

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

**MORİTANYA’DA GÖRSEL KÜLTÜR; ETNOGRAFİK
BİR ÇALIŞMA**

Elhaj BRAHİM ELHAJ

2502140452

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. Nilüfer PEMBECİOĞLU

İSTANBUL – 2020

ÖZ

MORİTANYA'DA GÖRSEL KÜLTÜR; ETNOGRAFİK BİR ÇALIŞMA

Elhaj BRAHİM ELHAJ

“Moritanya'da Görsel Kültür; Etnografik Bir Çalışma”, özellikle Moritanya Bidan toplumunda Görme ve Görsellik sorularını inceleyen disiplinler arası bir çalışmadır. Buradaki Vizyon ve Görsellik, basit terimlerle Bidan kültürünün çeşitli pratik, sembolik ve estetik yollar için gözlerini bilinçli ve bilinçsiz şekillerde kullanması olarak tanımlanmaktadır. Bu terimde, çalışma Bidan'ın gözlerini kullandığı belirli yollarla ilgili farklı problematikleri inceliyor; 1. Gözün diğer duyu organlarının kullanımına kıyasla kullanımı, ağız ve kulak konuşma ve dinleme organları olarak. 2. Sözlü / gerçek ve görselliğin merkeziliği veya marjinalliği. 3. Görünen / görünmeyen dünyalarla ilgili efsanevi inançlar. 4. Özellikle sosyal ve tarihsel bağlamlarda, gözden saklanma ve göz için sergileme ikilemi. 5. İkonik ve resimsel temsilin sorunsallaştırılması ve bu yasağın Bidan göçebelerinin kültürel bağlamında ele alınış biçimi. 6. Estetik ve estetik değerler sorunu. Metodolojik olarak, çalışma çok disiplinli branşlar tarafından bilgilendirilmektedir. Çalışma, insan kültür etkinliklerinin dinamiklerine odaklanan konusunu ve teorik araçlarını Kültür ve Görsel Çalışmalardan alıyor. Çalışmanın disiplinler arası doğası, çalışmada ortaya çıkan sorunsalın uygun tarihsel, sosyal ve antropolojik bağlamlarda doğru bir şekilde analiz edilmesi için diğer disiplin araçlarının kapısını açar. Bu şekilde çalışma, tamamlayıcı analitik araçlar olarak antropoloji, sosyal teori, sözlü gelenek, etnografya, edebiyat teorisi, dilbilim analizi, arkeoloji ve sanat tarihini kullanır. Bu araçlar, bu çalışmanın metodolojik çerçevesine uyan en iyi teorik araçta her problematiği doğru bir şekilde analiz etmek için dinamik bir şekilde kullanılır.

Anahtar Kelimeler: Görsel Kültür, Kültürel Antropoloji, Bidan, Moritanya, Etnografya, Sözlü Tarih, Zanaat, Kaya Sanatları, İletişim Çalışmaları,

ABSTRACT

Visual Culture in Mauritania; An Ethnographic Study

Elhaj BRAHIM ELHAJ

“Visual Culture in Mauritania; An Ethnographic Study” is an interdisciplinary study that examines questions of Vision and Visuality in Mauritanian Bidan society in particular. Vision and Visuality here are defined in simple terms as the way Bidan culture uses in conscious and unconscious ways their eyes for variety of practical, symbolic and aesthetic ways. In this term, the study examines different problematic related to particular ways Bidan use their eyes; 1. the use of the eye in comparison to the use of other sensory organs, the mouth and the ear as the speaking and listening organs. 2. The centrality or marginality of orality / aurality and visuality. 3. The mythical beliefs related to the visible / invisible worlds. 4. The dichotomy of hiding from and displaying for the eye in particular social and historical contexts. 5. The problematisation of iconic and pictorial representation and the way this prohibition is dealt with in Bidan nomads cultural context. 6. The question of aesthetics and aesthetic values. Methodologically, the study is informed by multiple disciplinary branches. The study takes its subject and theoretical tools from Culture and Visual Studies in its focus on the dynamics of human cultural activities. The interdisciplinary nature of the study opens the door to other disciplinary tools to examine the problematic raised in the study to be properly analysed in proper historical, social and anthropological contexts. In this way, the study uses anthropology, social theory, oral tradition, ethnography, literary theory, linguistics analysis, archaeology and art history as complementary analytical tools used in dynamic way to properly analyse every problematic in the best theoretical tool that fits methodological framework used in this study.

Key Words: Visual Culture, Cultural Anthropology, Bidan, Mauritania, Ethnography, Oral History, Artisanship, Rock Arts, Communication Studies,

ÖNSÖZ

Bu akademik projenin sonunda, onu gerçekleştiren tüm kişi ve kurumlara teşekkür ediyorum. Seçkin araştırmacılardan ve meslektaşlardan ilk elden bilgi ve tanıklıkları bu çalışmayı yönlendiren birçok ilk fikrin temelini oluşturan yaşlılara kadar tüm bilgi kaynaklarıma özellikle müteşekkirim. İki yıl önce bana verdiği pek çok bilgiyi düzenlerken geçen yıl vefat eden Mahaijiba Mint Mouloud'a (1939-2019) özellikle müteşekkirim. Bu araştırma projesi, danışmanım Prof. Dr. Nilüfer Pembecioğlu'nun rehberliği ve anlayışı olmadan ışığı göremezdi. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nin gururlu bir üyesi olarak, tüm hocalarım Prof. Dr. Hasan Akbulut, Prof. Dr. Neşe Kars ve Prof. Dr. Ceyhan Kandemir ve Nebahat Akgün Çomak'e de teşekkür ediyorum. Aynı şekilde Türk halkına ve Türk Hükümetine özellikle Yurtdışı Türkler ve Akraba Topluluklar Başkanlığı'na (YTB) minnettarım. Dayanıklılığı ve sabrı beni ben yapan sevgili annem ve eğitimcim Oumeima Mint Boilil'e özel teşekkür ve minnettarlık. Aynı sevgi ve minnettarlık babama ve annemin arkadaşı Bilal Ould Abeid'e de gidiyor.

Elhaj BRAHIM ELHAJ

2502140452

İÇİNDEKİLER

ÖZ-----	II
ABSTRACT-----	III
ÖNSÖZ-----	IV
İÇİNDEKİLER-----	V
ÇİZİMLER LİSTESİ-----	VIII

GİRİŞ

Araştırma Soruları ve Amaçları-----	2
Alanyazın Taraması -----	12
Metodoloji-----	13

BİRİNCİ BÖLÜM

MORİTANYA’DA KAYA SANATLARI, GÖRSEL KÜLTÜR VE “RESİMSSEL DÖNÜŞ”

1. 1. Neden Görsel Kültür Çalışmaları?-----	16
1. 2. Kaya Sanatları, Görsel Kültür Perspektifi-----	19
1. 2. 1. Homo Ressam, Homo Estetiğ-----	19
1. 2. 2. Kaya Sanatları ve “Resimsel Dondduğu Zaman” -----	21
1. 2. 3. Kaya Sanat ve Sanat Ötesinde-----	22
1. 3. Moritanya’nın Kaya Sanatı Yapısı: Görsel Kültürel Bir Kavram-----	25
1. 3. 1. Coğrafi Çerçeve -----	25
1. 3. 2. Kronolojik Çerçeve-----	25
1. 4. Moritanya’daki Kaya Sanatı-----	31
1. 4. 1. Kaya Sanatın Keşfi, Araştırması ve Coğrafya-----	31
1. 4. 2. Kronolojik Çerçeve-----	33
1. 5. Yorumlama-----	37

İKİNCİ BÖLÜM

SÖZLÜ NESNEDEN GÖRSEL KONU

2. 1. KÜLTÜR, TARİHİ ARKAPLAN-----	47
2. 1. 1. Berberileşme Dönemi-----	48
2. 1. 2. Araplaşma dönemi-----	50
2. 2. Moritanya Kültürü Bağlamında Sözsellik / İşitsellik-----	52
2. 2. 1. Moritanya kültürü söz merkezli bir kültür mü? -----	52
2. 3. Nicel Sözlük-----	56
2. 3. 1. Ağız-----	58
2. 3. 2. Göz-----	62
2. 3. 3. Dokunuş-----	63
2. 3. 4. Burun-----	65
2. 3. 5. Kulak-----	65
2. 3. 6. Özet-----	66
2. 4. Niteliksel Sözlük-----	68
2. 4. 1. <i>Loquere ut te videam (Seni görmek için konuş)</i> -----	68
2. 4. 2. Sözlü / İşitsel Zevk-----	69
2. 4. 3. Sözüñ Tehlikesi-----	70

2. 4. 5. Saygıdeğer Sessizlik-----	71
------------------------------------	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM BİDANŞN GÖRSELLİĞİ; NİCEL VE NİTEL YAKLAŞIM

3. 1. Nicel Görsellik-----	73
3. 1. 1. Metodolojik İçgörüsü-----	73
3. 2. Sayılar Bidan'ın Görselliği Hakkında Ne Diyor? -----	76
3. 3. Niteliksel Görsellik -----	77
3. 3. 1. İmgenin Sözlü Hale Getirilmesi ve Fiilin Görüntülenmesi-----	77
3. 4. Göz ve Görme Eylemi-----	79
3. 5. Bidan'ın Her Yerde Bulunan Gözü-----	80
3. 6. Bidan'ın Korkmuş Gözü (Nazar) -----	82
3. 7. Bidan'ın Çıkaran Gözü (Vampirler) -----	85

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM BİDANIN GÖRÜNÜR VE GÖRÜNMEZ DÜNYALARI

4.1. Sayılar Ne Diyor-----	98
4.2. Sıradan ve Göksel “Örtmeleri” -----	99
4. 3. Bidan'ın Utanç Verici ve Skandal-----	103
4. 4. Bidan'ın “Tuhaf” Ahlakı-----	109
4. 5. Bidan'ın Cinleri-----	111
4. 6. Bidan'ın Tılsım Geleneği-----	117

BEŞİNCİ BÖLÜM GÖSTERME VE SEYRİCİ; BİDANIN ARİSTOKRATİK *VEICH*'İ VE “SANATÇININ” ROLÜ, *IGGIW* (OZAN)

5. 1. Bir Şeye Sahip Olan Göstermeli-----	124
5. 2. Bidan'ın Yönettiği <i>Veich</i> (Potlatch?) -----	126
5. 3. Bidan Aristokratının Hediyesinin Yeni Bir Okumasına Doğru-----	127
5. 4. Bidan'ın <i>iggiw</i> / Ozanı Merkezliği-----	130
5. 5. Batı Ressamı olarak Bidan'ın <i>Iggiw</i> 'ı-----	133

ALTINCI BÖLÜM GOÇBELERİN GÖRME BİÇİMLERİ

6. 1. Göçebelerin Duyusal Determinizm Tutumu-----	142
6. 2. Çek, Kademeli ve Kaba Bakışları-----	147
6. 3. Göçebelerin Pratik Bakışları-----	152
6. 4. Göçebenin Sosyal Gözetimi-----	155
6. 5. Göçebe İzleri ve Harabenin Estetiği-----	157
6. 6. Bidan'ın Röntgenciliği-----	159

YEDİNCİ BÖLÜM BİDANIN RENK VE ESTETİK GÖZÜ

7. 1. Bidan'ın Güzellik Anlayışı-----	173
---------------------------------------	-----

7. 2. Çirkinlik ve Esnek Güzellik Normları-----	177
7. 3. Bidan'ın Boyutu ve Kusurları Estetiği-----	181
7. 4. Bidan'ın Renk Estetiği-----	187
7. 4. 1. Bidan'ın Siyah / <i>ākhāl</i> Algısı -----	189
7. 4. 2. Bidan'ın Beyaz / <i>ābyādh</i> Algısı-----	198
7. 4. 3. Bidan'ın Gray / <i>ādkhān</i> Algısı-----	203
7. 4. 4. Bidan'ın Körlük / <i>lāāmā</i> Algısı-----	203
7. 4. 5. Bidan'ın Kırmızı / <i>āhmār</i> Algısı-----	205
7. 4. 6. Bidan'ın Sarı / <i>āsfār</i> Algısı-----	210
7. 4. 7. Bidan'ın Yeşil / <i>ākthār</i> Algısı (yeşil, mavi ve siyah) -----	211
7. 4. 8. Bidan'ın Karışık Renk / <i>zrāg</i> (mavi) Algısı-----	213

SONUÇ

Bulguların Özeti-----	215
Gelecek Araştırmalar-----	223

KAYNAKÇA-----	224
EK 1. -----	238
ÖZGEÇMİŞ-----	272

ÇİZMELER LİSTESİ

1. Tablolar

Tablo 1. Monod'un Batı Sahra Kaya sanatı Kronolojisi-----	34
Tablo 2. Mauny'nin batı Sahili kaya sanatı kronolojisi-----	35
Tablo 3. 452 Moritanya atasözü örneğinde insan duyularının tekrarlaması-----	58
Tablo 4. Göz ve görsellik ile ilgili özel verilerin görsel kategorileri-----	74
Tablo 5. Seddum Ould Njartu'nun tematik şiirinin yüzdesi-----	133
Tablo 6. Bidan'ın nicel estetik algısı-----	175
Tablo 7. Biden'in nicel renk algısı-----	189
Tablo 8. Bidan'ın sosyal ve etnik gruplara atfedildiği renk-----	195

2. Grafikler

Grafik 1. Ağız organı ile ilgili üç kategorinin tekrarlanması-----	62
Grafik 2. Göz organı ile ilgili iki kategorinin tekrarları-----	63
Grafik 3. Dokunma hissi ile ilgili üç kategorinin tekrarlanması-----	63
Grafik 4. Burunla ilgili iki kategorinin tekrarlanması-----	65
Grafik 5. Kulakla ilgili iki kategorinin tekrarları-----	66
Grafik 6. 452 Moritanya atasözlerinde beş insan duyusunun toplam tekrarının yüzdesi- -----	67-73
Grafik 7. Göz ve görme ile ilgili özel 1102 külliyyatındaki görsel kategorilerin yüzdesi- -----	77
Grafik 8. Bidan kültüründe tek kullanımlarında organların karşılaştırmalı tablosu---	78

3. Şekiller

Şekil 1. . Yavaş bir tırısla bir filin gravürü, Acacus Dağları'nda, Libya'da-----	25
Şekil 2. Yuvarlak Başlı resim. I. grubum (Mori). Teshuinat, Libya-----	27
Şekil 3. Tassili n'Ajjer'den Pastoral tarzı sahne-----	28
Şekil 4. Charioteer etek giyen ve dört reçineyi tutan soldaki iki tekerlekli arabaya giden iki atın bordo resmi. Tarssed Jebest, Cezayir-----	29
Şekil 5. Sığırların önceki görüntülerinin üzerine boyalı develeri gösteren kaya sanatı resimleri. Manda Guéli Mağarası, Ennedi Dağları, Çad, Orta Afrika-----	30
Şekil 6. Ti-n-Lalan bölgesinden Tifinagh yazıtlı kaya sanatı paneli-----	31
Şekil 7. Aguentour Bahan'dan Resim-----	39
Şekil 8. Le-Mkhachich geometrik soyut resim-----	40
Şekil 9. Aguentour Bahan, Tagant'ın mağara (şekil 7) sanatından esinlenen Moritanyalı sanatçı Omar Ball'un resmi-----	42
Şekil 10. ve Şekil 11. Tenses Sitesinden pulları (Adrar Bölgesi)-----	43
Şekil 12. ve Şekil 13. (Tiris Zemmour Bölgesi) pulları-----	44
Şekil 14. El Aagher platosundaki ölü bir dişi fil-----	44
Şekil 15. Waboundié'den Moritanya'da antropomorfik figürü temsil eden tek bilinen pişmiş toprak heykelcik-----	46
Şekil 16. Alınan kabile hayvan markalarının bir listesi-----	50

Şekil 17. Siyah kökenli bir Bidan tılsımı (<i>tāzālūmit</i>) 1 ile beyaz kökenli bir tılsım (<i>kṭab</i>) 2 arasındaki biçimsel fark-----	119
Şekil 18. Mendil (köşe), pamuk üzerine ahşap blok baskı, L’alsace, 1790’a-----	137
Şekil 19. Jacques Louis David “Napolyon Alpleri Geçerken” (1801)-----	140
Şekil 20. Philip James de Loutherbourg, “Bosworth Savaşı” (1804)-----	141
Şekil 21. Eski İslam cam boncuklar ile Moritanya Kiffa toz cam boncuklar-----	143
Şekil 22. Antik Fenikelilerin göz sembolü boncukları kolyeler olarak birbirine bağlandı-----	143
Şekil 23. Bir Bidan zawayı kabilesi ile bir Fransız şirketi arasındaki ticaret anlaşması, aynalar da dahil olmak üzere değiş tokuş edilen malları gösteriyor-----	151
Şekil 24. Hugues Merle’nin Anne ve Çocuğu, 1869 Emzirme sahnesini tasvir eden tablo-----	169
Şekil 25. Olafur Eliasson’un Beaty (1993) sanat enstalasyonu-----	191
Şekil 26. Kiffa nadir boncuklar, Bidan’ın kromatik renk adlandırmasına kısmen ilham veren eski muraqaad boncuklarından esinlenmiştir-----	206
Şekil 27. Bir erkek çocuğu doğurmak için koruyucu siyah maskeli Batı Sahra’dan bir Bidan kadın-----	209

GİRİŞ

Moritanya'da Görsel Kültür; Etnografik Bir Çalışma, diğer birçok disiplinin yanı sıra Görsel ve Kültür Çalışmaları, Antropoloji, Etnoloji, Sözlü Gelenek ve Tarih gibi açık uçlu dünyalara dayanan çok disiplinli bir araştırma projesidir. Bu araştırma projesi, Moritanya Bidan kültüründe görselin neredeyse tüm geleneksel ve modern görünüm incelemek için iddialı bir amaçla başladı. Ancak zaman ve veri birikimi ilerledikçe, çalışmanın süresi görselin geleneksel tezahürleriyle sınırlı kaldı. Başka bir deyişle, Bidan topluluğunun görsel algısını çeşitli pratik, sembolik ve estetik amaçlar için kullandığı geleneksel yöntem. Bu konuyu incelemek için seçilen materyal, Bidan'ın sözlerinde bir düzeyde kodlanan etnografik bilgisiydi ve ikinci düzeyde daha açık bir dilbilimsel formüle dayanıyordu. Yaklaşan metodoloji, toplanan verilerin doğası ve süreci hakkında daha fazla bilgi verecektir. Ancak başlıktaki görsel kültürün basit tanımı, Bidan halkının ve kültürünün, çevrelerindeki dünyaya bakmak ve görmek için gözlerini görme duyusu olarak kullanma şeklini ifade eder. Bu bakma ve görme yolları, böylece dünyayı yaratma, pratik olarak çeşitli alanları ve tarihi dönemleri kapsar; geleneksel, modern, sömürge öncesi, sömürge, sömürge sonrası, tarih öncesi, tarihi ... vb. Ancak bu çalışmanın doğası, yalnızca sınırlı bir zaman aralığının çalışılmasına izin vermektedir. Bu nedenle bu çalışma, Bidan'ın sözlü geleneklerinde temsil edilen etnografik bilgilerindeki görselin yalnızca geleneksel tezahürüne odaklanmaktadır. Bu arada, başlıktaki etnografya, sosyal gerçekleri yaşadıkları, deneyimledikleri, anlaşıldıkları ve incelenen insanlara aşına oldukları şekilde sergilemeye kararlı bir şekilde adanmış metodolojik bir araç olarak basit terimlerle tanımlanmaktadır (Katz, 1997). Bu başlık altında çeşitli konular incelenmektedir; görselliğe kıyasla sözlü sorular, belirli algılama ve biliş biçimlerinin merkeziliği / marjinalliği, gözü ve görmeyi kullanmanın pratik, sembolik ve estetik yolları, gözle ilgili efsanevi inançlar ve bu inançların sosyal önemi, Bidan toplumunun sosyal yapısı ve gözü kullanmanın pratik, ahlaki ve estetik yolları ile ilgili normlar ve değerler hiyerarşisi. Bu çeşitli sorunlar yedi bölümde incelenmiştir. Her bölüm araştırma sorularından birini inceler ve ayrı bölümler altında cevaplamaya çalışır. Araştırma sorularının genel segmentasyonu, kültür tarihi yaklaşımını kullanarak Bidan'ın tarih öncesi dönemini tarihi zamanlara bağlayan tarihsel bir mantığı takip etmektedir. Bu argüman, kaya sanatını insanın ilk ifade aracı olarak görselin kültürel ve tarihsel arka planı olarak inceleyen ikinci bölümden başlamaktadır. Kaya sanatı bölümü, görsel üzerinde çalışmanın farklı dönemleri arasında eşit olarak kuramsal bir köprü olarak sunulur. Kaya sanatının bir disiplin olarak görsel kültürle ilgisine ve modern çağda hegemonik bir kültürel ifade aracı olarak görsele özel bir odaklanma yapılır. Üçüncü bölüm, Bidan kültürel bağlamında tarih öncesi ve tarihi dönemler arasındaki kültürel sürekliliği / süreksizliği

tümevarımsal olarak tartışmak için kültür tarihi yaklaşımını izler. Bidan toplumu hakkında biraz genel sosyal, kültürel ve tarihsel arka plan sunmanın yanı sıra, bu bölüm araştırma projesinin ilk sorunsalını incelemeye başlamaktadır. Bu sorunsallar, sözlü / görsellik ve Bidan'ın kültürel bahanesindeki merkeziliği / marjinalliği ile ilgili sorulardır. Bu sorular, Bidan toplumunun beş duyusunu kullanma şekliyle ilgili verilerin niteliksel ve niceliksel analizini yapmak için kullanılan ilk külliyat temelinde çözümlenmektedir. Dördüncü bölüm, özellikle görsellik sorununa odaklanarak üçüncü bölümde sunulan teorik önermelere dayanan analize devam ediyor. Bu sorunsal, önceki külliyatlara dayanan hem nicel hem de nitel yaklaşımlarda ele alınmakta, aynı zamanda göz ve Bidan toplumundaki çoklu kullanımları hakkında yeni özelleşmiş külliyat getirmektedir. Bu bölümde, Bidan'ın efsanevi inançlarıyla ilgili yeni araştırma soruları, tarih ve antropolojinin analitik araçları kullanılarak araştırılmaktadır. Aynı külliyat beşinci bölümde analitik olarak ele alınmıştır. Bu bölüm, Bidan hiyerarşik sosyal sistemi, ahlaki değerler ve mitsel dünya ile ilgili yeni sorunsalları tanıtan aynı özel verilerle devam etmektedir. Altıncı bölüm, hiyerarşik sosyal sınıf sistemiyle ilgili belirli sosyal uygulamalara odaklanan yeni araştırma soruları sunar. Bu bölüm, örneğin Bidan sosyal sistemi ve Batı toplumunda bireylerin ve grupların oynadığı paralel yapısal roller hakkındaki çalışmada sunulan hipotezi test etmek için karşılaştırmalı bir yaklaşım kullanır. Yedinci bölüm, Bidan göçebelerine özgü yeni görsel fenomeni incelemek için yorumlayıcı bir analitik mantık kullanır. Çalışmanın analitik kapsamı, Bidan'ın estetik ilkelerini algıladığı ve inşa ettiği belirli yolları çözümlmek için hem nicel hem de nitel yöntemi kullanan sekizinci bölüm ile sona ermektedir.

Araştırma Soruları ve Amaçları

Multidisipliner bir teorik çerçeve ile bu çalışma, Moritanya'daki Bidan göçebelerinin görsel gelenekleri, görsel kültürü ve iletişim pratikleriyle ilgili farklı sorunsalları ele almaktadır. Çalışmanın araştırmayı amaçladığı belirli sorunlar şunlardır:

1. Sözlü ve görsel kültürler arasındaki klasik antropolojik farklılaşma içinde Bidan kültürünün doğası. Diğer bir deyişle, temelde kelime / konuşma temelli kültürler ve imge / yazılı temelli kültürler.
2. Bu ilk sorunsal ile ilgili olarak, çalışma bu ikilemi sorgulamakta ve alternatif bir model ortaya koymaktadır. Bu alternatif model, melezliğe ve melezleme kültürel modeline eğilen Bidan modelinde hayata geçirilmiştir. Bu model, sözlü / işitsel bir kültürel ifade modelini bilimsel açıdan zengin bir yazma ve bilim üretimi geleneğiyle birleştirir.
3. İki sözlü / görsel gerçekliğin sınırlarını ve bağlantılarını tanımlamak için, çalışma bu

problematikğin tarihsel bir kronolojide izini sürüyor. Bu amaca ulaşmak için çalışma, Bidan kültürel modelinin ilk olarak başlatıldığı tarih öncesi döneme kadar uzanıyor.

4. Bu tarihsel arka plan, kültürel tarih ve eski kültürel tarzların gerçek Bidan kültürel modeli üzerindeki etkileri ve kalıntıları hakkında sorular sormanın yolunu açar.

5. Bidan göçebelerinin duysal paradigması ve beş insan duyusunu düşünme / kullanma biçimleri.

6. Sözlü ve görsellikle ilişkili efsanevi, cinsiyet ve sınıf inançları.

7. Bidan göçebelerinin bilimsel, pratik ve estetik geleneklerinde görselliğin / sözlülüğün görünmeleri.

8. Görsel olguların ve nesnelerin boyutu, biçimi, hareketi ve rengi gibi görsel olgunun biliş ve algılanmasına ilişkin sorunlar.

Alanyazın Taraması

Moritanya, ülkenin coğrafyası, sosyolojisi, kültürü, tarihi ve doğal kaynaklarını inceleyen farklı Batılı bilim adamları tarafından farklı bilimsel keşiflere konu oldu. Bu “bilimsel” keşifler, özellikle sömürge dönemi sırasında ve sonrasında, sömürge antropoloji projesi olarak adlandırılan şeyin bir parçası olarak ve bazen dışında tarihin farklı dönemlerinde yapılmıştır. Sahel bölgesinin bir parçası olan Moritanya, farklı antropolojik keşif projelerinin hedefiydi. Fransız arkeologlar ve antropologlar, farklı etnik ve kültürel varlıklar arasında bir köprü olarak benzersiz coğrafi konumu nedeniyle Moritanya'ya özel ilgi gösterdiler; siyah Batı Afrika küresi ve beyaz Kuzey Afrika. Moritanya yaşamının bazı tarihsel, sosyal ve antropolojik yönleri üzerinde çalışan Batılı bilim adamları arasında, bunlarla sınırlı olmamak üzere Paul Marty, Albert Leriche, Raymond Raymond, Theodore Monod, HT Norris, Charles Stewart, Pierre Bonte, Francis de Chasse, Philippe Marchesin, Robert Vernet bulunur. Jean Gabus, Odette du Puigau, Corinne Fortier, Aline Tauzin Catherine Taine-Cheikh, Ann McDougall ve Sophie Caratini. Bu araştırmacıların her biri, Moritanya'nın sosyal, politik, tarihi ve kültürel yaşamının yönlerini inceledi. Modern zamanlarda yeni nesil batılı bilim adamları öncü neslin eski işlerini sürdürüyorlar: Sebastian Boulay, Benjamin Acloque ve Erin Pettigrew. Eski ve yeni nesiller, bu çalışmada ele alınan araştırma konuları ile ilgili bazı konuları inceledi; (Tauzin, 1993) kısa bir süre Bidan'ın görünmez dünyasını inceledi. (Acloque, 2013) ve (Pettigrew 2016), göz ve onun efsanevi kan emici inancındaki yeri ile ilgili sorularla ilgilenmiştir. (Bonte, 2009) ve (Bonte, 1998) aristokratik *veich* geleneği veya servet gösterimi ile ilişkilidir. (Du Puigau, 1939) ve (Du Puigau, 2002) zaman zaman Bidan göçebelerinin görsel algılarını kullandıkları yollardan bahseder. Benzer şekilde, Moritanya

kaya sanatı külliyatını klasik arkeolojik bağlamda (Gabus, 1982), (Gabus, 1993) ve (Vernet, 1993) inceledi. (Tauzin, 1989), (Taine-Cheikh, 1999), (Fortier, 2006), (Fortier, 2012) ve (Fortier, 2016) Bidan'ın kültürel bahanesiyle bu konunun çeşitli yönlerini sözlü geleneklerle ilgili olarak inceledi. (Taine-Cheikh, 1989) kısa bir süre Bidan'ın renk algısını inceledi. Tüm bu katkılar çalışmada eleştirel bir şekilde sunulmuştur.

Metodoloji

Genel anlamda, bu araştırma projesi karma bir metodoloji kullanır. İlk elden nicel verileri kullanır. Daha sonra nitel verilere uygulayarak nitel yöntemi kullanmak için bir adım ileri gider. Nicel verilerin kendisi, tartışma ve analiz sürecinde kısmen nitel olarak çalışır. Bu, verilerin kendisinin doğası nedeniyle mümkün olabilir. Toplanan veriler iki kategoriye ayrılmıştır. İki aşamada toplandı. Başlangıç için ilk veri olarak çalışan ilk kategori, 1267 Moritanya Bidan atasözü külliyatıydı. Bu külliyat, insanın beş duyusuyla ilgili atasözlerini izole etmek için dizildi. Bu yöntemin mantığı, bu çalışmanın hipotezini ve öncülünü, yani sözlük ve görsellik hakkındaki hipotezi iki kez kontrol etmektir. Bu 1267 atasözünde gözle ilgili tüm veriler Ek 1'de yer almaktadır. (Tablo 3)'de sunulduğu üzere, genel duyuşal verilerdeki duyu tekrarının sırası şu şekildedir: 452 veriden 220 kez (47%) ağız tekrar ediyor, göz 118 kez (25%), dokunma 87 kez (18%), burun 25 kez (5%) ve son olarak kulak 22 kez (5%). Bu istatistiksel sonuç, veri toplamının ikinci adımının yolunu açtı. Yeni özel veriler toplandı. Bu yeni veriler (Ek 1) yalnızca göz ve görme yetisiyle ilgilidir. Bu çalışmanın odak noktası olan göz kategorisinin anlaşılmasını derinleştirmek için, onunla ilgili belirli bir veri toplandı. Yeni külliyatta görmeyle ilgili gerçek kayıt sayısı 1102 girdidir (bkz. Ek 1). Toplama süreci Aralık 2017'de başladı ve bu külliyat her düzenlendiğinde veya gözden geçirildiğinde yeni kayıtlar eklemeye devam ediyor. Ancak yöntemsel doğruluk açısından, bu külliyat, analiz etmeye başlamak için 1102 girişte dondurulmuştur. Niteliksel olarak, bu külliyatta toplanan veriler, 452 Bidan atasözlerinde insan duyularına ilişkin önceki genel verilerde toplanan gözle ilgili 118 kayda dayanmaktadır. Toplanan yeni veriler, önceki genel duyu verilerindeki göz kategorisinden on kat daha büyüktür. Veri toplama kapsamı, göz ve görsellikle ilgili tüm tezahür, temsil, gözlem ve ifadeleri mümkün olan her şekilde ve anlamıyla kapsayacak şekilde genişletildi. Bu, tüm sözlü sanat türlerini içerir; şiir, atasözleri, halk hikayeleri, şarkılar, bilmece, lakaplar, konuşma dili... vb. Örneğin, toplanan veriler arasında göz, göz anatomisi, işlev bozuklukları ve hastalıklar, görme, görünürlük, görünmezlik, estetik değerler, renkler, formlar vb. Bu veri toplama süreci ilk olarak Aralık 2017'de bir kafede bazı arkadaşlarla gündelik bir sohbetle başladı. Yurt içinde ve dışında seyahat ederken rastgele yeni notlar

aldıkça büyümeye devam etti. Taksi sohbetleri dinlerken, evliliklere ve cenaze törenlerine ziyaret ederken, müzik dinlerken, radyo, siyasi konuşmalar dinlerken, bir kitap veya destansı bir şiir okurken arttı. Örneğin, (ek 1)'de sunulduğu üzere toplanan külliyat, göz, göz anatomisi, işlev bozuklukları ve hastalıkları, görme, görünürlük, görünmezlik, estetik değerler, renkler, formlar vb. içerir.

Veri toplama süreci sosyal ağlardan, özellikle Bidan klasik ve modern şiirinde uzmanlaşmış Facebook gruplarından büyük ölçüde yararlandı. Bu gruplar, çalışma için ideal odak grubu olarak çalıştı. Çalışmada ortaya çıkan problematiğin nicel olarak anlaşılması için, sekiz tablo ve sekiz grafik, her biri kendi bağlamında sunulmuştur. Bu veri toplama süreci, çalışmanın disiplinler arası doğasının bir yönünü, etnografik biçimini anlatır. Bununla birlikte, çalışmanın nitel yönü, nicel verilerin kullanımını en üst düzeye çıkarmak ve insan bilimlerinde istatistiğin mekanik yorumuyla ilişkili risklerden ve yanlış anlamalardan kaçınmak için kullanılmıştır. Bu şekilde, etnografik bilgi ve bilgiyi analiz etmek, anlamak ve bağlamsallaştırmak için edebi ve sözlü gelenek materyallerinden oluşan bir külliyat da kullanıldı. Nitel analiz için kullanılan edebi külliyat, 70 şiirsel metni aşıyor. Bu metinlerden bazıları, özel bilgi kaynaklarından edinilen nadir sözlü geleneklerdir. Çalışma ayrıca diğer sözlü geleneklerden de yararlanıyor. Bunlardan biri, geçen yıl vefat eden yaşlı bir kadının ifadesi. İkinci tanıklıklar, Institut Mauritanien de Recherche Scientifique (IMRS), (Ses kayıtları N: 123 ve N: 530)'a ait iki ses kaydından alınmıştır. Bu analitik araçlar, çalışmanın etnografik yönünü tamamlar. Dahası, Görsel Kültür Çalışmalarının çok disiplinli bir akademik alan olarak açık uçlu metodolojik yaklaşımı, genellikle kendi farklı teorik alanlarında kullanılan diğer teorik çerçevelerin kullanımına izin verdi. Böylelikle antropoloji, tarih, sosyal teori, cinsiyet çalışmaları ve sanat tarihi bu araştırma projesine ayrı ayrı katkılarda bulunmaktadır. Mitolojik inanç, akrabalık, armağan, estetik, renk algısı ve sosyal etkililiği antropolojik ve sosyolojik teorileri, Bidan'ın görsel fenomeni anlayışını derinleştirmek için kendi bağlamlarında kullanılır. Bu bağlamda, özellikle Görsel Antropoloji, Bidan'ın dünyaya bakışını anlamada ve analiz etmede çok yardımcı oldu. Burada Görsel Antropoloji, yalnızca görüntülerin üretilmesi veya analiz edilmesiyle (filmsel, fotografik veya diğer türlerde) ilgili olan yanlış anlama yolu ile tanımlanmaz veya ele alınmaz. Christina Grasseni'nin öne sürdüğü gibi, bu anlayış "bir kelime disiplini ile bir imge disiplini arasında oldukça sıradan ve sakıncalı bir ayrıma" yol açmıştır (Grasseni, 2011, s. 21). Aynı dinamik şekilde, ikonoloji, imgenin temsili, yaratılması ve alımlanması ile ilgili Sanat Tarihi teorileri ve imge antropolojisi sözlü gelenek ve sözlü

edebiyata paralel olarak kullanılmaktadır. Bu nitel bahanede, gündeme getirilen soruların anlaşılmasına yardımcı olmak için ilgili bağlamda otuz figür sunulmuştur.



BİRİNCİ BÖLÜM: MORİTANYA’DA KAYA SANATLARI, GÖRSEL KÜLTÜR VE “RESİMSEL DÖNÜŞ”

1. 1. Neden Görsel Kültür Çalışmaları?

Görsel kültür kavramının ne olduğunu ve bu kavramın neleri kapsadığını irdeleyebilmek için görselin ne demek olduğunu anlamak ve kültür kavramını incelemek gerekmektedir. Barnard, görsel olanı geniş anlamıyla görülen her şey, dar anlamıyla ise güzel sanatlar ya da resimler olarak tanımlamaktadır (Barnard, 2010, s. 25). Bu noktada görsel olandan bahsederken, görme eylemi ile bakma eylemi arasındaki farka da değinmek gerekmektedir. Bakmak, gündelik hayatın dinamiği içinde gelişigüzel gerçekleştirilen bir eylem iken görmek, bir amaca bağlı olarak gerçekleştirilen bir eylemdir; tıpkı konuşmak, yazmak gibi (Sturken, 2009, s. 10). Bu bağlamda görsel kültürün bakılanlar ile değil, görülenler ile ilgilendiğini varsaymak yanlış olmayacaktır. Kişinin gördüklerini anlamlandırma sürecinde kültür de önemli bir rol oynamaktadır. Kültür, bir insan etkinliğidir; yapay, tasarlanmış bir düzendir ve bir tercih gerektirmektedir (Bauman, 2013, s. 161-62). Nitekim batı kültüründe masumiyet ve mutluluk ile ilişkilendirilen, gelinliklerde bile tercih edilen beyaz (Çalışkan, 2014, s. 73), Çin’de yasın rengidir ve düğünlerde kullanılmamaktadır (Akkin, 2004, s. 277). Aynı anlamda siyah, örneğin Moritanya’da Bidan etnik grubu için gelinlik rengi olarak kullanılır. Bir kültürün ürünü olarak belirli duygu ve düşünceleri, gelenek ve görenekleri temsil eden göstergeler, onları anlamlandıran kişiler tarafından içselleştirildiğinde, görsel kültürün yapılanması da mümkün hale gelmiş olmaktadır demek yanlış olmayacaktır. Görsel kültüre bir anlam yüklenecekse bu, beşeri görsellikteki tüm toplumsal uygulama çalışmaları olarak genellendirilmelidir; çünkü her hangi bir kültüre dahil olmak, bir görsel kültürde yaşamak anlamına da gelmektedir (Mitchell, 2002, s. 174).

Daha önce de belirtildiği gibi “görülen her şey” olarak Barnard tarafından geniş anlamda nitelendirilen görsel kültürün, farklı disiplinleri bir araya getirerek disiplinler arası bir yaklaşımın gelişmesini sağladığını varsaymak mümkündür. Görsel kültür, görsel olan ve görünen olanın anlamı arasındaki sürekli yer değiştirmenin görsel eklemlenme ihtiyacını karşılar (Rogoff, 2002, s. 25). Birbiriyle bağlantılı, heterojen ve sürekli hareket halinde olan bir alan olarak görsel kültür, görsel pratiğin her çeşidi ile ilgilenir (Saybaşıllı, 2007, s. 17-18). Görsel kültürü oluşturan elementler görsel olgulardır ve bu olgular her türlü farklı disiplinde bulunabilmektedir (Mirzoeff, 2002, s. 6). Bir terim olarak görsel kültür, geleneksel anlamda resim, heykel, tasarım ve mimari, yani güzel sanatlar alanı için kullanılmakta iken (Jenks, 1995, s. 16), modern zamanda, etnografi, antropoloji, sanat tarihi, medya, film çalışmaları, fotoğraf

sanatı, mimari, kültürel çalışmalar, tarih gibi farklı disiplinlerin kesişme noktası olarak konumlandırılabilir (Guins, 2002, s. 103). Görsel kültür imgeleri olarak görünür olan her şey, kişiyle her an her yerde etkileşim içinde olabilmektedir. Görsel kültür imgelerinin bir avantaja dönüştürülerek belirli çalışma alanlarına dahil edilmesi imgelerin, görünenden öte gösterilen olarak yapılandırılmasını sağlamaktadır. Görsel kültürün bu şekildeki kullanımı onu endüstrinin de bir parçası haline getirmektedir. Reklam endüstrisi, mimari endüstri, sinema endüstrisi, tasarım endüstrisi vb. birçok alan, görsel kültürden ve görsel imgelerden faydalanmaktadır. Televizyon gibi görsel ve işitsel medyanın, gündelik yaşam ile iç içe olduğu bu dönemde imgenin kültürel değişimi, yazılı kültürden görüntülü kültüre bir geçiş, resme dönüş ya da görsel kültür olarak adlandırılmıştır ve görsel kültür bu bağlamda, bir kültürün değerlerinin ve inanışlarının, göstergelerle, kodlarla ve çeşitli yollarla görünür hale gelmesine olanak tanımıştır (Parsa, 2007, s. 8). Bu “resimsel dönüş” aynı zamanda kaya sanatı gibi unutulmuş bazı antik kültürel uygulamaları da çağrıştırmaktadır. Bu çalışmanın birinci bölümü, Moritanya kültürel bağlamındaki bu “resimsel dönüşü” araştırmaktadır. Bu noktada görsel kültürü, göstergelerin kişilerde çağrıştırdığı imgeler ve yarattığı anlamlar üzerinden bir bilgilendirme çeşidi olarak da konumlandırmak mümkündür zira Sartori’ye göre bilgilendirme görerek gerçekleşmektedir (Sartori, 2004, s. 25). Sözlü anlatım, bilgilendirmenin önemli bir ayağı olsa da, Berger’in de belirttiği üzere görme, sözcüklerden önce gelmektedir ve özne konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir (Berger, 1995, s. 7). İşitsel / sözlü ve görsel arasındaki ilişki bu çalışmada merkezi bir problematiktir. Çalışmanın ikinci bölümü nicel ve nitel yöntemlerin kullanımıyla sürdürülmektedir.

Görsel kültürün çalışma alanı sınırlandırılmayacak kadar geniştir çünkü insanın müdahil olduğu her alan görsel kültürün çalışma alanı olabilmektedir. İnsanın müdahil olma gerekliliği ise imgelerin anlamlandırılabilmesi açısından gereklidir. Doğadaki diğer canlıların insanlardan farkı bir kültür anlayışlarının olmamasıdır. Bu nedenle görsel kültür, insan ile ilgili olan her alanı kapsamaktadır. Barnard’a göre görsel olan insanlar tarafından üretilmiş ya da meydana getirilmiş her şeydir. Başka bir ifadeyle görsel kültürün çalışma alanı, insanlar ile etkileşimi gerektirmektedir (Barnard, s. 28). Aykut, görsel kültürü, tasarımsal ve estetik bağlamlarıyla düşünülmesi gereken bir olgu olarak değerlendirmektedir (Aykut, 2013, s. 709). Görsel kültürün çalışma alanının sınıflandırılması konusunda Duncum üç kategoriden bahsetmektedir. Bunlar, kültürel çalışmalar, materyale dayalı kültür çalışmaları ve çağdaş sanat uygulamalarıdır. Kültürel çalışmalarda film, fotoğraf, televizyon ya da resimdeki görüntünün anlamı ile ilgilenilir. Materyale dayalı kültür çalışmalarında nesnenin kendi yapısının önemi

vurgulanmakta ve nesnenin kendisinden daha fazlasına işaret edilmektedir. Örneğin, Pizza ve Spagetti bir yemekten daha fazlasını ifade etmekte olup, İtalya'nın önemli simgelerinden biri durumuna gelmiştir. Çağdaş sanat uygulamaları ise, sanat dünyasındaki yeni gelişmelere uyum göstermektedir (Duncum, 2003, s. 19-22). Görsel kültür çalışmaları belirtilen üç kategoriyle de karşılıklı bir etkileşim içindedir. Bu doğrultuda görsel kültür, çalışma alanlarını hem beslemekte hem de onlardan beslenmektedir.

Simge ve semboller de görsel kültür araştırmaları kapsamında imgelerin anlamlandırılmasında önemli rol oynamaktadır. Özgürlük heykeli, bir özgürlük sembolü olarak Amerika Birleşik Devletleri'ni temsil eden bir simgedir. Benzer şekilde Eyfel Kulesi Fransa'yı, Pisa Kulesi İtalya'yı, La Sagrada Familia İspanya'yı temsil etmektedir. Bu durumda simge ve sembollerin temsiliyet unsurları haline gelmeleri, görsel kültürün getirisi olarak değerlendirilebilmektedir. Mimari alanda olduğu kadar moda alanında da hakimiyet gösteren başlıca unsurlardan görsel kültür, sombreronun Meksika insanını, fesin Türk insanını, uşankanın Rus insanını temsil etmesini olanaklı hale getirmiştir. Kıyafet parçalarının, kafaya takılan materyal anlamlarından sıyrılıp, kişilerle, kültürlerle hatta uluslarla özdeşleştirilmesinde görsel kültürün de payı büyüktür. Sinema endüstrisinde belirli tür ve alttürlerin birtakım göstergelerinin olması yine görsel kültür kodları ile ilişkilendirilebilmektedir. Western filmlerinde yer alan kovboy motifi, Kızılderililer; bilimkurgu filmlerindeki robotlar ve makineler gibi. Belirli alanlarda bedenlerin meta haline getirilmesi, özellikle bir reklam stratejisi olarak belirli ürünlerin kadın bedeni üzerinden pazarlanması, görsel kültür imgelerini, bu imgeleri sunanlar için avantaja dönüştürmektedir. Bu noktada görsel kültür, sunduğu imgeler dolayısı ile feminist kuram ve toplumsal cinsiyet kuramı ile de etkileşim içine girebilmektedir. Görsel kültür, sanat tarihi, sosyoloji, antropoloji, felsefe, politika, medya çalışmaları gibi birçok alanı hem kapsamakta hem de o alanlar tarafından kapsanmaktadır. Görsel kültür geçmişi ve şimdikiyi kapsamakta, sürekli gelişen ve değişen bir devinim haline girmektedir. İnsanlık var olduğu sürece görsel kültürün de var olacağını varsaymak yanlış olmayacaktır. İlkçağlarda mağara duvarına resmedilen imgeler kadar, günümüzde ortaya konan sanat eserleri de görsel kültür öğeleri olarak değerlendirilmektedir.

Görsel kültürün neleri kapsadığı, neleri araştırdığı, bir disiplin olarak kabul edilebilirliği, hangi alanlar ile ilişkili olduğu konusunda hala kesin bir yargıya varılamamaktadır. Ancak dekorasyondan şehir planlamasına, kıyafetlerden sanatsal çalışmalara, reklamlardan ürün tasarımlarına kadar geniş bir yelpazeye yayılan görsel kültürü,

insan ile herhangi bir şekilde iletişime geçen her şey olarak değerlendirmek mümkündür. Barnard’a göre, görsel kültür içinde görsel olanı, görülebilen ve aynı zamanda iletişimsel ve işlevsel bir amaç içeren şey olarak tanımlamak birtakım sorunları ortaya çıkarmaktadır; nitekim görsel olarak tanımlanabilen ama aslında işlevsel ya da iletişimsel bir kaygıyla üretilmemiş sanat eserleri de görsel kültürün bir parçasıdır. Nesnenin görüntüsü ya da estetiği, işlevinden önce gelebilmektedir (Barnard, a.g.e., s. 31). Bu durumda görsel kültür ve görsel kültürün kapsadıkları için belirli bir işlevden, amaçtan veya kapsamdan bahsetmek mümkün değildir. Görsel kültür, insanın gördüğü, etkileşime geçtiği, anlamlandırdığı ve aktardığı her türlü imge olabilmektedir. Görsel kültürün kullanım alanları da geçmişten bugüne artmakta ve gelişmektedir. İnsanoğlu görmeye ve üretmeye devam ettiği sürece, görsel kültür çalışmalarının da devam edeceğini varsaymak yanlış olmayacaktır. Pratikte görsel kültürün hem kapsam hem de yöntem olarak disiplinler arası çalışmaya açık olması bu çalışmanın gerçekleştirilmesini mümkün kılmıştır.

1. 2. Kaya Sanatları ve Görsel Kültür Perspektifi

1. 2. 1. Homo Ressam ve Homo Estetiği

İnsanlar homo sapiens atalarını, görüntü üretimi ve tüketimine olan bağılıklarından ve heveslerinden daha fazla bir şeyle onurlandıramazdı. Başka bir deyişle, görüntüleri yapmak ve onlara bakmak. Her ne kadar imge yapmak ve sergilemek, eylemler olarak birbirinden farklı olsa da olasılıkları -aynı kapasitede oluşturuldukları için- büyük ölçüde eşittir: görüntülerle uğraşma yeteneği. Bu iki eylem, bir benlik ve bir imge arasında erişilebilen bağlantıları oluşturduğundan, “görüntü yeteneği” nin kendisini düzenlediği modalitelerdir. (Fossa, 2015). “Görüntü duygusu”, “temsili duygusu” veya “resimsel duygu” - elbette fiziksel vizyon duygusundan farklı olarak, Alman filozof Hans Jonas tarafından, insanın felsefi antropolojisi teorisinde, insanlar ve görüntüler arasında içsel bir ilişki olarak neyin düşünüldüğünü gösteren, neredeyse eşanlamlı kavramlardır. Ayrıca bu ilişkiyi, felsefi antropoloji kitabı Homo Pictor ve İnsanın Farklılığı adlı kitabında (1962) tanıttığı “Homo Pictor” adındaki resim ve temsili formlara da formüle etmiştir. Jonas için, fiziksel yakınlıklar ve onların işlevleri bile, insanın özünü tanımlamak için belirleyici bir kriter olamaz, *differentia specificica*, daha ziyade resim çizme ve tanımaya dönük bir insan yeteneğidir. Bu eserde Fabio Fossa bunu şöyle açıklıyor:

Mağara duvarındaki bir resmi gördüğümüzde, sadece bir tür varlığın onu çizebileceğinden emin olabiliriz, yani insan. Hiç bir hayvan onun yapan olamazdı, çünkü görüntü yapımında biyolojik bir amaç yoktur [Bildmachen, Bilden]. Bu nedenle,

kim resim çizme yeteneğine sahipse, kendi amaçlarına uygun olarak doğal içgüdünün anlık tepkilerinin ötesinde hareket etme yeteneğine de sahiptir. (Fossa, s. 166)

Başka bir Alman bilim insanı, Gottfried Boehm, Jonas'ın Homo Pictor ismini kullanan “İkonik Güç; Temsil, Sunum, Durum: Homo Ressamın İzlenmesi” isimli kitapta aynı tartışmacı çizgiyi kullanmaktadır. Görüntülerin gücünü ele alan Boehm, bu kitabın ilk bölümünde şöyle demektedir:

Resimlerle ilgili kültürel uygulamalar her zaman hem ustalık hem de imgelere verilen güçlerin evcilleştirilmesi ile ilgilidir. Sanatçıların zaferini ve dahiliğini kutlamaya başlamadan önce, görüntülerin gizemli etkileriyle ilgileniyorduk. Bu, etnolojik ve arkeolojik bulguların yanı sıra din tarihi tarafından desteklenmektedir. Efsaneler, masallar ve canlı ve cezalandırıcı imgelerin hikayeleri de eski değerlendirmelerin yeniden inşasına yol açar. Bu kaynakları tam anlamıyla alırsak, canlılara benzeşerek imgeleri tasavvur eder gibi görünüyorlar: onlar, eserin fiziksel bedenine “güç ruhu”, “aklanma” ve karizma gibi şeyler atfediyorlar. Ve en azından, imajları korkunç veya cömert bir bakış açısı ile donatıyor gibi görünüyorlar. Bu tür görüntülere, saygı duyuldu, hatta korkuldu. (Boehm, 2012, s. 16)

Jonas'ın “Homo Pictor” binominal ismine ek olarak, Amerikan biyoevrimsel bilim adamı Ellen Dissanayake, Homo Aestheticus adlı kitabında Homo Aestheticus adlı insan türüne farklı bir ad verdi; Sanat Nereden Gelir ve Neden (1992). Dissanayake'nin katkısı, Jonas'la aynı kuramsal çerçeveye dayanıyor, ancak onun antropolojik felsefe modeli yerine, sanatın kökeni hakkındaki argümanları, evrimcilik, etoloji, estetik ve işlevselcilik tarafından bilgilendiriliyor. Bu kitapta Dissanayake, sanatın insani gelişim, adaptasyon ve hayatta kalmanın içsel bir parçası olduğunu ve insan estetiğinin her insanda içkin olduğunu savunuyor. Dissanayake için, “konuşmayı öğrenmek tüm çocuklar için evrensel, doğuştan gelen bir yatkınlık” [...] ise, sanat, danslar, şarkılar, performanslar görsel gösterim ve şiirsel konuşma gibi kültürel olarak öğrenilmiş özellikler içinde kendini gösteren doğal, genel bir eğilim olarak kabul edilebilir”. (Dissanayake, 1995, p. Xii). O ekler:

İnsanoğlu alet kullanan (Homo Faber), dik duran (bir hominid öncüsü, Homo erectus), oyuncu seven (Homo ludens) ve bilgili (Homo sapiens) olarak adlandırılmıştır. Ama neden Homo estetik değil? Her şeyden önce, sanat, genellikle insan zekâsının bir göstergesi olarak kabul edilir, semboller ya da kültürel gelişme derecesinin, kendi başına biyolojik olarak ayırt edici ve kayda değer bir şey olarak değil, yapma ve kullanma becerisinin kanıtı olarak kabul edilir. (Dissanayake, 1995, s. Xiii)

Dissanayake, sanat konusundaki hipotezini insanın evrimi için gerekli bir özellik olarak destekleyen beş nitelik sunar. Bunlardan ilki, her toplumda ve kültürel grupta sanat yapmanın

evrenselliğidir. İkincisi, sanat kaynaklarına yatırım- özellikle premodern toplumlarda- çevresel bir teşebbüsün bekleyeceğinden orantısız olarak daha büyüktür. Üçüncüsü, güvenlik, madde, refah, sağlık, sosyal uyum ve doğum, ölüm ve diğer hayat aşamaları arasındaki bağlantı gibi ritüel seremoniler yoluyla sanatlanmış, gündelik yaşam unsurlarının biyolojik önemleridir (Dissanayake, 2003, s. 247). Dördüncüsü, sanatın gıda, seks, sosyalleşme, dinlenme ve arkadaşlık gibi zevkli davranışlarla ilişkili olmasıdır. Beşinci olarak, gençlere sanata yatkınlığı, sanatın insanlığın gelişimi için gerekli olduğunu kanıtlar. (Mantie, 2017, s. 77)

1. 2. 2. Kaya Sanatları ve “Resimsel Dondugu Zaman”

Dissanayake’nin hipotezine göre insanın doğal eğilimi, Jonas’a göre insana özel “resimsel duygu” aracılığıyla, Paleolitik dönemden başlayarak modern / postmodern döneme kadar kronolojik bir zaman çizelgesinde görüntülerin kuramsallaştırılabilmesi için hem metodolojik hem de kuramsal çerçeveyi ele almayı mümkün kılmaktadır. “Şu an olduğu gibi geçmişini anlayabilmemizi mümkün kılan bu açık trans-tarihsel ilişkiler, hala en değerli metodolojik katkılarından biri olan görsel çalışmaların paradoksal yönünün kaynağıdır” (Paic, 2016, s. 3). Zarco Paic şunları ekliyor:

Görsel çalışmalar, eşzamanlı olmayan bir şeyin eşzamanlı bir izahını sunuyor. Fakat görsel çalışmaların birbirine karıştığı zamanın paradoksu, tarihi zamana karşı çıkmak değil, ikonik eşzamanlılık olarak adlandırmak istediğimiz şeyin varlığını doğrulamaktır: ağa bağlı bir toplumdaki tüm görsel eserler, olaylar ve seyircilerin radikal uyuşmazlığı, bazı her iki kategoriye de girebilecek son mevcut şeyi, imgeleri eskimiş olarak görmemizi sağlar (Paik, s. 4).

Bu bağlamda bu hem yöntemsel hem de teorik olarak, kaya sanatı gibi çok uzun süre kalabilen, arkeoloji veya sanat tarihi gibi klasik disiplinlerin tek başına mahkûm edilmiş resimli özneye açıklayıcı bir çerçeve sağlayan, Görsel Kültür Çalışmaları’nın biricik çok yönlü ve değişken yöntemidir. 1990’ larda bağımsız bir disiplin olarak kurumsal ve kavramsal ayrışımı ile, Görsel Kültür Çalışmaları, W. J. t tarafından sunulan “resimsel dönüş” ün hükmü altında yeni görsel epistemolojiler için kapıyı açmıştır. Aslında, Mitchel’in ve Görsel Çalışmalar’ın “resimsel dönüşü”, “*poststlingist*” ve “*postsemyotik*” dönemlerde görüntünün “yeniden keşfine” izin vermiştir (Mitchel, 1994, s. 16).

Bu durum, resim ve imge teorisi için görüntü felsefesi, sanat tarihi, görsel sanatlar, kaya sanatları vb. gibi yeni ontolojilerin açılmasını mümkün kılmıştır. Bu bağlamda, kaya sanatı, Görsel Çalışmaları’nın bu bölgesel keşiflerinden faydalanmıştır. Bunun gerçekleşmesi için üç farklı neden öne sürülebilir; birincisi tarihsel - aslında tarih öncesi bir nedendir- kaya sanat

resimlerinin başlangıç noktası olması, görsel teşhir ile insanın uğraşına atıfta bulunmasıdır. İkincisi, sanat tarihinin doğal ayrıcalıklarından kaya sanatlarını dışlayan sanat tarihinin ve Avrupa merkezci zihniyetinin dar görüşlülüğüdür. Üçüncüsü, "resimsel dönüş" ün özgürleştirici ve kapsayıcı paradigmasıdır. Dahası, modern çağımızda yaygın bir reklam olgusunu ve bir yandan da Latince "geri dönüş" anlamına gelen "reklam" kelimesinin etimolojik anlamını dikkate alarak, resim ve görsel teşhire sahip insan saplantısının, Homo pictor olarak kökenlerimize yalnızca "sonsuz" bir reklam / "yineleme" olduğunu hatırlatırız. Burada, bu acı ironi için Frederick Nietzsche'nin "sonsuz yineleme" sözünden daha iyi bir ifade bulunmuyor:

Ve sonra her acıyı, her bir dostunu, her düşmanı, her umudu ve her hatayı, her bir çengel bıçağını ve her gün ıslıl gün ışını ve hayatınızı oluşturan şeylerin bütün dokusunu bulacaksınız. İçinde olduğun bu yüzük sonsuza dek sonsuza dek parlayacak. İnsan yaşamının her döngüsünde, ilk kez bir insanın ve daha sonra birçoğunun her şeyin sonsuz yinelenmesinin güçlü düşüncesini algılayacak bir saati olacaktır: - ve insanlık için bu her zaman öğlen saatidir. (Nietzsche, s. 250)

Resimsel konuya gelince, insanın modern olma iddiasını yeniden gözden geçirmeliyiz. Albert Camus'un sözleriyle "Biri Sisyphus'u mutlu edebilecek" olsaydı, Homo Pictor'un modern olmasını da hayal edebilirdi. Bu varsayımın nihai cevabı olarak, Fransız antropolog ve filozof Bruno Latour şöyle demektedir: Nous n'avons jamais été modernes, "hiç modern olmadık". Öyleyse insan hala modern olduğuna dair ısrar ediyorsa, muhtemelen John Berger tarafından modern erkeklerle mağara adamı ataları arasındaki bu benzetmeyi fark etmelidir. Modern insanlara "Görme Biçimleri" ni sunan yazar Berger, "İşte Bulduğumuz Nerede" kitabındaki şöyle diyor: Belki de, onların buraya (mağaraya) geldiğini, tehlike ve hayatta kalma, korku ve korunma hissiyatı arasında kurulan muhteşem bir dengeyle yaşamının deneyimini sezerek ve onları hafızada taşıyarak memnun olacağız. (Berger, 2007, s. 2)

1. 2. 3. Kaya Sanat, Sanat Ötesinde

Eğer kaya sanatı çalışmaları farklı bir tarihsel şartlarda ortaya çıkmışsa, muhtemelen isminde bir sanat tabirini taşımayacaktır. Batı anlayışı bağlamında "sanat" kelimesinin ağır yüklü tanımını tahmin etmek zor değildir. "Resimsel dönüş" meydana geldiğinde, sanat tarihi, bağımsız bir bilim ve uygulama alanı olarak iki asırlık bir geçmişe sahipti. Bu nedenle, Michele Cometa, görsel kültür çalışmaları olan imgenin çağdaş ontolojilerini kullanarak, bir dönemin sanatı olan mağara sanatını incelemenin bir çeşit tutarsızlık olmadığını doğru bir şekilde düşündü mü? Cometa bunu yapmak için olumlu bir olasılık olduğunu savundu. Ayrıca,

Paleolitik görüntüler ve işaretler üzerinde durmaksızın sorgulamaya bağlı görsel çalışmaların geleceğini daha da yakından gördü. (Cometa, 2015). Bu paradigma değişiminin gerçekleşmesinin iki ana nedeni vardır. Birincisi, sanat tarihinin, estetik ve genel olarak resimselliği kuramlaştırmak için münhasır alan olarak düşünülmesidir. İkincisi, görsel kültür çalışmaları gibi alternatif görsel anlatılarının doğuşudur. Bu iki nedenin daha ileri incelemesi şu şekildedir: İlk sebep, hüküm süren yaygın gerçekçiliğiyle belki de sanat tarihinin geri alınamaz semptomlarıdır. Batı etnik merkezli özcülük her zaman sanat tarihinin zayıf noktası olmuştur. Batı estetik önyargıları ve güzellik, virtüözlük, yaratıcılık, zeka, mükemmellik, dayanıklılık, bireycilik, özgürlük ve ilerleme ile ilgili kavram yanılgıları, sanat dünyasının batı ortodoksluğunun yönlendirici değerleri olmuştur. Sonuç olarak, bu alemlerin anlatıya ait olup olmadığına, kendi kendini destekleyen dolaşımın içinde ve dışında bulunmasına, diğer tüm sanatsal ifadelerle kör ve sağır gibi davranan indirgemeci, kendini güçlendirici bir yapı oluşturmuştur; ‘Modern’, isabetli “avant garde”, güzel sanatlar ve yüksek sanat ya da maddesel küre içinde gelişmiş göz alıcı galeriler, devasa müzeler, süslü kataloglar ve zengin müzayedeci ve satıcılar gibi. Bu noktada Fransız sanatçı-filozof ve sosyolog Hervé Fischer, 15 Şubat 1979’da ünlü Centre Pompidou’ daki Petite Salle’ deki tiyatro sahnesinde sanat tarihinin sonunu ilan etti. Hans Belting’in Hervé Fischer’in kehanetini bir soru işareti olarak yeniden formüle eden kitabında; Sanat Tarihinin Sonu? hadisesi şöyle ele alınır:

Fischer soldan sağa doğru seyirciden önce yavaşça yürür. O yeşil çiçeklerle işlemeli beyaz bir Hint gömleği giymiş. Gözlerinin yüksekliğinde asılı bir beyaz kordon boyunca bir eliyle kendini yönlendirir. Diğer elleriyle birlikte yürüdüğü bir mikrofona sahiptir: “Sanat tarihi mitsel kökenlidir. Magique. Jeux. Yaş. Anse. Isme. Isme. Isme. Isme. Neoisme. Ique. Han. İyon. Hic. Pop. Hop. Kitsch. Asthme. Isme. Sanat. Hic. Tic. Tic. Tac. Tic.” Kordonun ortasından bir adım önce durur ve şöyle der: “Ben, bu astmatik kronolojinin son doğumu olan basit bir sanatçı, 1979 yılında, SANAT TARİHİNİN SONA ERDİRİLDİĞİNİ onaylıyor ve ilan ediyorum.” Bir adım daha ileriye gider, kordonu keser ve şöyle der: “Bu kordonu kestiğim an, sanat tarihindeki son olaydı.” Kordonun diğer yarısının yere düşmesini sağlayarak şunları ekler: “Bu düşmüş çizginin doğrusal uzaması sadece bir düşünün yanılsamasıydı.” Daha sonra, kordonun ilk yarısını düşürür ve şunu der: “Şu andan itibaren, şu andaki enerjilere dikkat çeken, geometrik yanılsamalardan arınmış, tarih sonrası sanatın, META-ART’ın olaylarına giriyoruz.” (Belting, 1987, s. 3)

Fischer’in alaycı beyanı, kelimenin tam anlamıyla sanat pratiğinin sona ermediği ya da sanat tarihi disiplininin sonu geldiği anlamına gelmez, daha ziyade “çağdaş sanatın bir sanat tarihi farkındalığıyla tezahür ettiği anlamına gelir, ama artık devam etmez. İleriye dönük olarak sanat tarihinin akademik disiplini, zorlayıcı bir tarihsel tedavi modelini artık ortadan kaldırmaz”

(Belting, s. 3). Başka bir deyişle, Fisher'in beyanı, sanatı eski sanat tarihinin sınırlarının ötesine taşımak için yeni bir paradigma çağrısıdır. Başka bir deyişle Fischer sanatın ötesindeki görsel olarak META SANAT'ı deklare etmiştir.

İkincisi: Sanat tarihinin sonuna ilişkin bu paradigma, batı uygarlığının metafiziği hakkında postmodernist dekonstrüktivist tartışmaların yeni dinamikleridir. Görüntü alanında, sadece sanat tarihi ve teorisinin imgeleri zorladığı teorik çerçevelere izin vermemeye değil, aynı zamanda bu kısıtlamalardan görselliği özgürleştirmeye de devam etti. Görüntüyü yalnızca yaratılış ve dikkati çekme nesneleri olarak değil, kendi biyolojisine (yaşam), arkeolojiye (tarih ve hakikate), psikolojiye (arzulara) ve antropolojiye sahip olan nesneler olarak yeniden keşfetmeyi amaçlayan yeni dinamikler içine sokmuştur. Resim antropolojisi, resimsel dönemin içinde gelişen pek çok görsel dal arasındaydı. Başka bir Alman sanat teorisyeni Hans Belting, görsel olarak antropolojik sorularla meşgul olan pek çok akademisyen arasında yer almaktadır. Belting antropolojisi, Aby Warburg'dan kendisine giden uzun bir Alman geleneği *Kulturwissenschaft* (Kültür çalışmaları) üzerine inşa edilmiştir. Bu disiplin aşağıdakilerle ilgilidir:

“Sağkalımlar (Nachleben), imgelerin ve onların kurucu unsurlarının (Pathos-formeln, temalar ve motifler) yeniden semantikleştirme ve semantik olarak yeniden aktivasyonu; optik aygıtların bir arkeolojisi ile ilgili bir antropoloji, yalnızca iletişim bilimini etkileyen bir mesele değil, aynı zamanda, medyanın ürettiği değişimlerin antropolojik bir çalışmasını da içerir; ve son olarak, bakış açısının fenomenolojisi, cinsellikten (biyo) politikaya, kontrol uygulamalarından ekonomiye kadar tüm etkileriyle ilgili bir antropolojidir ”. (Cammarata, 2016, s. 14)

Resimlerin çeşitli eski veya modern ortamlarda sunulduğu gibi yönlendirilmesinden ziyade, Belting'in teorisi resimleri insan zihniyetine ve dolayısıyla bedenlerine yansıtır. Bu bakımdan beden, el yapımı ya da teknik resimlerle karşılaştığımız görüntülerden farklı görüntüler üreten, algılayan ya da hatırlayan bir "canlı ortam" olarak anlaşılmaktadır. Belting şöyle diyor: “Dış resimler kendi imgelerimiz olarak yeniden düzenlendiğinde, onların kendi bedenlerini kendi bedenimizle değiştiriyoruz, ki bu, bu kapasitede hizmet ettiğinde, yaşayan ya da doğal bir ortama dönüşüyor” (Belting, 2014, s. 16). Belting'in Görüntü Antropolojisi, sanat tarihinin hegemonyasından imajı ve imgeyi açığa çıkarmak olanın ötesindeki sanat kuramının teorik yönüne doğru gider. Bu katkı, insan pratiklerinin kökenlerini, görüntünün önceki ontolojileri tarafından ortaya konan zaman çizelgesinin ötesine dalmak için ileri sürülen temel bir görsel çalışma ilkesidir.

1. 3. Moritanya'nın Kaya Sanatı Yapısı Görsel Kültürel Bir Kavram

1. 3. 1. Coğrafi Çerçeve

Moritanya kaya sanatının coğrafi kapsamı, Sahra, Kuzey Afrika kaya sanatı yapısıdır. İncelenmemiş bir alan olmasına rağmen, Sahra kaya sanatı gelenekleri, dünyanın en büyük paryetal sanat alanlarından biri olarak kabul edilmektedir ve Güney Afrika, Avustralya ve Avrupa'nın kaya sanatından çok daha karmaşık olabilir (Smith, 1993). Sahra kaya sanatının keşfi 1920'lerde başladı. 1920'lerde yapılan saha araştırmaları, Rio de Oro, Batı Sahra, Fas'taki Atlas Dağları, Libya, Cezayir, Mali ve Mısır çölü, Tchad ve Orta Sahra masifleri gibi Afrika kaya sanatının sıcak noktaları olarak tanınacak olan birkaç alanı kapsamaktadır. (örneğin Basch Almagro 1946; Di Caporiacco ve Graziosi 1934; Frobenious 1925; Graziosi 1934; Monod 1938; Winkler 1938, 1939). Çoğunlukla askeri amaçlarla veya sömürgeci yönetim nedenleriyle ilk kez örgütlenen bu seferler, Afrika'nın kültürel mirasının uluslararası izleyicilere nispeten bilinmeyen bir yönünü ortaya koydu (Di Lernia, 2017). Sömürgeci dönemde batılı kaşifler tarafından keşfedilen, Libya'daki Tadrart Akasyası ve Cezayir'deki Tassili n'Ajjer, Sahara kaya sanatı çalışmalarının sembolik bağlamlarını temsil ediyor. İki masif, bugünkü güney Cezayir'i ve güneybatı Libya'yı kapsayan, merkezi Sahra masiflerinin merkezinde yer almaktadır. Birlikte yüzlerce gravür ve binlerce resim ile dünyanın önde gelen kaya sanatı bölgesidir. Masifler, etkileyici bir tarih öncesi Sahra kaya sanatı şehirlerine ev sahipliği yapmaktadırlar. Tassili n'Ajjer ve Tadrart Acacus sitelerinin geniş kutlaması, 1982 ve 1985 yıllarında UNESCO Dünya Mirası Listesi'nde yer almaya başladı (Gallinaro, 2013, s. 352). Bu iki saha, büyük Sahra'daki diğer birçok kaya sanatı cephesinin varlığına rağmen, bu listede kayıtlı olan tek Sahra kaya sanatı alanı olarak kalmaktadır.

1. 3. 2. Kronolojik Çerçeve

Bu iki ana konuma ek olarak, Afrika Sahra'sının diğer kısımları Mali, Nijer, Moritanya, Batı Sahra ve Fas'taki gibi kaya sanatı mirasının zenginliğini korumaktadır. Genel olarak, Sahra kaya sanatının zaman aralığı, farklı bölgesel varyasyonlarla geç Paleolitik döneme kadar uzanır. Örneğin, Tadrart Acacus'un kaya sanatı 12.000 yıl öncesine dayanır. Sahra açık hava galerisi, zamanla değişen manzaralar ve binlerce yıldır bu alanı işgal eden insanlara ait hikayeyi anlatmaktadır. Stilistik olarak, Sahra kaya sanatı altı ana kategoriye ayrılmıştır:

Birincisi: Yabani Fauna, bazen Bubalin stili olarak adlandırılmıştır. En eski sanat tarzıdır ve MÖ 10.000-6.000 aralığına tarihlenmektedir. Filler, zürafalar, su aygırları, gergedanlar, yabani boğalar gibi vahşi devasa hayvanların tasviri ve Sahra'da yaşayan

gerçeklerden çok farklı bir iklimde bulunan nadiren kedigiller ve sürüngenler ile karakterize edilir. Bu fauna sadece gravür, bazen izole veya gruplar halinde ve sıklıkla doğal boyutta temsil edilir. “Üstünlüklerin, kaya verniğinin doğası ve ayrışması, öznelerin türü ve özgün üslup özellikleri temelinde, bu gravürlerin Sahra kaya sanatının en eski şekli olduğu düşünülmüş ve olası bir kültürel çerçeve tanımlanmıştır. Erken Akasya avcı-toplayıcı kültürü” (Gallinaro, s. 358). (Şekil 1) Wild Fauna stilinin bir örneğini göstermektedir.



Şekil 1. Yavaş bir tırısla bir filin gravürü, Acacus Dağları'nda, Libya'da (Afrika Kaya Sanatı 2018 için telif hakkı) gravür edilmesi.

İkincisi: İkinci dönem, çağın üst üste gelmesiyle, *Vahşi Fauna* dönemidir ve buna Yuvarlak Dönem denir. Bu isim Fransız uzman Henri Breuil tarafından bu döneme verilir. Bu stilde bir dizi teknik ve alt stil bilinmektedir, fakat karakteristik form ünlü “beyaz marslılar’ı” gösterir; genellikle devasa, yuvarlak ve başsız, bazen de boynuzlu ve maskelidirler. Filler, gergedanlar, zürafalar, devekuşları ve Bubalus gibi hayvanlar, büyük ölçüde Etiyopya türü faunayı temsil eder” (Smith, 1968, s. 6). İnsan figürlerinin, özellikleri olmayan boyanmış yuvarlak kafalarla birlikte görünmesi MÖ 8.000-6.000 arasında kalmaktadır (Şekil 2). Yuvarlak Kafalar stili hem kayalıkların hem de mağaraların duvarlarını süsleyen resimler ve nadir gravürlerle temsil edilir. Temsiller genellikle vahşi hayvanları, özellikle Berberi koyunları ve antilopları ile ilişkili yuvarlak başlı antropomorfik figürleri göstermektedir. Bu tarzın temel

özelliği av sahneleri ve geleneksel olarak kutsal ve sembolik bir alana atfedilen dans veya ritüel faaliyetlerin karmaşık sahneleridir. Özellikler sabittir. Boyalı figürler genellikle profilde temsil edilir ve farklı tekniklerle gerçekleştirilebilir: basit bir kontür, düz renk veya çok renk. Geç Akasya avcıları, bu tarzın muhtemel kültürel ve kronolojik çerçevesini temsil eder, muhtemelen ilk Pastoral döneminde de devam eder. (Gallinaro, s. 359)



Şekil 2. Yuvarlak Başlı resim. I. grubum (Mori). Teshuinat, Libya. (African Rock Art 2018 için Telif Hakkı)

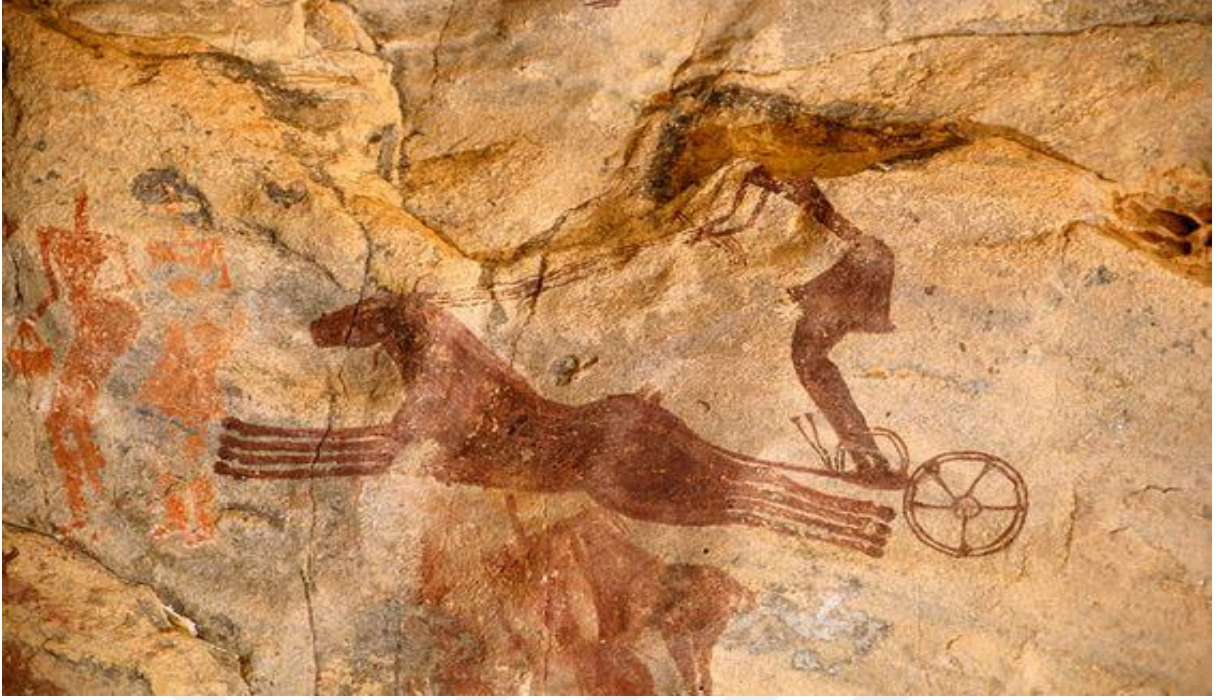
Üçüncüsü: Yuvarlak Başlı zamanında, Sahara halkı avcı toplayıcıları olarak yaşıyordu, ancak bu yaşam biçimi *Pastoral Döneme* (M.Ö. 5500-2000) kadar kademeli olarak ilerledi. Bu tarz, evcil hayvanların tanıtılmasını ve insan figürleriyle mızrakları ele geçirerek ve törenlere katılarak daha yerleşik bir yaşam tarzını betimleyen kaya sanatı ile karakterize edilir. Bu tür Pastoral veya Bovidyen tarzı, tüm Sahara boyunca binlerce yeri saymak için en yaygın kaya sanatı tipini temsil eder. Ana temalar yerli sığır ve pastoral yaşamı ifade eder. Gündelik işlerin sahneleri, sağım ve sağlığın yönetilmesi, avcılık ve / veya ritüel sahnelerle değiş tokuş edilmesi, bu pastoral grupların katılımını vurgulamaktadır. Genellikle, resimler düz renk veya çok renkte natüralist tarzda temsil edilir (Şekil 3). Konular çeşitli tutumlarda ve örneğin vücut resimleri, giysi ve saç modelleri gibi birçok ayrıntıyla yeniden üretilir. Tarzın tepesi büyük olasılıkla Orta Pastoral kültürüne atfedilebilir. Yeni bir temsil pratiğine yer vermeden önce “Arkeolojik

verilere dayanarak, bu tarzın sekiz binyıl ortasından BP'nin dördüncü binyılın başlangıcına kadar sürmesi mümkündür". (Gallinaro, s. 360)



Şekil 3. Tassili n'Ajjer'den Pastoral tarzı sahne. (Telif hakkı © Mohammed Beddiaf, UNESCO dünya mirası web sitesi 2018)

Dördüncüsü: İklimin gittikçe daha kuru hale gelmesi ve uzun mesafe yolculuğunun daha önemli hale gelmesiyle birlikte *At Dönemi* sanatının (MÖ 1000- MS 1) izleri görülmektedir. Gravür kalıntıları atların ve atlı arabaların tanıtımını göstermektedir. Çoğunlukla At / Bi-üçgen tarzı tablolar, aynı şekilde bazı gravürler içerir. İki üçgen stilin iki ayırt edici özelliği, düz renkteki insan figürlerinin geometrik betimlenmesi ve evcil atların görünüşüdür. Şekil 4' te gösterildiği gibi, bu tarz ayrıca, "çoğu zaman bir vaha bağlamında, pastoral sahneler, ev içi aktiviteler ve eğlence gibi temsil edilen sahnelerin geniş bir değişkenliği ve uçan dörtlü av / savaş sahneleri" tarafından da temsil edilebilir. İnsanların bir mızrak kullandığı savaş arabaları ya da kavgalar buna örneklik teşkil eder (İbid, s. 360). Temsili sahneler, Pastoral döneminin ve Erken Garamantyan kültürünün son evrelerini, yaklaşık MÖ 4. binyıl ile MÖ 3. binyıl arasında göstermektedir.



Şekil 4. Charioteer etek giyen ve dört reçineyi tutan soldaki iki tekerlekli arabayla giden iki atın bordo resmi. Tarssed Jebest, Cezayir. (Telif hakkı: <http://africanrockart.org>)

Beşinci: Sahara'daki kaya sanatının beşinci evresi *Deve Dönemidir*. Bu tarihler Sahra'nın fiili çevre koşullarına yaklaşmasından sonra, Sahra halkının günlük yaşamında devenin önemli bir rol oynadığı tarihlerdir (M.Ö. 200'den günümüze kadar). Deve periyodu, Şekil 5'te görüldüğü üzere yaşamın pastoral ve göçebe yönleri gibi farklı üretim biçimlerinin birbirine karıştığı periyoda denk gelmektedir. Sahra'da deve stili yaygındır. Tipik olarak karavan grubundaki develeri veya olmayan develeri (*Camelus dromedarius*) temsil eder. Ek temalar arasında son derece stilize iki üçgen insan figürü, keçi sürüleri, karavanlar, palmiye ağaçları ve avlanma veya savaş sahneleri yer alır. Bu dönem yüksek düzeyde şematizasyon ve temsillerin düşük doğruluğu ile ilişkilidir. Bu tarz ayrıca Garamantyan kültürünün klasik ve son evreleriyle de ilişkilidir (M.Ö. 300 ila 600 AD) (İbid, s. 361).



Şekil 5. Sığırların önceki görüntülerinin üzerine boyalı develeri gösteren kaya sanatı resimleri. Manda Guéli Mağarası, Ennedi Dağları, Çad, Orta Afrika. (Telif hakkı: David Stanley, Wikipwdia 2018).

Altıncı ve son aşama Tifinagh olarak bilinen *Libyco-Berber* alfabe prototipidir. Libyco-Berber (Tifinagh) yazıtlarının ilk tezahürü, önceki dönemle aynı dönem olan Garamantyan dönemine tarihlendirilmiştir. Tifinagh yazıtları (Şekil 6) bazen taş duvarlara oyulmuş veya boyanmış olan Tadrart Acacus'ta bulunabilir. Yazıtların kesin bir şekilde tarihlendirilmesi zor olmakla birlikte, Garamantian döneminden başlayarak Tifinagh'ın alfabesinin hala Sahra alanı boyunca Tuareg grupları tarafından kullanılmakta olduğu döneme kadar uzun bir kronolojik dönemi kapsamaktadır. “Son zamanlarda yapılan bir tarama, kayıtlar ve kısmen metinleri yorumlamak, Acacus'taki Tifinagh yazılarının kronolojik eğilimini tanımlamaya izin vermektedir: belirlenemeyen panellerin yüzdesi çok yüksek olsa bile (yaklaşık 80%), en az iki panel açıkça İslam öncesi bir döneme atfedilebilir (MS 7. / 8. yüzyıldan önce [76]). Arapça yazılarda olduğu gibi, sistematik bir çalışma hala eksiktir. Bununla birlikte, çok yeni olsa bile gözden kaçırılmaması gereken bir kanıttır” (Ibid, s. 363). Bazı Arap nüfusunun göç ettiği Sahra'nın başka bir bölümünde, örneğin Arabo-Berber dönemi olarak anılan dönemde Arap yazıtları Moritanya'daki gibi Tifinagh ile kaya panellerinde yan yana bulunur.



Şekil 6. Ti-n-Lalan bölgesinden Tifinagh yazıtlı kaya sanatı paneli. (Telif Hakkı, Gallinaro)

1. 4. Moritanya'daki Kaya Sanat

1. 4. 1. Kaya Sanatın Keşfi, Araştırması ve Coğrafya

Diğer tüm Batı ve Kuzey Afrika ülkeleri gibi, Moritanya kaya sanatı da Fransız kaşiflerin, sömürgeci askeri personelin, yöneticilerin ve işçilerin keşfidir. Eski Fransız Batı Afrika kolonilerinin ülkelerindeki kültürel ve bilimsel enstitü olan IFAN (Institut Français d'Afrique Noire) gibi Fransa bağlantılı kurumlar, bu keşifler hakkında raporları incelemede ve yayınlamada merkezi bir rol oynamıştır. IFAN, 1938 yılında Dakar'da ve Senegal'de, yaşamını Sahra doğasını ve yaşam tarzını incelemeye adanmış Fransız doğa bilimci ve araştırmacı Theodore Monod tarafından kurulmuştur. Monod bir Cizvit pasifistti ama profesyonel kariyerine, ülkesinin Batı Afrika'daki bir sömürgeci çabası olan “Méhariste” olarak, yani Fransız bir deve şövalyesi olarak başladı. Sahra kaya sanatı ve arkeolojisini özellikle Moritanya ve Batı Sahra'ya odaklanarak titizlikle inceledi. Batı Sahra Arkeolojisi'nde Frobenius, Breuil, Huard, Reygasse, Dalloni, Capot-Rey, Graziosi, Winkler, Vaufrey, Lhote, Mori, Dunbar ve Mauny gibi diğer Sahra uzmanlarıyla karşılaştırılmasının en iyi örneklerinden biri oldu. Kaya sanatı keşifleri ile diğer birçok bilim adamları arasında bilinir hale geldi. Monod çalışmalarını

iki Sahra bölgesi arasındaki tematik ve stilistik benzerlikler nedeniyle Batı Sahra bölgesinin gravürleri, resimleri ve yazıtlarıyla birlikte, Moritanya kaya sanatı üzerine yoğunlaştırdı.

Moritanya kaya sanatının ilk kronolojik ve kültürel-tarihsel sınıflandırmasını oluşturma girişiminde, Monod, çoğu ülkenin üç ana coğrafi bölgesine dağılmış 101 bölgeye dayanıyordu. Kuzeyde Bir Moghreïn, kuzey merkezinde Adrar, güneyde Tagant ve Dhar Tichitt-Walata. Daha az tanınmış bir başka bölgesel yapı ise uzak Kuzey Doğu'daki Hank çevresinde bulunanlardır (Abd el Moniem, 2005). Aslında, uzun bir Moritanya kıyı şeridinde kaya sanatı yapılarının bulunmaması dikkat çekmektedir çünkü Tintan, Bouhdida ve Nouakchott kültürleri gibi orada gelişen birçok tarih öncesi kültürün varlığına rağmen gravürler ya da resimler bulunamamıştır. Robert Vernet bu duruma iki unsurun yol açtığını ileri sürmüştür: Birincisi, gravür veya resim yapmak için uygun kaya cephelerinin olmaması, ikincisi ise kültürel alanda kaya sanatı geleneğinin olmamasıdır (Vemet, 1993, s. 122). Monod'un öncül çalışmalarına ek olarak (1937, 1938), diğer araştırmacılar, Moritanya kaya sanatının farklı yönlerini incelemekle ilgilendiler. Marion Sénones (1939) ile birlikte Odette du Puigaudeau, Taghouse bölgesinde 1934'te Fransız askeri Teğmen Trancart tarafından bildirilen kaya sanatı keşfini inceledi. Benzer şekilde, Teğmen Girard, Adrar 1932'deki El Beyidid kayalık alanını keşfetti. Diğer Adrar kaya sanatı eserleri Monod tarafından incelenecekti. Mauny (1954, 1970a), kaya resimleri ve aynı bölgedeki (Tagant) Rkiz masifinde Aguentour El Abiod'un eserlerine özel ilgi göstermeden önce Moritanya'nın da dahil olduğu Batı Afrika'nın kaya sanatı gravürlerini, resimlerini ve yazıtlarını incelemiştir.

Şans aynı zamanda Moritanya'daki kaya sanatı keşiflerinde de rol oynamıştır. Fransız bir inşaat mühendisi olan M. Saumon, Kaedi'de bir kaya sanatı alanı keşfetti ve Henri Bessac (1955) bu keşifte çalıştı. Tenses, Adrar bölgesindeki büyük bir kaya sanatı bölgesi Atar ve Tidjikja arasındaki bir yol yapım ekibi tarafından tesadüfen keşfedildi. Bu keşif Favotti (1960) tarafından incelenmiştir. Richir (1970) benzer şekilde, Mauny tarafından incelenmeyen aynı Rkiz masifinde kaya barınaklarının bir grup resmini inceledi. Lhote (1982), Monod, Mourgues, Laffont, Couneille, Munson ve Mauny tarafından keşfedilen araba temsillerini incelemekle ilgileniyordu. "Lhote'un çalışmasının önemi, Moritanya ve Batı Sahra kaya sanatının araçlarını, sığır sürüsünü de uygulayan bir atlı toplulukla karakterize ederek kronolojik bir döneme (caballine) yerleştirmektir." (Abd el Moniem, 2005, s. 20) Moritanya korporasındaki el arabalarını temsil etmek, Sahra bağlamında çok önemlidir. Moritanya korpusu, tek başına tüm Sahra korpusunda belgelenen toplam 800 araba temsilinden 200 arabayı kapsar (Gharib, 2017).

Genel olarak, Moritanya kaya sanatında bu coğrafi mekâna odaklanma, Dhar Tichitt olarak anılan bir arkeolojik bölgenin geleneğinin ortaya çıkması ile sonuçlandı. Holl (1986), Moritanya kaya sanatını, Neolitik Sahra'daki geçmiş sosyo-ekonomik unsurları yeniden yapılandırma aracı olarak kullanma ihtimalini dikkatle inceledi. Robert Vernet (1993), Moritanya arkeolojisi üzerine bir referans kitabı olarak kabul edilen “Prehistoire de la Mauritanie” kitabında, Moritanya kaya sanatı üzerine kapsamlı bir çalışma yaptı. Bu kitapta, Vernet, hem coğrafi hem de kronolojik dağılım ve Moritanya kaya sanatı korpusunun ana temaları için ayrıntılı bir açıklama yapmaktadır. Son olarak, Mısırlı bilim adamı Hamdi Abbas Abd el Moniem (2005), Adrar bölgesindeki iki özel kaya sanatı alanına ilişkin doktora çalışmasını, özellikle Moritanya kaya sanatının kültürel ve tarihi bağlamına odaklamıştır.

1. 4. 2. Kronolojik Çerçeve

Küçük farklılıklar haricinde, Moritanya kaya sanatı kronolojisi daha önce açıklanan Sahra kaya sanatı kronolojisine çok benzemektedir. Monod (1938), Batı Sahra korpusu ile kategorize edilen Moritanya kaya sanatının kronolojisi hakkındaki ilk sentezini ileri sürmektedir. Üç grup belirlemektedir. Birincisi antik grup, arkaik ve okuryazarlığın olmadığı dönemdir. İkincisi, eski Tifinagh'ın ortaya çıkmasıyla bağlantılı orta gruptur. Daha sonra Modern grubu Tifinagh ve Arapça ile ilintili son gruptur. Monod'a göre, Eski grubun konuları iki nedene dayanarak “Neolitik”tir. İlk olarak, Chinguetti'deki Lemaqader'de ve Adrar bölgesindeki Ouadane'de bulunan Neolitik mezar yerleri ile ilişkili dikili taşlar üzerinde antik tip gravürler vardır. İkincisi, Sahra'nın diğer kısımlarında bulunanlara çok benzeyen evcilleştirilmiş büyükbaş hayvan görüntülerinin olağanüstü bir bolluğu söz konusudur: tasarım, figürler, boynuzlar gibi çengelli kolyeler tamamen aynıdır (Monod 1938: 93-94). Tablo 1, Monod'a göre Batı Sahra kaya sanatının kronolojisini göstermektedir.

Grup	Dönem	Temalar	Patinalama
Antik (arkaik, ön kamber)	Antik (arkaik, ön kamber)	Etiyopya Faunası: filler, zürafalar vb. Evcil hayvanlar.	Karanlık
Orta (cameline, İslam öncesi)	Orta (cameline, İslam öncesi)	atlar, deve, at ve deve binicileri, yuvarlak kalkanlar, ciritler, av sahneleri: devekuşları, oriks, etoburlar; eski Tifinagh.	bazı istisnalar ile orta
Modem (son, İslami)	Modem (son, İslami)	modem Tifinagh, Arapça yazıtlar, kriptograflar: ibraniyya, saryaniyya	Hafif

Tablo 1. Monod'un Batı Sahra Kaya sanatı Kronolojisi.

Mauny (1954), Monod ve Vernet tarafından göz ardı edilen temaları tek başlarına temsilen merkezi odaklarda kullanarak daha ayrıntılı bir kronoloji ortaya koymuştur. Mauny'in sınıflandırması, genel olarak Sahra kaya sanatı için sunduğumuz önceki kronoloji ile daha uyumludur. Tablo 2 Mauny'nin Batı Sahra kaya sanatının kronolojisini göstermektedir. Onun sınıflandırması, genel olarak Sahra kaya sanatı için sunduğumuz önceki kronoloji ile daha uyumludur.

Grup	Sure	Temalar	Stil	Patinalama
Büyük Etiyopya Faunası ile Natüralist	5000- 2000 MO.	Büyük Etiyopya Faunası: su aygırı, gergedan, filler, timsahlar, zürafalar, vb; silah ve ok atma ile avcılar	Natüralist	Karanlık
Sığır çobanları	2500- 1000 MO	Sığır çobanları (çıplak ve fiyonklu)	Yarı natüralist	Daha hafif: orta
Ata Ait	1200 MO	Atlar, savaş arabaları, ciritler, yuvarlak veya dikdörtgen kalkanlar, Libyco yazıtları.	Şematik	Hafif
Libyco- Berber	200 BC- 700 MS	Savaş arabaları, atlar, ciritler, yuvarlak veya dikdörtgen kalkanlar, kollar üzerinde asılı bıçaklar, deve, Libico'dan türetilen eski Tifinagh.	Daha Şematik	Hafif
Arabo- Berber ve Modern	700 MS- Şimdiye kadar	Avcılık oriks, devekuşları vb \ ciritler, çapraz kılıçlar; modern Tifinagh, Arapça yazıtlar, deve biniciler.	Çok Şematik	Hafif

Tablo 2. Mauny'nin Batı Sahili kaya sanatı kronolojisi

Daha önce bahsettiğimiz Sahra kaya sanatının kronolojisi ile kıyaslandığında, Monod'un beş farklı altmış beş sahra sahnesini, onlara tarih vermeden üçüne doldurduğunu biliyoruz. Monod'un bunu yapmak için kendi nedenleri vardı. Bunlardan ilki, modern kaya sanatı kronolojisi teorisine göre sınıflandırılmasının çok erken olmasıdır. Örneğin, Büyük Fauna ve Pastoralist dönemleri, iki grup arasındaki herhangi bir farklılığı ihmal ederek ve Moritanya kaya sanatında ayrı bir mevcudiyete rağmen Yuvarlak Dönem'i görmezden gelerek

tek bir grupta topladı. Monod'un sınıflandırmasına benzer şekilde, Vernet (1993), Mauny tarafından önerilen yeni detayları ekleyerek temsil edilen motiflere dayanan aynı kronolojiyi önermiştir. Vernet'in kronolojisi üç aşamayı takip eder: 1. Büyük Vahşi Faunanın temsili ve Neolitik dönemin başlangıcında avcılarının oyunu. 2. MÖ üçüncü binyıldan itibaren büyükbaş hayvanlar olmak üzere yerli faunanın temsili. 3. MÖ 1. bin yılın başlarında eşek, koyun, köpek ve *warthog*ların (çok nadir) yanı sıra "yetersiz" tasvir edilen büyükbaş hayvanların, arabaların, atların, develerin, av sahnelerinin (antiloplar, ceylanlar, devekuşları) gösterimleri (Abd el Monien, 2005).

Genel olarak, Moritanya'yı ve daha geniş Batı Sahra kaya sanatını inceleyen araştırmacıların dikkati çeken bir gözlem, Robert Vernet'in yazılarında sürekli "vasat" olarak nitelendirilmesi bu kaya sanatının niteliği hakkında bilgi vermektedir. Vernet bu "vasatlığın" sebebi hakkında başka bir sebep vermeden bunu yapmaktadır. Estetik bir değerlendirme yapmanın geniş bir alan sağlamasından kaynaklanıyor olabileceği değerlendirilmektedir. Sanat tarihinin hegemonik kalıntılarını bir kenara koyarsak ve Avrupa Magdalyanı kaya sanat tarzı gibi bazı kaya sanat stillerini standartlaştırırsak, arkeoloji teorisi Batı Sahra görsel sunumunun "vasatlığı" için farklı açıklamalar sunmaktadır. Bu olası açıklamalardan ilki Augustin Holl tarafından önerilmiştir. "Zaman, Mekan ve İmgeleme: "Dhar Tichitt Moritanya'da: Kaya Sanatı" isimli çalışmasında Holl, tüm düşünce okulları ile ilgili "kaya sanatı ile ilintili olan her imge, sanatçıların isteğiyle bitmiş ürünlerdir" varsayımında bulunan genel bir kabule karşı itiraz etmektedir. Hatalar, kaba eskizler, bitmemiş motifler veya terk edilmiş girişimlere yer yoktur. Kaya sanatı söz konusu olduğunda, geçmiş imaj yapımcıları mükemmelmış gibi görünmektedir; projelerini daima başından sonuna kadar uygulayabildiler" (Holl, 2002, s. 77).

Holl, görsel aktivitenin, kompozisyonun ortasında veya öncesinde planlanıp başlatılabilen, iptal edilebilen, terk edilebilen bir süreç olan "chaine operateire" veya Modus Operandi adında alternatif bir gerekçe önermektedir. Holl'in önerisinden çok uzak olmayan Carole Fritz, Gilles Tosello ve Margaret Conkey'den başka bir öneri gelmektedir. "Avrupa Paleolitik Toplumlarında Sanatçıların Kimlik ve Roller Üzerine Düşünceler" başlıklı makalelerinde (Fritz ve ark, 2005), usta sanatçılardan, yeni öğrenenlere görsel becerilerin aktarılabilirdiği bir "çıraklık" olanağı önermişlerdir. Gerçekleştirilen görsel çalışmalardaki üstünlükler ve geniş eşitsizlik, gravürlerin veya resimlerin "kötü" uygulanmasının olası bir açıklaması olarak sunulabilir. Bu fenomenin üçüncü bir açıklaması hem at hem de deve dönemlerinde Libyco-Berber savaşçıların yaklaşmasıyla şiddetin ve kargaşaların

yayılmasıdır. İki dönem, Moritanya kaya sanatında sanatsal yeterliliklerin kayda değer “bozulması” ile kronolojik olarak uyuşmaktadır.

1. 5. Yorumlama

Moritanya kaya sanatı yapısı üzerinde çalışan bilim adamlarının karşılaştığı önemli bir sorun, bilinen kaya sanatı alanlarının sistematik olarak kaydedilmesinin eksikliğidir. Kültür Bakanlığı'nın egemen şemsiyesi altında çalışan Institut Mauritanien de Recherche Scientifique (IMRS) gibi ulusal mirasın araştırılmasından ve korunmasından sorumlu olan özel hükümet organlarının varlığına rağmen, bu görevi yerine getirmek için iki kuruluş tarafından çok az şey yapılmaktadır. Moritanya'da yürütülmesine rağmen, Batı Afrika arkeolojisinde çığır açan bir araştırma projesi olarak kabul edilen Aoudagoust arkeolojik projesinin hiçbir Moritanya üyesi bulunmamaktadır. Aoudagoust araştırma projesi, Moritanya'nın bağımsızlığını kazandığı ve fakat o dönemde akademik altyapısının olmadığı bir dönemde başlamış olsa da , ülkenin bir üniversite ve araştırma kurumuna sahip olduğu zaman açısından da yerel paydaşların süreçte dahil edilmesi bağlamında projenin yürütülme biçiminde çok az değişiklik meydana gelmiştir. Şimdiye kadar, Moritanya'daki arkeolojik araştırmalar, Batılı araştırmacıların ve kaşiflerin hala ulusal arkeolojiyi incelemede en önemli oyuncular olduğu sömürge dönemini yansıtmaktadır.

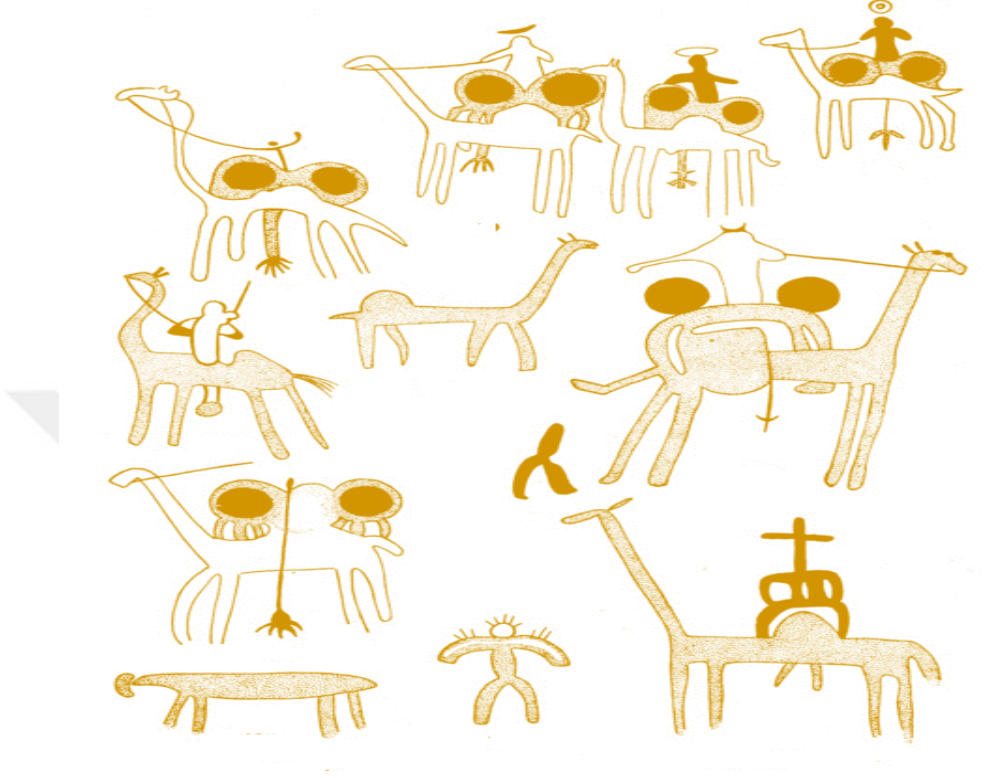
Ulusal Müze, Ulusal Kütüphane, Eğitim, Kültür ve Bilim Ulusal Komitesi veya Fondation Nationale de Sauvegarde des Villes Anciennes gibi yeni kurulan kurumlar, sergi ve koruma organları bile, kaya sanatı ve mirasının durumu hakkında çok az bilgiye sahiptir. Bu durum, daha geniş politik yönetim sorunları ve kültürel politikaların yetersizliği ile ilgilidir. Kültürün resmi vizyonu çok arkaik ve sığdır. Resmi kültürel politikalar genel olarak geçmişle ilgili bazı anlatılara dönük maddi gerçekler tarafından kesinlikle onaylanmayan tarih öncesi gerçekler hakkında yetkilendirme isteyen bazı temel mitleri veya etiyolojileri yansıtmaktadır. Moritanya kaya sanatı yapısı diğer birçok kültürel malzeme arasında, bu düzeyde yer tutabilmektedir. Aslında, Moritanya kaya sanatı sicili, henüz tarih öncesi ve tarih öncesi dönemin ulusu hakkında yazılmasına katkıda bulunacak büyük bir estetik ve açıklayıcı potansiyele sahiptir. Kaya sanatı resimlerini anlamak için arkeoloji teorisi, bilgilendirilmiş (informed) yöntem ve formal yöntem gibi çok pratik metodolojik çerçeveler sunmaktadır. Bilgilendirilmiş yöntem, maddesel olarak “sessiz” arkeolojik kanıtlarını diğer “konuşan” delillerle bütünleştirmektedir. “Kaya sanatını yapan ve kullananlardan doğrudan veya dolaylı olarak aktarılan bir iç görü kaynağı kullanmak gibi. Bu konuşma delil, etnografya, etnohistorik,

tarihsel kayıt ya da eski bilginin devam ettirilmesi için iyi bir sebeple bilinen modern anlayış yoluyla olabilir” (Tacon, 1998, s. 6).

Bu yöntemin ideal amacı, kaya sanatı resimlerinin algılanan sessiz ve izole görüntülerini kapsamlı bir şekilde ortaya koymaktır. Sahra ve Moritanya bağlamında kaya sanatı ile ilgilenen bazı arkeologlar ve sanat tarihçileri arasında hala popüler bir eğilim olan kaya sanatı resminin gizemli yorumlarından kaçınılmasa ve zor bir görev yürütüldüğü bilinciyle dengelenmezse, bu yöntem yanıltabilir. Moritanya kaya sanatı kayıtçıların izole yönlerini incelemek için birçok girişimde bulunuldu, ancak ileri sürülebilir ki, Adrar ve Tiris bölgesindeki El Rhallaouiya, El Beyyed, Tenes, Amogjar, Legleitat; Tagant’daki Guilemsi ve Dhar Tichit’teki diğer dağınık bölgedeki duvar mağara barınaklarında eski sanatçılar tarafından anlatılan gerçek hikaye, henüz tam anlamıyla anlatılmamış ve anlaşılmamıştır. Örneğin, Odette du Puigauveau, Tagant bölgesinde kaya sanatı mekanlarını okumaya çalışırken “Bilgilendirilmiş Yöntem” tekniğini kullandı. Kısa analizinde Puigauveau, resimlerin yorumlanmasına ilişkin açıklamasına devam etmeden önce resimlerin kökeni hakkında sık sık yerel kaynaklara başvurmaktadır. Mesela şöyle der: “Arap veya Berberi kökenli olan Tagant Moors’un gelenekleri ve sorgulama yaptığımız zenciler, bu resimleri siyah papazlara ve çiftçilere, buralarda yaşayan sakinlere atfediyorlar. Müslümanların gelişine kadar dağlar ve köylerinin kalıntılarını orada bıraktılar” (Du Puigauveau, s. 46) [Fransızcadan çevirilerim].

Herhangi bir siyah Afrika topluluğundan olmayan bir bölge olan Tagant’taki bir kaya sanatı alanı hakkında parçalanmış bir tablo olmasına rağmen, bu görsel olarak bilgilendirilmişlik, toprak mülkiyetinin ve diğer önemli kültürel ve politik konuların sorgulandığı çağdaş tarihsel bağlamda anlaşıldığı zaman çok açık bir şekilde anlatılıyor. Tagant’daki Aguentour Bahan kayalık alanından bir kopya (Şekil 7), bölgenin eski siyah çobanları ile yeni gelen beyaz Lybico-Berber işgalcileri arasındaki etnik ilişki hakkında ilginç bir gerçeği ortaya çıkarmaktadır. Sadece resmin üst tarafını göz önüne aldığımızda, tanımsız siyah yükleri tutan kırmızı koşumlu dört beyaz deve kervanı görülür. Kervan batıya doğru gitmektedir ve önde gelen binici siyahidir. Deve binicilerinden biri beyaz ve diğer üçü ise siyahtır. Binicilerin üçünün başlarının üstünde hale vardır. Eğer seyirci sunumun gerçekçiliğine inanıyorsa, karma etnik sahne prehistorik çağda siyah-beyaz kültürel gruplar arasında bir tür ilişki olduğunu gösterir. Tablo, insan-hayvan ilişkisi ile ilgili farklı etnografik gerçeklik hakkında bizi bilgilendirir. Normalde, deve- ve daha az ölçüde bir at, beyaz Berberi Arap işgalcileri ile kültürel olarak ilişkilidir, oysa bovid kültürü, özellikle Fulani olan yerli siyah

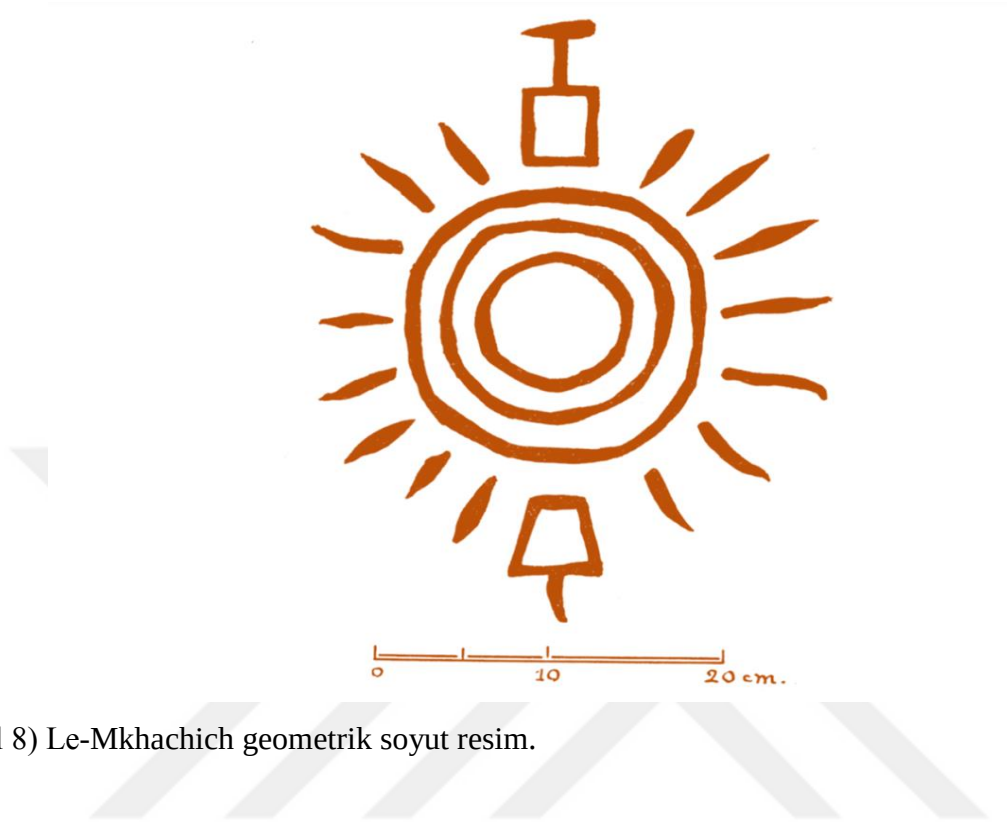
Afrika kültür grupları ile ilişkilidir. Binicilerin başlarındaki açıklıklar bize, sosyal gruplar arasında ve içinde mevcut olan tabakalı modelle birlikte veya ondan önce var olan kooperatif eşitlikçi bir modelden bahsedebilir.



Şekil. 7: Aguentour Bahan'dan Resim (Du Puigauveau, 1939, s. 54)

Kaya sanatı resmini okumak için bilgilendirmiş yöntem kullanan ikinci ilginç örnek ise Jacques-Meunié'nin (1959) soyut bir geometrik resim hakkında açıklamasıdır. Resim, Puigauveau'nun önceki kopyayı yaptığı aynı Tagant bölgesinde, Qasr el-Barka yakınlarındaki Le-Mkhachich mağara barınağında yer almaktadır. Meunié'ye yerel bilgi kaynakları tarafından verilen bu tanıklığın önemi, soyut bir kaya resmine bir yorum getirmesidir. Figüratif temsillere kıyasla ve eski görsel geleneklerin hala yaşamakta olanlarla diyalog halinde olduğu Avustralya'daki Aborjin resim pratiklerinin aksine Sahra çağdaş resimleri, sürekli resmetme pratiğinin eksikliğinden dolayı şifresi çözülmesi en zor olanlardır. Bu örnekte, antik Aborjin görsel gelenekler hala yaşayanlarla diyaloga giriyor. Meunié'nin Le-Mkhachich mağarasındaki geometrik resimle ilgili açıklaması (Şekil 8) şöyle: “Yanlarında, üç eşmerkezli çemberden oluşan geniş bir geometrik desen var, bir diğeri ise dışa doğru yayılıyor. Bidan bunu bir “tam-

tam” davulunun veya *t'ebel*'in temsili olarak değerlendirmektedir. Birbirine bakan iki kare, davulun taşınmasında kullanılan kolları temsil eder” (Meunié, 1959, s. 25).



(Şekil 8) Le-Mkhachich geometrik soyut resim.

Yine de bu yorumlamalar hiçbir şekilde bu bireysel imgelerin nihai veya özel bilimsel bir okuması olarak kabul edilemez. Tarihsel bir tanıklığın tarih öncesi gerçekler üzerinde hem bireysel hem de kamusal izleyicileri aydınlatmaya katkıda bulunabilmesi için, sadece kaya sanatının önemli rolüyle ilgili bir pilot yaklaşım olarak sunulmuştur. Nitekim, Moritanya tarihöncesi, proto-tarihinin ve tarihinin hatırı sayılır boşlukları, bir örnek olarak, Etiyopya Fauna dönemi boyunca avcı toplayıcılar grubun, Pastoralist dönemde çoban grubu, Atlar ve Kambiyo dönemlerinde Proto, Libyco ve Arab-Berber grupları sosyal ve kültürel kimliği gibi, deşifreyondan önce doldurulamaz. Kimlik, kültür ve tarih siyasetinin her zaman olduğu gibi gözüktüğü bir ülkede, kaya sanatlarının bu politikaya katkıda bulunacak çok şeyi vardır. Ayrıca, bazı Moritanya kaya sanatı siciline ait mevcut analitik ve yorumsal literatür, kast sistemi ve kölelik uygulamalarının başlangıcı gibi, şimdiye dek çok belirsiz kalan ciddi tarihsel meseleleri incelemeye yönelik daha spesifik/tematik çalışmalara yönlendirici bir işaret olarak kullanılabilir. Dahası, siyah nüfusu kuzeyden güneye süren Berberli'lerin kökenleri ve yönleri hakkında Fezzan, Libya ve Dhar Tichit kültürlerinde Garamantians arasında var olan mal, at, takı ve köle tans-Saharan değişimi hakkında olası bilgilere ek olarak (Challis, 2016, s. 210) kanıtlar bulmaya yardımcı olabilir. Son olarak, gerçek tarihsel tartışmalarda etnik sorunun

Üretilen duyarlılığını dikkate alarak, ulusal kaya sanatının görsel içeriği tanınmaktan uzaktır. Mağaranın içeriği, ülkenin geçmiş, şimdiki ve muhtemelen geleceği ile ilgili mevcut tarihsel anlatılara ekleyebileceği potansiyel katkı nedeniyle mağarada kalacaktır. Kaya sanat resimlerinde okul müfredatlarında ve entelektüel tartışmalarda dolaşan her şey dahil ve bilinçli bir görsel kültürün oluşmasında herhangi bir konuma yer verilmesinin uzun bir yolu vardır.

Aksi taktirde, Jackson Pollock ya da Banksy gibi modern ya da ağdaş sanatçılar aracılığıyla modern görsel kültürün, kaya sanatında sanatsal bir ilham kaynağı olduğu düşünüldüğünde, Moritanya mağara resimlerinin hala tanınması ve daha sonra Moritanya sanatçıları tarafından ulusal bir görsel kültüre dönüştürülmesinin önünde uzun bir yol bulunmaktadır. Bu gözlemi yaptıktan bir yıl sonra, Omar Ball adlı genç bir Moritanyalı sanatçı, Tagant mağara sanat resmindeki Aguentour Bahan kaya alanında ilham buldu (şekil 7). Omar Ball, mağara sanat kervanında tuval üzerine kağıtlarla karışık teknikle yapılmış bir tabloya ilham kaynağı olarak bulundu (şekil 9). Bu alışma, bir sanatçı tarafından izole edilmiş bir girişim olma özelliğini srdryor. Ama yine de, ülke çapında unutulmuş mağara sanatının sessizliğini bozabilecek bir istisna oluşturuyor. Moritanya’lılar, Adrar, Tiris Zemmour ve Tagant’ın kayalık dağlarında yer alan mağara sanatlarının hem estetik hem de Büyük eğitim potansiyelini yeniden keşfetmek için uzun bir yolculuk yaptılar. Aslında Moritanya Ulusal Postası ve Telekomünikasyon şirketi kuzeydeki Tiris Zemmour’daki iki yerel kaya sanatı bölgesinden ve Adrar bölgesinden dört imgeyi dört posta damgasında kullandı. Bu dört imgeden ikisi Adrar’daki Tenses bölgesinde (şekil 10 ve 11) keşfedilmiştir. Adrar tek başına yaklaşık 30 kaya sanatı eseri içermektedir, ancak ülkenin diğer bölgelerinde olduğu gibi onun katalogu tamamlanmamıştır. Tenses’in yanı sıra Taoujafet ve Amogjar en önemli yerlerdir. Bu, Moritanya’daki en doğal kaya resimlerinin bulunduğu bölgedir (Favotti, 1960). Tenses’den seçilen resimler, Vahşi Fauna dönemine aittir. Mauny’nin daha önce sunulan (Tablo 2) kronolojisinde sığır çobanları grubuna uyan insanı, vahşi hayvanları ve büyükbaş hayvanların sahnelerini betimlerler.



(Şekil 9): Aguentour Bahan, Tagant'ın mağara (şekil 7) sanatından esinlenen Moritanyalı sanatçı Omar Ball'un resmi (Telif hakkı Isabel Fiadero Galeire Zein Art, Nouakchott).

Bu arada, Şekil 10'daki pul, bir geyiği öldürmek için yay tutan av pozisyonunda çıplak bir adamı tasvir etmektedir. Şekil 9'daki damga, güreş pozisyonunda iki çıplak adamı tasvir etmektedir. Alanın resmi J. Favotti 1960 tarafından yapılmıştır (Vernet, 1993, p, 129). İki pul yataydır. Pulların düzenlenme tarihi belirtilmemiştir, ancak Frangı CFA (African Financial Community) döviz kuru üzerinden yazılmıştır. 1967 öncesi döneme aittir, Mauritania'nın 1960 Kasım'ında bağımsızlık kazandıktan 13 yıl sonra Ouguiya ulusal para birimi çıkardığı zaman. Diğer iki pul (Şekil 12), Ommat Cheggag bölgesinden (Monod, 1951) yeniden üretilirken, Şekil 13, Tiris Zemmour'daki Oued Rkeiz bölgesinden farklı bir sahneyi temsil etmektedir. Natüralist bir üslupla büyük Etiyopya Fauna dönemine ait mavi bir arka plan üzerinde beyaz bir fil gravür gösterir. Geçtiğimiz sömürge dönemine kadar Moritanya'nın güney kesiminde filler kurtuldu. Sömürge idari tarihçeleri, Bruneau de Laborie tarafından belgelenen fillerin alt türlerinin varlığını bildirmektedir. Bu alt grup güney doğu Moritanya'da El Aagher platosunda yaşamış, büyük türlerden daha kısa ölçülmüştür. Bu yüzden yerel halk tarafından, diğerlerinden ayırt edilebilmesi açısından Mbakiri olarak adlandırılmıştır.

Zorlu çevre koşulları nedeniyle, bu tür fildişi bakımından yetersizdi ancak bu, yerel avcılarını hedeflemekten alıkoymadı (Grandidier, 1932). Şekil. 14 El Aagher platosunda bulunan küçük türler grubundan yerel halk tarafından avlanmış ölü bir dişi fili göstermektedir. Bu resim, Moritanya'da birlikte yaşayan deve ve filin son dönemini belgelemektedir. Bunun dışında, Şekil 12'deki yuvarlak başlıklı stile yakın bir tarzda olan pul iki bayanı temsil etmektedir. İki kişinin

de soldan sağa doğru iki dairesel cisim taşıdıkları görülmektedir ve bir tören anına ait bir dansın temsili olabilecekleri tahmin edilmektedir. Her iki pul da 1975'te çıkarılmıştır. Birincisi yatay, ikinci dikey. Bununla birlikte, bu temsil edilen fauna, Moritanya görsel kültüründe hala önemli sembolik bir role sahiptir. Hem vahşi hem de evcilleştirilmiş faunalar hala deve temsiliinin hegemonik varlığına rağmen ulusal banknotlar, kartpostallar ve posta pulları üzerine basılmış durumdadır. Zürafalar, filler, gergedanlar, aslanlar ve kaplanlar gibi vahşi faunalar Moritanya'da tükeniyor, ancak ulusal folklor ve halkın kolektif hafızasında hala önemli bir rol oynuyorlar. Avlanma pratiği önemli kültürel dönüşümlere tanık olmuştu. Avcı toplayıcı grupların tarih öncesi çağlarında ekonomik bir yaşam tarzı olduktan sonra, avcılık, yüksek katmanlaşmış bir sosyal sistemde yüksek sosyal sınıflara ilişkili bir rekreasyonel şöhret etkinliği haline gelmiş ve zamanla onlara tahsis edilmiştir.



Şekil 10. ve Şekil 11. Tenses Sitesinden pulları (Adrar Bölgesi)



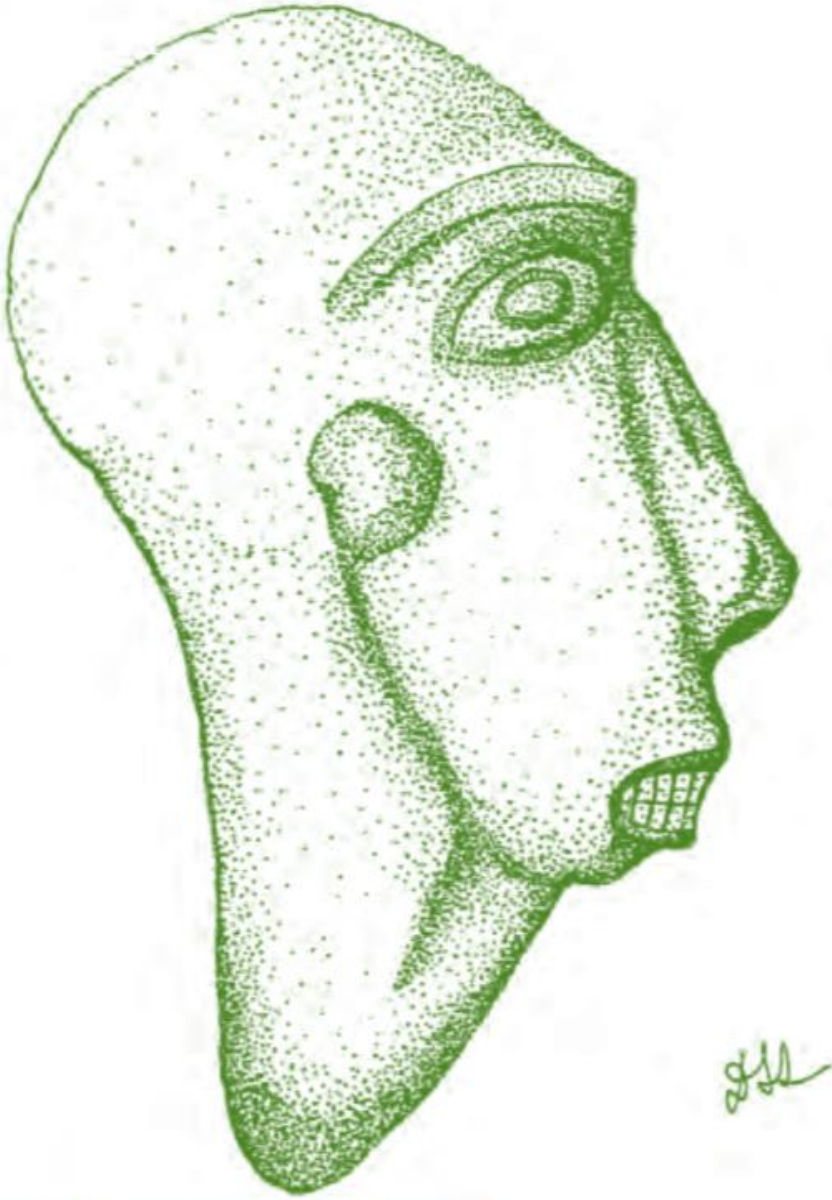
Şekil 12. ve Şekil 13. (Tiris Zemmour Bölgesi) pulları



Şekil. 14 El Aagher platosundaki ölü bir dişi fil.

Son olarak, Moritanya kayalık bölgesinde bol miktarda bulunan Tifinagh ve Arap yazıtları, tarih öncesi kültürün figüratif sembolizasyonuna dayanan görsel temsilden daha karmaşık soyut modellerin öne çıktığı bir geçiş dönemine işaret etmektedir. Bu süreç Berberi'lerin tanıttığı Tifinagh diliyle başladı ve onu İslam'ın gelmesiyle bölgeye getirilen Arapça izledi. Bu dönemde ortaya çıkan Moritanya'daki göçmenler tarafından bugüne kadar bilinen *Alamat* (işaretler) veya *Naar* (ateş) adı verilen soyutlama sembollerini doğurdu. Bu sembolik kodlar, sürülerini diğer kabilelerden ayrı olarak işaretlemek için kabile grupları tarafından büyük ölçüde kullanılmaktadır. Bu görsel gelenek muhtemelen, soy bilim ve dilsel miras dahil olmak üzere Moritanya'daki Berberi geleneklerinin tüm yönlerini neredeyse tamamen ortadan kaldıran Araplaşma sürecinden kurtularak en uzun sağ kalan sembolik dildir. Bu Araplaşma sürecinin Berberi kabilelerinin kendileri tarafından baskın olarak uygulandığını belirtmek gerekir.

Yine de, tarih öncesi görsel kültürün, kaya resimleri, gravürler veya sembolik kodlamayla sınırlı olmadığı dikkat çekicidir. Moritanya'da kaya gravürleri bol miktarda bulunmaktadır. Diğer tarih öncesi görsel malzemeler de mevcuttur. Ülkenin farklı yerlerinde Moritanya tarihinin farklı dönemlerine ait mezar anıtları, armatürler, heykelcikler, çömlekler ve boncuklarla karşılaşılabilir. Heykelcikler, Moritanya arkeolojik sicilinde durağan kaya sanatı ile karşılaştırıldığında nadirdir. Tarih öncesi ve protohistorik dönemlerin estetik normları gerçek kuralları belirlemiştir. Ayrıca, bu estetik normlar hem askeri hem de boncuk ve mücevher tasarım geleneklerini büyük ölçüde etkilemiştir. Aksi halde Dhar Tichit, ağırlıklı olarak hayvan şeklinde putları temsil eden pişmiş toprak heykelcik olarak bilinir; sığırlar ve yumurtalıklar (Vernet ve Naffe, 2003, s. 151). Moritanya'da taş heykelcikler daha az görülür. Arkeologlar Moritanya'da sadece üç taş nesne kaydetmişler: Kedama'ya ait heykelcik gibi bir kaplumbağa (Tichit geleneği), Akjoujt'ta bulunan yılan gibi başlı yeşil bir sarkık ve Nouakchott yakınlarındaki Tenioubrar'da bulunan bir kaplumbağa benzeri morf ile kuvars palet (Vernet, 1993, s. 172). Moritanya arkeolojik kayıtlarında şimdiye kadar bilinen tek bir antropomorfik figürü betimleyen olağanüstü bir pişmiş toprak heykelcik, Senegal nehri vadisindeki Boghe yakınlarındaki Waboundié'de bulunmuştur (Şekil 15) (Vernet ve Naffe, s. 152).



Statuette de terre cuite de Waboundié

(Şekil 15) Waboundié'den Moritanya'da antropomorfik figürü temsil eden tek bilinen pişmiş toprak heykelcik.

İKİNCİ BÖLÜM: SÖZLÜ NESNEDEN GÖRSEL KONU

2. 1. KÜLTÜR, TARİHİ ARKAPLAN

Arkeolojik kayıta, kültür tarihi “geleneksel tarihçinin prosedürünü (zengin ayrıntılarla detaylandırılan belirli koşullara ve tümevarımsal akıl yürütme süreçlerine vurgu dahil) kullanan arkeolojik yorumlara bir yaklaşımdır” (Renfrew & Bahn 1996, s 540). Bu yaklaşım, nihai bir kültür dizisini belirlemek ve bunları kültürel etkinin zamansal modellerini takip etmek amacıyla haritalamak için arkeolojide klasik bir yöntem olarak kabul edilir (Johnson 1999, s. 18). Kültür Tarihi paradigması genellikle Yeni Arkeoloji okulu tarafından difüzyon / göç modeli ve kronolojik tanımlama gibi tipik kuralcı modüle dayanan arkeolojik verileri açıklamanın bir yolu olarak kabul edilir. Diğer bir deyişle:

Kültürel değişimin aşamalarını ve değişimini tanımlama: bu kültür diğer kültürü takip etti, bu yenilik şu oranda yayıldı veya dağıldı. Çok geleneksel tarih öncesi, çok geleneksel tarih gibi okunur - bu, bir anlatı tarafından bir araya getirilen olayların bir tarihi gibidir. Bu ya da şu çömlek tarzının neden değiştiği, bu ya da şu [görsel] kültürün neden yayıldığı ya da değiştiği hakkında çok açık bir açıklama yoktu (Johnson 1999, s. 19).

Yeni Arkeologların gelenekselci meslektaşlarıyla polemik içinde olmalarına rağmen, Kültür Tarihi yaklaşımında burada temsil edilen geleneksel arkeoloji 1940'lerden beri başarıya ulaşmıştır. Bu, serileşme, tipolojik ve yapay (özellikle seramik) sınıflandırma, kültür-sınıflandırma şemaları, davranış olarak eserlerin incelenmesi, yerleşim kalıplarının incelenmesi, kültür ve çevre arasındaki olası ilişkinin incelenmesi ve arkeolojik araştırmalarda diğer disiplinlerin bilimsel yardımlarını içerir. (bkz. Willy & Sabloff 1980, s. 34-180). Moritanya'nın özel bağlamında, Kültür Tarihi yaklaşımı, sosyal ve kültürel geleneklerdeki önemli paradigma değişimlerini meydana getiren mekânsal ve zamansal değişiklikleri anlamak için yeterli bir açıklayıcı çerçeve sağlayabilir. Bu değişikliğin bir örneği, tarih öncesi bir “görsel toplumdan”, görsel temsilin marjinal veya ikincil kültürel ifade biçimi haline geldiği daha yeni bir topluma dönüşümdür. Kaya sanatının kültürel tarihini, tarih öncesi çağda büyük Sahra'da merkezi bir kültürel uygulama olarak belgelemek için kronolojik bir mantığın ardından, kültürel anlatımın bir yolu olarak görsel kültür tarihindeki uzun kopukluklar ve sessizlikler nedeniyle hayal kırıklığına uğranacaktır. Her kültürde görsel bir gelenek olarak kaya sanatı, pratik, ritüel ya da estetik olma bakımından, baskın ya da kalıntı görsel kültür uygulamalarını doğurdu. Raymond Williams'ın ifadesine göre kalıntı görsel kültür, “geçmişte oluşmuş, ancak hala kültürel süreçte aktif olan, yalnızca geçmişin bir unsuru değil, aynı zamanda şimdiki zamanın da etkili bir ögesi” olan herhangi bir görsel kültür pratiği anlamına gelmektedir. (Williams, 1977, s. 122).

Moritanya kültürel bağlamlarında, mağaralarda ve antik su kaynaklarında belgelenen tarih öncesi görsel etkinliğin merkeziliği, tarihsel çağda neredeyse yok olmuştur. Aslında Yeni Arkeologların da şaşkınlığıyla, Kültür Tarihinin klasik açıklayıcı paradigması, bu kültürel değişim için en mantıklı açıklamayı sunuyor. Göç ve yayılma, iç kültürel dinamiklere ek olarak, örneğin hayvanlar hakkında mecazi hikayelerin mağara duvarlarından her gece çocuklarına yatmadan önce tekrar tekrar anlatıldığı yeni bir kültürel model oluşturmak ve bireyleri günlük yaşamlarında yönlendirmek gibi bir misyon içerir. Tarihsel olarak, Moritanya kültürel geleneklerinin mevcut durumunu oluşturan kaynak büyük göç ve yayılma dalgalarıdır. Berber kabilelerinin kuzey Afrika'nın güneyinden göçü, kaya sanatları bölümünde sunduğumuz gibi sadece kaya sanatlarının temalarını ve stillerini etkilemekle kalmamıştır (Tablo 1. Monod (1938)'in batı Sahra kaya sanatı kronolojisi; Tablo 2. Mauny (1954)'ün batı Sahra kaya sanatı kronolojisi). Aynı zamanda, büyük Sahra'da işlerin yapılma ve yaşama şeklini değiştiren tüm ekonomik, politik ve kültürel dönüşümleri de belirleyici bir şekilde etkilemiştir.

Kaya sanatları bölümünde ayrıntılı olarak sunulduğu gibi, kaya sanatları kronolojisinde Moritanya geçmişini ve çağdaş kültürel gerçekliği ayırt eden iki önemli dönem vardır. Birincisi, yerel siyah toplulukları güneye sürükleyen Berberlerin kuzeyden hareketini kapsayan dönemdir. İkincisi ise, İslam'ın bölgeye tanıtılması ve ardından bölgeye kuzeyden gelen Arap kökenli kavimlerin ikinci göç dalgasını içeren dönemdir. Her iki büyük göç, bazen eski formları uzaklaştırarak / atlayarak, bazen onlarla müzakere ederek, bazen de yeni kültürel formlar getirerek, Moritanya'nın kültürel gerçekliğini işaretlemiştir. Tezin ilerleyen aşamalarında dikkatle analiz edilecek bu birikimli süreç, çeşitli sözlü ve görsel geleneklerde hayatta kalan melez bir kültürel gelenekle sonuçlanmıştır. Özellikle, proto Berber dili ve daha sonra Berber dili gibi dilsel formların tanıtılmasından, daha sonra da Arapça'nın İslam'ın gelişile tanıtılmasından bahsediyoruz. Daha sonra, Araplaşma süreci kısmen yerel siyah topluluklara, ama esasen Berberi kabilelerine Trab El Bidan ya da Moors ülkesi olarak bilinen Moritanya bölgesinin hakimiyetinden sonra zorlandı. Bu on dördüncü ve on yedinci yüzyıllar arasında gerçekleşti (Norris, 1986, s. Xxii).

2. 1. 1. Berberileşme Dönemi

Önceki kaya sanatları kronolojilerinde geçen arkeolojik kayıtlar, ilk olarak Berberilerin MÖ 1200'e kadar varlığından bahsetmektedir (Mauny, 1954). Bu dönem at dönemi olarak bilinir ve yaklaşık 2000 yıl önce Cameline döneminde Asya devesinin tanıtılmasıyla sona erer. İlk Hristiyan yüzyıllarda develi Berber göçebesinin yükselişe geçmesi, ilk düzenli Sahra-dışı

ticaret sistemine izin verecektir (Wright, 2007, s.12). Bu gerçek, sonuç olarak Sahra'daki Berber kabilelerinin politik, ekonomik ve en dikkat çekici şekilde sosyal ve kültürel hegemonyasını kutsayacaktır. Yeni gelenlerin yerleşmesi barışçıl olmamıştır. Arkeolojik kayıtların kanıtladığı gibi göçebe Berber'lerin yaşadığı toprak boş değildir. Negroid toplulukları, göçebe Berberlerin işgalinin ilk kurbanları olmuştur. Gana'nın tarihi Sudan imparatorluğunun beşiklerine daha yakın olan güneybatı çöl saçaklarına sürülmüşlerdir. Bu iki medeniyet arasındaki karşılaşma, önemli Berberi hegemonyasıyla sonuçlanmış ve aynı zamanda fethedilen bölgelerdeki ev sahibi kültürlerden aktarılanlarla birlikte olağanüstü çeşitlilikte kültürel hibrit modelleri doğurmuştur.

Berber kültürünün bölgeye getirdiği en önemli etki, Berber kabilelerinin M.Ö. 1200'de Tifinagh isimli çöle gelmesiyle mağara duvarlarında beliren Berber dilsel prototipidir. Görsel olarak Tifinagh yazıtı, antik Lybico-Berber senaryo sisteminden kaynaklandığı düşünülen geometrik ve simetrik formlara dayanan dikey veya yatay bir senaryodur. İki temel özelliği barındırmaktadır. İlki, Moritanya çölünde belgelenen ilk yazı stili olmasıdır. İkincisi ise, bir yandan hem tarih öncesi hem de protohistorik nüfus ile Moritanya'daki gerçek etnik gruplaşma arasındaki kültürel-tarihsel sürekliliği kanıtlamasıdır. Bu gerçek, Moritanya kaya sanatlarında - Mauny'nin Moritanya kaya sanatlarının kronolojisine göre - doğal stil (M.Ö. 5000-2000) ve yarı doğal stil (M.Ö. 2500-1000) gibi şematik bir stil olarak ortaya çıkan Lybico yazıtı olarak kaydedilmektedir. Bu kültürel-tarihsel süreklilik hakkında daha geniş bir gerçeği doğrulayan Orloff (1986) Orloff'a göre:

Bize öyle geliyor ki Sahara, özellikle Tassili n'Ajjer platosu, Cezayir (Ahaggar) masifi ve Hava (Nijer'de) yazarlar arasında kültürel-tarihsel sürekliliği gözlemleyebilecek ilginç vakalardır. Tifinagh alfabesinin bize izin verdiği Lybico-Berber yazıtları ve Tuareg toplumu ile az çok çağdaş eserlerin sadece Saharan kaya sanatının farklı aşamalarını takip etmekle kalmayıp, aynı zamanda Tuareg kabileleri olarak görülen etik bir sürekliliği teyit etmek hâlihazırda Cameline öncesi ve Cameline Dönemleri figürlerini izleyen ve sanatlarında zaten yazılı olan popülasyonların sanatına hâlâ aşınadırlar (Orloff 1986, s. 167).

Bu kültürel-tarihsel sürekliliğin somut bir kanıtı, mevcut Moritanya dil haritasında bulunmayan Tifinagh alfabesi ile şimdiki Arapça isimleriyle(Wesm/Nar) bilinen hayvan damgalama geleneği arasındaki açık ilişkide (Şekil 16) görülmektedir. Benzer görsel kalıntılar, metal, deri, ahşap, boncuklar, duvar dekorasyonu ve dövme gibi Moritanya esnaf eserlerinde hala kullanılan ikonik motiflerde tespit edilebilir. Bu gerçeği destekleyen Abd el Moniem şöyle diyor:

Moorish (Arabo-Berber) kabilelerinin/klanlarının bölgeyi işgal ettiklerini kanıtlayan Kuzey Atar'daki geometric motifler arasındaki benzerlikler, hayvan damgaları çağdaş Moor'lar tarafından kullanılması, diğer kayalık bölgelerde, Adrar platosu dahil Moritanya Sahra'sında Libya ve Tifinagh alfabeleri bulunması gibi unsurlar kültürel/etnik devamlılığı yansıtır. Bu ardışık gravürler, bu nedenle, aynı kökene ait nüfus dalgalarının bir ürünü olarak görülebilir: Berber (Abd el Moniem, 2005, s. 324).



Şekil 16 Alınan kabile hayvan markalarının bir listesi (Moniem, 2005. Tablo 38).

Aslında, Tifinagh yazması ve E. Paris (1953) tarafından ayrıntılı olarak incelenen çağdaş kabile hayvan işaretleri arasındaki kalıntı görsellerinin ilişkisi, eski dilsel ve kültürel modeller ile çağdaş Moritanya nüfusu arasındaki yadsınamaz etkileşim hakkında canlı kanıtlar sunmaktadır. Berber toponimisinin ülke genelinde her yerde bulunması, bu tarihsel ilişkinin başka bir örneği olarak işlev görmektedir (Ould Cheikh, 1995). Bu gerçek, Kuzey'den gelen Arap kabilelerinin hakimiyetinden sonra yüzlerce yıllık tarih ve şecere seçici okuma geleneği nedeniyle neredeyse hiç fark edilmiyor (Freire, 2016).

2. 1. 2. Araplaşma dönemi

Yüzyıllarca Berberi kabilelerinin Sahra'ya hakimiyetinden ve Gana'nın Sudan imparatorluklarının gücünü düşürdükten sonra, yeni ustalar eski siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel statükonun yerini aldı. Arap kabileleri *Ma'akil* klanı ondördüncü yüzyılda bölgeye sızdı. H.T. Norris'e göre, "Arap olmayan Sahraların yaşamı üzerinde en kalıcı izlenimi veren

ve Afrika'nın bu bölgesinin kültürel ve dilsel karakterini en kökten değiştiren Araplar *Beni Ma'aqil*'di" (Norris, 1979, s.11). Norris, Batı Sahra tarihinin bu aşamasını *Batı Sahra'nın Arap Fethi* olarak tanımlar. Bu fethin, biri sosyal diğeri kültürel olmak üzere iki büyük dışavurumu oldu. Bu fethin sosyal göstergesi, Berber soylarının ve kültürünün muazzam düzeyde Araplaştırılmasıdır. Bu, Arapların ve *şeriflerin* inişinin benimsenmesi, toprağın yeni efendileri *Beni Hassan* aristokrasisinin, sosyal bağımlılığa karşı sembolik sermaye olarak kabul edilmesi ve böylece koruyucu olarak kabul edilmesi gibi nedenlerle gerçekleşti. *Beni Hassan* kabilelerinin ortaya çıkmasıyla birlikte yeni bir toplumsal düzen doğdu. Sıkıca kapalı bir sosyal hiyerarşide, *Bani Hassan* savaşçıları kendilerini sosyal piramidin üstüne koydu, ardından *Berberler* ve diğer tüm sınıflar H. T. Norris'in teriminde saf konulara veya "müşteriye" indirildi (Norris, 1979, s. 18). Berber kabileleri, Arap anne köken modelini taklit etmek için eski anne soylarını değiştirdi. Fakat yine de bu gerçekle birlikte, *Berber* kabileleri, yeni ustalarla *Bani Hasan* savaşçılarını, siyasi ve askeri hegemonyasını korurken, karmaşık bir denge kurarak *Araplaştırılmış Berberlerin* manevi ve entelektüel liderliğini koruyarak *zaway*a veya *tolba* olarak sınıflandırdılar. Köleler, zanaatkârlar, müzisyenler ve çobanlar gibi diğer sınıflar sosyal piramitte daha düşük bir statüyü korumak zorundaydı. Araplaşma süreci çoğunlukla gönüllüydü, çünkü yeni Arap ustalar kendi dillerini yerel topluluklar üzerinde zorlamak istemiyorlardı, zira bunu bir öncelik olarak görmediler. Sahra'da yüzyıllarca süren gezintileri sırasında kazandıkları paralı askerlik becerilerini kullanarak, göçebe kabilelere yağma ve baskın yapmak gibi karlı faaliyetleri tercih ettiler.

Arap fethinin kültürel tezahürü, işgalci Arapların hem dilsel hem de kültürel adetlerinin Berberi kabilelerce benimsenmesi olarak ortaya çıkmaktadır. Daha önce bahsedilen askeri ve politik hegemonya, dilsel-kültürel unsurlarda da birçok nedenden ötürü bir paya sahipti, bunlardan biri sosyolog ve tarihçi İbn Khaldoun tarafından yapılan psikolojik gözlemdir. "Yoksulların her zaman galibi, kendine özgü (ayırt edici) işaret(ler)inde, elbisesinde, mesleğinde ve diğer tüm koşullarında ve adetlerinde taklit etmek istediğini" belirtti (Rosenthal, 1967, s. 196). Bu bakımdan Moritanya Berberleri yeni "efendilerini" taklit ettiler; Sahra'yı ziyaret eden tüm Arap ve yabancı gezginler tarafından bölgedeki tüm Berberlerin ayırt edici bir işareti olan türbanlarını veya *Litham*'ı çıkararak onların kıyafetlerini taklit ettiler. Bu arada, komşu Touareg kabileleri bu geleneği terk etmedi, çünkü Arap fethi onların bölgelerine tam olarak ulaşmadı. Bu taklidin bir diğer önemli örneği, uzun saç modelleri ve mavi rengi çokça tercih etmeleri gibi Arap fiziksel özelliklerine adaptasyon idi (Bonte, 2008, s. 205). Dilsel bağlamda ise, Moritanya Berberleri Arap kabilelerinin Moritanya bölgesine gelmesinden çok

önce Arapça dilini kabul ettiler. Örneğin, 1352'de Moritanya'nın doğusunda bir karavan kenti olan *Walata*'yı ziyaret eden Arap gezgin *Ibn Battuta*, şehrin noterleriyle çeviri yapmadan sohbet etti. Bu dönemde “Hassaniyah konuşan Maqilan grupların girmesinden önce hatırı sayılır bir Araplaşma” olmuştur (Norris, 1979, s. 51). Aksi takdirde ve tamamen nesnel nedenlerden dolayı, Moritanya alanında konuşulan Berberi dili, Arapça'nın hem sembolik hem de prosaik suçlamalarına direnemedi. İlk olarak, kutsal Kur'an'ın dili Arapça idi. İkincisi, Sahra-trans tüccarlarına ek olarak hegemonik *Banu Hassan* savaşçıların diliydi. Sembolik ve prosaik yönleri ek olarak, Sahara'nın mağara duvarlarına sessizce yapışan Libya ve Tifinagh alfabelerinin ötesinde yazılı bir geleneğin olmadığı bir ülkeye yazılı bir dil olarak gelmesi Arapça lehine çalışan üçüncü bir unsur vardı. Bu noktaya değinen S. Chaker ekliyor:

Berberia'da, tüm Arap olmayan Müslüman dünyada olduğu gibi, her zaman Arapça'da belirgin bir gelişme vardı. Tanrı'nın dili Arapça, aynı zamanda kutsal kitap ve meşru bilginin, güç ve şehrin diliydi. Mağrip'te bu seçkinlik kısa bir süre sonra, Berberlerin Araplar ve dilleri karşısında gerçek bir aşağılık kompleksi yarattı. Çünkü Berber yazılı geleneğe sahip değildi ve hiçbir zaman yaygın kültürün vektörü olmamıştı. Yazının çok değerli olduğu, İslam geleneğinde kutsal olduğu Akdeniz bölgesinde Berber, yalnızca Arap dilinin aksine, barbarca ve kusurlu bir dil olarak algılanabilir (Chaker, 2012).

2. 2. Moritanya Kültürü Bağlamında Sözsellik / İşitsellik

2. 2. 1. Moritanya kültürü söz merkezli bir kültür müdür?

Daha önce bahsedilen iki dönem, Moritanya'nın mevcut kültürel durumunu oluşturdu. Moritanya'nın kültürel birikimi, bu birikimin oluşmasında çok etkili olan Berberi kökenler ve Arap etkisinden bahsedilmeden anlaşılamaz. Her üç kültür de az çok Sahra toplumlarının İslamlaştırılmasından önce kadim bir sözlü tarihi paylaşır. Alanın önde gelen uzmanlarından Jan Vansina, bu sözlü tarih birikimini “özel nitelikte tarihsel kaynaklar” olarak tanımlamaktadır. Özel nitelikleri, sözlü aktarıma uygun bir biçimde kurgulanmış 'yazılı olmayan' kaynaklardan ve korunmalarının birbirini takip eden kuşakların hafıza güçlerine bağlı olmasından kaynaklanmaktadır”(Vansina, 1972, s.1). Vansina'ya göre sözlü gelenekler, geçmişle ilgili bildirilen tüm sözlü tanıklıklardan oluşmaktadır (s. 19). Batı Afrika toplumlarının tüm insan toplulukları için tarih öncesi geçmişi, yalnızca sözlü anlatım kaynaklarına sahiptir. Okuryazar toplumlar ilk yazılarını geliştirdiklerinde bile, sözlü olarak yaratılmasını müzakere ettiler. “İnsan toplumu ilk önce sözlü konuşma yardımıyla, çok geç tarihte ve ilk başta sadece belirli gruplarda okuryazar hale geldi. *Homo sapiens*, 30.000 ila 50.000 yıldır varlığını sürdürmektedir.” (Ong, 2002, s.2).

Bir Afrika Sahelian kültürel modelinin okuryazar veya kısmen okuryazar bir modele dönüşümü, yalnızca Berberi fethinden sonra ve daha sonra Arap kabilelerinin gelmesinden sonra gerçekleşti. Bu dönüşüm kısmen gerçekleşti ve bazen herhangi bir yabancı etkinin dışındaki yerel sınırlar içinde gelişti. Artan akademik eğilim, Afrika dillerinde yazılmamış kaynakların Afrikalılar tarafından katkısını ve Afrikalı insanların Afrika tarihini incelemeye sunabilecekleri katkıyı araştırmaya dönüktür. Afrika'nın bir el yazısı olmadığı yönünde yaygın bir izlenimin aksine, orijinal Afrika alfabesi dillerindeki tarihi belgeler bu görüşü değiştirmektedir; “Berber” alfabe (Tifinagh ve Libyalı); Etiyopyaca alfabesi (Ge'ez); daha sonra Gine (N'ko) gibi diğer bölgelerde oluşturulan hece ve ünsüz harfler, Liberya (Vai), Nijerya (Nsibidi) ve Kamerun (Bamun); ve tekstil üzerine basılmış resimsel ve ideografik meta diller (Akan)” (Lydon, 2009, s.16) gibi. Moritanya bağlamında, Berber’lerin Tifinagh’ı, kaya sanatı bölümünde gördüğümüz üzere, yazı modeli olarak ortaya çıkan ilk alfabe formuydu. Sanhaja kabilesi tarafından yerel toplulukların sekizinci yüzyılda İslamlaştırılması, nüfusu yüzyılların eski geleneklerinin ve bilginin nakil ve transferini -kısmen göreceğimiz- yazı ve kitapların yerine geçtiği yeni bir kültürel gerçekliğe soktu.

Bu andan itibaren, Moritanya gerçekliğini tüm seviyelerde önemli ölçüde işaretleyen iki tarihsel çağ yaşanmasına rağmen, sözlü gelenekler, hem 8. yüzyılda *Sanhaja* döneminin İslamlaştırılmasından hem de on beşinci yüzyılda *Ma'qil* Arap kabilelerinin Araplaşma döneminden sağ çıkmayı başarmıştır (Batılı olmayan toplumlarda sözlü ve gerçek gelenekler arasındaki muhalif ikileme yaygın inancı kabul edersek). Aslında, İslamlaşma ve daha sonra Araplaşma dönemi, yazının sözlü anlatım üzerinde hem pratik hem de sembolik üstünlük kazandığı yadsınamaz bir gerçekliği somutlaştırdı. Ancak bu, yerel topluluklar için sözlü geleneğin merkeziliğini ortadan kaldıramazken, bir tarafta “bilimsel gelenek / kültür” olarak bilinen şey ile diğer tarafta “popüler gelenek / kültür” arasında bir paralellik de oluşturamamıştır. Bilimsel ve popüler gelenekler arasındaki bu ikircikli yapı, Moritanya kültürel modelinde, siyasi ve askeri gücün *Beni Hassan* savaşçıları tarafından tekelleştirilmesi, bilgi ve dini otoritenin *Zawaya* tarafından tekelleştirildiği sıkı bir hiyerarşik gruptan kazanç sağlamaya devam ederken zanaatkarlık, müzik ve çobanlık gibi diğer gelenekler ile, *Maalmin*, *Iggawen* ve *Znaga* gibi diğer kastların tekelinde olmasından kaynaklanmaktadır. Moritanya melez kültürel modelinin hayatta kalması, ayrı tarihsel, kültürel ve epistemolojik kategoriler olarak sözlü ve okuryazarlık arasındaki katı ayrımın aldatıcı doğasını kanıtlamaktadır. Bu ikilemin ötesinde, Catherine Taine-Cheikh sözlü / yazılı anlatımveya aktarım arasındaki mekanik karşıtlığı aşan söylemsel bir düzen olarak işitmeyi önerir. Sözlü anlatımın/aktarımın

niteliği konuşma ve sözlü üretimle ilişkili iken, işitsellik görme ve işitme ile ilişkilidir (Taine-Cheikh, 1999, s. 09). Moritanyalı göçebeler ironik olarak Sahra'nın hem okuryazar hem de sözlü anlatım olarak en zengin entelektüel geleneklerinden birini geliştirdiler. Bu istisnai tarihsel modelin başarısı, bilim ve bilginin sadece kentsel alanlarda geliştirildiğini ileri süren Khaldounian hipotezine antitez oluşturuyor (Ould al-Salim, 2010, s. 45). Bu paradoksu açıklayan Ghislaine Lydon şöyle yazıyor:

Birçok Sahra klanı, özellikle Zawaya, okuryazar olma ve Arapça yazıyı bilim üretmek ve işlerini yönetmek için kullanma eğilimindeydi. Gerçekten de, bu alanda Afrika'daki en eski İslami öğrenim geleneklerinden birini geliştirdi, erkek ve kadınlar edebiyatı bir nesilden diğerine sözlü ve yazılı olarak aktardılar. Sahra İslami öğrenme gelenekleri, tüm dini meselelerden sorumlu din adamları tarafından düzenlenen eğitim sistemi kaynaklı gerçekleşti. Girişimci ticari faaliyetleriyle Müslümanlar kitap ve kağıt satın alıp özel kütüphaneler inşa ettiler. Kağıdı sadece bilimsel çalışmalar, yasal kararlar ve muska yapımı için değil, aynı zamanda karmaşık iş operasyonlarını desteklemek için de kullandılar. İslam'ın uygulaması Arapça yazmakla ve günlük ritüellerle uğraşmakla sınırlı değildi. Yönetişim ilkelerinin, yasal bir kodun ve din bilginleri (Ulema) tarafından onaylanan diğer kurumların ve hakimler (kadılar) ve hukukçular (müftüler) gibi “yasal hizmet sağlayıcıları” dediğim bir sınıfın (Lydon, 2009, s.11).

Sözlü olarak sınıflandırılmış ortamda gelişen bu son derece gelişmiş okuryazarlık modeli, Mande kara medeniyetinin eski sözlü geleneklerinin birleştiği daha geniş kültürel melezlik spektrumu içinde anlaşılabilir. Daha önceki İslamlaştırılmış Berberi gelenekler, daha sonra gelen Arap kabilelerinin getirdiği yeni bir kültürel modelde birleşti. *Beni Hassan*'ın yeni gelenleri yanlarında hem klasik Arapça hem de *Hassaniya* adlı yerel dilleri açısından çok zengin bir şiirsel gelenek getirdi. Klasik Arapça ve Hassaniya arasındaki dilsel dualizm, her zaman çelişkili olarak algılanan iki modelin eşzamanlılığı için mantıklı bir açıklama olarak işe yarayabilir. Klasik Arapça; el yazmaları dili, bilim ve din bilgeliği, ticari sözleşmeler ve bölgeler arası / kıtasal yazışmalar olarak kullanılmıştır. Bu arada *Hassaniya* günlük etkinliklerin dili olarak hizmet etti. Moritanya kültüründe sözel unsurlara yönelik arketip gösterileri, sözlü sanatlarda konuşulan kelimenin merkezidir; şiir, halk hikayeleri, şarkılar, bilmece, atasözleri, tilapia, dilbilimsel yarışmalar, takma adlar, açıklamalar, epiteller, selamlama ifadeleri, veda, teselli, pastorallerin ritimleri, avcılık, hasat ve deniz balıkçılığı ve dini ritüeller gibi (Al Haisen, 2010, s.7). Tüm bu etnolojik formlarda, De Saussure'ün tanımladığı konuşulan kelimenin veya konuşmanın önemini görüyoruz. Konuşulan kelimeye verilen önem, işlevsel üretim ortamına, diline ve aktarımına, belleğe verilen önemdir.

Sözsellik ve okuryazarlık tartışması incelendiğinde, özellikle toplanmış atasözü külliyyatında, ufuk açıcı bir gözlem meydana çıkar. Moritanya sözlü modeli, sözlüğe ve okuryazarlığa doğru iki yönlü bir tutum sergilemektedir. Bir düzeyde, konuşulan kelimeye diğer tüm iletişimsel formlar üzerinde otantik bir anlam yükler. Bu ifadedeki olumlu beyan aşağıdakileri beyan eder: “كلام لولين ما يكذبوه لكتب” / “ataların sözleri kitaplar tarafından tahrif edilemez”. Bu görüş, öğrencilere güven veren başka bir sözle doğrulanır. “bilgi, kitapların içlerinden değil, insanların dillerinden alınır” / “يأخذ العلم من أفواه الرجال لا من بطون الكتب”. Moritanya sözlü geleneği, kitaplara ve yazmaya karşı kayda değer bir alaycı konuma sahiptir. Bu kapsamda öne çıkan bir örnek, kitapların açık eleştirisidir, çünkü “kendisi (kitap) su tutamazken insanlara abdestlerini yapmalarını emrederler”. / “لكتاب ال يأمر بالماء وهو ما يمس” der. Bu deyiş çifte standardı kınamak için kullanılır. İkinci alaycı örnek “Mısır'ın kitabı, bir eliyle yazar ve diğeriyle siler” dir. / “كتاب مصر أيد تكتب ووحدة تمحي”. Sözün hikayesi belirsizdir, ancak kesinlikle Mısır ile yüzyıllar boyunca ticari ve entelektüel değişimin geliştiği daha büyük Sahra arasındaki tarihsel bağlarla ilgilidir. Moritanya *Maliki* hukuk okulu, Batı ve Kuzey Afrika'daki en yetkin resmi el kitabı olarak kabul edilen bir *şariat* özeti olan *Halil*'in Muhtasar'ına dayanıyordu (Hunwick, 1997). *Moorish* kültüründe yazmaya yönelik bu alaycı duruma son bir örnek, zanaatkârların olumsuz davranışlarıdır. Korkmuş retorik yeteneklerine ek olarak, demirciler, yazma becerileri, oyma, çizim, gravür ve renklendirme yoluyla eserleri süsleme gibi genel formlarında yazmanın en eski uygulayıcıları olmaları nedeniyle de benzer şekilde korkarlar (Fortier, 2002, s.135).

Kitaplara ve okuryazarlığa yönelik bu tutum iki tarihsel gerçeğe de ilişkilendirilir. Birincisi, Kur'ân-ı Kerim'in kendisi okuma yazma bilmeyen Peygamber'e sözlü yollarla ifşa edilmesidir. İkincisi ise İslam'ın kutsal kitabının peygamberin yoldaşları tarafından ezberlenmesi, ta ki Caliph Uthman, Uthman'ın kodeksi olarak bilinen, günümüz Kuran'ının arketipi olarak kabul edilen standart bir versiyonunu kurana kadar (Donner, 2006, p 31). Okuryazar bölgelerde bile, sözlüğe bağlılık okuryazarlık için hala geçerli bir yöntemdir. Moritanya geleneksel okulları, sözlü anlatıma dayalı pedagojik yöntemleri kullanır. Bunlardan; “الحكيّة” / “damaksal” ve “ستروي” / “ezbere öğrenme” üç aşamalı süreç boyunca; işitme, tekrarlama ve ezberlemedir. Geleneksel eğitim sisteminde öğrencilere yazma ve okumadan önce okumaları ve ezberlemeleri öğretilir çünkü “Kur'an'ı (*Tilawa*) okumaya, yazmaktan (*Kitaba*) çok daha yüksek bir değer verilir. Öğrenci Kur'ân'ın iki ila dört cüzünü ezbere bildiğinde ancak yazmayı öğrenmeye başlayabilir (Fortier, 2016, s. 68). El Ghasem Ould Ahmedou şunları onaylıyor: “Kur'an okulu ya da Mahadra,“ *hankiya* ”yı, yani doğrudan,

ağızdan kulağa kadar olan tüm merkezlerin üstünde. Müritler daha sonra okumak için önce ezberlemelidir” (Ould Ahmedou, 2001, s.22). Bu yöntemin hegemonyası hala Moritanya kültürel geleneklerinde varlığını sürdürmektedir. Anlatısal entelektüel üretime kıyasla eleştirel yazıların gözlemlenebilir şansı, bu gözlem için ön kanıt olarak işlev görebilir.

İkinci düzeyde, bilgelik ve bilgiyi aktarmanın bir yolu olarak bu sözlü anlatımın tercih edilmesi, sözlü aktarım modelinin, en azından Moritanya kültürel bağlamında, okuryazarlık karşısındaki meşruiyetinin ve bazen de yükselişinin göstergesidir. Moritanya sözlü anlatım/aktarım modeli, yazılı kelimeye karşıt konumu konusunda çok bilinçli görünmektedir. “Yazılı” “kader” / “الكتيبة” için yerel ad değil mi? Kur’ân’ın kendisi “قرأ” / “okuma” fiilinden türetilmiş değil midir? Ayrıca Kuran’ın ilk kelimesi “oku” değil midir? Konuşma ve yazma / okuma arasındaki bu ayrım, iki alem arasındaki bu karşıt anlayışla kutsanmaktadır. İki model arasındaki karşılaştırma, sözlü kültür, “yazılı” / “الكتيبة” dan beri korunan ve değişmeyen yazılı kelimeye üstünlük verir, “korunmuş tablet” / “اللوح المحفوظ” de kutsaldır ve korunur. Aynı isim, insanların eylemlerini iyi ya da kötü, yazmaktan sorumlu “koruyuculara” “الحفظة” meleklere de verilir. Yazılı ve korunma fikri arasında sözlü geleneğin oluşturduğu mutabakat, “ال فالكراص ما” / “يبرگ الراص” / “kağıtlardakiler hafızanın dışına çıkmaz” diyerek desteklenmektedir. Moritanya şarkıcısı Dimi Mint Abba (ö. 2011), *Moorish* müzik modunda söylenen klasik bir Arapça şiir olan “نحية” / *Nihya*’da belgelemenin önemi hakkındaki bu bilinci vurgulamaktadır. Bu kapsamda Abbasi şairi ve filozof Ebu’l Âlâ el-Maarrî (ö. 1057)’ye ait ünlü bir mısrayı seslendirmiştir:

الخط يبقى زمانا بعد كاتبه وكاتب الخط تحت الأرض مدفون

Yazıda hat, yazarı toprağa gömüldükten sonra canlı kalır.

2. 3. Nicel Sözlük

1267 Moritanya atasözü tarafımcı farklı sözlü ve yazılı kaynaklardan toplandı ve bu koleksiyondaki 1267 atasözünün 452’si (35%) insan duyularına atıfta bulunmaktadır. 1995 yılında ülke çapında atasözleri toplamak için görevlendirilen ulusal bir komisyon tarafından toplanabilen miktarın yarısına yakın olması nedeniyle bu rakam niceliksel olarak önem arz etmektedir (Ould Ebnou, 2008, s. 14). Tablo 1’de görüldüğü gibi ağız fonksiyonları, diğer tüm insan organları (göz, burun, kulak ve dokunma) üzerinde sayısal hakimiyetini kanıtlamaktadır. Bu verilerin niteliksel önemi, tüm sözlü geleneklerin güvenilir arşivi olarak kabul edilen atasözlerinden ve ön okuryazar toplumların kolektif hafızasının kayıtlarından bilgi alması gerçeğinde yatmaktadır. Atasözlerinin nitel önemi, bu alıntıda romancı ve Moritanya Popüler

Kültürü Ansiklopedisini hazırlayan ulusal komisyonun başkanı Moussa Ould Ebnou tarafından sunulmaktadır:

Atasözleri dünyası sizi günlük yaşamdan erdemler ve idealler evrenine götürür. Birincil hayal gücünü ve derin felsefi tefekkürü bir araya getirir. Atasözleri ile yaşayarak insanların kaygılarını, inançlarını ve bir şeyleri değerlendirme yöntemlerini bulacaksınız. Kendinizi, tüm boyutlarıyla önünüzde temsil edilen insanların yaşamlarının merkezinde buluyorsunuz. Atasözleri, bu nedenle, tüm görünüşleri, renkleri ve zevkleri ile bütün bir yaşam oluşturur. İnsan etkinliği, anlayışı ve yaşam felsefesi sunarlar. Atasözleri sanatsal görüntüler, karşılaştırmalar, metaforlar ve metonimiler içerdiklerinden rafine bir literatür oluşturur. Dildeki bir dildir ve farklı anlamsal sistemlerde anlamlarla dolu çok rafine bir hareket sistemidir (Ould Ebnou, 2008, s.8).

Moritanya kültürel bağlamında atasözlerinin önemi, eğitim sisteminin bir parçası olmalarıdır. Moritanya atasözlerini çocuklara alfabeyi öğretmek için "Ghaddour alfabesi" adı verilen bir yöntem kullanarak bir eğitim aracı olarak kullandılar. Bunlar, her biri Arap alfabesinde bir harfle başlayan 28 atasözüdür. Çocuktan bir yandan bu atasözlerindeki harfleri ezberlemesi diğer yandan atasözleri tarafından aktarılan ahlaki değerleri edinmesini istenir (Ould Ebnou, s. 16). Popüler kültürün atasözlerine verdiği önem, bazı ebeveynlerin, genişletilmiş ailenin her bir insanını, toplanan verilerde herhangi bir tekrarlamaya yapmadan yüzle çarpılan aile üyelerinin toplam sayısının toplanması konusunda rekabet etmeye zorladığı bir gelenekle kendini gösterir. Aile üye sayısı fazla olanlar daha az aile üyesi olanlara yardım eder. Diğer bir örnek, *erudite* bilginlerinin klasik Arapça veya yerel dilde atasözleri öğrenmeye istekli olmalarıdır. Eğitimciler, öğrencilerine 40 Arap atasözünü ezberlemeyen biriyle arkadaşlık etmemelerini telki ederler (Ould Bah, 2015). Fransız sömürge belgelerinin gösterdiği gibi ciddi konularda bile atasözleri destekleyici kanıt olarak kullanılmıştır. Ekim 1928'de bir *zawaya* kabilesinden önemli bir kişi vahşice üç kölesini, iki erkek kardeşini ve bir kız kardeşini katletti. Uzaktan vampirlikle suçlandılar. Fransız makamları, kabileden biri cinayetten haberdar olduktan sonra soruşturma başlattı. Siyasi sebeplerden dolayı katil yargılanmadı. Onun desteklemek için tüm komşu Moorish kabileleri geldi. Hepsisi mümkün olan tüm yasal ve politik baskıyı sağlayarak efendiyi kurtarmaya çalıştılar. Hukuki itirazlarında, Moritanya'nın sömürge valisi Albay Henri Gaden'e yönelik yerel bir kabile noteri tarafından bir destek mektubu yazıldı. Bu mektupta, kabile noteri, katil lehine tüm olası argümanları sunmuş, ama en önemlisi ustanın kabilesine atıfta bulunan bir atasözünü göstermiştir: “*Ehl Barikallah*, tutsaklarını sevdiği için ondan şüphelenilmemelidir” (Acloque, 2013, s.301). Burada daha detaylı bir inceleme yapılması gerekmektedir.

Teknik olarak, burada toplanan külliyat beş insan duyusunu ilgilendiren beş bölüme ayrılmıştır. Her bölüm, her duyunun olası tüm işlevsel veya sembolik kullanımlarını kapsayan alt bölümlere ayrılmıştır. Bu kategorizasyonun mantığını anlamak için, her giriş ve alt giriş için pratik örnekler sunulmaktadır.

Duyu	Bogaz			Burun		Göz				Kulak		Dokunma			
	Yeme	İçme	Konuşma\ Form\ Durum	Koku	Form\ Durum	Görme Rengi			Görme Form\ Durumu	Ses	Form	Kol	Ayak	His	
						S	B	D							
Tekrarlama	66	38	116	10	5	3	5	3K 1S	106	14	8	49	22	16	
Toplam	220			25		118				22		87			452/ 1267

*Göz için:
S: Siyah
B: Beyaz
D: Diğer

Tablo 3. 452 Moritanya atasözü örneğinde insan duyularının tekrarlama

2. 3. 1. Ağız

Toplanan veriler, diğer insan organlarına kıyasla ağızın tekrarlanmasının, beş insan duyusunun toplam tekrarının %48'ini temsil eden 452'de 220 yinelemeyle ilk sırada geldiğini göstermektedir. Ağızla ilgili atasözü tekrarları üç fonksiyonel kategoriye ayrılır; ağızın kastedildiği veya kullanıldığı herhangi bir formülü içeren bir konuşma formu veya durumla ilgili herhangi bir şeyden bahsedilen tekrarlar. Bu kategori, ağızda tekrarların 53%'ünü temsil eder. Ağızla ilgili alt girişler üç tanedir; 1. konuşma - form - durum 2. Yeme 3. İçme. Bu kategoride yapılan bölüm bir buluştan çok bir keşiftir. Ağız ile ilgili veri toplarken ağızın, bu üç ana kategoride (konuşma, yeme ve içme) görüldüğünü keşfettim. Konuşma rolüyle ağızla ilgili atasözlerine örnekler: “أفيم الكرطة توكلو لارطة” / “küçük bir fesih ağızı termit tarafından yenir”. Bu söz, bireyleri, başkalarının raporunu vermek ve azarlamak için ağız kullanmanın hem fiziksel hem de ahlaki kötü sonuçları konusunda uyarır. Dilin alt girişi ve konuşma ile ilgili ikinci bir söz: “أعقاب ال إسافر اللسان” / “seyahat etmesi gereken son: dildir”. Dilin tehlikesine ve konuşma eylemine karşı bir uyarı içerir. Ağızdan fiziksel veya sembolik olarak bahseden alt girişin iki örneği şunlardır: “لسان خريف” / “dili bir sonbahar mevsimidir”. Sonbahar mevsimi göçebeler için en iyi mevsimdir. Bu söz, iyi sözler ve kötü işler arasındaki çelişkiyi eleştirmektedir. Ağızın fiziksel biçiminden bahsettiği ikinci bir deyiş: “أخصر من فم عر” / bir yaban domuzundan daha

şımarık. Bu, bir kişinin veya durumun fiziksel veya sembolik çirkinliğini kınamak anlamını içerir. Bir duruma ilişkin alt giriş şöyledir: “أراي الجكاني” / Jakani önerisi. Bu söz, bencilliğe karşı alaycı bir ifadedir çünkü Jakani önerisi her zaman kişisel çıkarına olur. “أراي كبيرك لا تكذب” / yaşlılarınızın fikrini reddetmeyin. Bu aforizmanın mantığı, tüm sözlü kültürlerde, yaşlıların bilgeliğinin ve toplumun kolektif hafızasının koruyucusu olarak güvenilirliklerinin ve otoritelerine olan inançlarına dair standart bir görüşü doğrulamaktadır. Diğer iki söz, bu öneri hakkında destekleyici kanıt olarak kullanılabilir: “اشوف الشيباني التاكي ما شاف افغراش الواكف” / Dinlenen yaşlılar, ayakta duran gençlerin göremediklerini görebilir. “الا شفت كهلة تصوع نيرب” / Bir tavşanı kovalayan yaşlı bir kadın görürseniz, onu hep yakaladığından emin olun.

Bunun dışında, yiyecek veya yeme ile ilgili alt girişler ağız organının toplam tekrarlarının 30%'unu temsil eder. Bu kategorideki bir örnek: “الجوع كلب / كافر” / açlık bir köpektir / kâfirdir. Buradaki fesih, açlığın kendisine doğal bir insan sınırlaması olarak değil, ancak açlığın kişiyi onur ve haysiyet kavramlarıyla ilgili sosyokültürel normları ihlal edebilecek eylemlerde bulunmaya itebilecek sonuçlarının kınanmasıdır. Köpek ve kâfir arasında bu deyişle yapılan kullanım değişik tokuşu, köpeklerin ve kâfirlerin tüm Arap ve İslam kültürü için pis ve saf olmadığı düşünülen yerel kültürel bağlamda kullanılması açısından şaşırtıcı değildir. Açlık, gerginlik ve anlam için mecazi anlamda da kullanılır. Moritanya modern şiirindeki bu mecazın ünlü bir referansı, şarkıcı Dimi Mint Abba'nın övgüleriyle, şimdi tövbe etmiş bir şair ve televizyoncu olan Brahim Ould Kleib'in yazdığı şiirdir:

- | | |
|---------------------------------------|--|
| 1. يديمي بينك ماه رد والشعره والفنانه | 4. وكبيرة خيم ولا أغلى منك حد علي انا |
| 2. ياسر ما يعرف فر بعد گدو ماه ملانه | 5. فالدنيا مانك شاغله بيك لمانك جيعانه |
| 3. هون الشعره مثاقله منك بيك ال عاقله | 6. واحمارك غالب كل حد حسك معط ملانه |
| 7. معط ملان ما تگد | تگعد فيه الشيبانه |

1. Dimi ile diğer şairler ve sanatçılar arasında
2. Toplamını sadece Rabbimiz biliyor
3. Şairler seni çok iyi anlar çünkü sen akıllısın
4. Büyük gurur ve kimse benim için senden daha değerli değil
5. Sıradan şeyler sizi meşgul etmez çünkü **AÇ değilsin**
6. Herkes sizi taklit ettiği için yenildi. Sesin Tanrı'nın hediyesi
7. Tanrı'nın hediyesi nefret edenler tarafından alınamaz

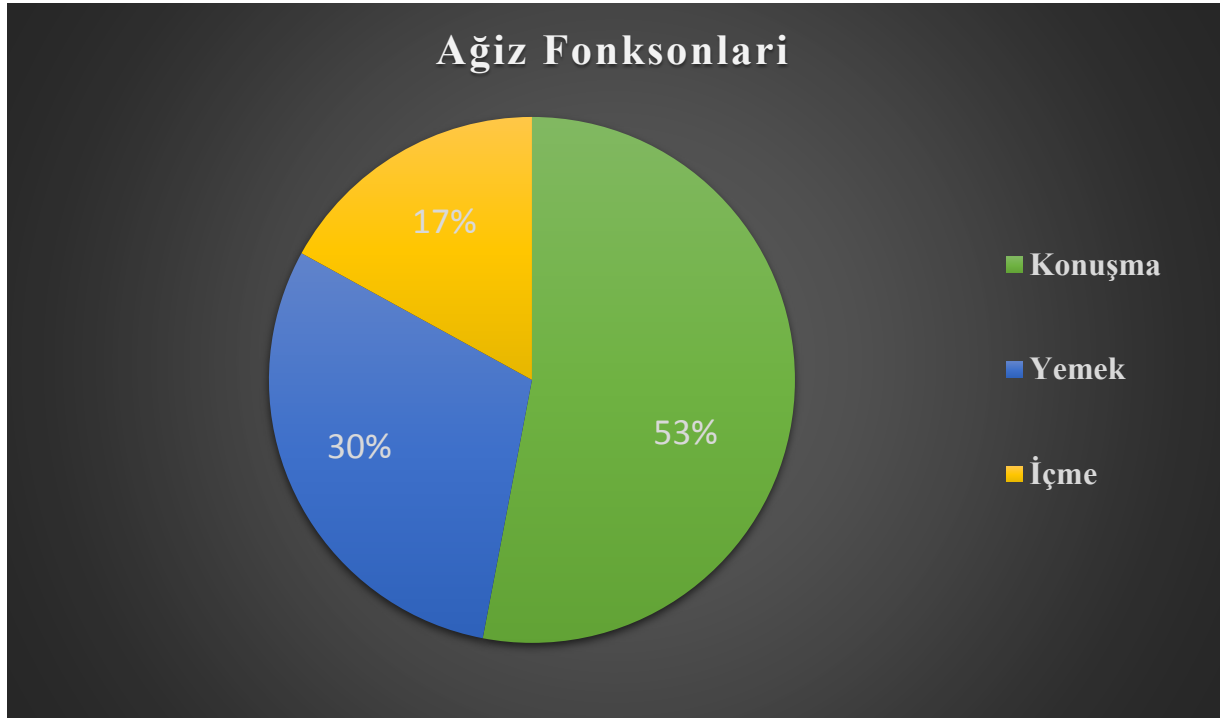
Bir başka önleyici deyim şöyle diyor: “اظواگ ما تتعتل العزة” / yemeklere asla sevgi göstermeyeceksiniz. Aforizma, insanın yemek yeme ve tüketme ihtiyacını hassas bir şekilde tanır, ancak bu ihtiyacının onursuz olarak gösterilmesine karşı açıkça uyarır. Başka bir deyiş, yemeğe heves göstermeye yönelik aynı çekinceyi doğrulamaktadır: “ال ما يحشم يوكل الين يشبع” / “dolu/tok hissedene kadar sadece utanmayan biri yiyecektir”. Yemek ve yeme ile ilgili davranışların bu sosyal kodlaması, misafirperverlik ve cömertlik gibi kültürel adetlere atıfta bulunulmaksızın tam olarak anlaşılamaz. Moritanya sözlü gelenekleri, şiirsel ya da düzyazı kayıtlarında ahlaki ve maddi sorumluluklarını daha iyi karşılamak için ev sahibini ve konuğu açıklayan ve yönlendiren davranış kodlarıyla doludur. Sömürge ve seyahat anlatılarının Sahra'nın bir kaos ve düzensizlik ülkesi olduğuna işaret etmesine rağmen, misafirperverlik ve cömertlikle ilgili sosyal ve kültürel gelenekler bu yanlış algıyı doğrudan çürütmeye çalışır. Yöreyi gıda ve suyun her zaman yetersiz olduğu kronik bir duruma sokan çevresel koşullara ve zorluklara rağmen, Moorish göçebe geleneği, bu zor doğal koşullarda bile konuğu onurlandırmanın, kişisel ve topluluk yükümlülüğü olarak onun tüm ihtiyaçlarını karşılamanın zarif bir yolunu hep bulmuştur. Bu geleneklerle alakalı sosyal kodlar, herkesin kalben ve sözle bildiği kutsal ve yasal bir sözleşmeye sahip, çok ayrıntılı ve saygı gören unsurlardır.

Bu misafirperverlik ilkesinin gereklilikleri; kişisel onur, ailenin onuru, ailenin kabile ile ilişkisi, toplumun onurlandırılması sorumluluğu unsurları açısından imkânların konuklara seferber edilmesi bağlamında sözleşmeler oluşturmaya itti. Örneğin, kamptaki insanlar arasında yer alan *Levrig*'e danışılması ve konukların, tek bir ailenin diğerlerinden daha fazla yükümlülük altına girmemesi için bir “vardiya” sistemine göre kamp sakinleri arasında maddi ve manevi ağırlıklarına göre paylaşılması gibi yöntemler izlendi (du Puigaudeau, 2002, s.46). *Banu Hassan* savaşçıları tarafından 1674 *Sharr-babba* savaşındaki yenilgilerinden sonra *zaway*a konfederasyonlarına zorlanan yenilgi anlaşmasının bir parçası olan bir sözleşme bulunmaktadır. Bu sözleşmeye göre, her *zaway*a kampını en az üç gün boyunca herhangi bir Hassani savaşçısını misafir olarak kabul etmek ve ona bir rehber ve gerekirse bir deve sağlamakla yükümlü kılar (Boubreik, 2009, s.38).

Bu geçici hassasiyet aynı zamanda pratiktir, çünkü kronik kaynak kıtlığı olan bir ortamda konağın harcamalarını sınırlandırır. Bu düzenleme aynı zamanda “yuvalarla dolu ağacın diğer ağaçlardan önce öleceğini” söyleyen bir belgede yer almıştır / “لول ما يبيس من اصدر” / “صدرايت لعشوشه” (Puigaudeau, s.46). Maddi olarak, ev sahibi elinden gelen en iyi yiyecek, içecek ve kıyafetleri sunar, ancak karşılığında konuk, nasıl hareket edeceğine, konuşmada hangi

konuların konuşulacağını, ikramlardan ne kadar yiyebilir ve içebilir olduğuna dikkat göstermelidir. Bu misafirperverlik sözleşmeleri göçebelerin korunmuş kutsal metinleri olarak kabul edilen atasözlerinde sürdürülmektedir.

Misafir konuksever olmayan bir yere de sığınabileceğinden, bu protokollerin örnekleri bizi misafirin “kör” / “الضيف أعمى” olarak nitelendirilen davranış ve psikolojisine ilişkin bilgi veren bir deyişi kapsar. “Konuktan daha itaatkar” / “أطوع من ضيف”, aynı zamanda konuğun ev sahibine uyumu ve konaklaması için psikolojik bir açıklama da yapar. Bu bakımdan en önemlisi, onu açgözlülük ve doyumsuzluk konusunda uyararak misafirin ideal davranışını öneren yol gösterici atasözleridir: “Sizi davet etse bile birisinin kumaşına oturmayın” / “الانشر الضيف الا”. “Açgözlü konuk, onun ölümüne tanıklık edecek / şahit olacak” / “الانسلع شايغ اجلو”. Son olarak, başka bir geçici tavsiye “iyi huylu bir konuğu halının bir yıl boyunca kovalayacağını” / “فراش الجيد اصوعو عام” beyan eder. Tabii ki, bu nezaket ilkesi zorunlu olamaz çünkü ev sahibinin misafiriyle ilgili herhangi bir memnuniyetsizliğinden ince bir şekilde bahsetmesi onur kırıcı olacaktır. Ancak söz, göçebenin ev sahibine ekstra para ödememesindeki asalet ve centilmenliğine yönelik bir öneri olarak çalışır. Konuk kalış süresini uzatmamalı ve aynı kamptaki ziyareti tekrarlamamalıdır. Ağız kategorisi ile ilgili son tekrar içmektir. Tablo 2’ de gösterildiği gibi bu işlev ağız girişlerinin 17%’sini temsil eder. Genel olarak rasyonel sınıflandırmayı anlamak ve bu durumda özellikle bu alt girişte, su ve ikinci olarak süt gibi, göçebeler için iki kutsal sıvı hakkında iki örnek verilmiştir. Su özdeyişi diyor ki: “إلا أشربت أنا” / “يعمل الحاسي يدگدگ” / “Ben içtikten sonra kuyu yok edilebilir”. Söz, eşek dilinde anlatılır. Eşek, göçebe yaşama insanların ve malların taşıyıcısı olarak yaptığı büyük katkıya rağmen aptallığıyla bilinen mecazen konuşan bir hayvandır. Söz, bencilliği ve dikkatsizliği kınamak için kullanılır.

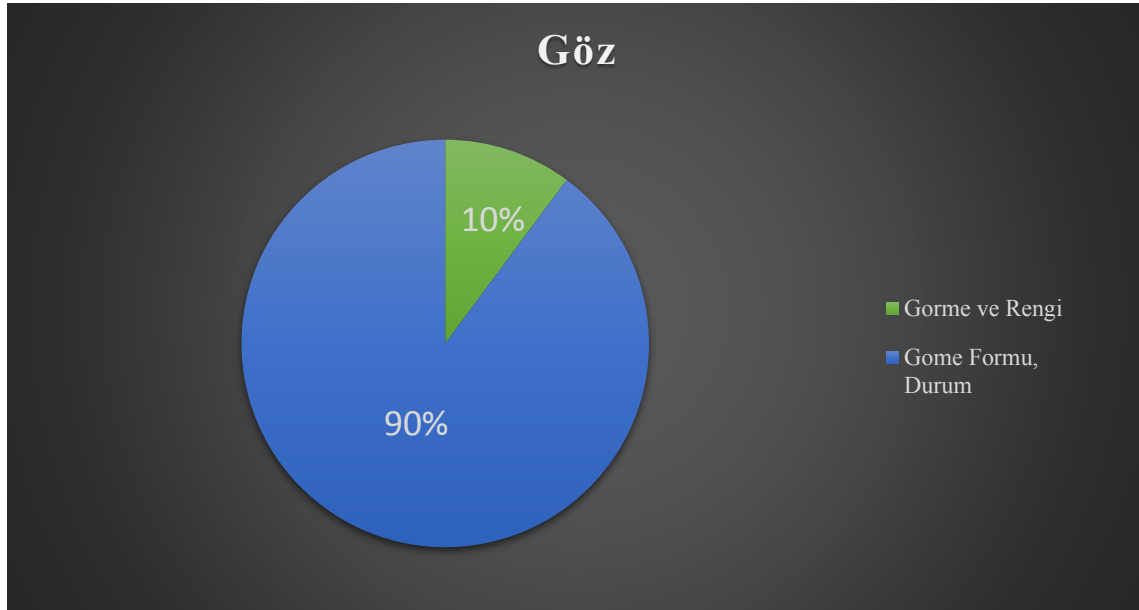


Grafik 1. Ağız organı ile ilgili üç kategorinin tekrarlanması

Son olarak, ağız organı ile ilgili verilere değindikten sonra yiyecek ve içecek ifadelerinin tekrarlanması, Moritanya'nın gıda ve su kaynaklarının proto-tarihi dönemden bugüne kadar göçebe nüfuslar için her zaman varoluşsal olduğu sert kurak ortam dikkate alındığında şaşırtıcı değildir. Geleneksel öğretim yöntemlerinde bile, iyi ve kötü ezberlemeyi ifade etmek için gıda metaforları kullanılır. Kur'an bölümlerini ustaca ezberleyen bir öğrenciye “سوراتو طيبين” / “ayetleri pişmiş”, kötü ezber becerileri olan birine ise “سوراتو نيين” / “ayetleri çiğ” denir (Fortier, 2016, s. 68)).

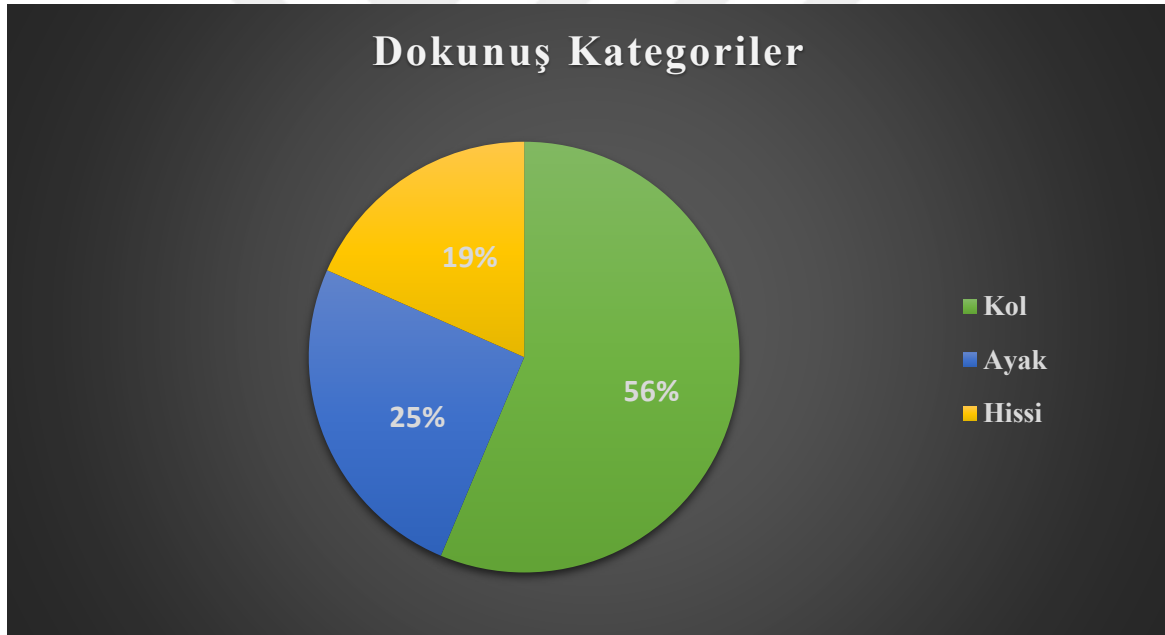
2. 3. 2. Göz

Toplanan verilerde göz ve görme duyusuna ilişkin tekrarlar ikinci sırada yer almaktadır. 452’de 118 yinelemeye denk gelen bu sıklık, toplamda insan hisli tekrarların 26%’sına tekabül etmektedir (Tablo 3.). Göz tekrarının analizi aşağıda ele alınan görsellik bölümünün odak noktasını oluşturmaktadır.



Grafik 2. Göz organı ile ilgili iki kategorinin tekrarları

2. 3. 3. Dokunuş



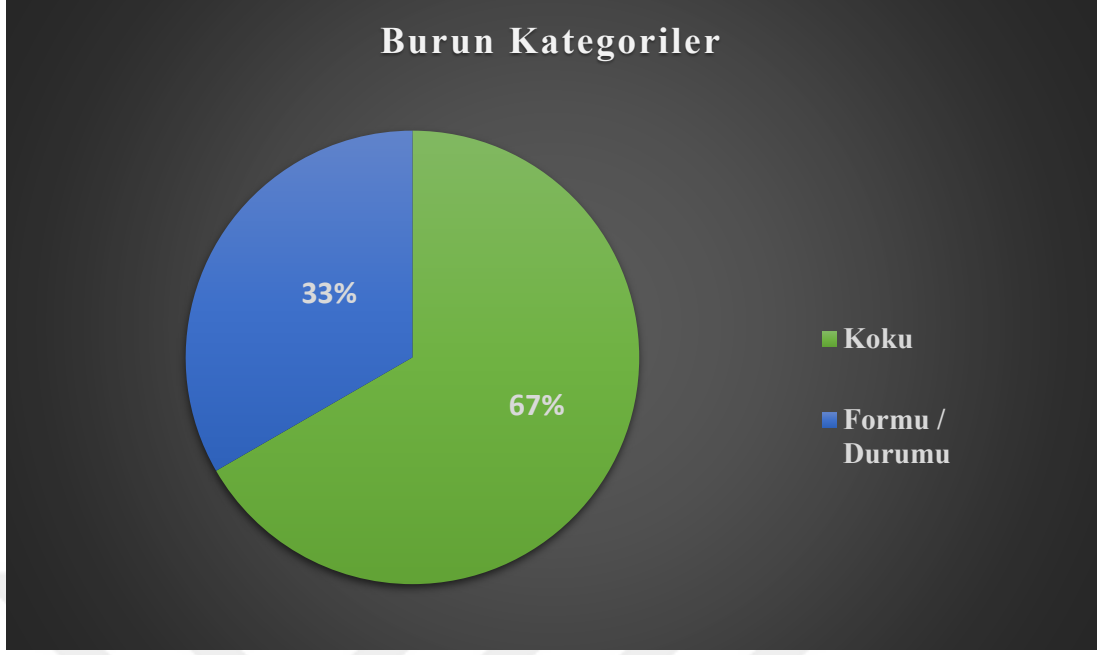
Grafik 3. Dokunma hissi ile ilgili üç kategorinin tekrarlanması

Dokunma duyusuna bağlı tekrarlar toplam veriler içinde üçüncü sırada yer almakta olup bu duyunun 452 kullanımda 87 kez yinelendiği tespit edilmektedir. Bu sayı Tablo 4'te görüldüğü gibi toplam insan hisli tekrarların 19%'una denk gelmektedir. Bu kategori üç işlevsel alt girişe ayrılmıştır; kollar % 56, ayak % 25 ve his % 19. Diğer kategorilere gelince, el veya kol ile ilgili tekrarların sayılması mutlaka kol veya ayağın isminden bahsedilmesi anlamına gelmez, ancak kolların veya ellerin kaldırma, tutma veya yürüme gibi işlev veya çabalarıyla ilgili olabilir. Bu arada, duyu alt girişi, ağırlık hissi, hafiflik, ısı, soğukluk, yanık vb.gibi bir

histen bahseder. Kollara örnek olarak: “Bir hayvanın sütünü kendi eliyle sağmayan (insan) yanağı beyazlaşmaz” / “ال ما يحلب بيدو ما يبيياظ اخديو”. Sözlü geleneklerde genel bir gözlem olarak, söz, bireylere günlük yaşamda onlara yardımcı olacak becerileri öğrenmelerini emretmek için bildirici bir ton kullanır. Yine, bu deyişte, göçebelerin ruh yemeği ve ruhsal içeceği olarak düşünülebilecek sütün her yerde bulunmasını görüyoruz. *Moorish* göçebe felsefesinde sütün sindirim gücü neredeyse efsanedir. Gücü, sütün içindeki bilimsel gücü aşar. Süt içmek ve servis yapmak için yaş, cinsiyet veya zaman yoktur. Süt her zaman yiyecek ve içecektir. Cenaze ve kutlamalarda tamamlayıcı gıda ile tek başına servis edilir. Konuğa ikram edilmesi gereken ilk şeydir. Sembolik önemi “süt ve Peygamberin yüzü” / “البن ووجه الرسول” ifadesinde özetlenmiştir. Bu, hem yararlı hem de sevilen bir oluşumun kombinasyonu anlamına gelir. “Süt ve köpüğü” / “البن والرغوة”, kötü bir hikaye ya da olayı duymanın kötü etkisini iptal etmeyi amaçlayan konjonktif bir formül olarak çalışan yerel bir ifadedir. Elden bahseden ikinci bir atasözü: “ال اجبر شواي ما ينحرگ ايديه” / “bir mangalacı (iyi mangal yapan) bulan kişi kendini yakmaz”. Olumlu okuma, bireylerin başkaları tarafından verilen veya alınan sorumlulukları tutma çabalarını harcamaması için pratik bir tavsiyedir. Olumsuz okuma ise, iki üst *Moorish* aristokrasisinin olduğu, kesinlikle tabakalı bir sosyal sistemde tembelliği teşvik etmesidir; *hassan* savaşçıları ve *zwaya* âlimleri tüm manuel faaliyetlerden nefret eder ve onları onursuz sayarlar: “Bidan çalışmak istemiyor. Ellerini kullanan her işçi, her işçi onlar için aşağılık, aşağılık ve değersiz bir varlıktır” (Hunkanrin, 1931, s. 10).

Ayrıca, ayaklardan bahsedilen örnekler: “الرجل ما يكذب” / “ayak yalan söylemez”. Bu deyim, bir yere veya kişiye yapılan ziyaretin tekrarının ziyaretçi tarafından önemini veya hayranlığını öne sürdüğünü bildirir. “الظالع يطلع اعل اطلاق” / “topal kişi topal insanlarla topallaşır”. Bu söz, arkadaşlığın psikolojik açıklamasıdır. Başka türlü “his” atasözleri şunlardır: “البرد من السم” / “zehirden daha soğuk”. Zehir hissi hakkında tıbbi bir gözlemdir. Geleneksel şifacılar, ısırılan organın zehir iyileşene kadar soğuk kaldığını anlatır. Birçok aforizmada olduğu gibi, soğukluk da gerçek değil, semboliktir. Dokunma hissi için başka bir örnek: “الا تماسه الجلود تگاد اجدود” / “ciltler birbirlerine dokunursa büyük ebeveynler birbirine eşit olur”. Bu deyiş, bireyler arasındaki, ancak en önemlisi katı bir şekilde katmanlı bir toplumdaki sosyal gruplar arasındaki mevcut sosyal sınırları korumak için bir uyarı işlevi görür. “*Moors* eşitliği hor görür. Bu bağlamda şunu söylerler ve bir tehdit olarak tekrarlarlar: “İnsanlar eşit değil” (Taleb Khayar, 2001, s.46).

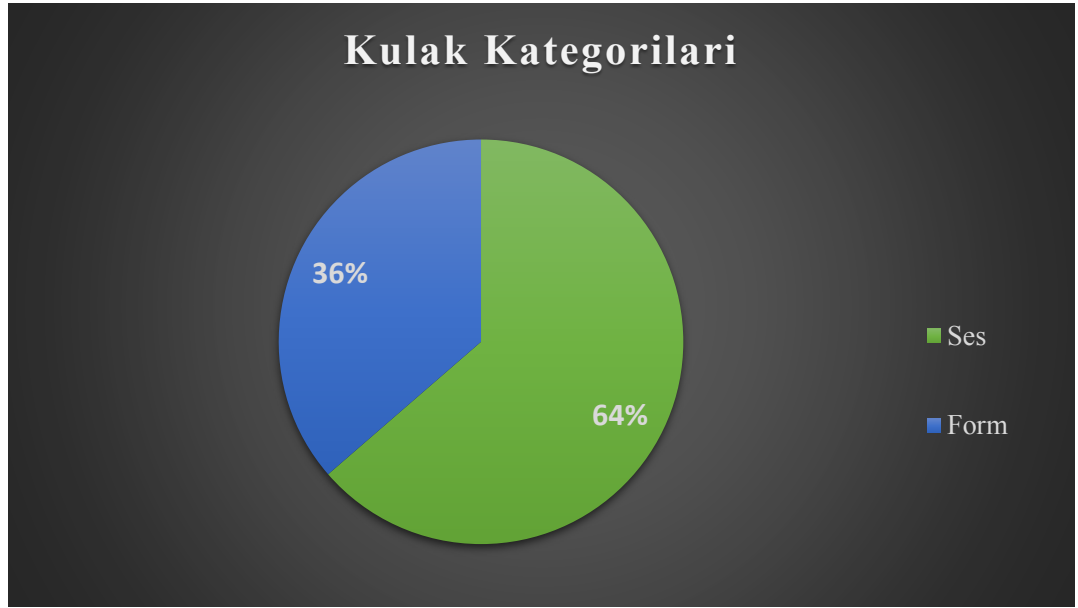
2. 3. 4. Burun



Grafik 4. Burunla ilgili iki kategorinin tekrarlanması

Buruna bağılı tekrarlar, toplanan verilerde dördüncü sıradadır ve 452’de 25 kez yinelendiği görülmektedir. Bu sayı, toplam insan hisli tekrarların 5%’ini temsil etmektedir (Tablo 5). Kategori iki ana alt girişe ayrılmıştır; burun rekürrenslerinin% 67’sini temsil eden koku ve kokuyla ilişkili tekrarlardır. Bu arada, burun organıyla ilgili formları veya durumları içeren tekrarlar 33% oranındadır. Kokularla ilgili örnekler şunlardır: “أخنز من جيفت لطيار” / “çöpçü cesetlerinden daha kötü kokuyor”. Bu söz, fiziksel kötü kokuları kınamak için kullanılır, ancak bazen kirli veya pis insanlar için mecazi anlamda da kullanılır. Bunun yanı sıra, burun formu örneği: “ال كثر اسريه يلكاه أوجه بلا خنافر” / “Geceleri çok fazla takılan kişi kesinlikle burnu olmayan bir yüzle karşılaşacak”. Bu özellikle geceleri amaçsız dolaşmaya karşı uyarmak içindir. Son olarak “لاحگ اشنييفات” / “burnuna ulaştı” ifadesi aşırı öfke için kullanılır.

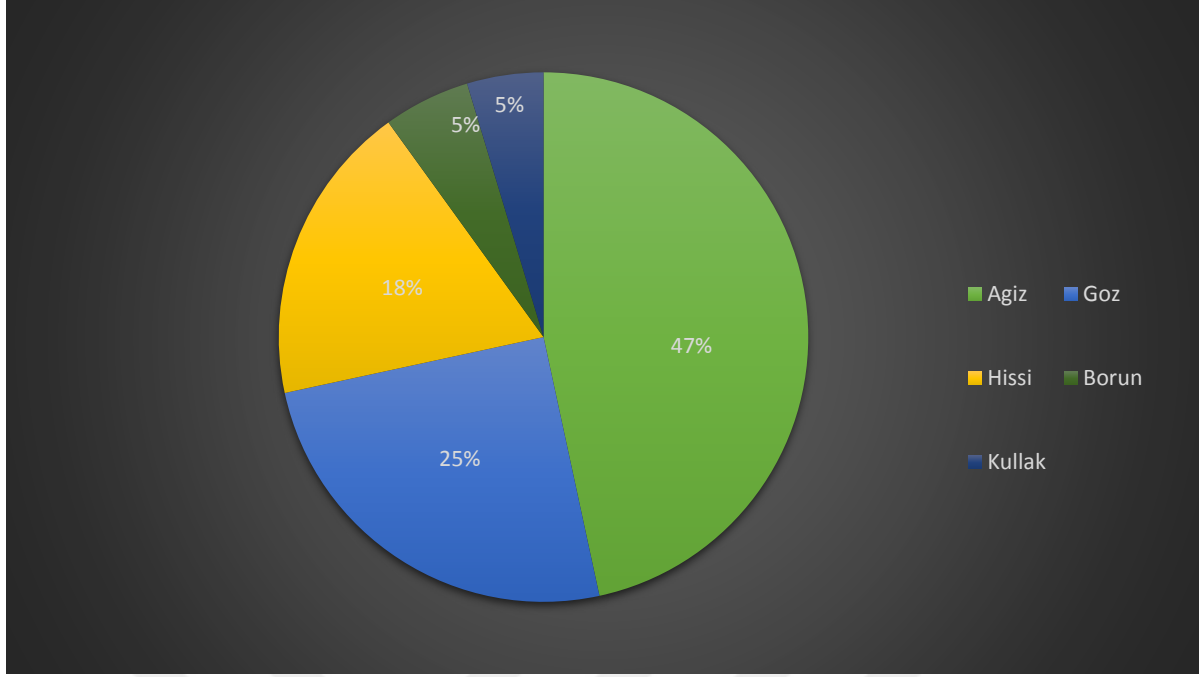
2. 3. 5. Kulak



Grafik 5. Kulakla ilgili iki kategorinin tekrarları

Kulağa ilişkin olarak 452 atasözünde sadece 22 yineleme görülür ve bu da toplam insan hisli tekrarların %5'ini tekabül etmektedir (Tablo 6). Kategori iki alt girişe ayrılmıştır; kulak tekrarlarının %64'ünü temsil eden işitme ve seslerle ilgili tekrarlardır. Kulak organıyla ilgili formları veya durumları içeren tekrarlar ise %36'dır. Örnekler: “أسمع كلام مبكينك لا تسمع كلام” / “sizi güldüren değil ağlatan insanların sözlerini dinleyin”. Bu söz, bireylerin, sevmedikleri kişiler de dahil olmak üzere herkesten bilgelik ve hakikat öğrenmesi için bir talimattır. İkinci deyiş kulağa şu şekilde hitap eder: “ال يبغي الزين يصبر هريد الودنين” / “güzelliği seven kişi kulak delinmesine dayanmalıdır”. Sözde, maddi veya sembolik tüm yararlı kazançların maliyetlerinin olduğu konusunda uyarıda bulunur. Moritanya kültüründe işitselliğin marjinalliği hakkındaki bu niceliksel gözlem, “حسن” / “duyu” adıyla ses ve sesleri çağırması nedeniyle ironiktir. Örneğin, “güzel bir duyu” nun olması, hoş bir sesin olması demektir.

2. 3. 6. Özet



Grafik 6. 452 Moritanya atasözlerinde beş insan duyusunun toplam tekrarının yüzdesi.

Toplanan verilerdeki duysal tekrarlara karşılaştırmalı bir bakış, üç kategorik fonksiyonda ağız kullanımına yönelik baskın bir eğilim göstermektedir; konuşma, yeme ve içme. Bu sayısal üstünlük, bir kültür olarak ağzın deneysel olarak kurulmuş bir gerçeklik olduğunu göstermektedir. Tablo 7’ de sunulduğu gibi üç fonksiyonel kategoride ağızla ilişkili tekrar, toplam duysal tekrarların yaklaşık% 47’sini temsil etmektedir. Konuşma / söyleme ile ilgili alt kategori, toplam 116 tekrar sayısı ile birlikte 104 yemeğin birlikte olduğu yeme ve içme alt kategorilerini genişleten toplam alt kategorilerin en fazla olduğu kategoridir. Bir alt kategorideki en yakın sayı 106 tekrar içermektedir. Ağızdan sonraki ikinci duyu organı, % 25’lik bir oran ve 118 kez tekrar ile gözdür. Üçüncü sırada ise 87 tekrar ile dokunma duysusu yer alır (%18). Dördüncü pozisyon, iki alt kategorik formuyla burundur. Toplam tekrar sayısı 25’tir ve bunun toplam içindeki oranı %5’tir. 22 kez kaydedilen tekrar sayısı ile son sırada kulak yer almaktadır.

Karşılaştırmalı bir değerlendirme açısından, iki gözlem burada değinmeye değer bulunmaktadır. İlk olarak, burada atasözleri kayıtlarında tespit edilen Moritanya sözlü geleneklerinde koku duyusunun (10 tekrar ile), dinleme duyusuyla (14 tekrar) kabaca aynı tekrar edilme sıklığına sahip olduğu görülmektedir. Her ikisi de diğerlerine göre sayıca azdır. İkinci olarak, özellikle konuşma ve dinleme işlevlerinde ağız ve kulak arasındaki büyük sayısal fark göze çarpmaktadır. 116 tekrarla konuşma ve sadece 14 tekrarla dinleme arasındaki sayısal dengesizlik, kendi içinde incelenmesi gereken bir paradoksu göstermektedir. Moritanya sosyal yapı yaklaşımı, bir çocuğun suçlanabileceği en büyük suçlamayı “dinleme eksikliği”, “گلت

السمعة” olarak görmektedir. Ancak bu istatistiki gerçeğin yanında, herkesin “dinlemediği veya görmediği / “ ما تسمع ولا تلمع ” bir vasatta artık tüm kültür bir dinleme kültürü değildir. Bu ifadedeki görsel iddia, görsellik bölümünde test edilecektir.

2. 4. Niteliksel Sözlük

2. 4. 1. *Loquere ut te videam* (Seni görmek için konuş)

Nitelikte, sözellik de yayılmıştır. Atasözü külliyatı bu çalışmada her zaman gözden geçirilmiştir. Kelimeleri kullanma ve telaffuz etme şekli, kişinin statüsü ve bilgisini gösterir. Sözler açıkça şöyle bildiriyor: “اتكلم تتعرف” / “bilinmek için konuş”. Bu söz, sözlü kültürlerde konuşma ve retorikğin önemli rolünü gösterir. Söz, dile görsel duyunun işlevsel rolünü verir çünkü imajında insan yaratma yeteneğine sahiptir. Bu atasözü Sokrates'in ünlü “Konuş, böylece seni görebilirim” [*loquere ut te videam*] deyişine şekil ve anlam bakımından daha yakındır. Aforizma, konuşmanın görünüm örtüsüne zarar vereceği önerisiyle, işitsel ve görsel olanla oynar ”(Butterworth, 2016, s. 205). Bu deyiş kültürlerarası gözükmemektedir çünkü Inuit kültüründe de görüldüğü üzere “ziyaretçiden soğuktan gelirken istiyorlar; seni görmeleri için konuş”(Jones, 2012, s. 103). Gezginlerin bol olduğu bir bedevilik açısından, hem ev sahiplerine hem de misafirlere “görsel” bir kimlik verdiği için konuşma çalışmalarının işlevsel bir amacı vardır. İşlevselci rasyonalizasyonun totolojikleştirici iddiasından kaçınarak, uzun bedevi selamlama süreci bu alıntıda sunulmaktadır:

“Ziyaretçi birkaç kez tekrarlanan bereket ve uzun selamlarla karşılaşılır [...] Tüm bu selam ve dileklerin okunması bir saatin dörtte biri kadar sürebilir ve klasik bir cümle ile sona erer:” şimdi buna ulaştınız çadır, evdesin!” Bu uzun selamlamaların amacı, iki tarafa birbirlerini gözlemlemeleri için zaman vermek ve kökenlerinin ve sosyal statülerinin ne olduğunu ayrıntılı bir şekilde keşfetmektir. Moorish nezaketi, bir yabancıya adını ve kabilesini nereden geldiği ve nereye gittiğini sormayı yasaklar”(Puigaudeau, 2002, s.46).

Moritanya kültüründe konuşmanın anlık olması Moritanya sözlü gelenekleri ile kendini gösterir. Moritanya selamının şekli, uzunluğu ve içeriği bu gerçekliğin canlı bir örneğidir. “شطاري” / “ne haber”, herkesin düzyazı veya şiirdeki sözlü değişimlerin bir gecesini alabilecek daha uzun bir konuşma yapması için sadece günlük bir bahane. Bu sözlü ritüele “شد لخبار” / “haber anlatımı” denir. Bu “haber anlatımının” doğası ve içeriği, sıradan günlük yaşamdan başlar ve ciddi sosyal ve politik meselelerle müzakere ederek ve onlar hakkında kararlar vererek bitmez.

2. 4. 2. Sözlü / İşitsel Zevk

Bu “haber anlatımı”nın diğer tezahürü, “شد لخبار” / “haber anlatımı” aynı zamanda “flört etmek” anlamına da geldiğinden yakınlık alanı olmaktadır. Bu anlamda, samimiyet ve şefkat alanında daha özel bir konuşma için kullanılan başka bir kavram daha vardır: “الونسه” / “birisini kelimelerle sıkıntıdan uzaklaştırmak”. Kavram aynı zamanda flört etme anlamına da gelir. Mekanla ilgili olarak, sözel dikkat dağınıklığı toplumsal cinsiyet ilişkileri konfigürasyonunda Moritanya sosyal yaşamı ile yakından ilişkilidir. Hem özel hem de kamusal alanda, erkek ve kadın ilişkilerine kısıtlama getirilmektedir. Bu bağlamda, düzyazı veya şiir ile kelime alışverişi, iki cinsiyetin fiziksel birleşiminin pratikliği bozabilir: “Erkeklere ve kadınlara karşı dokunmanın yasak olmasının önemli olduğu bu Müslüman toplumda, sevenler arasındaki konuşma, cinsel yakınlıklarla doludur. Roland Barthes’ (1977: 87) açıklaması: “Dil bir cilt: Dilimi diğerine sürüyorum. Sanki parmaklarımdan ya da sözlerimin sonunda parmaklarla kelimelerim vard.” (Fortier, 2018, s.57).

Zamanla ilgili olarak, bu dikkat dağıtmanın evlilik öncesi, sırası ve sonrası zaman tüketen fonksiyonel bir amacı vardır. Moritanya cinsellik anlayışı ve onur ile ilişkisi nedeniyle, evlilik mümkün olduğunca geciktirilmelidir. Bu inanç Moritanya kültüründe o kadar mevcuttur ki, “فرخ لحلال” / “ruhsat piçi” evlilik günlerinde yapılması düşünülen çocuğu işaret eder (Tauzin, 2001, s. 179). Sonuç olarak, bu hedefe ulaşmak için hem sözel hem de muhteşem ritüeller gerçekleştirilir. Evliliği geciktirmek için tasarlanmış muhteşem performans şunları içerir: Birincisi, ülkenin bazı bölgelerinde art arda 7 gün süren uzun hazırlık ve kutlama günleri (Fortier, 2001, s. 52). İkincisi, gelinin kız arkadaşları tarafından “ترواغ” saklanma ritüelleri, daha sonra fidye istenmesi “عادة” ve kocasının arkadaşlarının onu “آكلاع” geri alma isteklerinden oluşur.

Aslında, “الونسه” / “sözlü flört”, önceki ritüel kurnazlıklarının hepsinde merkezi bir rol oynar çünkü gelini gizleme ve fidye isteme planlarını yürütmek için damat ve arkadaşları bu sözlü flört etme sürecini fonksiyonel hale getirirler. Sadece uzun zaman alan bir süreçle, damadın arkadaşları gelini himaye edenlerin görevlerini unutturana kadar eğlendirip uykuya dalmalarını sağlayan “لبهيمه” / *Lebheyima* adlı bir şifalı ot içirmek için gelir ve sonra gelin saklanmak için huzur içinde fidye ödenene kadar uzak bir yere kaçırılır. Kadınlar tarafından “sözlü flört”ün kullanımı, kadınlar arasındaki ortak hafıza ve sohbet arasındaki ilişkiyi gösterir. Moritanya halk masallarında “kadın kurnazlığı” / “كيد النساء”, hem Kur’an’da hem de Binbir Gece’de de bahsedilir (Tauzin, 2001, s.23). Modern zamanlarda iletişim şirketleri, müşterilere,

erkeklerle ve kadınlara otantik konuşma geleneğini devam ettirmek için daha ucuz bir fırsat veren açık zamanlı çağrı paketleri sunarak bu sözlü gelenek gecelerine yatırım yapıyor. Cep telefonu şirketleri *Mauritel* ve *Mattel* bu hizmetleri “Phony” ve “ليالينا” “bizim gecelerimiz” olarak adlandırmaktadır.

2. 4. 3. Sözün Tehlikesi

Bunun dışında, “haber anlatımı” / “شد لخبار” ritüeli, muhatapların ne düşündüklerini açıkça söylemeleri ve iletişimsel sürece katkıda bulunmaları için mümkün olan her fırsatta konular arasındaki sınırların eridiği açık bir süreçtir. Bu ritüeli yöneten tek sınırlama, konuşmacıların ve dinleyicilerin entelektüel ve sosyal düzeyleridir. Aslında, muhataplar sosyal değerlerini ve sosyal kimliklerini ancak bu iletişimsel süreç yoluyla alırlar. Bu ritüelin handikapı, hazırlıksız kişilerin bu sürecin sözlü numaralarına düşebilmesi riskini barındırdığı için görüldüğü kadar basit değildir. Bu etkileşimin makul riskleri, Fransız antropolog Aline Tauzin tarafından şöyle yazılmıştır:

Moorish toplumunda konuşma, birtakım reçetelere ve tabulara maruz kalan ciddi bir eylemdir, gücü genellikle kötülük olan bir eylemin, sade bir şekilde sansürlenmediği sürece bin önlemle çevrili olmasını gerektirir. Sözlü bağlılığın ve aynı zamanda eleştirinin de büyük önem taşıdığı, toplumsal organizasyonu yöneten onur sistemine katılan bir eylem. "Nazar" ın kurucu unsurlarından biri olan bir davranış, görünüm veya düşünce ile aynı şekilde gizli tutulur (Tauzin, 2013, s. 133).

Söylenen sözcüğün tehlikesi genel veya özel biçimler alabilir; sınıf, cinsiyet veya yaş gibi. Genel olarak bakıldığında, kelimeler ve ifadeler bedensel yaralanmaların fiziksel ağırlığından daha fazlasına sahiptir, çünkü: “يبرا فم الجرح ما برات الكلمة الخاسرة” / “yaralanmalar tedavi edilebilirdir, ancak hakaret asla tedavi edilemez”, yani bedensel yaralanma tedavi edilebilir fakat sözlü hakaret tedavi edilemezdir. Söylemin mantığı, kelimelerin ve dilin kökeninin doğruluk ve hakaretin yenilik veya evrimsel mutasyon olduğunu zımni olarak varsayar. “Doğruluk” kelimesi bile metafizik ve azizlik dünyasına atıfta bulunan kutsal bir kelime gerektirir. Ayrıca, “لكلام الخاسر” / “sözlü hakaret”, sadece geldiği yerde yaşadığı için Moorish kültürü arasında retorik olarak reddedilir: “لكلام الخاسر ساكن قبل منين جاي” / “sözlü hakaret geldiği yerde yaşıyor”. Soyutlayıcı anlamda, bu deneysel söylenişte konuşulan kelimenin tehlikesine karşı uyarılır: “ال سغر الوزنين أنهم كل يوم يسمع ش ما كط سمعوه” / “kulakların küçük olmasının nedeni: her gün hiç duymadıkları bir şey duymalarıdır.”

Kişisel düzeyde, kelimelerin de yıkıcı ağırlıkları vardır. Bu nedenle, her zaman izin verilen ve izin verilmeyen arasında kısıtlamalar tekrar tekrar düzenlenir. Yaşlı ve genç insanlar arasındaki sözlü etkileşimlerle ilgili kısıtlamalar, yaş farkı ile ilgili dilsel geçişler nedeniyle çevrilemez bir kavram olan “الذرف” / “fırlatma” ve “المداصرة” / “el mudasara” çerçevesinde düzenlenmiştir. Bu arada, cinsiyete ilişkin dönüşümlerde kadın tevazu, utanç ve utangaçlık kavramı içinde algılanmaktadır. Bu şekilde, utanmaz bir kız iki utanmaz erkek kadar kötüdür. O (kız), hem geleneksel hem de modern ortamlarda kamu ve özel alanlarda görünür erkek ve görünmez kadının ikiliği çağrıştıran “متن العين” / “göz gücü” ve “مبلوزه” / “çarpıcı” gibi cinsiyetle ilgili standartlara göre değerlendirilecektir. Sözlü kısıtlamaların son bir tezahürü, Bidan toplumunda sosyal statünün düzenlenmesidir. Oldukça tabakalı bir sosyal sistemde, farklı sosyal gruplara ait bireylerden her grubu bilinen yerin içinde tutan belirli gerekliliklere uymaları istenir. Bu olumlu ifade, bu arkaik rasyona yol açan tüm sosyal ve ekonomik yapıların yer değiştirmesinden sonra bile “الناس ما هي متكاه” / “insanların eşit olmadığını” i düzenleyici bir hatırlatma işlevi görür. Sözcükler yakınlık ve aşinalık üretme yeteneğine sahip olduğu gibi, kalıtsal tehlikeleri, onur veya sosyal statü açısından gruplar ve bireyler arasında düşmanlığa neden olabilir. İki kişi veya grup artık birbirleriyle konuşmayarak sözlü bir tartışmaya giremediğinde, “مشارين” / “aralarında kötülük yapıyor” veya “متهاجرين” / “birbirlerinden uzaklaşıyorlar”.

2. 4. 5. Saygıdeğer Sessizlik

Bidan Moritanya kültürü, birbiriyle çelişen konuşma ve sessizlik eylemlerine karmaşık bir yaklaşım sağlar. Sessizlik için aynı anda korkutan ve zorlayan iki yönlü bir konum sağlar. Bir tarafta sessizlik tasa ve kederle eşdeğerdir. Sessiz bir kişiden korkulur. Sessiz bir kişiye “امجفت / امالك امجتم” / “neden Mjetem / Mjefet’siniz” diye sorulacaktır. İfadeler, derin psikolojik kasvet ve melankoli durumu için kullanılan metaforlardır. “‘Mjetem’, devenin göğsüne oturma alışkanlığı olan ve oraya çok sert bastırarak ağlama sesi, ancak sestten mahrum bir ağlama sesi çıkaran, Jetma tarafından alanın biri, bir dişi ruhtur.” (Tauzin, 2013, s.143). Bu arada Mjefet, sessiz bir insanı kuru bir kuyu ile karşılaştırarak başka bir çöl metaforu çağrıştırlır. Sessizliğin ciddi doğasını göz önünde bulundurarak, sessiz bir kişi her zaman teselli edilir ve sorulur: “اياك” / “Seni ilgilendiren ne? Şöhretin mi yoksa yaşam masrafların mı?”. Sessiz bir kişi, ertesi gün önce dirilen “قيامته قايمه” kişidir. Bu belirtide, sessizlik Moorish kültürünün tüm sözlü / işitsel zevklerinin sembolik ve pratik tersi olarak görülür; sözel oyalama, şiir, destansı müzik ve

hikâye anlatma vb. *Moorish* kültüründe sessizlik üzüntüye ve hayal kırıklığına eşdeğerdir. Bu nedenle, ünlü *Dimi Mint Abba*'nın “الله لي يالكدر انت شذور” / “Ah Tanrım! Üzüntü ne istiyorsun?”. *Dimi*'nin sorusu, *Moorish*'in bir iddiası ile “الدنيا ما فيه شي اكر” / “hayatta kedere degecek bir şey yok” yaklaşımıyla desteklenir. Varoluşsal olarak, Martin Heidegger'in teriminde *Moorish* “olma şekli” veya *Dasein*, “الكفس” / “dünya yorgunluğu” nun eş anlamlısı olarak “الكدر” / “can sıkıntısı” ve “استحفي” / “arayışsızlık” / “لحفي” / “küçük çıplak” in abisidir. Başka bir deyişle, sessizlik, Bidan ruh halinin aşağıdakileri dikkate alan antitezidir:

“Sessizlik ya da kötü organize edilmiş şaşkın hikaye, nihayet derinden sıkıcı olabilir. Moorish toplumu, dediğimiz gibi, sohbetin lezzetlerini yoğun bir şekilde tadın, onları bir çayın etrafında birleştirin, her zaman zevkle dayanacak şekilde yapılmış ve anı uzatmak istenirse yenilenen üç ardışık bardaktan oluşur, bir kumul veya bir vadi yatağında toplantılar” (Tauzin, 2013, s.139).

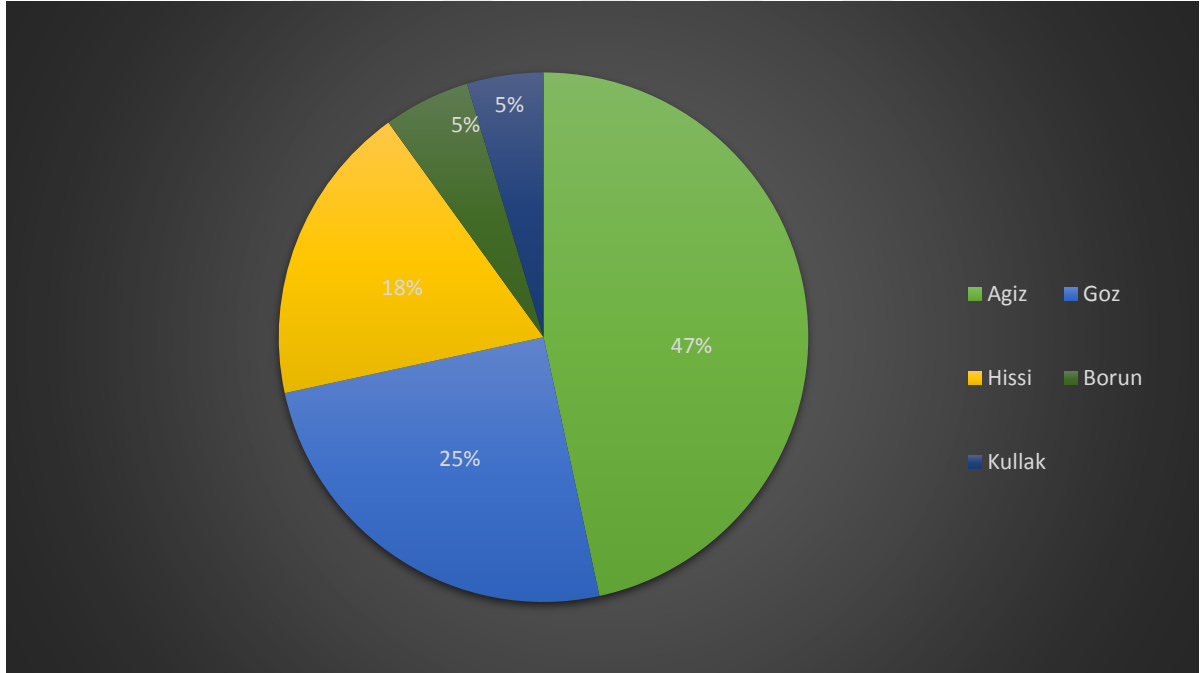
Bidan kültürünün konuşma ve sessizlik eylemlerine yönelik karmaşık yaklaşımının bir diğer yönü, önceki pozisyonla çelişmektedir. Önceki nicel verilerde konuşma ve dinleme arasındaki konuşma tutarsızlığına rağmen - konuşmanın yararı için - nitel veriler hala konuşma ve konuşmaya yönelik kritik bir algı sağlar. Bu şekilde, hem nitelik hem de nicelik içinde hitabet geleneklerinin kutsanması, sadece sessizlik söylemine saygı duyulmasıyla eşittir. Bu pozisyon, dedikodu ve dedikoduyu eleştiren atasözlerinde kendini gösterir. Bu, konuşma eylemi ve pratiğine zorlanan hem estetik hem de ahlaki kısıtlama, aynı zamanda dindar inananlara eylemlerini değil, sözlerini de dikkate almaları gerektiği için dini tavsiye ile de ilişkilidir. Sessizliğin yararı konusunda insanlar “اللسان لحمة فالظلمة ما يغلبها شي” / “dil bir şey söyleyebilen bir et parçasıdır” dan beri kelimelerin ucuz doğası hakkında bilgilendirilir. Sessizliğin yararı, insanlara “kapalı ağzın sinekler tarafından sokulamayacağını” / “الغم المزمود” / “ما يدخل الذنبان” bildiren bu deneysel söylemde de ortaya çıkar. İnsanların konuşma ve sessizlik değerlerini karşılaştırarak “konuşmanın gümüş olursa, sessizliğin altın olacağı” / “إذا كان الكلام” / “فضة يكون السكوت ذهباً” hakkında bilgi verilir. Dedikoduya karşı uyardıkları için benzer şekilde şu tavsiye edilir: “ال يقول لك يقول فيك” / “başkalardan bahseden senden de bahseder”. Yararsız konuşmadan sakınmak, onur ve şövalyelik için bir işarettir çünkü “لجواد ألا عن شي طرش” / “asil insanlar her şeyi duymaya sağırdır”. Bidan Moritanya kültürü insanlara kelimelerinin sonuçlarını hesaplamalarını tavsiye eder, bu yüzden “الزرگه الا مرگت ايد صاحبها مايعرف منين تطيح” / “taşın atıcının elinden çıktığında nereye düşeceğini kontrol edemediğini” bildiriyorlar. Benzer şekilde, insanlar da acımasızca “يا كلمتي رجعلي” / “Ah sözüm bana geri dön” diye yalvararak pişmanlık duymak istemiyorlarsa sözlerine dikkat etmelidirler.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: Bidan'nın Görselliği; Nicel Ve Nitel Bir Yaklaşım

3. 1. Nicel Görsellik

3. 1. 1. Metodolojik İçgörüsü

Metodoloji bölümünde sunulduğu üzere, bu çalışma iki entegre metoda dayanmaktadır. İlk olarak, önceki bölümde tanıtılan beş insan duyusuna ilişkin genel verilere dayanmaktadır. İkinci olarak çalışma, genel bir problematik olan göz hakkında yeni bir veri sunmaktadır. İnsan duyularının tekrarı ile ilgili önceki veriler, 1267 Moritanya atasözünden oluşan bir külliyattan seçilmiştir. Yukarda açıklandığı üzere, bu verilerin 452'si (35%) insanın dil, burun, göz, kulak ve dokunuştan oluşan beş duyusuna ilişkindir. Bir önceki sözlü anlatım bölümünde (Tablo 3) gösterildiği üzere, göz ve görme yetisine ilişkin tekrarlar, 452'de 118 yineleme ile toplanan verilerde ağızdan sonra ikinci sırada gelmektedir. Bu, toplam insan duysal tekrarlarının % 26'sını oluşturmaktadır. Tablo 7'de işaret edildiği gibi, genel duysal verilerdeki duyu tekrarının sırası şu şekildedir: 452 veride 220 kez ağız (47%), 118 kez göz (25%), 87 kez dokunma (18%), 25 kez burun (5%) ve son olarak 22 kez kulak (5%) tekrar edilmektedir.



Grafik 6. 452 Moritanya atasözlerinde beş insan duyusunun toplam tekrarının yüzdesi.

Bu çalışmanın odak noktası olan göz kategorisinin yeterince anlaşılmasını sağlamak için, gözle ilgili spesifik veriler toplandı. Nicelik olarak, toplanan veriler, beş insan duyusunun tümü hakkında toplanan genel verileri üç katına çıkardı. Yeni külliyatta görmeyle ilgili gerçek kayıt sayısı 1102 girdidir (bkz. Ek 1). Niteliksel olarak, bu külliyatta toplanan veriler, 452 Bidan atasözlerinde insan duyularına ilişkin önceki genel verilerde toplanan gözle ilgili 118 kayda

dayanmaktadır. Toplanan yeni veriler, önceki genel duyu verilerindeki göz kategorisinden on kat daha büyüktür. Veri toplama kapsamı, göz ve görsellik ile ilgili tüm tezahür, temsil, gözlem ve ifadeleri mümkün olan her şekil ve anlamı kapsayacak şekilde genişletildi. Bu kapsam, şiir, atasözleri, halk hikayeleri, şarkılar, bilmeceler, tilapia, lakaplar, konuşma dili vb. gibi tüm sözlü sanat türlerini içermektedir. Örneğin, toplanan veriler arasında göz, göz anatomisi, işlev bozuklukları ve hastalıklar, görme, görünürlük, görünmezlik, estetik değerler, renkler, formlar vb. Toplanan külliyat altı ana başlıkta kategorize edilmiştir (Tablo 8). Her kategori, kendisiyle ilgili alt kategorilere ayrılmıştır. Alt kategorizasyon bir icattan çok bir keşiftir. Altı kategori, Rudolf Arnheim'in görsel nesneleri boyut, şekil, konum, renk, parlaklık ve hareket olmak üzere altı ayrı kategoriye ayıran modeline göre oluşturulmuştur (Arnheim, 1997, s. 54). Leonardo da Vinci daha öncesinde, görsel bilişi on farklı niteliğe bölen bir model sunmuştur: "ışık ve karanlık - ilki diğer dokuzunu ortaya çıkarmaya hizmet ediyor - diğeri onları gizlemeye hizmet ediyor - renk ve madde, biçim ve konum, mesafe ve yakınlık, hareket ve sabitleme" (da Vinci, 2008, s. 103). Da Vinci'nin modeli, aynı zamanda, Aristoteles'in De Anima'da (On the Soul) ortaya attığı daha önceki bir teoriye de dayanmaktadır, c. 350 MÖ. Da Vinci'nin modeli burada Arnheim'in daha kısa modelinin alt kategorileri için kullanılır.

Görsel kategoriler	Boyut			Şekil \ durum			Konum			Renk			Parlaklık			Hareket		
	Küçük \ kıs a	Büyük \ uzun	ge nel	ge nel	Det ay \ Du rum	Baş ka	G ör ün mez	G ü r ü nl ü	B aş ka	S i y a h	B e y a z	Baş ka	Iş ı klı	k a r a nl ık	B aş ka	Ha rak atlı	S a bi t	Ba ş ka
	22	47	6	6	281		137	101	14	50	50	123	32	61	3	139	24	6
Tekrarla ma	75			287			252			223			96			169		
Toplam	1102																	

(Tablo 4) Göz ve görsellik ile ilgili özel verilerin görsel kategorileri

Bedenin fiziksel, sembolik, işlevsel veya estetik kullanımına ilişkin görsel kayıtlar beden kategorisine alınır. Şekil, form veya genel durum ile ilgili görsel kayıtlar şekil kategorisi altında sınıflandırılır. Mekansal düzenleme ile ilgili kayıtlar ister fiziksel ister hayali olsun lokasyon kategorisine alınır. Pigmentasyonla ilgili kayıtlar ister materyal ister sembolik olsun renk kategorisi altında sınıflandırılır. Işık, gölge veya karanlıktan fiziksel veya sembolik olarak

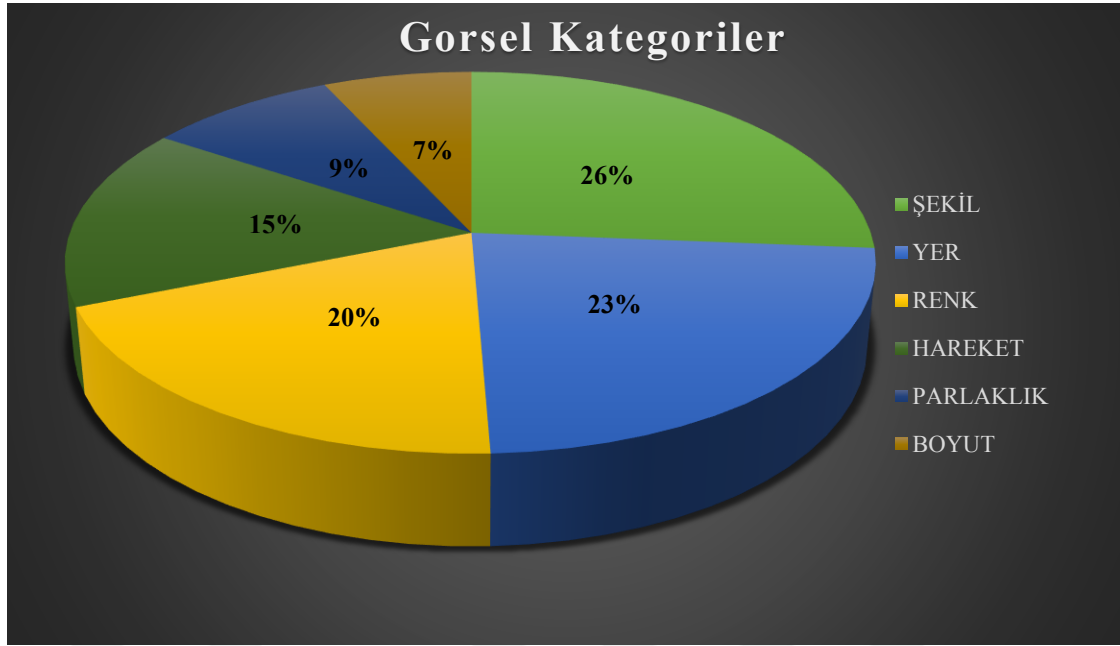
bahsedilmesi, körlük hakkındaki kayıtların parlaklık kategorisine alınmasına yol açmaktadır. Son olarak hareket veya jestle ilgili kayıtlar hareket kategorisine alınmaktadır. Metodolojik netlik için, mutlak bir kategoriye uymayan soyut veya karmaşık bir durumu ele aldıklarından, bazı kayıtların benzersiz bir kategori altında katı bir şekilde kabul edilmesi karmaşıktır. Bu durumda, girişi başka bir kategoriye değil, belirli bir kategoriye sığdırmak için fazladan çaba harcanır. Kelimenin gerçek anlamı, sınıflandırma için her zaman başlangıç noktasıdır. Anlamanın sığdırılması mümkün değilse; sınıflandırmayı kolaylaştırmak için eylemin nedeni veya sonucu belirtilir. Açıklayıcı bir durum olarak, bu devasa verilerin kategorizasyon yöntemi hakkında bir fikir vermek için burada “göz” ile ilgili kayıt örnekleri sunulmuştur. Örneğin şekil / biçim kategorisi, bu bakma veya görme biçimlerini etiketleyen, açıklayan veya bunlarla ilgili bilgi veren sözler ve ifadeler de dahil olmak üzere tüm işlevsel veya sembolik bakma ve görme biçimlerini içerir. “Göz” sadece şekil / form kategorisine girer. Gözün “Işığ” / “ظور” veya kornea parlaklık kategorisine girer. Gözün “siyah” / “اكحال” ve “beyaz” / “بياض” kısımları; (İris) ve (Sclera) renk kategorisine kolayca uyar.

Bu arada, “tek gözlü” / “أعور” ve “kayan” / “أحول” şekil / forma girer. Ancak kavramlar karmaşılaştığında, kayıtları etiketlemek için özel bir dikkat gerekir. Örneğin, “kötü göz” ve “kıskanç göz”, şekil kategorisinde Bidan’ın kültüründe algılanış biçimlerine göre belirli görme türleri / biçimleri olarak kategorize edilir. Bu arada, “kötü göz” / “العين”, zarar vermek için parıldayan gözün sabitlenmesi ile ilgili olduğu için hareket kategorisinde (sabit görünüm) sınıflandırılır. Sonuç olarak, zarar, bulunduğu yerden, bakan gözle kurbanın bedeninde veya ruhunda ikamet edecek şekilde hareket eder. Aynı mantık “المص” / “emme” veya “السل” / “çıkarma” için de geçerlidir. Örneğin, bu iki masalamsı uygulamanın gerçekleştirildiği algısı nedeniyle bu iki görsel olgu harekette de kategorize edilir. “Gözleri kör olsun” halk duası, parlaklık kategorisinde karanlıkta bir alt kategori olarak sınıflandırılır. Dini bir kavram olarak “göz zinası” / “زنا العين”, yakın ya da uzak bir yerde bulunan başka bir vücuda kasıtlı olarak bakma eylemi olduğu için hareket kategorisine girmektedir. “Göz sevinci” / “قرة العين” de bir varlık formu olduğu için şekil / form kategorisinde sınıflandırılır. Diğer kategorilerin gruplandırılması aynı açıklayıcı mantığı izler.

3. 2. Sayılarla Bidan’ın Görselliği

Bu çalışmada karma yöntem kullanmanın mantığı, yürütülen araştırmanın problematiğine ilişkin hipotezleri test etmektir. Bu bağlamda, ortaya çıkan sonuçta hem nicel hem de nitel verilerin manaları vardır. Toplanan verileri sayılara dönüştürmeyi bitirirken, olağanüstü gözlemler kendileri hakkında güçlü ipuçları sunmaktadır. Rakamlar tarih, kültür ve estetik hakkında bilgilendirici sonuçlar verir. (Tablo 9)'da sunulan bilgiler bu gerçeğin sadece bir örneğidir. Gözlemci, nitel bir incelemeye girmeden önce bile, çıplak gözüyle araştırılan sorunsal hakkında fikir sahibi olabilir. Niceliksel rakamlar, Moritanya görsel kültürünün, özellikle Bidan'ın, diğer görsel kategorilerden ziyade şekil ve biçim veya durumlara daha fazla önem verdiğini bize göstermektedir. Şekil / form, gerçek veya metaforik bir formülde tezahür edebilir. Bu nedenle, başka herhangi bir görsel kategoriden önce, Bidan kültürü, şeylerin şeklinden / biçiminden ve / veya durumsal varoluşundan çok etkilenmiş görünmektedir. Buradaki durumsal form, soyutlanmış bir formül değil, diğer varlıklarda gözlemlenebilen, tanımlanabilen ve farklılaştırılabilen tanınabilir, belirli bir varlıktır. Bu bağlamda form / şekillerinde göz ve görme hakkında yapılan yorumlar, gözlemler, yansımalar, ifadeler, düşünceler ve görüşler her türlü görsel özellikten önce gelir. Tekrar sayısı, 1102 kayıta 281 tekrarlamadır. Bu sayı, bu çalışmada toplanan toplam verilerin çeyreğini (26%) temsil etmektedir. Bu form / şekil kategorisi genel ve detaylı olarak alt kategorilere ayrılmıştır. Yalnızca 6 kayıt genel şekli ile sunulurken, 281 kayıt (97%) ayrıntılı olarak belirtilmiştir. Biçim yinelemesinden sonra, Bidan'ın görsel kültürü yere daha fazla önem veriyor görünmektedir.

Buradaki konum, nesnelerin ve nesnelerin mekansal düzenlemesi, görünürlüğü ve / veya görünmezliği ile ilgilidir. Diğer bir deyişle, uzak veya yakın, algılanabilir veya algılanamaz olmalarına ilişkindir. Konumla ilgili yineleme, 1102'de 252'dir; bu da toplam verilerin neredeyse dörtte birini (%23) temsil etmektedir. Bidan'ın görsel kültüründeki en önemli üçüncü görsel özellik olarak renk gelmektedir. Renk, toplanan verilerin beşte birine (% 20) denk gelen bir oranda 223 kez kullanılmaktadır. Dördüncü sırada 169 tekrarla (15%) hareket kategorisi yer almaktadır. Hareket ayrıca, hareket yönü, biçimi ve hıza ayrıntılar ekleyen alt kategorilere bölünmüştür. Genel olarak mı yoksa ayrıntılarla mı, hareketli mi yoksa hareketsiz mi? Beşinci önemde parlaklık / netlik unsuru gelmektedir. Görsel öznenin koyu veya açık özellikleri var mı? Görsel özne gölgede, güneşte veya ayda var mı? Toplanan verilerdeki parlaklık tekrarlama 96'dır (9%). Bidan'ın görsel kültürünün göz önünde bulundurduğu son görsel özellik büyüklüktür. Büyüklüğün toplam veri içindeki oranı sadece 7%'dir. Böylece, Bidan kültürü için önemli olanın nicelik değil nitelik olduğuna dönük ilginç bir gözlem ortaya çıkmaktadır.

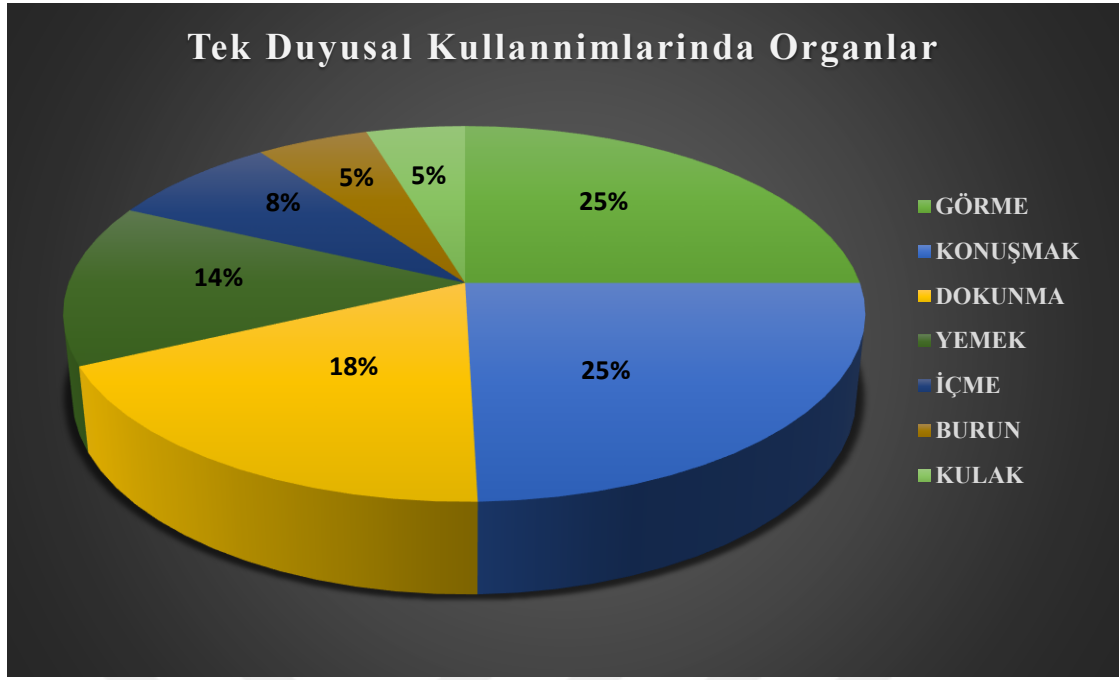


Grafik 7. Göz ve görme ile ilgili özel 1102 külliyyatındaki görsel kategorilerin yüzdesi

3. 3. Niteliksel Görsellik

3. 3. 1. İmgenin Sözlü Hale Getirilmesi ve Fiilin Görüntülenmesi

Bidan'a ait 1267 atasözünün 452'sinde beş duyunun tekrarlanmasına ilişkin genel veriler, ağzın 220 kez kullanıldığını (116 konuşmak, 66 yemek ve 38 kez içmek); bunun da gözlerin kullanımından 118 kez fazla olduğunu göstermektedir. Ağzın bu sayısal yönü, konuşmanın yanı sıra yemek ve içmek için kullanılan uzuv olarak ağzın üçlü mekanik kullanımı göz önüne alındığında anlaşılabilir. Ancak konuşma işlevi ile ilgili istatistikleri sadece gözle ilgili istatistiklerle karşılaştırdığımızda ilginç bir gözlem karşımıza çıkıyor. Rastgele tekrarlarla, Bidan kültürü tekil kullanımda, özellikle ağızla gözü herhangi bir uzuvdan daha fazla kullanır. Bu sayısal gerçeklik pek çok açıdan okunabilir. Bunlardan biri, sözellik ve okuryazarlık / görsellik arasındaki aldatıcı ayrımın ayrı ayrı tarihsel, kültürel ve epistemolojik kategoriler olarak reddedilmesidir. (Tablo 10), Bidan kültüründe her bir uzvun tek kullanımıyla ilgili net bir görüntü sağlar.



Grafik 8. Bidan kültüründe tekil kullanımlarda uzuvların karşılaştırmalı tablosu

Bu polemik, önceki bölümde yeterince tartışılmıştır. Pek çok şekil ve form açısından ele alındı. Bazen felsefi ve bilişsel perspektiflerde ele alınır; genellikle düşünme lehine olmakla beraber, algılama ve düşünme arasındaki zıtlık bağlamında da olabilir (Arnheim, 1997). Bazen edebiyat ve sanat teorilerinde; sözlük ve okuryazarlık, imge ve kelime arasındaki tipik karşıtlık örneğinde olduğu gibi (Mitchell, 1986). Bu bağlamda Walter J. Ong, bu tür polemige en ironik yanıtlardan birini şu sözlerle ortaya koymaktadır: “Bir resmin bin kelimeye bedel olduğunu hepimiz duymuşuzdur. Yine de, eğer bu ifade doğruysa, neden bir söz olmak zorunda?” (Ong, 2002, s. 6). Aslında, elimizdeki istatistikler, algı ve düşünme, sözlü ve görsel arasındaki katı ayırımın yanlışlığını kanıtlıyor. Dünya hakkında tüm insan düşüncesi, spekülasyonu ve kuramsallaştırması pratik olarak görsel gözlem ve ardından sözlü kayıt kullanılarak üretildi. Bu bağlamda söz, görseli ifade etmeye hizmet eder. Görsel, bilişsel isimlendirmeyi, evren hakkında kavramlar ve fikirler üretmesini kolaylaştırmak için formlar, şekiller ve renkler sağlar. Duygusal kayıtlar olmadan düşünmek imkansızdır. Bilişsel yeteneklere sahip olmayan duygusal kayıtlar çıplak bilgiden yararlanamaz. Burada tartışılan çalışma bağlamında, kelime ve imge Batı kültüründe bulunan tipik antagonizmanın yerine geçmez. Buradaki kelime ve imge, istatistiklerin de gösterdiği gibi hem nicelik, hem de nitelik olarak birbirlerini tamamladıkları için tam bir teorik uyum içindedir. Kelime imgeler yaratır ve imgeler kelimelere dönüşür. Bu tamamlayıcı işlevi gerçekleştirmeye yardımcı olan mekanizma “sözlü edebiyat” ve “sözlü imgelemdir”. Bu iki kavramdan birincisi Walter Ong (2002) tarafından “anakronik

ve kendiyle çelişkili”, ikincisi ise edebiyat eleştirmeni P. N. Furbank (1970) tarafından “meşru olmayan metafor” olarak adlandırılmaktadır ve tartışılmaktadır. Sözel olanın görsel biçimini alamayacağına dair kavramsal itirazın ötesinde, sözlü imgelem, yine de maddi olmayan imgelere maddi bir somut örnek sağlar. Bu doğrultuda Wittgenstein, “Bir ifade gerçekliğin bir resmi, bizim hayal ettiğimiz haliyle bir gerçeklik modelidir. Bu metafor değil, sıradan bir anlam meselesidir” (Mitchell, 1986, s. 20). Bu teorik çerçeveden yola çıkarak, İslami ortodoksiden türetilen Bidan kültürünün ikonoklastik doğasını dikkate alarak, göz ve görsellikle ilgili toplanan külliyat, Moritanya kültürel nazariyesindeki görselin değerini anlamak için birincil kayıt olacaktır.

3. 4. Göz ve Görme Eylemi

(Tablo 10)’da açıkça belirtildiği gibi, göz ve görme Bidan kültüründe önemli bir rol oynar. Görme organı olarak göz, çeşitli pratik ve pratik “olmayan” modlarda kullanılır. Göz, Bidan’ın duyuşsal organlarını kullanma ve kullanma biçiminde ona merkezi bir rol veren bütün bir görsel ve optik uygulama alanı üretir. Bu şekilde göz, düşünceyi beslemek için gereken görüntülerle zihni besleyen merkezi organ haline gelir. Gözün dünyayı gözlemlemedeki, belgelemedeki ve adlandırmadaki merkeziliği, günlük yaşamın her alanında algılanabilir. Oftalmik eylemler ve optik uygulamalar, ister doğal olarak gerçekleşmiş, ister nazıkçe planlanmış olsun, bu kültürel olgunun tanıklarındır. Kemer sıkma talep eden göçebe ortamında veya eski yaşam tarzlarının modern olanlarla yan yana geldiği kentsel bağlamda, vizyon ve görselliğin Bidan’ın yaşamında hala merkezi bir rol oynadığı durumlara örneklik teşkil eder. Bedevi ortamında, göçebelerin yaşamını sürdürebilmeleri temelde kıt su, yiyecek, barınma ve güvenlik kaynakları ile ilgili hızlı ve rasyonel kararlar alma yeteneklerine bağlıdır. Alan düzenlemesi ve kaynak yönetimi de bu konuda çok belirleyicidir. Hayatta kalmak için göçebelerin gözlerini diğer savaş malzemelerinden daha fazla keskinleştirmeleri gerekiyordu. Zamanı ve mevsimleri gözlemlmeleri, genişleyen alanı kontrol altında tutmaları ve risk altındaki değerli mülkleri korumaları gerekiyordu. Bütün bu görevler, var olmayan devlet orduları veya herhangi bir kentsel örgütlü kurumla yapılmaz. Daha ziyade, tüm insan duyularının efendisi ve hizmetkârı olarak gözün topladığı bilgilerle hızlı kararlar vererek yapılabilir. İnsan duyularının merkezi olarak göze yönelik bu eğilim çok “da Vincian”dır. Da Vinci’nin duyular polemiğinde göz, “en asil duyu, ruhun penceresi; en kapsamlı ve en yetenekli olanıdır; en yararlı ve bilimsel olanıdır” (Mitchell, 1986, s. 119). Bağlamın açıklığa kavuşturulması için, da Vinci’nin konumu burada organların aksine estetik görüntünün bakıcısı olarak gözü savunmaktır; zira estetik sözler veya şiirler üreten ve tüketen ağız ve kulaktır. Bu

polemik pozisyon, önceki sözlü anlatım bölümünde tartışıldığı gibi, göçebelerin sözlü kelimeye kayırmasıyla paylaşılmaz. Tam tersine, Bidan göçebelerinin konumu, Batı kültürünün ayrıcalıklı olduğu görsel zevkin yerini retoriğin zevklerine bıraktığı için ona doğrudan muhaliftir. Bu problematik bölüm 7 ve 8’de ele alınacaktır.

3. 5. Bidan’ın Her Yerde Bulunan Gözü

Bidan göçebelerinin kültüründe gözün her şeye kadir olması, geniş kapsamlı pratik ve sembolik kullanımına bakıldığında açıkça görülebilir. Pratik olarak, göçebeler gözlerini hava değişikliğinin ilk belirtilerini, kum fırtınasının, yağmurun, kışın veya kuraklığın ilk belirtilerini tespit etmek için kullanırlar. Çölde kaybolan veya bir yırtıcı tarafından yenen bir deve, eski bir su kaynağına giden yol, bir karavanın izleri, kayıp bir hayvan kişi veya türbe, zehirli böcek veya sürüngen izleri gözün imkan güç ve korunak sağladığı diğer alanlardır. Uzay ve mesafe düzenlemelerinin belirlenmesi, bilinmeyen bir misafirin sosyal değerini değerlendirmek, bir hayvanın yaşını ve türünü veya kaybolan veya bulunan bir hayvanın kabile işaretini tanımak, namaz vakti ve diğer mekan ve zamanla ilgili dini yükümlülüklerin hesaplanması gibi konular gözün kullanım alanlarının çeşitliliğine dair ipuçları sunar. Bölüm 6 göçebelerin daha geniş bağlamda görme ve bakma biçimlerini inceler. Sembolik olarak göz, bir kişinin terbiyesi veya yetiştirilme derecesini ölçmek için kullanılır. Göz özdeyişleri ve dikteleri insan yaşamı ve faaliyetinin tüm yollarını ve biçimlerini kapsar. Bu, fiziksel ve metafiziksel dünyaları, dini ve dünyevi, felsefi ve estetik, hiper gerçek ve soyut dünyaları içerir. Gözler bu çok boyutlu gücü elde ettiler çünkü ona bir “ölçek” / “العين ميزان” olarak maddi ve manevi tehlike faydaları belirleyebilme niteliği verildi. Yani, takip edilmesi gereken “doğruluk” / “عين الصواب” ve kaçınılması gereken zıt “gözetimi” / “عين الخطأ” ifade etmek için kullanılabilir. Tüm kusurları görmeyen ve kınamayan “memnuniyet gözü” / “عين الرضا” ile tüm hataları gösteren “hoşnutsuzluk gözü” “عين السخط” ile tasdik etmek için de kullanılır. Bu çoklu işlevsellik nedeniyle göz, iyiyi ve / veya kötüyü temsil eder. Böylece sevgili, “göz sevinci” / “قرة العين” olarak bilinir. Bir Bidan annesi, kadını veya bir Bidan kızı için en değerli kişi onun “gözü ve görseli” / “عيني وبصري” dir. Bu durum Türk müziğinde ve şiirinde “gözbebeği” ifadesiyle ifade edilir. Sezen Aksu, sevgilisinin ironik bir şekilde ağlamamasını istemesi üzerine şöyle yakarır:

Sen ağlama, dayanamam
Ağlama **gözbebeğim**, sana kıyamam
Al, yüreğim senin olsun
Yüreğim bende kalırsa yaşayamam

Ailedeki en sevgili çocuklara, hayranlık ve enderlik anlamına gelen "gözümün nuru" / "ماء العينين" gibi özel bir isim verilir. Bu göz şiiri hem çocukların hem de yetişkinlerin sevgisini temsil etmektedir. Sevilenin gözü, sevgilinin kendisinin gözleridir. Aşağıdaki şiirsel dizelerde bir annenin, köyün dışında çalışmaya giden ve yaz tatilinde geri dönmeyi vaat eden ama asla dönmeyen çocuğunun yokluğunun üzüntüsü anlatılıyor:

Yaz uzuyor
Ve ben benim Allah'ım
Gözlerim
Gözlerimi göremedim

لاهي يطوال الصيف
وأنا يا حسبياً
عينيا يا لطيف
ما شافر عينيا

Aksi takdirde, gözün bu pratik ve sembolik hürmeti onu doğal bir gurur, onur, aşağılama ve tahrik alanı haline getirir. Bir çocuğun rakibi kışkırtması için, örneğin annesinin özel bölümlerinden bahsederek ona hakaret etmesi gerekmez. Sadece "annenizin gözü" / "عين أمك" gibi biçimsel olarak tarafsız bir ifadede gözünün saf çağrışımı işe yarayacaktır. Yetişkin provokasyonunda bile sizler benzer bir yo izlenir. Herhangi bir nedenle birinden rahatsızlık hissetmek, bu kişinin "gözüne ispiyonlu" / "داگني فالعين" anlamına gelir. Benzer bir duygu, "gözümde düştü" / "طاح من عينك" şeklinde ifade edilir. Birinin gözünden düşmek, artık "gözünü doldurmadığı" / "ماه حاشي عينك" anlamına gelir. Bu şekilde, tehdit anlamına gelen başka bir ifade de "gözünüzü karartabilirsiniz" / "حمر فيه العين". Bu "gözü karartmak", gerginliğin yükseldiğini anlamına gelir. Çatışmayı bir adım ileri taşımak için, diğer tarafı ona "küçük gözüne" / "فعوينتك" diyerek kızdırmak yeterli olacaktır. Düşman hakareti ciddiye alırsa, uygun misilleme saldırganın gözünde "uyumak" / "يغفي فعينو" olarak ifade edilebilir. Zarar verildikten sonra düşmanların sosyal veya kan bağı kontrol edilecektir. Aynı aileden veya kabileden iseler, sorun ortadan kalkar. Olay, "parmağımın gözümü yaralaması" / "صبعي عور عيني" ile üzücü bir kaza olarak değerlendirilecektir. Prosedür, mağdur için herhangi bir ödeme veya tazminat olmayacağı anlamına gelir. Düşmanlar farklı sosyal veya aşiret gruplarından ise, burada "göz göze" ilkesi sorunu çözecektir. Bu eşitlik ilkesi kulağa acımasız geliyor ama aynı zamanda saldırgan ve saldırıya uğrayanlar tarafından kabul edilecek kadar adil ve eskidir.

3. 6. Bidan'ın Korkmuş Gözü

Gözü kullanmanın kademeli katmanları, iyi, kötü ve iki âlem arasında birçok amacı gerçekleştirmek için kullanılmasını pratikte mümkün kılar. Bu kullanımlar arasında kötü kullanım, gözün zarar vermek için kullanılması anlamındadır. Birinin gözünde basit bir “uyumak” eyleminde değil, “onu gözle yedi” / “كال بالعين” daha tehlikeli bir şekilde. Gözle yemek demek de “onu gözle öldürmenin” / “كتلو بالعين” başka bir türlü ifadesidir. Gözle ilgili olarak yemek yeme eyleminin çağrıştırılması, Bidan'ın göçebe kültüründe rastlantısal değildir ve yemek yemenin öldürme ile ikame edilmesi de değildir. Burada yemek ve öldürmek arasındaki doğrudan ilişki aşırılık düşüncesidir. Her doğal kaynağın asgari boyutta olduğu bir ortamda, herhangi bir şeyin aşırı şekilde kullanılması onu öldürmek ya da onun tarafından öldürülmektir. Bu gerçek sembolik olduğu kadar malzeme için de geçerlidir. Bidan göçebelerinin hayatında minimalizm normdur. Az, her zaman daha fazladır. Bu nedenle savurganlığa yolsuzluk / “الفساد” veya kayıp / “لخسارة” denir. Buna yönelenler Bidan göçebeleri tarafından kötü ve günahkâr olarak kabul edilir.

Bidan, bu bağlamda, gözü “alanının dışında” kullanmanın, onun görevini “bozmaya” yol açtığını / “العين الا مرگت حاجبها يخسر واجبها” söylüyor. Bu atasözünün genel anlamı, bireyler ve gruplar arasındaki sosyal sınırları düzenlemek ve kibirden bahsetmektir. Ancak atasözündeki “görev yozlaşması”, kibirli ve egoist hale geldiğinde, gözün potansiyel kötü kullanımı hakkında bir değer yargısına sahiptir. Bu şekilde, gözün başka hiçbir kötü ve kibirli kullanımı “kötü göz” olmanın önüne geçemez. Gözün “kötü” olması için etimolojik olarak tanınabilir olması için bir sığata veya düzenleyiciye ihtiyacı yoktur. Zaten gözün tam adı Bidan Hassaniya'daki “kötü göz” anlamına gelir. “Kötü gözlü” insan da dilbilimsel olarak tanımlanabilir olmak için bir sığata ihtiyaç duymaz. “Gözü kullanmanın yoğunluğu” anlamına gelen tek bir isim işi yapar; “ışaretçi” / “عيان” veya “gözün aşırı kullanıcısı” / “معين”. Bu aşırılık, bozuk bakışın kasıtlı ve bilinçli kullanımı anlamına gelir. Ancak bu kötü niyet kast edildiğinde veya etkinleştirildiğinde, risk ve zaman deneyimiyle birikir. Sonra “gözü bozuk” kişi profesyonelleşir ve mesleği genetik olarak yavrularına geçebilir. İnanç geleneğinde, istemeden yaptıklarını fark ettikten sonra Allah'ın isimlerini ve bereketlerini zikredenler dışında her insanın bu “göze” olma potansiyeline sahip olduğu kabul edilir. Bir kişi “aşırı göz kullanıcısı” / “معين” veya “kötü gözlü” olmakla ünlendikten sonra, topluluk risklerine karşı uyarılmalıdır. Diğer taraftan kötü gözün biçimlerini ve nedenlerini belirlemek için pek çok konum ve metafor kullanılır. “Kötü göz” ün arkasındaki sebep belirlendiğinde, kötü göz yeni bir kategori olan “kıskanç göz” / “عين الحسود” e geçer. İslam inancı, “nazar” ın dört kategorisinden bahseder. Birincisi, sizi seven ya da tanıyan ve size karşı

kötü niyetleri olmayan birinin gözü olan “العين” / “kötü göz”. İkincisi, sahip olduğunuz birinden veya bir şeyden nefret eden ancak sizden alınmasını isteyen birinin gözü olan “الحسد” / “kıskanç göz”. Üçüncüsü “النفس” / “küstahlık”: Bir kişinin kendi üzerine takabileceği hayranlık uyandıran göz. Dördüncüsü “النظرة” / “bakış”: Cinlerden gelen nazar. Ayrıca Kuran’da müminlerin Allah’a sığındıkları kıskanç göze özellikle yer verilmiştir: “Ve hased ettiğinde, hased edenin şerrinden!” (Kuran 113: 5).

Kötü gözlü kişinin gözü tanınabilir maddi özelliklere sahiptir. Profesyonel “gözü kötü” bir kişinin gözü, “yere düşmeyeceği” için hedefini asla kaçırmaz. Bu tarz kötü göz için sadece mermi metaforu değil, “kurşun” metaforu da kullanılır. Bu nedenle “kurşunla vurmak” / “يترصص” “işaret etmek” / “يتعين” ile eş anlamlıdır. Bütün bu isimler ve metaforlar aynı anlamı ifade etmektedir. Hepsisi “kötü göz” demektir. Dolayısıyla, bunlar sadece nazarın tehlikesiyle ilgili eski evrensel inançların yerel bir bağlamsallaştırılmasıdır. Bu inancın evrenselliği hakkında, bu konuda yetkili olan İngiliz filolog Frederick Thomas Elworthy şöyle der:

Nitekim tarihin yazılmaya başlanmasından bu yana her insanın edebiyatında, her ülkede [nazar] bulunur. Bu sabit inancın kökünü hiçbir bilim, hiçbir din, hiçbir yasa kökten atamamıştır; ve hiçbir güç onu insan zihninden yok edememiştir; böylece kültürlü ve aydınlanmışlar arasında bile kabul edilmemiş, gizemli bir yarı inanç, yarı batıl inanç olarak varlığını sürdürür. Yine de gizli olsa da insanlığın eylemleri üzerinde güçlü bir etki uygular. [...] Okul yöneticilerine rağmen bizler, Theocritus ve Virgil'in çoban sözleri gibi, büyücülüğe ve nazarlığa hala inananlar kadar kararlıyız. Konu hakkında doğrudan sorgulanırsa, suçlamayı öfkeyle inkar edecek olanların çoğu, bu tür gizli güçlere en az dindarlar kadar inanırlar (Elworthy, 1895, s. 6-7).

Teknik olarak, Bidan görsel algısında, kötü niyetli parlamanın neden olduğu zarar, araç ve amaçlarda farklı ancak sonuçlarda (zarar) ortak olan iki şekilde ortaya çıkar. İlk biçim, özellikle "kıskanç göz" sonucunda ortaya çıkan yaygın “nazar” dır. Bunun anlamı, sözlü veya sessiz bir konuşma formülü kullanarak kurbana kötü niyetli bakmasıdır. Bu şekilde, mağdurun fiziksel varlığı olmasa bile, sadece sahip olduğu iyi bir fiziksel veya ahlaki niteliğe değinerek zarar görebilir. Bu uygulama doğrudan Bidan’ın kelimenin tehlikesine olan güçlü inancıyla ilgilidir. Burada bakışların tehlikesi ağırlaşır. Bidan kültürü için hiçbir şey, “kıskanç gözlü” / “عين الحسود” “açık sözlü” / “كلام” “kötü gözlü” / “معين” bir insandan daha tehlikeli olamaz. Bu durumun riski, asla karşılaşılmaması gereken görünen ve görünmeyen risk kombinasyonlarından kaynaklanmaktadır. Görünmez, bakışın içsel gücünü ortaya koyar ve görünür olan, bir şeyleri olasılık aleminden gerçeklik alanına, varoluşa çağırarak onları gerçekleştirme konusunda kalıtsal yeteneği olan kelimedir.

Bidan kültürünün kıskanç kötü gözü algılama biçimi, örneğin Yunanlıların, Türklerin ve Arapların kültürlerinin bakış açısına benzer. Heliodorus of Emesa, bu alıntıda antik Yunan romantizmi Aethiopica'daki kıskanç nazarlığı açıklıyor: “Herhangi biri şeyin mükemmel olduğuna kıskanç bir gözle baktığında, çevredeki atmosferi zararlı bir nitelikle doldurur. Kendi zehirli ekshalasyonlarını kendisine en yakın olana aktarır” (Green, 2011, s. 261). Kıskanç göz mevcut olduğunda, sadece eklemlenme kalır. Burada Bidan’ın sözler ve konuşmalara özgü kötülüğe karşı sonsuz korkusu ortaya çıkıyor. Bu korkunun, Bidan’ın kötü olaylara, öznelere veya nesnelere özel adlarını verme konusundaki isteksizliğinden kaynaklandığı ileri sürülür. Bu üslup anlayışında, cinlere “isimlerini vermediklerimiz” / “نوك ال ما اسمينا” adı verilecektir. Ölümlere “azizler” / “الصالحين” adı verilir. Mezarlıklar, ölümlerin ve cinlerin olağan yerleri oldukları için özellikle tehlikelidir. Bu nedenle, koruyucu birleşik formül olmadan gündelik bir sohbette asla gösterilmemeli veya çağrılmamalıdır: “Onlara gidenlere bile göstermeyiz”. Ateş de “yedek” / “اسلاكة” veya “barış” / “العافية” olarak adlandırılır. Yılan, Allah’ın 99 koruyucu isminden biri verilir: “yumuşak başlı” / “حليم”. Örneğin altın, tuz ve iğne gibi bazı nesneler, sahip oldukları doğaları gereği asla geceleri hecelenmemelidir. Bu kamufle edici mecaz, başkent Nouakchott’taki altın piyasasının örneğin “odun kömürü piyasası” / “لحموم مرحت” olarak adlandırılmasına yol açar. Antropolog Aline Tauzin sözlerdeki bu korkuyu açıklığa kavuşturarak şöyle açıklıyor:

Kelimeye bağlı güç, çoğunlukla zararlıdır. Aslında sözleriyle, sebep olduğu felaketlere karşılık olarak provoke etme yeteneğinin farkındayız ve kendimizi çeşitli şekillerde savunmaya çalışacağız. Her şeyden önce, uyarılar çok fazla. “Sevmediğin bir şeye isim verme” onlardan biri. Bir diğeri, gerçekliğini arttırmak için klasik bir Arapça biçim alıyor. “Talihsiz olmamak için talihsizlikten bahsetmeyin çünkü talihsizlik sözcüklerden sonra gelir” (Tauzin, 2013, s. 147).

Aynı şekilde muhataplar, herhangi bir zamanda herhangi bir yerde meydana gelen bir kaza, hastalık, boşanma veya talihsizlikten bahseden dramatik bir öyküyü anlatırken de bu yaklaşıma dikkat edeceklerdir. Herkesin güvenliği için muhataplar, hikayelerde yer alan kötü etkileri ortadan kaldırmayı amaçlayan formülleri ara sıra noktalayacaklardır. Örneğin konuşmacı, “ben kendime ve sana iyiyi anlatıyorum” / “نگولي نكولك الخير” veya “hiç kimsenin hikayesini anlatıyorum” / “نرد عل لخله” hikayesinde kötü bir ayrıntıya ulaşırken her zaman tekrar

edecektir. Anlatıcı dikkat etmezse, dinleyici tarafından “bana sadece iyi söyle” / “گولي الخير” mesajı hatırlatılacaktır. Bu sözlü ritüeli kuma bir parmak yerleştirerek somutlaştıran kumun üzerine önleyici bir görsel işaret yapılır. Bu hareket, ahşabın “cezbedici kaderi”nden kaçınmak için apotropaik bir ritüel olarak ahşabı tam anlamıyla vurarak veya dokunarak ortaya çıkan, ahşabın koruyucu doğasına dair bazı Batı ve Doğu halk inançlarını anımsatmaktadır. Bidan kültüründeki diğer önleyici formül, birinin parmağını ıslatıp ardından kelimenin tam anlamıyla veya sembolik olarak gözüne dokunmasıdır. Bu hareket muhtemelen kişinin anlattığı olayın imajının mükemmelliğini bulanıklaştırma girişimidir.

3. 7. Bidan’ın Çıkaran Gözü (vampirler)

Bidan’ın görsel algısına göre, nazarın kıskanç parıltıdan sonraki ikinci tezahürü, “çıkarma” / “السل” veya “emme” / “المص” olarak adlandırılan bir olgudur. Üçüncü bir kelime “سغنية” / Sighniya’dır. Muhtemelen Berberi etimolojisinin ait olup, isme, özellikle de “çıkarcı”nın kadın olmasına atıfta bulunur. Kelime muhtemelen siyahlığa veya kara toprağa atıfta bulunur, çünkü Senghn veya Esenghn’de (Senegal veya onun bir kısmının yerli adı) Songhai ve Ghna’da bulunan tersine çevrilebilir bir “n” ile birlikte “n” / “ghn” morfemini içerir. Soninke, büyücüler ve insan yiyenler için *Sukunya* gibi benzer bir kelime kullanıyor, Fulfulde’da *sukunyādo*. Görünüşe göre bu kelime *Soucouyant* için Atlantik’i geçerek “derisini döken, ateş topu gibi dolaşan ve insanların kanını emen yaşlı bir kadın kişi.” (Winer, 2009, s. 838). Bidan, siyahları ve onların “kara topraklarını”, Sudan topraklarını “kara büyü” ve güçlü büyüünün kaynağı olarak görüyor. Siyah Afrika hakkındaki bu görüntü ve diğer klişe görüntüler, Amin al-Shinqiti’nin bu uygulamanın vakalarının bildirildiği Al Wasit (1911) kitabında açıkça sunulmaktadır. Bidan’ın bilimsel geleneği bu uygulamaya aşınadır. Bu aşinalık on sekizinci yüzyılın sonlarına kadar uzanmaktadır. Erin Pettigrew’un aktardığı Yahya Ould Baraa (2016), “gizli bilime” dayalı bir tılsım formülü hazırlayan din alimi Sidi Abdullah Ould Elhaj Brahim’den (ö. 1816-7) bahsediyor. Tılsım, halk tarafından “görme ve kararlılıkla insanlara odaklanarak zarar verme yeteneği” olarak anlaşıldığı şekliyle kan emmeye karşı koymak için yapılmıştır (Pettigrew, s. 420). “Nazarlığa” inanç gibi, kan emmeye olan inanç da evrenseldir. Bidan’ın kan emici inancındaki tek fark, bunun gerçekleşme şeklidir. Kurban ile vampir arasındaki fiziksel temastaki Avrupalı inancının aksine, Bidan’ın kan emmesi uzak bir yerde yer alır. Uzak kan alımı veya “السل”, çıkarmak, geri çekmek veya ayırmak anlamına gelen “سل” / *sāl’nin* Arapça fiilinden türetilmiştir. Bu kelimenin bir diğer yakın formülü de tüberküloz anlamına gelen “سُل” / *sūl’*dir. Aynı fiilden türetilen ve Bidan göçebeleri tarafından

kullanılan isim, diken anlamına gelen “سلة” dir. Benzer şekilde, gizlice girme veya çekilme gibi ani hareketler için aynı “انسل” / *nsāl* fiilini kullanırlar.

Aksi takdirde, yerel bağlamdaki mitolojik ve patolojik kaynaklarındaki çıkarma pratiğini doğru bir şekilde anlamak için Vito Teti’nin kitabı *The Melancholy of the Vampire: Myth, History and the Imaginary* burada büyük önem taşıyacaktı. “Vampirin değerini büyük ölçüde etkileyen belirli bir dönemin sosyokültürel ve tarihsel göstergelerini gözden kaçırmadan, vampirizmin olası patolojik nedenleri, mitin yükselişi ve yaşam koşulları arasındaki bağlantının çok dikkatli değerlendirilmesi gerektiği kesindir.” (Teti, 1994, s.66). Bu nedenle, hem yöntem tutarlılığı hem de kavram netliği için Bidan’ın kan alımı, büyücülük veya şeytan çıkarma gibi yakından ilişkili diğer büyülü uygulamalarla karıştırılmamalıdır. Bu iki uygulama göz kullanımı ve kötü niyetli parlamayı içermez. Buna bağlı olarak, kan emmek, bu evrensel mitin Doğu veya Batı’daki diğer algılarıyla karıştırılmamalıdır. Bu kültürlerde uygulama, tıpkı Dracula sinemasında olduğu gibi vampir yaşarken taraflar arasında fiziksel teması içerir. Veya vampir öldüğünde ve uygulamanın kökeni olan Slav folklorunda sunulduğu gibi diğer kurbanların peşinden gelirken temas söz konusu olabilmektedir.

Tarihsel olarak bakıldığında, bu uygulamanın kökeni Balkan bölgesinden gelmektedir ve on sekizinci yüzyılın ortalarına kadar götürülebilmektedir. Dr. Johannes Flückinger, Amila Buturovic ve Irvin Cemil Schick’in Osmanlı Balkanlarında Kadınlar adlı kitabında yer alan adli tıp raporundan hareketle, Sırp askeri ve hadjuk’u ilk vampir olarak tanımlamaktadır. Paole bu “hastalığı” bir Türk vampiri tarafından takip edilip ısırıldıktan sonra kapmıştır (Buturovic, 2007). Avrupa zihninde, bu yeni şeytani uygulama, üç asırlık Avrupa cadı işçiliği fikirleriyle birleşmiştir. Balkan vampir halk hikâyeleri “Fransızca, Almanca ve daha sonra İngilizcede yeniden çoğaltılacak ve sonunda Bram Stoker adıyla belirsiz bir İrlandalı yazar ve tiyatro yöneticisinin eline geçmiştir. Stoker’ın 1897 tarihli romanı Drakula’nın bir Transilvanya Kontu ve onun İngiliz erdemini işgaliyle ilgili hikayesi neredeyse tamamen orijinal olmuştur. Bununla birlikte, vampirin temel nitelikleri, özellikle Avrupa büyücülüğü ile örtüşme olan yerlerde, doğrudan Slav folklorundan kaynaklanır”(Johnson, 2011).

Farklı kültürel alanlara ait olmasına ve İslam’ın vampirizmi “nazar”ı tanıdığı gibi tanımamasına rağmen, Bidan kültürü vampirizmin varlığını kabul etmektedir. Bu uygulamayı haklı çıkarmak zorunda olan din bilginleri, onu cadı işçiliği biçimlerine gevşek bir şekilde koyarlar. Tıpkı Tiziani (2009)’nin iddia ettiği gibi, mitsel nitelikteki konuların incelenmesi

“tarihsel, etnolojik, biyo-arkeolojik veya tıbbi olsa da, onu üreten sosyokültürel çevre dikkate alınmadan gerçekleştirilemez (s. 133). Bu bağlamsal kavrayışı dikkate aldığımızda, Bidan’ın efsanevi algısının uygulamaya ilişkin kendi patolojik anlayışı olduğu karşımıza çıkmaktadır. Bidan algısında vampirizm uzaktan gerçekleşir. Avrupa algısının aksine, kurban ile vampir arasında fiziksel temasa ihtiyaç duyulmaz. Doğrudan parlama bunun olması için yeterlidir. Önceki kötü niyetli göz uygulamasının tersine, “kan alma”nın gerçekleştirilmesi için dil becerilerine ihtiyaç vardır. Buna karşılık, kötü niyetli bakışların aksine, “kan alma” kıskançlıkla motive edilmez, daha ziyade acil bir kan ihtiyacıyla motive edilir. Sınıf ve etnik değişkenlerin temel belirleyici olduğu bu uygulamanın yerel patolojileri dikkate alındığında, ihtiyaç motivasyonu bu efsanevi uygulama için uygun bir açıklama haline gelmektedir. Buradaki ihtiyaç, yemek için temel biyolojik ihtiyaç anlamına gelir. Doğal kaynakların her zaman kıt olduğu ıssız bir göçebe ortamında, yeme ve içme herkesin günlük kaygısıdır. Tablo 10’da sunulduğu gibi yeme ve içme, etnografik kayıtlarındaki göçebeler için temel endişelerdir. Beş duyu arasında 452 girişten 220’si ağızla ilgili sözlerdir ve bu oransal olarak % 48’e denk gelmektedir. Yeme ve içme ağızdan girişlerin 47%’sini oluşturmaktadır (30% yemek ve 17% içmek).

Bidan kültürü, gıda tüketimine katı ahlaki kurallar koymuştur. Yiyecek ihtiyacını ifade etmek, onu çalmak kadar utanç verici olarak değerlendirilmektedir. Yiyecek tüketimine yönelik bu tutum, “asla yemeğe düşkünlük göstermeyeceksiniz” / “اظواگ ما تتعت ل العزة” şeklinde ifade edilmektedir. Dışardan bakanlar, bu ahlaki kuralları böyle zorlu bir ortamda kullanışsız bulabilirler. Yiyecek tüketimine yönelik bu ahlaki çekinceye rağmen, yiyecek Bidan göçebelerinin kültüründe o kadar mevcuttur ki pek çok alanda metaforik olarak kullanılmaktadır. Bu anlamda eğitimden bir örnek verilebilir. “Pişmiş” / “طایب” veya “çiğ” / “ني”, Bidan’ın Kuran eğitim pedagojisinde öğrencilerin ayetleri özümseme veya özümseme yeteneklerini ifade etmek için kullanılan bir sıfattır (Fortier, 2016, s. 68). Aynı metafor “pişmiş” / “طایب”, “pişmemiş” / “ماه طایب”, şekilleriyle bireylerin, konuşmalarına veya eylemlerine saygı ve saygısızlık düzeyini göstermek için metafor olarak kullanılır. Burada “pişmiş” terimi göçebeler için ana besin kaynağı olarak doğrudan et anlamına gelir. Muhtemelen bu nedenle yeni doğan bebeklere, olgunlaşmamışlıkları ve “çiğ” olmaları nedeniyle “kırmızı et parçası” / “لحمة حمرا” adı verilir. “Kan alma” için kullanılan adlar, muhtemelen bir Berberi kelimesi olan tchānkir / “اتشكير” adlı bir et yeme ritüelinde son bir prosedür olan “kemik emmek” / “لعظام مص” için kullanılan adla aynı anlama (emmek) gelir. Bu gıda işleme ritüeli, genellikle “daha yüksek” sosyal sınıflar için hazırladıkları yemeklerin artıklarını yiyen “alt” sosyal gruplar

arasında popülerdir. Bu nedenle vampir için “enayi” / “مصاص” kelimesi kullanılır. Bidan kültüründe, kan alımı kötü niyetli bakışlarla gerçekleşir. Bu nedenle, bu uygulama için de bir yeme benzetmesi kullanılmıştır. “Birini yemek” ona bakarak kanını almak demektir. Açgözlülük için açgözlü kişiye de “bizi yiyecek misin” / “لاهي توكلنا” sorusu sorulur. Yine bu yemek sözlüğünde “يظر” / “zarar vermek”, vampir olmak demektir. Çoğunlukla olumsuz biçimde, belirli yiyecek veya içecek türlerini yememek veya içmemek anlamında kullanılır. “Size zarar verilsin” / “يعطيك الضر”, yanlış zamanda, yerde veya miktarda bir şeyler yiyen bir çocuğa çoğunlukla ebeveynler tarafından dile getirilen bir hakarettir.

Bu etimolojik ve teorik arka plan, bizi, bildirilen belirli “çıkarm” vakalarına bakmaya ve bunların oluşumlarının sosyal, ekonomik ve tarihsel arka planını kısaca incelemeye götürür. İncelenen vakalar sömürge dönemine işaret ediyor. Sömürge döneminde sömürge yöneticileri tarafından rapor edilirler (MacDougal, 2001), (Acloque, 2013) ve (Pettingrew, 2016). Örneğin, Moritanya'da kölelikle ilgili konularda önemli bir katkıda bulunan Ann MacDougal (2001), konuyu Alt Araştırmalar perspektifinden ele aldı. Kölelerin Bidan efendileri ve Fransız sömürge yönetimi ile birlikte “kölelerin kölelik varoluşlarını etkilemek için nasıl büyü kullandıklarını” keşfetmek için “insan etkinliği” gibi bir kavram kullanılmaktadır (MacDougal, 2001, s. 70). Genel büyücülük pratiği üzerine teori oluşturmak için insan etkinliği kavramını kullanmak kavramsal olarak risklidir, özellikle sosyal tabakalaşmanın çok sabit olduğu ve herkesin sadece oynamasına izin verilen rolü oynayabildiği Bidan sosyal bağlamında bu riskin daha fazla olduğu düşünülmektedir. Bu argüman din tarafından tanınan bir uygulama için varsayımsal olarak doğruysa *sihr* veya büyücülük gibi hazırlanabilen, test edilebilen ve reddedilebilen maddi tezahürlere sahipse, benzer maddi özellikleri olmayan bir uygulamaya ne denebilir? Bu nedenle, bu kavramsal çerçeveyi kullanmak, örneğin gölgesinin yanından geçerken birine bakma tehlikesine halk inancı dışında hiçbir fiziksel somutlaştırma içermeyen “çıkarma” gibi daha belirsiz bir olguyu açıklamak için kullanıldığında daha riskli hale gelir. Amin al-Shinqiti'nin Al Wasit'te bu konuya işaret etmektedir (al-Shinqiti, 1911, s. 509).

Aynı etkinlik sorunu Batı bağlamında da benzer şekilde geçerlidir. İspanyol antropolog Julio Baroja şöyle diyor: “Ne yazık ki, büyücülerin ve cadıların kendilerinin neye inandıklarına dair az şey biliyoruz. Muhtemelen cadıların ve büyücülerin, onlara inananlardan daha karmaşık duyguları ve inanç sistemleri vardı. Bu da onları incelemeyi zorlaştırmaktadır (Baroja, 1964, s. 243). Sosyolojik olarak ele aldığımızda, bu durumda refleksivitenin doğasını ve seviyesini göz önünde bulunduran McDougall'ın, gerçek olandan çok “hayali bir etkinliği” uyguladığı

değerlendirilmektedir. Bu, McDougall'ın teorik aracını tamamen çürütmek değil, daha çok onun vaka çalışması olarak kullandığı belirli incelemelerdeki tutarsızlığıyla ilgilidir. Büyücülerin veya vampirlerin herhangi bir pratik sınıfa veya ırksal bilince sahip olması, “insan etkinliği” açısından doğru bir kavramsal kullanım olacaktır. Vampirler sihirli ordularıyla sadece efendileri hedef alırsa, bu böyle bir hipotezin inandırıcılığının iyi bir göstergesi olacaktır. Ancak birbirlerine karşı oldukları için durum böyle olmamıştır. Tidjikja üstatlarının kölelerinde yaşayan kötü ruhları kovmak için getirdikleri siyah *tcherna* bu duruma sadece bir örnektir (al-Shinqiti, s. 509). Dolayısıyla, karşılaştırılabilir sosyal bağlamda “etkinlik” argümanının doğru bir şekilde kullanılmasının, yeni gelişen kentsel alanlarda fahişe olarak çalışan köle kadının eylemi olacağını iddia ediyorum. Yeni şehirlerde fuhuş, Adrar (McDougall, 1988) ve Kiffa ANM B1, (1931) gibi birçok sömürge raporunda belgelenmiştir (Ruf, 1999, s. 352, not: 47). Diğer taraftan Afrika sömürge bağlamında, “etkinlik” için iyi bir örnek teşkil etmektedir. Doğu Afrika'nın yerli halkının beyaz doktorlara karşı sergilediği direniş bunun örneği olabilir. Yerli halk, karşılıklı rol oynayarak, metaforik değil edebi anlamda Avrupalılara karşı vampir söylentilerini yaymıştır. Beyaz doktorların eylemlerine dayanarak vampirizm söylentileri yapılmıştır. Bu doğrultuda tıbbi amaçlı olarak “Lenf sıvısını örneklemek için kolonyal deneklerin boyunlarına iğneler soktular!” (Lock, 2010, s. 153).

Bu teorik yanılmanın kaynağı, her yerli mitsel pratiği daha geniş “doğaüstü etki alanı” altına alan kolonyal yönetim raporlarından kaynaklanmaktadır. Sömürge subayı Busquet'in 1936 tarihli bir idari raporda özel “büyücülük notları” ile itiraf ettiği gibi, efsanevi alan, Avrupalıların pratik ilgi ve anlayışının ötesinde kaldı. (McDougall, s. 69). Bu bakımdan, Bidan kültürünün kan alma konusundaki farkındalığı ve onun diğer mistik uygulama biçimleriyle yaptığı ayırım göz önüne alındığında, sömürge yönetiminin “büyücülük” ile ilgili yaptığı raporların, kan alma suçlamalarıyla ilgili olduğu ortaya çıkacaktır. Aşağıdaki iki çalışma, vaka çalışması örneği teşkil etmektedir. Benajmin Acloque'un (2013) “Uzaktan Vampirizm Suçlamaları: Moritanya'daki Sömürge İdaresi” başlıklı çalışması, efendilerinin kanını emmekle suçlanan üç kölenin infazını araştırmaktadır. Erin Pettigrew'ın (2016) çalışması “Maddenin Kalbi: Moritanya'daki Kan Emici Suçlamaları Yorumlamak” başlığını taşıyor. İki vakayı gözden geçirmenin amacı, iki vakayla ilgili ayrıntılı bilgi almaktır; çünkü etnografik ayrıntılar, sömürge raporlarının yazarları için her zaman çok önemli değildir. Bu ayrıntıları kullanmak bu çalışmada kullanılan analitik çerçevenin uygunluğunu görmek açısından da önem arz etmektedir. Bu yaygın olarak yanlış anlaşılan olguyu daha geniş görsel ve efsanevi halk

bilgisine sunmak, onu uygun bağlamda anlamak için daha geniş ve doğru bir bakış açısı sağlayacaktır.

Acloque tarafından incelenen Tijirt 1928 vakası, üç kölenin, iki erkek kardeşin acımasızca öldürülmesinin öyküsünü anlatıyor; Hamadi Ould Abd Mewla, Souelim Ould Abd Mewla ve kızkardeşleri Zeinebou Mint Abd Mewla. Ustaları Cheikh Ould Abd Aziz tarafından soğuk kanla vahşice öldürüldüler. Kurbanlar, sömürge raporuna göre “büyücülük” ile suçlandıktan sonra efendileri ve diğer aile üyeleri tarafından silah ateşiyle katledildi. Ancak ayrıntılar bize, suçlamanın, Acloque’un analizinde dediği gibi, suçlamayla ilgili olduğunu söylüyor. Yukarıda bahsedildiği gibi, Bidan başka hiçbir vampirizm biçimini tanımadığı için Bidan kültüründe anlaşıldığı gibi, “özütleme” bu uygulama için doğru bir isimlendirme olacaktır. Fransız sömürge yönetimi, efendileri sorgulayan bir soruşturma başlattı, ancak cinayetin aşiret bağlantıları ve ittifaklarının siyasi etkisi nedeniyle, davaya hiç kimse dahil edilmedi. Bu arada Pittingraw’un çalışması olan Wadan 1930 vakasında olay daha az dramatiktir. Aynı “cadılık” suçlamasıyla onu öldürmeye çalışan bir kalabalık tarafından acımasızca işkence gören bir kadın köle söz konusudur. Dava, üst sınıftan bir kadının “kalbini yemek” suçlamasıyla ilgili küçük ama çok belirleyici ayrıntılardan bahsetmektedir. İki vakadaki ortak ayrıntılar benzersiz değildir çünkü tüm kan çıkarma hikayeleri aynı yapısal bileşenleri içerir, kölenin suçlanması ve efendinin suçlaması. Marjinal davalarda (tartışılan iki dava arasında değil), sanık bağımlı, *mallam* veya *znagi* olabilir. Genelde suçlama, bir kişinin görünürde bilinmeyen bir nedenle hasta hissetmesinden sonra başlar. Suçlama, bir *zaway* *marabou*’ya danıştıktan sonra, genellikle ikna edici bir fiziksel teşhis koymadıktan sonra doğrulanır çünkü *marabus*, ruhsal otoritesinin yanı sıra bazı bölgelerde aynı anda bir doktor rolü oynamıştır. Vahşet ve mafya seferberliği de ortak bir özelliktir. Bu serinin sonucu tahmin edilebilirdir. Sadece dramaturji bir kurbandan diğerine farklılık göstermektedir.

Sömürge raporlarındaki vakaların “büyücülük üzerine notlar” altında belirsiz etiketlenmesi nedeniyle ayrıntıların ihmal edilmesine rağmen, iki vakanın karşılaştırmalı patolojisi, kan çıkartması ile ilgili fiziksel ayrıntıların yer yer birbirini çağrıştırdığını göstermektedir. Tijirit 1928 davasında, köle kurbanlar efendilerinin aile üyelerinden birini “cadı işlemekle” ve kamptaki diğer insanların ölümüne neden olmakla suçlandı. Génin’in raporu, “[üç kölenin] cinayetine tanık olan veya bunu duyan hiç kimsenin en ufak bir korku, pişmanlık veya acıma duygusu göstermediğine işaret etmektedir. Hepsi kölelerin cadı olduklarına, birkaç kişinin ölümüne neden olduklarına, kurbanlarının kanını çalma gücüne

sahip olduklarına ve bu nedenle ortadan kaldırılmaları gerektiğine ikna olduklarını söylüyorlar” (Acloque , 2013, s.297). İnfaz 1928 Ekiminin sonunda Inchiri bölgesinde gerçekleştirilmiştir.

Katil efendinin sorgulamasından alınan alıntı, o dönemde Bidan göçebelerinin zihninde kan alımının nasıl uygulandığına işaret eden bazı önemli bilgiler içermektedir. Kayıt, suça katılan katillerin kimlikleri ve sorgulayan kişinin onlarla ilişkisi hakkında birçok tahrifat barındırmaktadır. Alıntı, yalnızca üç erkek kardeşin kısa ömürlerinde gerçekleşen görünüşte uzun bir cadı avı sürecini gösteriyor. Bir tanık tarafından getirilen diğer kölelerin daha önce infaz edilmesi, idam edilen kölelerin bu uygulamayı, öldürüldüklerinde daha genç yaştaki üç kardeşten öğrendiklerini gösteriyor. Bu kardeşler, sömürge raporlarına göre öldürüldükten beş ay sonra hayatta kalan efendilerinin oğlunun yanı sıra dört kişiyi daha öldürmekten sorumlu tutuluyorlar. Üç köle kardeş; Hamadi, Soueilim ve Zeinebou, otuz yıl önce “efendilerini değiştirdikleri” için atalardan kalma kölelerdir (Acloque, 2013, s. 296, not: 60). Ataların köleleri normalde kendileri ve efendileri için güvenlidir. Efendilerinin saf maddi mülkiyeti olarak kaldıkları gerçeğinin ötesinde, efendileriyle şefkatli bir ilişkileri olmasa da, genellikle belirli bir miktarda aşinalıktan hoşlanırlar. Bu nedenle, efendinin özütleme suçlamaları hakkındaki ifadeleri, Bidan’ın vampirizm pratiğine ilişkin algısının tipik bir tipolojisini gösterir. Katil efendinin hikayeyi anlatımından derlenen sözcükler şunlardır: Müdahale, besinler, açıkça görün, kalbimi aldı, kanı, burnu, gris-gris, Saint Louis, oğlumun kalbini geri ver, ben cadı değilim, ağzını kalbine koydu, babamı yemişti, daha iyi hissetti, daha kötü hissetti.

Tanıklıktaki tüm maddi sözelliklere rağmen, Bidan vampirizm modeli kurban ile kan çıkarıcısı arasındaki herhangi bir fiziksel karşılaşmayı tanımıyor. Müdahale etme, açıkça görme, kalpleri, kanları alma ve onları geri verme fiil ve eylemlerinin neredeyse hiçbir fiziksel belirtisi yoktur. Bidan halk kültüründe metaforik anlam dışında insan eti tüketimine atıf yoktur. Bu bakımdan birini yemek, kalbini çalmak veya kanını içmek, hiçbir anlamda iki kişi arasında fiziksel bir karşılaşma anlamına gelmez. Aynısı bu alt birimleri geri vermek için de geçerlidir.

Hamadi’nin çaresizce efendisinin hasta oğlunun bedenine doğru sürüklenmesinin yorumu, emdiği iddia edilen kanı "geri verme" emrini kelimenin tam anlamıyla uygulayarak hayatını kurtarmaktır. Hamadi’nin numarası iki taraf için işe yarıyor gibi görünüyordu. Sid Ahmed bir süre daha iyi hissediyordu ve Hamadi geçici olarak hayatı için güvende hissedebiliyordu. Hamadi, bu durumu muhtemelen aynı soruşturma sürecinden geçen kız kardeşi Zeinebou’dan öğrendi. Hikayenin trajik sahnesinde Zeinebou, kardeşlerini köle kadın

olmakla ve tipik olarak kan alma suçlarıyla ilk karşılaşan kişi olmakla suçlamak zorunda kaldı. Efendisine, “Hamadi'nin kanı geri vermediğini, rolünü çoktan geri verdiğini” söyledi (Acloque, s. 299, not: 86). Saklambaç oyunu, Sid Ahmed'in muhtemelen Hamadi'nin kalbinin bir bölümünü "geri verme" yanılgısına dayanan eyleminin ardından hissettiği psikolojik rahatlamanın sona ermesinden sonra daha da kötü hissettiği zaman sona erdi. Hamadi vurularak öldürülecek, üçlünün cesur kalbini oynayan kardeşi, bunlardan herhangi birini itiraf etmeyi reddettikten sonra yaralarından ölecektir. İki gün sonra, yeni bir tiksinti duyduktan sonra, Sid Ahmed, Zeinebou'yu yeni suçlu olarak belirleyecek ve o da vurularak öldürülecektir. Sid Ahmed ilk önce Hamadi'yi suçlamaya başladı, vurularak öldürüldükten sonra Soueilim'i suçladı, Soueilim vurulduktan sonra kız kardeşi Zeinebou'ya geri döndü. Bu kan emici vakada uygun olmayan iki unsur şunlardır: Birincisi, uygulama, bir çıkarıcı tarafından doğrudan kötü niyetli bir bakışla bireysel uygulama nedeni olarak algılanır. Bidan'ın etnografik kayıtlarındaki hiçbir kanıt bu uygulamayı kolektif uygulama olarak sunmamaktadır. Üç vampiri suçlayan, araştıran ve sonunda vuran ve beş ay sonra hayatta kalan kan emici kurban, Bidan geleneğindeki tipik kan emici hikayelere göre çok gariptir. Bu model daha çok Batı vampir hikayelerinin tersine çevrilmiş bir modelidir, çünkü vampirin herşeye kadir olduğu bir yaklaşıma sahiptir.

Paul Barber' in *Vampires, Burial, and Death; Folklore and Reality* adlı kitabında bu vampir biçimini “intikamcı vampir” olarak adlandırıyor. Bu vampirizm biçimi, “endüstri öncesi kültürlerdeki insanların ölüm ve bedenin çözülmesiyle ilişkili süreçlere ve olaylara bakma şekli” ile ilgilidir (Barber, 1988, s. 2-3). Avrupalı vampirin intikamcı ruhu korkusunun tersine, Bidan vampir mitolojisi intikamcı vampire inanmaz. Bir vampir “işini bitirdiğinde”, insanların uygun bulduğu bir yere gömülür, ancak ruhunun başkalarını avlamak için geri döneceğinden korkulmaz. Üç kardeşten ikisi, Hamadi ve Soueilim, şimdiye kadar Mdennet Laabiid “kölelerin tepesi” olarak adlandırılan bir yere gömülüdür (Acloque, s, 284). Bazen öldürülen kurbanların cesedi “şehir dışına sürüklenebilir ve uygun bir Müslüman cenazesi olmadan çölde terk edilebilir” (Pettingrew, 2016, s. 430). Ancak bu eylem, öldürülen kurbanın hain ruhundan korkmaktan daha çok sosyal bir cezadır. Bu kan emici vakadaki ikinci uygun olmayan unsur, köle vampir Hamadi'nin kurbanı Sid Ahmed'in vücuduna dokunmasıdır.

Bu çalışmanın Bidan'ın algısında gösterdiği gibi, ne kan ne de kalp çıkarma ne de onları geri verme eylemi fiziksel olarak gerçekleştirilmiyor. Her şeyin fiziksel olmayan bir şekilde gerçekleştiği algılanmıştır. Bu sürükleyici olayın tek açıklaması; muhtemelen ölümcül hasta genç bir efendi ve kendilerini yanlış zamanda ve yerde yanlış efendiyle bulan üç genç sağlıklı

kölenin karşılaşmasıdır. Daha önce de belirtildiği gibi, Hamadi'nin “kalbini geri vermek” için Sid Ahmed'in vücudunda kendini sürüklemeye eylemine ilişkin izler, çete işkencesine maruz kaldıktan sonra hayatını kurtarmak için çaresiz bir eylem olarak anlaşılabilir. Cheikh'in ifadesinde sunulduğu gibi, bu çaresiz ama sihirli hareket doğrudan oğlu Sid Ahmed'i daha iyi hissettirecekti. Davranış psikolojisinde, (Skinner, 1947), “Güvercinin Batıl İnancı” deneyi, kan alma kurbanı Sid Ahmed'in duygusu için iyi bir açıklayıcı model sağlar. Skinner'ın batıl inançlı güvercini, yiyecek teslim edilirken güvercinin yaptığı bazı tesadüfi hareketlerle mekanik bir yiyecek dağıtımını ilişkilendirdi. Aynı mantıkta, Sid Ahmed, vücudunun bir gris-gris içinde yutulmuş rahatsız edici bir maddeye verdiği tepkiden sonra, çıkarılan kanının veya yenmiş kalbinin kendisine geri verileceğine dair batıl bir inanç, sağlığındaki geçici bir gelişmeyle ilişkilendirdi. Böylece, *zawaya*'nın batıl inançları ve Abd Wedoud Ould Cheikh'in ifadesiyle “görünmez idaresi” konusundaki uzmanlıkları, böyle bir pragmatik eylem için iyi bir bahane sağlayacaktır. Aksi takdirde, “baskınlar, kuraklık ve salgın üçlemesi” ile karakterize edilen bu dönemin doğal ve sosyal iklimi, bu olgunun mantığını anlamak için daha geniş bir bakış açısı da sağlar (Ould Cheikh, 1985, s. 22).

Bu bağlamda, tıbbi açıklama, üç masum köleye hayatlarına mal olan bu trajik olayların mantıklı bir şekilde anlaşılmasına yardımcı olabilir. Bilim ve tıp, insanların efsanevi inançlarını kolektif bağlılıklarına ve maddi koşullarına dayandıran, bu evrensel efsanenin mantıksal anlayışını arayan antropologlara iyi bir çözüm sağladı. Hem göçebe efendilerin hem de kölenin yaşamak zorunda olduğu zor koşullar göz önüne alındığında, kan çıkarma gibi efsanevi uygulamaların açıklanması kanıtlanması zor bir iş olmayacaktır. Yetersiz beslenme, hijyen ve tıbbi bilgi eksikliğinden kaynaklanan hastalıkların yanı sıra kronik yiyecek ve su kıtlığı, büyücülük, nazar ve kan alma gibi arkaik efsanevi inançlar için ideal bir ortam sağlamaktaydı. Bilgilerin olduğu bir ülkede, insanlar kendilerine iyi ya da kötü olan her şeye cevap bulmak zorundaydı. Bazen kara “gri-gri” tılsımı gibi kendilerine “garip” gelen geleneklerden yardım arayarak bunu yapmaları gerekmektedir. Bu onları anlaşılır kılar ve cadılık, büyücülük veya nazarlık gibi batıl inançlarla suçlanamaz. Bidan'ın bulaşıcı hastalığa olan aşinalığı, bu sözün gösterdiği gibi, etnografik olarak da belgelenmiştir: “Kemik kırıkları dışında tüm hastalıklar bulaşıcıdır” / “كل مرض يعدي يكون الكسر”. Ayrıca Bidan kültüründe, bulaşıcı hastalıklardan korkmak ve onları kıskanç gözlere maruz bırakma korkularından dolayı çocukları ağızlarından öpmekten hoşlanılmaz.

Yine de, Bidan'ın kolektif zihninde efsanevi açıklama, makul fiziksel açıklamaya veya onlara paralel olmasına rağmen her zaman mevcuttur. Bu salgın hastalıklarda köleler ve efendiler aynı doğal güçlerin kurbanıdır, bu nedenle hiç kimse bir köleyi bu büyük ölçekli felakete neden olduğu için suçlayamaz, çünkü onlara karşı en savunmasız olanlar onlardır. Bununla birlikte, salgın olmadığında, bir genç, bir çocuk veya hamile bir kadın uyarı yapılmadan hastalandığında, insanlar usulsüzlüklere cevap bulmak zorundadır. Bu tür olaylar, en yakın cadıyı suçlamak için en uygun durumdur. O halde merhametli kadın veya demirci en kolay hedeflerdir. Merhem ya da demirci suçlaması her zaman bir *marabuya* danıştıktan sonra gelir ve bir çıkar çatışması gelir. İki kan çıkartma vakası Tijitrit 1928 ve Wada 1930, bir *marabu* tarafından onaylanmıştır. *Marabu*, görünen ve görünmeyen konusundaki uzmanlığından dolayı düzensizliklere bir cevap vermek zorundadır. En dindarlar bile bir köle kadını ya da demirciyi kötü bir iş yapmakla suçlamakta zorlanmayacaktır. Bunu yaparken, bir *marabout* bir yandan bilgili itibarını korumaya devam ederken, diğer yandan da konsültasyondan elde ettiği olağan gelirini garanti edecek ve olağanüstü fiziksel ve psikolojik bozukluklar gibi görünür / maddi bilgisinin ötesinde soruna bile cevaplar sunacaktır.

Üç kölenin ayrıntıları ve ardışık ölümler, ani güçsüzlükler, burun kanamaları, gris gris içine yutulmuş rahatsız edici bir maddeyi kokladıktan sonra nefes alma ve üç saat sonra daha kötü hissetme hakkında klinik gözlemler söz konusu olduğunda, tüm bu sendromlar, hem hava durumu hem de beslenme ile ilgili olarak göçebelerde ve yaşam tarzlarında ortak olan rahatsızlıkların tezahürünü çağrıştırmaktadır. Göçebe beslenmesinde et ve süt, beslenmenin ana kaynaklarıdır. Bunu sağlamak ve mümkün olduğu kadar uzun süre kamplarında tutmak için pek çok taktik geliştirmişlerdir. Bunun için et ve sütü aynı şekilde kurutup korumak için özel yöntemler keşfetmişlerdir. Et için bu yöntem *tichtaar* / “التيشطار” ve süt için bu koruma yöntemine *el gares* / “الغارص” denir. Bu bakımdan et tüketimi ve et kıtlığı da kan emme gibi efsanevi inanışlarla ilgilidir. Uzun süre et yemeyen biri çevresine şu şekilde sızlanır: Bana biraz et hazırla “Kan emici oldum” / “عدت انسل”. Bu sürekli et ihtiyacı için kalp, karaciğer, dalak ve böbrekler gibi organik hayvan kısımlarının, özellikle anemi olmak üzere pek çok toplumsal hastalık için pratik fayda sağladığı düşünülmektedir. Anemi, kronik yetersiz beslenme ve tıbbi teşhisin olmaması nedeniyle göçebe yaşamda hala yaygın olarak bulunan bir hastalıktır. Günümüzde tıp kurumlarınca bilinmesine rağmen, halk doktorlarının anemiyi ne zaman teşhis etmeye başladıkları bilinmemektedir, ancak geleneksel terapistlerin bunun için bir beslenme formülünün olduğu bilinmektedir. Kuzeyde anemiden muzdarip bir hasta için hazırlanan meşhur yöresel yemek tarifine “fırçalanmış” / “المعروكة” denmektedir. Bu yemek kaynamış su

ile parçalanmış karaciğer veya dalak ile hazırlanır. Ortaya çıkan sıvı hastaya verilir ve birkaç gün sonra kanını geri verdiği inandırılır.

Aksi takdirde, bu hastalığın popüler görsel teşhisi, hasta kişinin solması ve gözlerinin beyazlaşmasıdır. Bu teşhis bilimsel olarak doğrudur, ancak çıkarıcının kırmızı gözlerden biri olarak suçlanmasına kadar uzandığında efsanevi hale gelir. Bu nedenle, muhtemelen bu ilişki nedeniyle kalp ve burun kanaması, kan alma suçlamalarında merkezi olarak uyandırıldı. Kan emme üzerine yerel hikâyelerde defalarca dile getirilen burun kanaması, kültürel olarak kuru ve rüzgarlı ortam ve hijyen şansı ile motive edilen göçebe bir burun yolma uygulamasıyla ilişkilendirilir. Bilimsel olarak da burun kanaması, doktor Snyderman'ın (2016) onayladığı gibi, anemi için yaygın bir semptomdur: "Hafif burun kanamaları öncelikle kaliteli bir yaşam sorunudur, oysa orta derecede kanama anemi veya demir eksikliği ile ilişkili olabilir" (Snyderman, 2016, s. 644). Sonuç olarak, kıtlıklar ve doğal afetler de bu duruma önemli katkılar sağlamaktadır. Tarihsel olarak 1773'ten 1940'a kadar Moritanya, yedi kuraklığa ve açlık felaketine tanıklık etmiştir (Toupet, 1982, s. 35-37). Bu felaketlerin kronolojik sıralaması şöyledir:

- 1773-1774 (1187 H.) korkunç kıtlık. Paul Marty'ye göre, 1771-1775 yılları Trarza'nın kroniklerindeki muhripler olarak adlandırıldı.
- 1810-1811 (1225 H.). Bu Moritanya sözlü tarihinde büyük susuz *Laghlal* yılı (*Hodh* kabilesi) olarak bilinir.
- 1865-1866 (1282 H.). *Tichit, Ouadane, Chinguetti, Timbuktu* kıtlığı.
- 1889-1890 (1307 H.). *Chinguetti* hariç genel kuraklık. *Tichit*'te kıtlık, bir tahıl Moudd (3,4 kg) bir Adila tuzu (yani en az 70 kg) ile değiştirilirdi.
- 1911: kuraklık o kadar büyüktür ki kamplar *Goulimine* bölgesine taşınır. *Hodh*'da, *Laghlal*'ın tarihi bu yıl, insanların tüketmeye zorlandığı *Boscia Senegalensis*'in meyvesi olan Eizen yılını çağrıştırmaktadır.
- 1914: kuraklık devam etti, kamplar *Wadi Dr'aa*'ya taşındı
- 1941: *Reguibat Legouacem*'in tarihi bu kuraklıktan bahsediyor. Yine göçbeleri *Wadi Dr'a* vadisine dönmeye mecbur bıraktı. 1930'lar-1940'larda büyük bir kuraklık vardı.

Toupet'in bahsetmediği diğer kıtlıklar, 1904-05 kuraklık ve ülkeyi 1930-1933'te vuran daha şiddetli kuraklık ve ardından 1940'larda yaşanan kuraklıklardır. Uluslararası savaşlar ve ekonomik bunalımlarla bu birbirini izleyen kuraklık ve kıtlık dönemlerinde her şey değişmiştir. Mevsimsel ve sürekli göçler gerçekleşmiştir. İnsanlar yemek yeme ve giyinme tarzlarını

değiştirmişlerdir. En önemlisi sosyal düzenler de değişmiştir. Efendilerin, onları beslemek için hiçbir anlamı olmadığından, kölelerini kontrol etmek gibi bir anlamı yoktur. Köleler yeni yaşama ve dünyayı görme yolları bulmak ve keşfetmek için kaçmışlardır. Bazıları güneye göç etti, bazıları ise ülke dışındaki sömürge güçlerine katıldı (Ruf, 1999). Sosyal tabular yok olmaya başladı. Kadınlar ilk kez sistematik kazançlı cinselliği keşfetmeye başladı. Bazıları “Hristiyan” ordu ve işadamları ile evlendi (McDougall, 1988) ve (Lesourd, 2015). Bu ürkütücü ortamda, araştırılan iki kan emici vakanın (Tijirit 1928 ve Wadan 1930) bu kuraklık ve kıtlık döneminde gerçekleştiğini öğrenmemiz şaşırtıcı olmayacaktır.

İki vakanın yaşandığı Adrar bölgesini inceleyen Ann McDougall’a göre, “1930 ile 1933 arasındaki şiddetli kuraklık sırasında, göçebe gruplar otlak aramak için Adrar’dan çıkarıldılar ve kölelerinin çoğunu geride bıraktılar. Büyük ölçüde kendi düzenlerine bırakılan bu köleler, Shinqiti ve Atar’a sürüklenen işsizlerin saflarına katıldı. En dramatik olarak etkilenen kadınlar olmuştur ((McDougall, 1988, s. 374). Erin Pettigrew (2016) tarafından iyi etnografik bağlamda incelenen Wadan 1930 vakası, bu vahim durumun canlı bir gerçeği olarak duruyor. Tijirit 1928 davası gibi, Wadan davası da Fransız sömürge tarihinde yankı uyandırmıştır. Dava, Kunta kabilesinden bir kadın tarafından kanını almakla suçlanan bir köle kadını öldürmek için bir çete seferberliğini içerdiği için sosyal düzensizliğe neden oldu. Suçlanan köle kadınla aynı kabileden bir soylu aşiretinin müdahalesinden sonra, köle kadının Kunta kadınının hastalığıyla hiçbir ilgisi olmadığı herkese görüldü. Şiddetli beslenme eksikliği nedeniyle, Kunta kadınının midesini “değersiz hurma çukurları” ile doldurmaktan başka yiyecek bir şeyi yoktu. Muhammed Ould eb Baba, Kunta kadınına üç bardak keçi kanı verdi, bu da kendisini hasta hissettiren tüm hurma çukurlarını kusmasına neden oldu. Üç köle kardeşin trajik bitiş sahnesinin karşısında, Ould eb Baba “[kusma] tarihlerini işaret etti ve çevredeki kalabalığa “bu zavallı kadını [köle] suçlamak yerine, bu kadını [Kunta kadını] besleyin]” dedi. Bunu, “Kasaba halkının, yaşlı bir kadının savunmasız bir kölesine saldırmaktansa, birbirlerine daha iyi bakmaları gerektiğini savunarak” yaptı (Pettigrew, 2016 s. 433).

Atar’daki bu kıtlığın daha sonraki bir aşamasında, 1943-1945 arasındaki bir tarihte Atar’daki çukurların tüketimi de doğrulanmaktadır. Bu duruma tanıklık Mahaijiba Mint Mouloud’a (1939-2019) dayandırılmaktadır. Tanıklığı, Atar’da dört ya da beş yaşındayken yaşanan kıtlıktaki erken çocukluk anılarıyla ilgilidir. İfadesi Kasım 2016 ve Mart 2017’de Nouakchott’ta iki kez kaydedildi. Röportaj ara sıra oldu, ancak kayda değer bir hartan girişimcisi ve köle sahibi olan Hamody Ould Mahmoud hakkında öğretici bazı sorular

yöneltildi. Kıtlığın bu aşamasında insanların ulaşabildikleri her şeyi yemeye çalıştığını doğruluyor. Palmiye ağaçlarının iç kısımlarını pişirirlerdi. Hurma çukurları oluşturdular, kesilmiş hayvanların akan saf olmayan ve İslam'ın yasakladığı kanını kaynattılar. Son olarak, araştırmacılar kuduz hastalığını Avrupa vampir anlayışına en uygun tipoloji olarak kullanarak Avrupa vampirinin sosyal tarihini incelemek için adli patolojiyi kullandılar (Gomez-Alonso, 1998) & (Barber, 1988). Bu nedenle, kan emme mitolojisinin Bidan anlayışı için uygun bir tipoloji olarak aneminin sosyal tarihini veya diyetle ilgili herhangi bir hastalığı incelemek için benzer yöntemleri kullanmak büyük bilimsel fayda sağlayacaktır.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: Bidan'ın Görünür Görünmez Dünyaları

4. 1. Sayılar Ne Diyor

Aslında, daha önce tartışılan iki tehlikeli göz biçimi; kıskanç parlama ve çıkarıcı göz temelde Bidan'ın görünür ve görünmez alemler arasında koydukları kalın çizginin algılanmasıyla ilgilidir. Kan çıkarma ile suçlanan dört kölenin trajedilerinin yanı sıra kıskanç göze karşı önleyici sözel formüllerin tamamı, görünmezin maksimum yerçekimi ve caydırıcılık seviyesiyle alındığını göstermektedir. Nicel olarak, Tablo 9' da gösterildiği gibi, konum veya

duruma ilişkin görsel kategori, toplanan 1102 verinin 23%'ünü temsil eden 252 girişle şekil / form kategorisinden sonra ikinci sırada gelmektedir. Tablo 8'de gösterildiği gibi, yer / konum kategorisi üç alt kategoriye ayrılır; görünür, görünmez ve diğer genel veya tanımlanmamış alt kategoriler. Altı görsel kategorinin alt kategorilerinde görünmez alt kategori, şekil / formdan sonra (altta oransal olarak %25'e tekabül eden 281 girişli bir kategori) toplam alt kategorinin 137 girişi (12%) ile ikinci olur. Aynı yüzde ile hareket kategorisinde 139 girişli (12%) hareketli alt kategori geliyor. Dördüncüsü 101 girişli görünür alt kategoridir (9%). Beşinci, renk kategorisindeki 100 girişli (9%), her biri 50 girişli (4%) siyah beyaz alt kategoridir.

Burada görünmeyen, bir öznenin veya nesnenin maruz kaldığı, gizlendiği, görüşünün içinde veya dışında doğal veya gönüllü olarak maddi veya sembolik bir şekilde ulaştığı tüm konumu ve / veya durumu kapsar. Bu alt kategorileştirme sürecinin mantığını anlamak için birkaç örnek gerekebilir. Her iki anlamda da “görünen” / “ظاهر” gibi girişler; gözlemlenebilir özne veya nesne ve özellikle iyi giyimli veya donanımlı bir erkek için genç topluluklar tarafından yeni konuşma dilinde kullanılır. Kadınlar için başka bir deyim kullanılır. Örneğin bu giriş yeri / konumu / durumu görsel kategorisi altında görünür alt kategorisinde gözüktür. Görünen aynı alt kategori altında, bir öncekine çok yakın olan ve aynı saptan türetilen diğer iki giriş daha gelir. “اظهر عليه” / “üzerine çıktı” ve “ظهر عليه الشمس” / “güneşin üzerine çıkmasını sağladı”. İkisi çoğunlukla maddi rekabete atıfta bulunur ayrıca ikincisi utanç anlamına gelir. Özellikle yarış ortamında kadın rekabeti için karşılaştırılabilir bir cümle “شالت راص النعامة” / “devekuşu kafasını çalan kişi”. Aynı şekilde, “bana öyle gözüktüyor” / “ظاهرالي” örtük bir şekilde rıza beyan etmek için kullanılan bir cümledir. Bu arada, görünmez alt kategoriyi kategorize etmek için örnekler: “باطن” / “doğaüstü”, “خافي” / “gizli”, “متخفي” / “örtülü”. “مصروف”. “عن ظاهر تو” / “görünüşünden kaçınıyor”. Bu ifade, özellikle akıl ve psikolojik bozuklukların genellikle aziz ve görünmez güçlerle açıklandığı zawaya sosyal ortamında aziz ailelerinden aziz veya soyundan geldiği iddia edilen bazı insanların mizahi davranışlarını mistik olarak açıklamak için kullanılır. “Ehl Moustapha tarafından bile açıklanamaz” / “ما يظهره أهل” , bulunması zor olan kayıp veya çalınan bir şeyi ifade eder. Ehl Moustapha, kuzeyden bir aziz ailesi olduğuna inanılan bir Idawali marabu ailesidir. Büyük babaları Sidi Mohamed, fakir bir kadının çalınan fasulyesini, saklandığı yerde konuşmasını sağlayarak ünlü bir mucizevi hikayeye sahipti. Bu alt kategori için son örnek, bu sefer maddi olarak ilham alan görüntüler deyimsel bir ifadedir: “pleksusun biti. Isırır ama hiç görülmez” / “گملت لكيفة تعظ ولا تبان”. İfade kurnazlık için kullanılır.

4. 2. Sıradan ve Göksel “Örtmeleri”

İstatistiksel verilerden okunabileceği gibi, görünür ve görünmez çok bitişiktir ve aynı zamanda ayrılır. Her türün kendi alanı vardır ve aralarındaki görünmez ancak görünür çizginin aşılmasından kaynaklanır. İki alem arasındaki bu görünmez çizgide, Bidan kültürü onur, haysiyet, dürüstlük, saygı, dindarlık, kırılğanlık, utanç, yıkım ve bilinmeyen ilke ve uygulamalarını ortaya koyuyor. Bu kavramlar, Bidan’ın kolektif hafızasında bir dünya görüşü ve günlük ilgi olarak çok mevcuttur. Damarlarında kan olan bir Bidani bu denklemi yaşam biçimi olarak ciddiye almalıdır. Yine de, Aethiopica’nın kötü göz patolojisi ile herhangi bir düzeyde "mükemmelliğe" sahip olan her şey, kötü gözlere eğilimlidir. Bidan'ın mitolojisinde, görünmez bir fenomen olarak görülen kötü göz, yalnızca maddi veya ahlaki özelliklerini gizleyerek korumak için yeterli önlem almayan insanlar için gerçekleşir. Bu yüzden her zaman tedbirsiz insanlara “kapıyı çalmadan önce dikkat etmeleri” tavsiye edilir / “ارعاها سابگ تلحگك”. Gerçekliğini arttırmak için, bu halk bilgeliği, şu uyarıda bulunan başka bir klasik Arapça deyişi ile güçlendirilmiştir: “من ترك الحزم ذل” / “kendini ihtiyati tedbir almayan kişiyi düşük bulacak”. Önlem tedbiri koruyucu olabilir ve bazen bunu karşılayabilen insanlar için öngörücü veya önleyici olabilirler. Buradaki maddi hem maddi hem de semboliktir.

En kolay ve en demokratik koruyucu önlemler, Kur'an ve peygamberlik geleneklerinden sadeleştirilmiş fakat güçlü formüllerle sunulan yaygın dini dualardır. En basit olanı, kötü niyetli bir göz getirme potansiyeli olan herhangi bir eylemden önce, sonra ve sırasında Allah'ın isminin, bismillah / “بسم الله” ın çağırılmasıdır. İlk aşamada, bismillah formülü, kendisini diğerlerinden korumak için en yaygın öneridir. Herkesin habis parıltıya neden olma ve / veya zarar görme hassaslığı nedeniyle, Bismillah her zaman teşvik edilmelidir. İkinci bir koruyucu önlem seviyesi, bebeklere metafizik zarara karşı korunmalarını sağlayan koruyucu bir isimdir. Koruyucu isimler Moritanya karmaşık ve uzun adlandırma yönteminin yerel veya uluslararası politika ve ideolojilere, kültür ve eğlenceye göre değişen birkaç sıralama hattından biridir. En popüler koruyucu isimler aynı köklerden diğer varyasyonlarla birlikte “السالم” / Salem, “السالك” / Saleck ve “محفوظ” / Mahfoudh’dur. Kelimeler sadece güvenli veya kaydedilen anlamına gelir. Bu isim formülüne yakın bir şekilde, “افكو” / Ivekou, “يحفظ” / Yahevdou, “اسلم” / Isselmou, “ينجيه” / Ynejih, “isimlerini taşıyan bir bebeğin örtülü olarak Allah’a duasını içerir. سويلم” / Sweilim veya “اسلك” / Isselkou korunabilir, kaydedilebilir ve korunabilir.İronik bir şekilde, öldürülen üç köleden biri olan Tijirit (1928 kan alma davası) Soueilim adlı koruyucu bir ad taşıyor, ancak bu onun işine yaramamıştır.

Aynı isim formülleri hem erkek hem de kadın için kullanılır. İsim, bu tekil formülde veya Muhammed, Ahmed, Fatimatou ve Mariem gibi klasik Arapça isimlere sıfat olarak eklemek gibi daha karmaşık bir adlandırma formülünde kullanılabilir. 2018'de yayınlanan bir araştırmaya göre bu dört isim Moritanya isimlerinin 22%'sini temsil etmektedir (Alakhbar, 2018). Üçüncü bir koruyucu adlandırma formülü, görünmeze maruz kalmanın bu kronik korkusunu uyarmasına dönüktür. Bu adlandırma formülü: “يحبب” / Yahejbou ve “محبوب” /. Erkekler için Mahjoub ve “يحببها” / Yahjabha ve “محبوبة” / kadınlar için Mahjouba. Bidan'ın sosyal modeli kolektif olduğundan ve bireyin sosyal veya kabile çevresinin dışında bir kredisi olmadığından, bu adlandırma formülü özellikle baba veya anne amcalarını kapsayacak şekilde genişletilebilir; “يحبب بوها” / “babası örtülsün”, “اسلم احوالها” / “dayıları bağışlansın”. Anne amcalarının varlığı, İslamlaştırma döneminden ve Benu Hassan Arap kabilelerinin yaklaşmasından önce Bidan sosyal modelinin anne soyunu çağrıştırır.

Aksi takdirde, İslami sosyal ve kültürel bağlamda örtünün çağrışımı genellikle tevazu ve beden örtmeye dönüktür. Tam tersine, Bidan geleneksel ortamında, örtme kavramı her zaman mistik aleme referans anlamına gelir asla fiziksel dünyayla ilişkilendirilmez. Klasik Arapça anlamında “حجاب” / türban kelimesinin Hassaniya lehçesinde pratik bir kullanımı ve bedeni örtme misyonu yoktur. Bu, ancak 1980'lerden itibaren Ortadoğu ve Arabistan'dan gelen İslami dirilişin yaklaşmasından sonra bir halk tartışmalarına dönüşmüştür. Hicap için Bidan kültüründe kullanılan en yakın kelime, muska veya tılsım için diğer birçok kelime arasında kullanılan, hala mistik görünürlük korkusu ya da fiziksel olanı ortaya çıkarma korkusu olan “احجاب” / hjaab'dır. Benzer şekilde, türban için Türkçe olan tesettür, fiziksel bedensel düzenlemelerden daha fazla ahlaki ve sembolik değerler için kullanılmaktadır. Hassaniya'da bu kavram “السترة” / sitrā olarak adlandırılır, her zaman Bidan etiği ve toplumsal ve / veya aşiret onuruna ilişkin ahlaki ideallerle ilişkilendirilir. *Sitrā*, Moritanya'nın bazı bölgelerinde tuvalet için de kullanılır.

Toplanan tarihte sitrā 15 kez tekrar eder (Ek 1) ve bunlardan sadece biri, cinsiyete hiç atıfta bulunmadan metaforik bir şekilde bedeni örtmeye atıfta bulunur. Bu söz, “sadakat vereceğine cinsel organlarınızı örtün” / “محدثك تصدق استر عورتك” diyen genel yönetim tavsiyesi biçimindedir. Bidan kültüründe “عورة” / *āwrā* kelimesi genellikle cinsel organları çağrıştırır. Kelime, kadının vücudunu kontrol etme hakkındaki İslamcı anlatılarda merkezi hale gelen anlamı uyandırmıyor. Son zamanlarda, *dāāwā wa tābligh*'in İslamcı mezhebi olan İslami misyoner grubu “örtülüler” / “المستورات” kelimesini eşlerine takma ad olarak kullanıyor. Sitrā

kavramının sosyal kullanımı, genellikle asil bir kişinin onurunu korumak için yapacağı uygulamalarla ilgili sıradan örtmeye atıfta bulunur. Metafizik anlamda örtme, günahların ve kötü işlerin Allah tarafından örtülmesinin ötesinde bir anlama gelir. İstatistiksel olarak, dünyevi anlamıyla örtme kullanımları kayıtlarda ilk sırada gelir. Genelde, insanları onur ve itibarı korumak için sosyal olarak tasarlanmış eylemlerle kendilerini örtmenin en iyi yoluna yönlendiren ahlaki kodlar biçiminde alıntılanırlar.

Pragmatik ve faydacı felsefelere inanan ve ahlak ve onurla ilgili metafizik sorular sorulduğunda bunları çağıştıran insanlar için, onlara cevap vermek için tatmin edici ve test edilmiş bir örnek sunulur: “örtmek, harcamaları içermez” / “أزغال مضمنة ماهي السترة”. Bu deneysel söz, Banu Hassan aristokrasileri sırasında meydana gelen tarihi bir olaya dayanmaktadır. Banu Hassan fraksiyonları arasındaki kanlı rekabet bağlamında, Idewiish Emirliği, Ewlad Mbareck Emirliği'nin *el mezouzeh* / “المزوه” adlı ünlü bir atını çalmak için Amar Abeily adlı gizlenmiş bir paralı asker gönderdi. At, tüm Idewiish atları gibi gücü, güzelliği ve özgünlüğü ile ünlüdür. Atın sahibi Ewlad Mbareck hanedanının son Emiri Khatry Ould Amar Ould Ely'dir (1829-1841). Emir'in kampında Kur'an'ı öğreten bir marabu olarak gizlendikten sonra Amar Abeily ortaya çıkarılmış ve gözaltına alınmıştır. Sabah ışığında bir Tidinit / Bidan'ın erkek lavtasını gördü. Onu yakaladı ve “المشوش” / o an için bestelediği “nostaljik” adlı üzücü bir melodi çalmaya başladı. Müzik ve sıkıntıların büyük bir sevgilisi ve sponsoru olan Emir, eserin ihtişamıyla şaşırdı. O zaman kimin böyle harika müzik çaldığını sordu. Amar Abeily'nin bir eliyle oynarken diğer elinin bir direğe zincirlendiğini gördü. Marabous'un müziği bilmemesi gerektiği için müziği nerede öğrendiğini sordu. Ona aslında bir müzisyen olduğunu söyledi ama Idawiih Emirliği tarafından Emir'in atını çalmak için görevlendirildiğini itiraf etti. “Bunu yapmak zorunda değildin isteseydin sana verirdik” dedi Khatry.

Hem bir şövalyelik eylemi olarak hem de bir utancı “örtbas etmek” için Emir, Amar Abeily'yi serbest bıraktı ve ona atı ve kızını verdi. Kamptan ayrılırken Amr Abeily geri dönüp Emir ile kalmaya karar verdi. Emir ona neden geri döndüğünü sorduğunda. *El mezouzeh* ve kızını veren bir Emir'i ikinci bir kere düşünmeden bırakmamaya karar verdiğimi söyledi. Emir, kendisini “örtünmek harcamayı gerektirmez” / “السترة ماهي مضمنة أزغال” yazan ünlü bilgeliği nedeniyle ve de yaklaşımı sebebiye suçlandığı izleyiciler tarafından takdirle karşılandı. Bu ifadeye gelince, “örtünmek ve aşırı yemek yemek uyumlu değildir” / “السترة واتحلگيم ما يخلط” yazan karşıt bir sonuç vardır. Bu, daha önce belirtildiği gibi daha açık bir öneriye eklenmiştir: “sadaka vereceğine cinsel organlarınızı örtün” / “محدثك تصدق استر عورتك”. Bu prosedürel çelişki,

toplanan kayıta yaygın olarak bulunan bir gözlemdir. Bu fenomen antropolog Victor Turner'ın *disparate significata*, [ortak benzer nitelikler veya gerçekte veya düşüncede çağrışım yoluyla birbirine bağlanan çeşitli fikirler ve fenomenler] dediği şeyle açıklanabilir (Turner, 1970, s.28). Damarlarında su değil kan olan şerefli bir kişi, her koşulda, harcama olsun ya da olmasın şerefini ya da *arzı* 'nı satın almalıdır. *Arz* / “عرض” arz etmek veya ifşa etmek fiilinden türetilen kelimedir. Örtme eylemi ve süreci aynı zamanda kadınla ve kişinin veya kabilenin örtülmesinde veya açığa çıkarılmasında önemli rolü ile ilgilidir. Bu gerçek, kadınların erkeklerin onurunu koruyucuları olarak oynadıkları önemli rolü öne süren iki sözle ifade edilmektedir. “الساترة تستر” / “örtülü kadın iki kez örtülür”, bu onurlu kadının sadece kişisel onurunu değil aynı zamanda kocasının ve kabilesinin onurunu ve itibarını da koruduğu anlamına gelir.

Özellikle anneler, diğer kadınların maruz kalmaya yatkın olduğu kusurları örtmek için doğal yetenekleri ile isimlendirilir: “annelerin örttüğü şeyler komşular tarafından maruz bırakılır” / “ال ستروه ل مات يكشفوه الحومات”. Benzer şekilde, açıklığın zamanın ve mekanın tanımlayıcı şartı olduğu bir ortamda davetsiz misafirlerin gözlemci gözünün ötesinde tutulması, bu örtü ve ifşa ikileminin bir parçasıdır. Bu nedenle, aynı öğüdünü sunmak için üç farklı formül verilmiştir: “اشوف النخلة ال ما اعرف ال فالدخله” / “Palmiye ağacını gören kişi vahayı görmek zorunda değil”, “إيشوف ركبّت خيمتك ال ما شاف ركبّت امراحك” / “Çadırınızın boynunu gören kişi sığır bahçenizin boynunu görmek zorunda değil” ve son olarak, “إيشوف الباسك ال ما يعرف باش مئعش” / “elbiseni gören akşam yemeğinde ne yediğini bilmek zorunda değil”. Göçebe kampından vahadaki yerleşik alana kadar coğrafya ortamlarındaki farklılık, bu mahremiyet düzenlemesinin kararlılığı ve evrenselliğinden bahsediyor. Gizlilik kavramı, malzemenin görünür veya görünmez olması gereken bir “mise-en-scène” düzenlemesidir. Başka bir deyişle, başkalarına ne gösterilecek, kasıtlı veya tesadüfen görüşlerinden ne gizlenecek. Düzenleme, özellikle ağırlama ilkeleriyle ilgilenirken, onur ve haysiyetle ilgili etik yönetim uygulamalarına atıfta bulunulmuştur.

Aksi takdirde, bu maddi / görünür düzenlemeler başarısız olursa, doğaüstü dünyadan daha yüksek bir örtü seviyesi aranabilir. Bu ilahi gizlilik, maddi olarak neden olunan bir durumdan sonra aranabilir; örneğin, bir kişi bir misafiri yeterince karşılamada sosyal yükümlülüklerini yerine getiremediğinde. Bu tür utanç verici toplam başarısızlık durumunda, müdahaleden sonra sadece ilahi gizlenme aranabilir. “Ey Rab bizi güzel örtünle koru” / “اللهم استرنا بسترک الجمیل” böyle bir durum için en yaygın halk duasıdır. Bir monolog dua olabilir. Çevreleyen grupla paylaşılabilir. Misal misafire böyle bir utanç yaratan mücbir sebeple ilgili tekrar eden mazeretler ve açıklamalarla ifade edilebilir. Eğer konuk “örtülü biri” / “مستور” ise,

yeterince düşünecek ve mazeretleri kabul edecek ve bu kusuru herhangi birine anlatmaktan kaçınacaktır. Değilse, kusur işleyen aile veya kişinin duayı tekrar etmekten başka yapacak bir şeyi yoktur; Allah'tan “örtülerimizi karşı kişinin ellerine koymamasını” / “ربي لا درت سترتي” / “فأبدك” niyaz edin.

Aksi takdirde, insan düzenlemesinin başarısız olduğu doğal nedenlerden dolayı, yağmur, pandemi veya diğer benzer felaketler gibi durumlarda kolaylaştırmak ve yatıştırmak için ilahi gizlilik aranır. Birçok nesil tarafından büyük annelerin umutsuz durum için en yaygın duası olarak kabul edilen bir halk duası şöyle der: “Ey sırlarımızı bilenler, bizden gizliliğinizi açıklamayın” / “يا عالم السر منا لا تكشف سترك عنا”. Bu halk duasındaki yalvarma tonu, insanın zayıflığı ve doğanın kırılganlığıyla ilgili umutsuzluk durumundan bahseder. Bu halk duasında, ilahi ifşa etme (kader) ve gizleme (koruma) gibi dini bir inanç, inananlar için bir hatırlatma olarak gerçekleşir: “İnsanların kendi elleriyle yapıp ettikleri yüzünden karada ve denizde düzen bozuldu; böylece Allah –dönüş yapsınlar diye- işlediklerinin bir kısmını onlara tattırıyor”(Kur'an, 30: 41).

4.3. Bidan'nin Utanç ve Skandal Verici

Öte yandan, sıradan veya ilahi örtme önlemlerinin hiçbirisi işe yaramazsa, sonuçta korkulan utanç, skandal ve ayıpla eşanlamlı bir kavram olacaktır. Bu utanç, skandal veya onursuzluk, kişinin sıradan materyal düzenlemesi yoluyla kendini örtmemesi veya sıradan düzenlemeler başarısız olduğunda ilahi vasfın gizlenmesi ve örtülmesi için doğrudan sonuçtur. Bidan utanç verici eylemden o kadar korkar ki “utançtan ateş bile kaçır” / “العار هربت من النار” şeklinde bir deyişe sahiptir. Buradaki ateş, tutuştuğunda hiçbir ayırım gözetmeksizin her şeyi yok eden fiziksel ateş olabilir. Aynı zamanda yeraltı cehennemi, tüm insanlara eşit şartlarda davranarak utançtan kaçan cehennem anlamına da gelebilir. Böylece, Bidan kültüründe utanç verici / “لفظاحة” metafizik anlamda açıklayıcı / “الكشفة” ile aynıdır. Bu dönemde Bidan kültürü, skandal ve utanç verici olanı tasvir etmek için karikatürize edilmiş bir resim barındırmıyor. Utanç verici ile küfür etmenin en yaygın ifadesi “kesintisiz skandal yaşa” / “يعطيك لفظاحة ال بلا” / “راحة”. Çevre kurak ve su çölün en değerli doğal kaynağı olduğu için Bidan, suyu utanç ve skandalın bir ölçüsü olarak kullandı. Temizlenemeyen bir skandal / utanç (kesintisiz utanç) / “لفظاحة ما يغسل منها لبحر لخطر” “mavi deniz” ile bile temizlenemeyen skandaldır. Bu mecazi ifadede, utanç verici olanın, skandalın görsel doğası ortaya çıkar.

Bidan'ın kolektif hafızasındaki skandal için ikinci bir etnografik karikatür Khdouj'un hikayesidir. Bidan'ın evliliğinde prosedür olarak yeni damatından saklanan veya saklanmaya zorlandı. Saklanma oyunu sona erdiğinde ve gelin ortaya çıktığında, Khdouj bir keçiye emerken bulundu. Bu günden itibaren, “Khdouj'un aybı” / “فظاحة اخدوج”, muhtemelen daha eski utanç karikatürlerinin yerini alarak dolaşıma girdi. Bu karikatürde gıda tüketimi ile onur ilkesi arasındaki ilişkiyi de izleyebiliriz. Yiyecekler daima zaman, mekan, tür ve miktar olarak düzenlenir. Bu hikayedeki skandal yer, zaman ve tüketim tarzıyla ilgilidir. Doğrudan bir hayvan göğsünden süt içmek / “والي سو” *wali* düşük insanlarla ilişkili bir çalma şeklidir. “*Wali Sew*”, yalnızca başlangıç *wali*'sinin etnografik tarihte tekrarlanan bağlamı ile tahmin edilebileceği üzere tercüme edilemez bir ifadedir. Bu, bir koruyucunun ya da üstlenicinin, aynı zamanda, dikiş için yaklaşık bir varsayımın, klasik Arapça'da souu / “سوء” un yanlış yazılmış bir açıklaması olması durumunda kötü veya ahlaksız anlamına gelebileceği anlamına gelir. Bu şekilde *wali sow* “kötünün ya da ahlaksızların varsayımları” olur. *Wali sew*, utanmaz insanlar için açık bir kulüp olduğu için belirli bir sosyal grup değildir, ancak daha düşük sosyal geçmişe sahip insanlar bir *wali sow* olmak için en uygun olanlardır. Bu “*wali sow*” duyarlılığının nedeni, Bidan'ın “kanın müdahaleci olduğuna” inanan davranış teorisinden kaynaklanmaktadır. Bu söz, İngiliz atasözü olan “kan ortaya çıkar” / *Blood will Out* 'ın, aynı zamanda antropolog Janet Carsten tarafından düzenlenmiş bir kitabın da adı olan -Sahra dilinde- bir versiyonudur. Kitap, farklı kültürel, ideolojik ve ekonomik bağlamlarda kan ve akrabalıkların sembolik kullanımını incelemektedir (Carsten, 2013).

Bidan'ın kültürü, kimliklerin sabitlendiğine ve sadece kanın entrikaları aracılığıyla değil, aynı zamanda süt gibi diğer vücut maddelerinin de eklendiğine inanıyor. Corinne Fortier'in (2007) gösterdiği gibi, Bidan akrabalık teorisi de süte açıktır. Kan akrabalığı, baba kuzeni anlamına gelen “sırt kuzenim” gibi mecazi bir ifade ile anlatılır. Buradaki sırt, Bidan'ın kaynağın erkek olduğuna inandığı sperm anlamına gelir. Bu teoride, bir damla *wali sow*'un kanı veya sütü, soylu bir adamın temiz kökenini bozmak için yeterli olacaktır. Bidan için asalet sadece istisnai durumlarda elde edilebilir, ancak bu istisna gerçekleştiğinde bile, birisinin kalıtsal niteliği asla “sonların yenilikleri” / “طواري آخر الزمان” olan biriyle eşit olmayacaktır. Bu davranışsal özcü eğilim, şişmanlık ve zindelik metaforlarını kullanan başka bir formülde de doğrulanmıştır. Şişmanlık, göçebeler için estetik normdur, zayıflık ise tam tersidir. Asil kimlik için Bidan kültürü asil insanlara “kalın bir kemik asla zayıflamayacak” / “عظم الغلظ ما يرك” güvencesini sağlar. “Düşük” insanlar ise ne kadar varlık biriktirirse, yukardaki kuralın tersi nedeniyle, asla asil olmayacaklardır: “ince kemik asla kalınlaşmayacak” / “عظم الركة ما يغلاظ”.

Bu fikir, çağdaş bir Idab lehesen şair tarafından Mohamed Ould Mousa adıyla anlatılan yaygın bir şekilde dolaşan alaycı şiirde açıkça ifade edilmektedir. Diyor ki:

Her şöleni kutlasan bile
Ve her türlü serveti biriktirsen
Hep köle kalacaksın
Her türlü alçak işi yapacaksın

إلا عيّدو كل عيد
واجمعتو كل أنحاسه
اتمو بعد ألا أعبيد
وتواس ش ما يتواسه

Ortadoğu’da beden ve kıyafet görgüsü için kullanılan bir kelime olan *hishmaa* / “الحشمة”, Bidan kültüründe tamamen farklı bir anlam için kullanılır. Bu kavramın müzakere alanı, skandal / “لفظاحة” kavramına çok yakındır, her zaman dünyevi ve göksel açığa çıkarıcı alemdedir. Bu kelime sadece utanç demektir. Çoğunlukla “utanmaz bir kişiyi” / “ما يحشم” ifade etmek için olumsuz biçimde kullanılır ve bazen olumlu biçimde “utanç verici bir durumu” / “شي يحشم” tanımlar. Skandalın küfür formülüne çoğunlukla bir sıfat olarak yorulmaksızın eşlik edilirse, utanç / *hishmaa* / “الحشمة” benzer şekilde, muhtemelen üsluptan etkilenen anlamsız bir kelime “دشمة” kelimesine eşlik eder. Öyleyse, öfkeli durumdaki birinin “yorulmayan skandal” ile birini lanetleyebilmesi gibi, “*hishmaa* ve *dishmaa*” ile eşit derecede lanetleyebilir. Bu sözlü küfür formülleri tipik olarak kadınlar tarafından kullanılır, çünkü kadınların utanç ve skandalın ağırlıklı olarak kadın duyarlılıkları olduğu gerçeğinin ötesinde sözlü olarak savaşması beklenir. Bu formülde utanç verici karikatürler de bol miktarda bulunur.

Madam Kdouj, Bidan’ın *vdāhā* veya skandalının ünlü kahramanıysa, Beybu, *hishmaa* kategorisindeki ünlü kahramandır. “Beybu’nun sağım sürahisindeki rezilliği” / “حشمت ابينو اعل” Khdouj’un utanç verici durumuna benzer. Her ikisi de suçüstü yakalanmıştır. Beybu bir köle süt sağıcı / “أنمراي”. Kendisi olmayan bir ineği sağarken yakalandı ama yapmaya devam etti. Khdouj ve Beybu’nun rezilliklerinin iki ortak noktası vardır. Khdouj bir kadın, Beybu bir erkek köledir ve her ikisi de “sağım” kavanozuyla yakalanmıştır. Bu gerçek, Beybu ve Khdouj’un farklı etnik ve sosyal sınıfa ait olmasına rağmen, iktidardaki sosyal ve ahlaki kurumun kriterlerini karşılamada bulduğu zorluğu ifşa eder. Ortak süt anekdotu ile utanç verici kategoride üçüncü bir karikatür, Bidan kültüründe utanmaz insanlar için kullanılan süt taklidinin hikayesidir; “Küçük süt takasçıları gibi utanmaz” / “ما يحشم كيف بيدالت اللبن”. Moritanya’nın doğusunda kullanılan bu ifade, yakın zamana kadar bir Bidaninin süt satması uygunsuz kabul edildiği gerçeğiyle açıklanmaktadır (Taine Cheikh, 2017, s.3).

Bu karikatürdeki bu süt taklidi bir Fulani kadınıdır. Fulan veya Fulbe ineklerdeki zenginlikleri ile ünlüdür. Onlar ülkenin yerli nüfusundan biridir ve Berberi ve Arap nüfusunun

yaklaşmasından sonra kültür ve geleneklerinde Bidan için “içeriden öteki” oldular. Bu nedenle birçok durumda Bidan'ın kültürel normları ve geleneğinin anti-tezi olarak sunulurlar ve bu karikatür, kendi başına çeşitli perspektiflerden incelenmesi gereken ahlaki karşıtlığın sadece bir örneğidir. Hâlâ görünür / görünmez eğilimlerde olan bu etik karşıtlığa bir başka örnek de “أگم من عروس لکور” / “siyah Afrikalıların gelininden daha fazla maruz kalma” dır. Bidan'ın kültürel normlarına kıyasla, Afrika gelinleri ortaya çıkarılan evlilik resepsiyonuna geliyor. Bu nedenle, Moritanya'daki siyah Afrika topluluğuna, temel olarak “alt” sınıflardan diğer birçok sosyal grubu hedefleyen diğer karikatürler arasında aşağılayıcı bir karikatür oldu. Geleneksel ekonomik borsada süt ticareti için Fulani kadınları inek sütü kossamlarını diğer topluluklar tarafından üretilen ürünlerle takas eder. Ancak Bidan kültüründe süt değişim veya satış için değildir. Birisinin bu değerli sıvı için susuzluğunu gidermesinin tek "ahlaki" yolu, bir sağım hayvanının sahibi olmak veya birisinin ona bir komşunun payı veya misafir ise resepsiyon içeceği olarak onurlu bir şekilde vermesini beklemektir.

Bir misafirin süt ihtiyacını karşılamak, Bidan'ın etnografik kaydında belgelenen ünlü bir zenginlik yanlışlığının “bir konuğun düşme mevsimi” / “خريف الخاطر” ile sorumludur. Yağmur mevsimi ve Moritanya, hayvanla ilgili ürünlerde refah için sonbahar zamanı ayaktadır. Burada El Ghasesem Ould Ahmedou, bu görsel yanlışlığın kökenini açıklıyor: “Bu formül, süt bolluğunun esas olarak kışlama döneminde gerçekleşmesinden kaynaklanıyor. Bir kampta inen gezgine, sonbaharda olduğunu düşündürecek kadar çok süt ikram edilir. Gerçek farklı olabilir çünkü birçok aile kamp hakkında iyi bir izlenim bırakmaktan mahrum bırakılmıştır”(Ould Ahmedou, 2001, s.140). Bu nedenle, Fulani kadını gibi süt takas etmek, hem Khdouj hem de Beybu'nun utanç verici eylemleri kadar utanç vericidir. Aksi takdirde, Benu Hassan savaşçı aristokrasisinin de bu utanç verici yarışmada söyleyecekleri vardır. “Kıyamet günü gelmezse, marabouts utanacaktır” / “يحشم الطلبة الا ما جات لخرة”. Hasan'ın zawaya'nın metafiziksel değerlerinin tersini gören savaşçı değerlerini ifade eder. Sözde, Hassan'ın tipik zawaya duyarlılıkları tarafından sapkın olarak kabul edilen açık mizah anlayışı ile bilinen Ewlad Agchaar adlı Adrar bölgesindeki bir Banu Hassan kabilesine atfedilen zawaya'dan alaycı bir konumdur. Son bir örnek, Bidan hakkında bir bütün olarak utanç verici bir ifadeyi geneller. Diyor ki: “amacına ulaşan bir Bidan kişi” / “بيطاني غاظ حاجتو”. Söz, fırsatçı davranışı kınamak için kullanılır. Anlatıcı bilinmiyor, bu yüzden bir alt grup üyesinden bir intikam veya sosyal düzenin dahili bir sabotajı olabilir. Ayrıca, “içimizdeki bizi eğlendirmez” / “ال فين ما يلهينا” inancıyla özeleştiriyi desteklemeyen bir kültürde ender görülen bir öz eleştiri de olabilir.

Bu biçimdeki utanç verici eş anlamlı sözcük, “yüz gücü” / “متن لوجه” dır, bu da küstahlık ve utanmazlık anlamına gelir. Bidan, duyusal performansı ölçmek için dengeyi tercih eder. Bidan, daha önce de anlatıldığı gibi “gözün bir ölçek” / “العين ميزان” olduğuna inandığı için, bu duyusal performansı göz merkezli bir özdeyişle ölçümler. Örneğin: “göz kaşının dışına çıktığında işlevini kaybeder” / “العين الا مرگت حاجبها يخسر واجبها” derler. Bu söz, bireyler ve gruplar arasındaki sosyal sınırlar için düzenleyici kod olarak anlaşılır. Genel olarak kibirden bahsetmek için de kullanılır. Bu anlayışta duyusal küstahlığı kınamak için de kullanılabilir. Herhangi bir organ veya vücut parçası, sorumluluğunu ustalıkla, ancak aşırı güven olmaksızın üstlenmelidir. Yüz, birçok Bidan etnografik kaydında vücudun tuvali olarak kabul edilmiştir. Böylece vücudun aynasıdır. Bir ayna ve bir tuval olarak, yüz, “herhangi bir nüansı gizlemek için daha küçüktür” / “لوجه أسغر من ال ادرگ شي”. Bu tür özellikleri barındıran bir organın geldiği soya ve sahibine karşı doğru olması beklenir. Daha iyi veya daha kötüsü için tüm duyguları yansıtmalıdır. Bu anlayışta “güçlü” bir yüz, bu tür işlevlere sadık olamaz. “Güçlü yüzlü kişi”, yüzünün alışılmadık doğası tarafından aldatılmış bir kişidir. Bu nedenle “yüz gücü”, küstahlık ve utanç verici eylemleri fark edememe ve dolayısıyla bunları kişinin kendisine ve başkalarına yansıtmaya yönelik bir metafordur.

Bu yüz teşhisinin arkasındaki mantık, utancın yalnızca bakanın gözünde değil, çoğunlukla her topluluk üyesinin reçete etmesi beklenen sosyal olarak verilmiş bir gerçeklik olmasıdır. Buna saygı duymayabilir, ancak kesinlikle izinsiz girmenin sonucunu bilir. Okyanus, daha önce sunulduğu gibi utanç temizliğinin ölçüsü olduğundan, yüz kuvvetinin ölçüsü demirdir. “Demir bir yüze sahip olmak” / “وجه من تنگرده”, aşağılayıcı anlamda cesur bir kişiliğe sahip olmaktır. Utanmaz / “ما يحشم”, kırılmaz / “ما يكسح” açılmaz veya donamaz / “ما يگرس” olmalıdır. Katı ve sıvı maddenin yüze sembolik olarak kullanımı, utancın iki uyumlu olmayan madde / eylem karıştırıldığında insan yüzünü / davranışını ayırıştıran kimyasal bir sentezleyici olduğu anlayışını tasvir eder.

Aynı duyusal ölçüm bakış açısından, “göz güçlük” / “العين متن” ile eşittir. Göz güçlüğü, yalnızca kültürleri zayıf olan kişilerin üstlenebileceği çok tehlikeli bir niteliktir. Yalnızca “ebeveyni veya bakıcısı olmayan” / “بلا والي وبلا تالي” kişiler bu özelliğe duyarlıdır. Böylece, düşük düzeyde “wali saw”, "göz güçlendirmek" için mükemmel uyumu sağlar. Bidan kültüründe “göz gücü”, küstahlık ve yüzün gözlerin enlemsel yuvası olarak utanç hissetmemesi anlamına gelir. Göz gücü, bu deyimsel ifadenin çocuklar tarafından ebeveynler için herhangi bir cinsel aktiviteyi bildirmek için bir fiil olarak kullanıldığı ölçüde, cinsiyet ve cinselliğe

yönelik herhangi bir eğilim için de çifte bir metafordur. “Göz gücü yapıyorlardı” / “كان اعدلو” / “متن العين” herhangi bir cinsel uygulamayı içeren yanlış bir işi bildirmenin kibar biçimidir. “Yapılmaması gereken şeyler” / “ش ما يتواس”, cinsel aktiviteyi yasal veya yasa dışı şekilde kibarca bildirmek için benzer bir cümledir. Bidan’ın cinsel eğitim pedagojisinin bir parçası olarak çocuklara her cinsel aktivitenin yasa dışı olduğu ve özellikle kızlar için kendileri için görmeden çocuklara önceden cinsel yönelim verilmediği öğretiliyor. Aline Tauzin’in “Figures du féminin dans la socialité maure (Moritanie) Désir nomade” adlı eserinde alıntılanan Ahmed Babe Miske, Bidan’ın tevazu ve iyi halle ilgili bazı ahlaki davranışlarını açıklıyor. Diyor ki: “Yaşlıların yüzüne bakmayın, önlerinde olabildiğince az konuşun ve daima alçak sesle konuşun. Asla onların önünde “mitn ayn” kelimesini söylemeyin (aşk, cinsel veya evlilik ilişkileri ve hatta müzik ve şarkılarla ilgili olan her şey). Bir ihtiyarın (baba, erkek kardeş, kuzen ve hatta aynı kabileye veya müttefik kabilelere mensup herhangi bir yaşlı) önünde sigara içmeyin” (Tauzin, 2001, s. 63).

Göz gücü için karikatürler de bol ama muhtemelen en kötü şöhretli olan Ed demma’nın hikayesidir. “Ed Demma’dan daha güçlü bir göz” / “أمتن عين من الدمه” Bidan’ın etik normlarında ahlaksızlığı maksimize etmenin bir yoludur. Ed Demma, on piç çocuğu olan bir kadın gururla onlarla kampta gezinti yapar. Birisi tövbe etmesini önerdiğinde, daha fazla piç sahibi olmak için ondan dua etmesini isterdi. Mint Ledkhan, Ed Demma ile aynı ahlaksızlık pozisyonunu farklı detaylarla paylaşan başka bir kadın. Hikaye, gündüz oruç tutarken geceyi zina yapmak için harcadığını söylüyor. Bu yüzden bu tarz durumları ifade etmesi için “Mint Ledkhan’ın dindarlığı” / “ورع منت لدحن” ifadesi Bidan kültüründe yerini aldı. Bidan’ın ahlaksızlık kaydındaki üçüncü rezil kadın Meiguevtou’nun hikayesidir. Keşiş olduğunu iddia ettikten sonra “erkeklerden korunan” / “حاجب عن ارجال” din öğrencileri tarafından, aleni bir durumda yakalandı. Gece geç saatlerde gizlice onu takip ettiklerinde, onu bir adamla yakaladılar. Durum hakkında onu sorguladıklarında, ne söylediklerini anlamadığı şeklinde cevap verdi. Bu örnekten hareketle hiçbir şekilde anlaşılmayan durum, hem “göz” hem de “yüz gücü” için ünlü bir formül haline geldi; “Meiguevtou’nun dediği gibi anlamadım” / “ذاك ما افهمت گالت اميگفتو” şeklinde bir kullanım gelişti.

4. 4. Bidan’ın “Tuhaf” Ahlakı

Bidan kültüründe terbiye veya *sahwa*, tüm kötü şöhretli insan karakterlerinin panzehiridir; çünkü sahi / “سحي” olmak, kızaran ve utanç duyan normal bir yüze sahip olmaktır. Başka bir deyişle, birinden ya da bir şeyden utanabilmek, sahi olmak / dürüst olmak, utangaç,

saygılı, alçakgönüllü olmak, utanmak veya birinden / bir şeyden utanmaktır (Taine Cheikh, 2017, s.5). Nazik olmak, Bidan kültüründe çok takdir edilen bir insan özelliğidir, çünkü iyi yetiştirme ve asil kökenleri ifade eder. Nazik olmak görünür bir gözlemdir. Genellikle nazik biri / “سحي” o kişiyle konuşmadan bile fiziksel olarak tanımlanabilir. İçine kapanık kişiliği onun için konuşur. Nazik bir çocuk, aile üyelerinden veya yaşadığı geniş sosyal çevreden olsun, yaşlılarla ara sıra etkileşime girerken sessiz çekingen davranışlarıyla bilinir. Gözlerini asla kendisinden daha yaşlı birinin karşısında kaldırmayan bir çocuk / “ما يرفد عينيه فحد أكبر منو” aranır ve her çocuğun taklit etmesi gereken ideal çocuk olarak örnek gösterilir. Korkuluk ve edilgenlik anlamına gelen normalde aşağılayıcı bir özellik, ahlak bağlamında kullanıldığında bu kişilik özelliği lehine olumlu olarak algılanır; “Ağzında ki sineği bile kovalamıyor” / “ما يدوي الذمبان” / “عن فمو”. Nezaket, yetişkinler için de sosyal bir değerdir. Ancak yetişkinler için gereksinimleri gençlere göre daha kısıtlayıcıdır. Yetişkinler için nezaket, güzel olarak kabul edilen herhangi bir malzemenin kamusal alanda kullanılmasında kısıtlayıcı bir yön içerebilir, çünkü “her güzel şeyde nezaket olmalıdır” / “كل شي زين فيه سحوة”. Bu bağlamda, yemek yemek, cinsellik, çocuklara sevgi göstermek, sigara içmek, parfüm kullanmak, aynaya bakmak, müzik dinlemek, dans etmek, şiir okumak, sözlü konuşmaya katılmak, ahlaki bir kaynak olabilir. Örneğin Bidan’ın evlilik ritüellerinde gelinin hazırlanması Bidan’ın uzun usul töreninin bir parçası olarak görülür. Yeni gelin tören başlamadan günler önce her zaman gözlerden kaybolmalıdır. Ailesinden başka bir evde saklanacaktır. Resepsiyon gecesi utançla ağlaması ve onu almaya gelen damatla gitmeyi reddetmesi beklenir. Özel olarak hazırlanmış bir siyah türban *hawli* ve tamamen siyah giysisi *melehfa* ile örtünmüş olur. Yaklaşan evlilik olaylarından korkmak ve ağlamak için yaşlı kadınlar tarafından gelin zorbalık görecektir. Cinsel eylemin dehşeti ve erkek cinsel organlarının devasılığı konusunda uyarılır (Tauzin, 2001, s.163).

Daha önceki deneyimleri nedeniyle yeterince utanç duymadıysa gelin, ailesinin ve kabilesinin onurunu ve haysiyetini sembolik olarak korumak için korku ve utanç göstermek zorundadır. Çünkü cinsel kültüre teorik aşinalık bile “göz gücü” ve kültürün eksikliği olarak kabul edilir. Örneğin evli insanlar için, Moritanya’nın bazı bölgelerinde, özellikle zawaya’dan, bir kadın kocasının adını herhangi bir yaşlı yanında söyleyemez. Ould El Mahjoub’a “örtülünün oğlu” / “ولد المحجوب” ya da sadece “فلان” / “Vlan” gibi bir takma ad verilecek ya da ona “sen” ya da “o” diyecektir. Eğer kocanın *imam*, *qadi*, *weli*, şeyh, masal, *zawi* gibi İslami bir takma adı ya da konumu varsa ya da Mekke’ye gitmişse, *elhaj*, onu bu takma adların biriyle çağırmak zorunda kalır (Du Puigaudeau, 2003, s. 199). Bu şaşırtıcı geleneğe göre, bu dini unvanlar, takma ad bir isim olduktan sonra o kişilerin kendi isimleri haline gelir. Bu adlandırma formu, daha

önce bahsedilen koruyucu adlandırmadan sonra Bidan'ın adlandırma kataloğundaki birkaç düzenleme satırından biri oldu.

Aksi takdirde, kadın bir anne ise, bebeğin emzirme gibi temel organik ihtiyacı dahil olmak üzere çocuklarına karşı bir sevgi göstermesine izin verilmez. Çocuk, yangına gitmek gibi tehlikeli bir durumda yakalansa bile, annenin dikkatini çocuğun tehlikeli durumuna çekmek veya emrini beklemek için gizlice birine işaret etmek gibi ince veya orta bir yol dışında çocuğunu kurtarması beklenmez, veya bu tehlikeli durumu kurtarmak için düşünceli bir yaşlının müdahale etmesi beklenir. Aynı şey erkekler için de geçerlidir. Kadının ailesinin evi içinde veya yakınında hiçbir zaman yaşlılar tarafından görülmemelidir. Bu gelenek, zawaya dini fetvalarında abdestin yenilenmesi gerekli görmesi nedeniyle aşırı olarak değerlendirilmektedir. Bu fetva Yahya Ould al-Bara'nın "Fıkıh, Toplum ve İktidar" (Arapça versiyon) kitabında geçmektedir:

Zain bin Al-Jumd Al-Yidali: "Sidi Al-Amin bin Muhamathin bin Ahmed'e, nezaket nedeniyle suya ulaşamayan sağlıklı biri, abdest yerine teyemmüm yapmasına izin veriliyor mu? Utangaç olduğu biri dışında su bulamayan birine, duygusal zorluğun fizikselden daha zor olmasından dolayı teyemmüm yapmasının izin verilebileceğini söyledi [...] "Neredeyse davranışları etkileyen bu tevazu alışkanlığı Bölge nüfusunun çoğunun, soylu ilişkilerde ya da evlilikler arası ilişkilerde, hatta siyasi karar almada ve liderlik rolünde kadınların toplumda belirgin ve etkili bir rolü temsil ettiği Berber geleneklerinin kalbinden kaynaklandığı düşünülmektedir (Ould al-Bara, 1994, s.35).

Bu dini fetva, *sahwa* geleneğinin ve Bidan toplumunun, özellikle zawaya'nın ciddiyetini, su ile abdest gerektiren namaz için dini gereksinimi ne kadar değiştirdiğini açıklar. Soruyu soran, abdest almadığı için su istediğini düşünmesi durumunda ailesi tarafından yanlış anlaşılmasından korkuyordu. Bu utanç verici durum için din alimi ona teyemmüm veya kum veya kaya ile kuru ritüel saflaştırma yapmak için özel bir izin verdi. Bu, yalnızca su olmadığında veya sağlık nedeniyle verilen bir izindir. Buna benzer olarak, Kuzey Moritanya'daki Ideichilli kabilesinden Ould Hebrez adlı birine sözlü kaynaklara göre atfedilen ünlü bir durum: "Ould Hebrez'den daha utangaç" / "أسحا من ولد حبرز". Hikaye şöyledir: bir içme suyu kaynağını ararken, hayvanların içmeye geldiği bir kuyu buluyor. Bu hayvanların arasında hanımın ailesinin eşeğini görüyor ve utancından su içmeden kuyudan ayrılıyor.

Etnografik kayıtlarda Ould Hebrez'in durumundan daha utanç verici hikâyeler bulunmaktadır. Gaz yapma, çocuklar için bile sosyal olarak engellenmiş bir eylemdir. Utanmazlık ve düşüklük ile ilişkilendirilir. Osuruk, sözlerini onurlandıramayan bir insanı rezil

etmek için kullanılır. Ona “küçük osurancık” / “ازيريط” adı verilir. Bu utanç verici eylemle ilişkili hikâye anonim biçimde anlatılır. Bir gün evli şerefli bir kişi, karısının yanında, çadırının altında, “sırtını küttledi” / “اطرطگ ظهرو” veya “bir olay yaşadı” / “احدث” (Osuruk Hassaniya dilinde kibar hali). Hareketinin tehlikesini fark ettiğinde, söyleyecek bir şeyi yoktu, kampı muhtemelen durumu tarafsız bir şekilde yeniden gözden geçirmek için terk etti. Hikâye, yirmi yıl sığındıktan sonra kamptaki ailesine geri dönmeyi düşündüğünü ancak doğrudan kampa gidecek kadar emin olmadığından bir hile düşündüğünü söylüyor. Türbanında kılık değiştirmiş kuyunun başına gitti. Kampta tanıdığı bir kadın hizmetçiyi gördü. Onu selamladı ve John Doe’nin (kendisi) kampa geri dönüp dönmediğini sordu. “Ah, osurancığı soruyorsun, Hayır, rezil davranışından sonra asla geri dönmedi!” dedi. O zamana kadar John Doe geri dönme kararı hakkında iyi niyete sahipti; ancak duydukları üzerine olduğu yere geri döndü ve asla kampa geri dönmedi.

4. 5. Bidan’ın Cinleri

Nitekim, Bidan’ın cin ve efsanevi dünyaya olan inancı, toplanan etnografik kayıtlarda görünmez olanın hem nicelik hem de nitelik açısından hegemonyasının bir açıklamasıdır. Bidan’ın inancına göre, cin her yerde bulunur. Onlar dünyada o kadar mevcuttur ki, bazı durumlarda görülebilirler bile. Onları hiç görmüyorsanız, muhtemelen size daha yakın veya sizi daha iyi yapan birisine sahipsiniz. İfade olarak, cin çok fazla isme veya takma isme sahiptir, çünkü cin hiçbir koşulda asla uygun isimleri ile çağırılmamaktadır. Bidan’ın önlem gelenekleri nedeniyle, kötülük yalnız bırakılmalıdır çünkü kötülüğün çağırışını provokasyon anlamına gelir. Bu nedenle, cin “adlandırmadıklarımız” / “ذال ما اسمينا” olarak adlandırılır. Bunların en eşitlikçi olanı “بسم الله الرحمن الرحيم” / “en zarif ve merhametli olan Allah’ın adıyla” koruyucu formülüdür. “Bismillahirrahmanirrahim” / “أهل بسم الله الرحمن الرحيم”, aynı zamanda cin için koruyucu bir isimdir. Bu görünmezlik düzeneğinde Bidan, bu nedenle “gizli olanlar” / “المدرگين” ve “kapalı olanlar” / “المسترين” için cin çağırır. Bu görsel aşinalığın bir parçası olan Bidan’ın cinleri ayırt edilebilir renklere, kabilelere ve inançlara ayrılmıştır. İsviçreli etnograf Jean Gabus, Jean-Michel Hermans (2013) ’ın onları *Les Némadis, chasseurs-cueilleurs du désert mauritanien; Les derniers chasseurs-cueilleurs* adlı kitabında anlatırken, Bidan’ın en eski av topluluğu ve son “beyaz” avcı-toplayıcılar hakkında bilgi veriyor. Nmadi’nin cinleri “kırmızı olanlar” / “أهل بلحمر” olarak adlandırılır. Kırmızı olanlar, tüm Bidanlar arasında özellikle ilgi çekicidir. Korku ve umutsuzluk zamanlarında uyarılırlar. Bu özellik elit bir meslektir, cinlerin kendi menfaatleri yerine insan menfaatlerine hizmet etmesini sağlayabilecek kişilere verilen bir

meslektir. Bu hizmet, eğer cinin şartlarına uyulmazsa, hizmet verilen kişinin sağlığından, ailesinden veya servetinden olması gibi sonuçlara yol açabilir.

Nmadi'nin tehlikeli avlanma alanı, 500 km uzunluğunda ve 130 ila 140 km genişliğinde devasa kumul şeritleri olan *Lemreyeh*'in *Akle*'si (canlı kum tepeleri) bu çöle bu isimleri verdi; cinlerin yeri, “susuzluktan ölmüşlerin” ve bol bol ekin yeri. Serapların bu “küçük aynası” na en yakın su kaynağı 350 km uzaklıktadır. Bu nedenle, Nmadi güvenli bir şekilde geri gelmek için iyi ve kötü ruhlara dua etmek zorundadır. Uzun bir av seyahati sonrasında Nmadi'nin bu korku anını belgeleyen Gabus şöyle diyor: “Adamlarımız korkuyor. Sağduyulu ve kibar bir korku, cesur olma korkusu. Ayrıldığıımızdan beri Nemadi, *Djennoun*, *Belhamar* (şeytanın oğlu), kuşlar, kumdaki izler, muskaları, Tanrı'ya hitap etti. Neredeyse aynı korkuyla, cehennemden cennete kolayca geçerler. Bir gemi enkazında, enkaza tutunuyoruz! Sıralama daha sonra sığınak altında yapılır! (Gabus, 1993, s.198-99). Bu durumdaki umutsuzluk, cinler hakkındaki bu alışılmadık Biden pozisyonunun pratik açıklamasıdır. Cinlerin olağan korkulu pozisyonu, aslında günler önce cinlerin insanlara karşı düşmanca pozisyonlarına getirildiklerinde gerçekleşti; Cinlerin avı yok etmesinden korkulduğunda Bidan kültürünün olağan konumu bu alıntıda Gabus tarafından açıklanmıştır:

Av, Tanrı'nın bir armağanıdır ve saygısızlık edilmemelidir. Bu nedenle, artık "köpek" in saf olmayan adını telaffuz etmiyoruz, "öğrenci!" diyoruz. Bir hayvan kesilir kesilmez ceylan kelimesini "yakalanan!" ile değiştiriyoruz. Çıkarma sırasında, "artık zarar vermemek için" yaralara dokunmaktan kaçınılırız! Çiğ kemik iliği yediğimizde, kırılan kemikler rastgele fırlatılmaz, ancak kirlenme riski olmayacak şekilde kuma gömülür. Akşam kimse yarın avlanmaktan bahsetmiyor. Garip olurdu. Cinler hemen ceylanları, bozkırları uyarırdı. Sanırım rüya görüyorum, birden kendimi Amerikan Eskimoları, Karibu avcıları arasında buluyorum. Nemadi Nefre meraklı beyinlere yüksek sesle söylediğinde: “Silahımda artık toz yok, kemerimde daha fazla kurşun yok ... ve eski bıçağımla ne yaptım”, Eskimo Arlok'un kızığını hazırlarken, silahlarını hazırlarken ve köpeklerini bağlarken mırıldandığını duydum: “Kızığında seyahat etmeyecek, koşum takımlarını köpeklerin sırtına kaydırmayacak bir adam tanıyorum. Adı Arlok ve silah bile tutamıyor” (Gabus, s. 170).

Bizi ana akım Bidan mitolojisine geri getiren, sözlü kamuflaj ritüelleri, geni “adlandırmadıklarımız” olarak adlandırıyor. Saf olmayan (köpek) ve saf (ceylan), korkulan ve suç ortaklığı (cinler) kombinasyonu, Nmadi arkaik topluluğunun kültürel kimliğinin en iyi açıklamasıdır. Bu topluluk, Bidan'ın, gerçek inanç sistemleriyle senkronize edilen arkaik kültürel formların hepsinin Bidan'ın efsanevi gerçek anlayışını doğurduğu karma kültürel modelinin daha iyi bir örneğidir. Pierre Laforgue'un (1935) *Les Djenoûn de la Mauritanie*

saharienne: rites magiques et djedoual'dan söz eden bu gerçeği düşünmek (Sabatier, 2019) şöyle açıklıyor:

İslam yerel eski inançlarla bütünleşti. Eğer kökenleri doğrudan bilinmiyorsa, ayinler genellikle ya kök salmış ya da dahil edilmiş ve Müslüman inancının kendisine kaynaşmıştı. Moritanya göçebelerinin ruhu, Arap, siyah Afrika ve Berberi kökenleri, “bu büyü ve dini arka planda kök salmıştır”, gerçekten de Müslüman dini, antik kültürlerin yerine sihir ve büyücülük törenlerini koymayı başarmıştır. Cin inancına göre (Sabatier, 2019, s.329).

Aksi takdirde, Bidan Cin'in ikinci rengi, “kırmızı olanlardan” sonra, *ehl reiguit* “karışık renk olanlar” / “أهل الريگط” dir. Bidan'ın renk teorisindeki *Rgaat* / “أرگط” ve *zrag* / “أزرگ”, karışık rengin maddi veya sembolik olan her şeyi ifade eder. Bu adlandırma, cinlerin her türden nesnede veya karışık renkteki hayvanlarda yaşadığına dair Bidan inancıyla ilgilidir. Bidan, daha fiziksel detaylar vermek için cin gözlemlerinde daha da ileri gider. Cinlerin insanın yatay şekli yerine dikey göz şekline sahip olduğuna inanılır. İnsanların beş parmağı yerine onların üç parmağının olduğu kabul edilir. İnanç açısından da, Bidan'ın cinleri inananlar ve kâfirler olmak üzere ikiye ayrılır. Ehl Chatou, Adrar bölgesindeki Tounquad'daki Chatou dağlarında yaşayan cinlerdir. “Chatou sakinleri” / “أهل شاتو” Müslümanlara ve kâfirlere ayrılmıştır ve daima savaş halindedirler. Cinlerin bu mekansal yerleşimi, Bidan'ın ruh dünyasını anlamasında önemli bir özelliği ortaya çıkarır. Bidan'ın cinlar dünyasını algılamasının merkezi noktası, onların uzay anlayışdır. Alanda ya insanlar ya da cinler yaşar. Bu mekânsal bölünmeden, “boşluğun sakinleri” / “أهل لخله” adlı Bidan'ın dilinde dillerin ortak adı verilmiştir. Bu formatta “boşluğa gitmek” / “گاس لخله”, sabit alanların olmadığı çölde her zaman tuvalete gitme anlamına gelir. Bu nedenle, “boşluğa anlatıyorum” / “أند اعل لخله” ifadesi birine talihsiz bir hikayeyi anlatmak için koruyucu bir formüldür. Vahşi hayal gücü olan biri için “boşluğun sakinleri tarafından taç giyiyor” / “مسلطينو أهل لخله” ifadesinden bu yüzden korkulması gerekiyor.

Hassaniya'da insanların ya da cinlerin yaşadığı bir alan arasında form farkı yoktur. Bu alanların her biri “مسكون” / “yerleşimdir” (sahiplenilmiş). Bidan genellikle “isimlendirmedigimiz” ismini mümkün olduğunca isimlendirmekten kaçınır. Bu sözlü koruyucu yaklaşım, Hassaniya lehçesinde kötü şöhretli bir kelime oyunu veya paronomazi kaynağıdır. Bidan'ın mitolojisindeki cin durumlarına daha fazla muğlaklık katmak için, boş bir “خالي” yer de tıpkı yaşadığı / sahip olduğu sözcük gibi cin varlığını çağrıştırıyor. Cinleri her yerde ve korkutucu kılan bu görüştür. Bidan'ın cinleri boşluğu doldurur ve doldurulanları boşaltır. Her zaman etrafta dolaşırlar, birinin adlarını veya eylemlerini hatırlatmasını beklerler. İnsanların yerini almak için bir yeri ya da şehri terk etmesini beklerler ve bazen insanları bir

kamptan, hatta bir köyden, qsār'dan ayrılmaya zorlayan bir olay başlatırlar. Bidan'ın olağan cin yerleri kamplar, harap köyler, yangın kalıntıları, su kaynakları, hayvan barınakları, kamp enkazları, kesim yerleri ve mezarlıklardır. Bidan mimari kültüründeki en eski kural şöyle der: “İnşa ederiz, pes ederiz, tamir etmeyiz. Yeni evler, *jnūn* ile dolu taş ve toz yığınlarından başka bir şey olmayanları sadakatle kopyalar ”(De Puigaudeau, s. 101). Örneğin, 1240 yılında inşa edilen antik Wālata kenti, Gana imparatorluğunun kaçakları tarafından “harabelere yerleşmek için *jnūn* içermeyen boş bir toprak üzerine inşa edilmiştir” (De Puigaudeau, s. 119).

Bu nedenle, ülkenin tarihöncesi üzerinde çalışan az sayıdaki arkeolojik proje, derin kazı problemiyle hiç karşılaşmadı çünkü örneğin Birou, Azougui, Awdagoust, Tinigui gibi antik kentlerin enkazları yüzeyde görülebiliyor. Cinlerin korkusuyla yıkıntılarının üzerine başka bir şehir kurulmadı. Bidan'da cinlerin her yerde bulunması onlar için belirli bir gerçektir, ancak onların varlığı belirli zamanlarda, yerlerde ve nesnelerde tespit edilebilir. Öncü olarak cin ile ilişkili nesneler eski ateş külleri, saç ve tırnak artıkları vardır. Gebe kadınlar ve bebekleri, cin çarpmalarına karşı en savunmasız olanlardır. Bebek veya çocuk annesinin gözünün önünden asla ayrılmamalı ve anne acil bir ihtiyaç için ayrılmak zorunda kalırsa, cin tarafından takas edilmesi korkusu nedeniyle kendisi gelene kadar bebeğin yanında oturması için birini araması gerekecektir. Cinler tarafından “takas” / “مبدل” edilen bir çocuk annesi tarafından tanınır. “Anne ağlayarak, vücudunda bir hastalığın veya belirli bir zihinsel geriliğin ortaya çıkmasının uzun sürmemeyeceği ve bunun geçmeyecek olması gerçeği nedeniyle cinler tarafından değiştirilen bir çocuğu tanır” (Fortier, 1998, s. 205-206). “Değiştirilen” / “مبدل” ve “küçük hasta” / “عويليل” kelimesi, keskin bir dikkat göstermeyen çocuklar için hala yaygın olarak kullanılan utanç verici ifadelerdir. Bu değişim korkusu Bidan'ın şu inancıyla rasyonelleştirilir:

Her insanın kendi içinde çiftleri vardır, aynı gün doğarlar ve aynı adı taşırlar. Bu ikilinin varlığı, yeni doğmuş bebekle değiştirilebildiği için doğumdan sonraki kırk gün içinde özel bir tehlike arz eder. Bu dönemde çocuk sürekli olarak yüzünü, rengini, yüz ifadelerinin değiştiğini, alışverişi kolaylaştıran her şeyi görür. Karantina sonuna kadar nihai ve dolayısıyla tanınabilir görünümünü almayacaktır. Bir bıçağın kafasının yanına yerleştirilmesinin ve onu kaçırma tehdidinden uzak tutmasının nedeni budur. Annesi şeytanlarla çevrilidir, delilik için bekler ve ikinci bir bıçakla korunur. Onunla sürekli kalır ve onu asla ona geri döndürmez. Hareket etmeye zorlandığında, sadece eşlik ettiğinde bunu yapar ve çocuğu gözlerini ondan almayacak üçüncü bir kişiye emanet eder (Tauzin, 1993, s. 165)

Aksi halde kadın için, mezarlığı hamile kaldığı ilk günden doğum yapana kadar açık olduğundan gebelik dönemi çok risklidir. Tehlike, normallığe geçişin geçici veya yarı bir ayını

olarak kabul edilen karantina günlerinde devam eder. Çocuk için ilk yedi gün çok önemlidir. De Puigaudeau, bu iki prosedürü ayrıntılı olarak şöyle açıklar: “Soylu ailelerde genç anne, cinler ile kötü görüşme korkusuyla kırk gün hatta altmış gün çadırını veya evini terk etmez. Genel olarak çok dikkatli olamayacağımız için 7. güne kadar çocuklara isim vermeyiz, böylece İblis kırılğan bedenlerinde hayat oluşmadan onları çağırılmaz” (De Puigaudeau, s. 204). Bebeğin tüm vücut kısımlarına dikkatlice bakılmasını sağlayan bu kırılğanlıktır.

Vücudun görüntüsü, çoklu uzantılarını içerecek şekilde, görünür gövdenin kapsüllenmiş bütünlüğünün ötesine geçer. Bu nedenle, Moritanya'daki Bidan toplumunda plasentaya [...] yeni doğanın “yoldaşları” (shabat) denir. Plamenta, göbek kordonu veya saçın gömüldüğü yerler, özel veya kamusal olsun, toplumsal alandaki cinsiyetlerin ilgili yerinin önüne gelir. Bu durumda, kızın vücudundaki bazı büyümeler ebeveynlerinin evinin yakınına gömülür, böylece bir “iyi kız” ve sonra “iyi bir eş” olur. Oğlanlar caminin yanına gömülürler, böylece Moritanya'da sığır muhafazasının (zriba) yakınında gömülmedikçe, “iyi bir Müslüman” olur, böylece zengin bir adam olur. Bu aynı iyi bilinen katılım mantığında, göbek kordonunu ve yeraltındaki yeni doğanın saçını gömen zihninin inceliği ile Mağribi toplumunda ünlü bir kişidir. Böylece, bu fil toplumunda çok takdir edilen bir nitelik olan mizahını çocuğa aktaracaktır (Fortier, 1998, s. 207).

Vücut büyümelerinin gömülmesi (plasenta, saç, dışkı akıntısı ve daha sonraki tırnaklar) Bidan’ın yaşam ve ölüm, ödül ve ceza anlayışı ile ilgilidir. Bu cenaze töreni, ulaşılamaz izole bir yere yerleştirilmesi gereken, korku ile saygı ile değilse bile kutsal bir yer olan kısmi vücut mezarları olarak algılanmaktadır. Bunları bertaraf etmek için, bu vücut parçaları asla yakılmamalıdır, çünkü “sadece ateşle yakan ateşin yaratıcısıdır” / “لا يحرق بالنار إلا خالق النار”. Bu, Müslüman bedeninin ölümünden sonra elden çıkarılmasını çağırır. Sophie Caratini’nin biyografik romanı *La fille du chasseur* veya “Avcının Kızı”nda bildirilen Nmadili Mariem’in ifadesinde, bu yakıcı ritüel Mariem’in açıkladığı gibi daha geniş bir bağlama oturtulur:

Kötü ruhların, şeytanların ya da cinlerin kirli yerlerde, saçların ya da tırnakların gömüldüğü kirli yerlerde yaşadıkları söylenir. Tırnaklarınızı kestiğinizde, saçlarınızı tararken ve dökülen ölü saçlar veya tırnaklar olduğunda, onu gömmeniz gerekir. Burası şeytanların etki alanı, en sevdikleri yer. Saç özellikle, saçlarınızı etrafta yatarken bırakmamalısınız. Kadınlar saçlarını boyadığında ve saçlarını kaybettiğinde, bir yere gömer ve dokunmaktan kaçınırlar. Bütün bu yerler kötü ruhların uğrak yeri. Tırnaklarınızı ve saçlarınızı gömdüğünüzde bir dua edersiniz. Onları yakmıyorsun, cehennem ateşlerinde yanma gücüne elbette sadece Tanrı sahip. Hepimiz yeryüzünden geliyoruz, yeryüzüne dönüyoruz. Bizden gelen her şey yeryüzüne gider. Ayaklarımızı damgaladığımızda ya da bir sopa veya bir taşla yere çarptığımızda hatırlıyorum, bize söylenirdi:

- Annenize vurmamalısınız (Caratini, 2011, s.54).

Zamansal düzenleme için, Bidan'ın cinleri belirli saatlerde hareket etmeyi tercih ediyor. Alacakaranlık saatleri, cinlerin kurbanlarını avlamaları için tercih edilen zamandır. Bunun arkasındaki rasyonel muhtemelen alacakaranlığın gece ve gündüz arasındaki geçiş doğasıdır. Gece geç ve sabahın erken saatleri de onlar tarafından tercih edilen bir diğer zamandır. Alacakaranlık zamanı özellikle kadınlar ve çocuklar için çok risklidir. Bu nedenle, her küçük çocuk alacakaranlıkta okunacak dualar ezberletilerek korunur: “Yarattıklarının şerrinden Allah’ın tam olan kelimelerine sığınırım”, ve “Geceye Allah’ın misafiri olarak giriyorum, Allah misafiri korku ya da üzüntü duymuyor” / “أعوذ بكلمات الله التامات من شر ما خلق. الله لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم.”.

Bu dualar aslen İslami sünnetten geliyorlar, ancak dindarlığı veya eğitim düzeyini aşan bir halk bilgisine dönüştürüldüler. Cinlerin cazibesine karşı sıradan insanın koruyucu araçları haline gelmek için “basitleştirildi”. Alacakaranlık saatinde, futbol maçlarından, son derece politik toplantılara kadar her faaliyetten kaçınılmalıdır. Bazı alacakaranlık önlemleri daha katı ve farklı düzeylerde olabilir. Örneğin, bazı aileler ve kabileler, şu anda bazen çadırlarında veya evlerinde köleleri kadınları veya siyah demircileri kabul etmemektedir. Önleyici nedenlerden ötürü, alacakaranlıktan başlayarak ve bazen ikindi namazından sonra cinlerle ilişkili tüm nesnelerin isimlerini ağızlarına almazlar. Bu şekilde iğne, bıçak, altın, tuz, yılan, akrep gibi nesneler geceleri adlandırılmamalıdır. Mücbir sebep durumunda, bir komşunun veya bir aile üyesinin ihtiyaç duyduğu metal nesneler, isimlendirilmeden her zamanki yerinde aranmalıdır. Yılanlar veya akrepler içeren yatak zamanı hikâyeleri çocuklara anlatılmamalıdır. İsimleri kamufle etmek de acil veya zorunlu adlandırma için bir çözümdür. Tuz “yiyeceğin dostu” / “صاحب اطعام” olarak adlandırılır, yılanı Allah’ın zarif isimlerinden halim / “حليم” denir. Akrep, tanımlayıcı bir isim, “zincirlerin annesi” / “أم سلاسل” olarak adlandırılır. Altın odun kömürü ile kamufle edilir. Başkent Nouakchott’daki altın çarşısı “küçük kömür çarşısı” / “امريصت لحوم” olarak adlandırılmaktadır. Bu nedenle, gecenin geç saatleri de cin hareketleri için ikinci bir favori zamandır. Kolektif bilgi, gece geç saatlerde dolaşmaya karşı tavsiyelerde bulunur ve ısrar edenleri “burnu olmayan bir yüzle karşılaşacaklar” / “ال طول اسرية يعجب بلكاه اوجه بلا خنافر” diye uyarır. Rüzgarlı zaman, cinler için mükemmel bir zaman olarak kabul edilir. Evliliklerini organize ettikleri zaman da öyledir. De Puigauveau’nun burada aktardığı bir seyahat kılığında bu evliliklerden biri: “Öğle saatlerinde, sıcaklığın zirvesinde, küçük siklonlar bir spiral şeklinde koşar, kumu emer, çadırları ve çalıları yırtar, geçitlerdeki göletleri boşaltır. Bidan için jnün’a seyahat ediyorlar ve onlardan korkuyorlar” (De Puigauveau, s. 84). Bu tür kum rüzgarları için

halk duası “çadırımızdan kaçının, Peygamberimiz orada kalıyor” / “جنبي جني خيمت أهلنا فيها النبي” şeklindedir.

Bidan’ın cin aşinalığı, onlar hakkında ampirik bir şekilde konuşmalarına izin verir. Bidan’da cinleri görece kadar meraklı olan biri, esen rüzgarda bir parça tuz atmaya yetecek kadar korkusuz olabilir ve kendisi cinleri görecektir. Sadece pervasız insanlar bu riskli deneyin gerçekliğini denemeye cesaret edebilir. Tuz ve metal nesneler, Bidan’da cinleri kovalamak için gerçek bir güce sahiptir. Bu nedenle, sadece doğum yapan kadın ve bebeği gibi kırılgan kişiler her savunmasız ruh için bir tane olmak üzere iki bıçakla korunmalıdır. Bu koruyucu güç, Nmadi kadın Mariem, Avcının Kızı tarafından bu tanıklıkta belirtilmiştir. Kıskanç göz ve kırılganlık yaratan kadın bebeği bağlamında şunları açıklıyor:

Kendimizi yedi şeyle koruyoruz. Bıçak, iğne, tuz ... Tuz, nazardan korunmak içindir. Herkesin yanında yakıyoruz. Közün üzerine koyarsın ve osurur. Size “bu bebek büyük” diyenin gözüydü. Böylece tuzun klik sesini duyarsınız ve “Onun gözleri” diye düşünürsünüz, bunu söyleyen kişinin gözleri, nazar. Çocuğun iyi bir karakteri olması için, doğumdan iki veya üç gün sonra bir hurma çiğniyoruz, meyve suyunu ağzına koyup koymadığımızı bilmiyorum. Tatlı bir tadı var. Sonunda yedi şey söyledim çünkü her zaman yedi diyoruz, ama daha fazla bakmamalıyız. Bu üç, dokuz, yedi veya beş Müslüman sembolüdür. Hep tuhaftır. Ve kırk gün her şey içindir: anneye bakmalısın, çünkü zayıf, yeşil bir göbeği, yeşil bağırsakları var. Bebek kırılgandır; ikisi de savunmasızdır (Caratini, s. 47).

Son olarak, Bidan’ın görünmeyene isim, renk, şekil, uzamsal ve zaman kronatiği vererek aşinalığı, cinlerin maddi olmayan (görünmez) dünyasının maddiliği (görünürlüğü) hakkında güçlü bir bilişsel ve epistemolojik ifadedir. Bu gerçek, Marcel Mauss’un dediği gibi cinlerin dünyasını gerçek “toplumsal olguların bütünselliği” yapar (Edgar, 1999, s. 64).

4. 6. Bidan’ın Tılsımlı Geleneği

İhtiyati tedbirlerin işe yaramaması durumunda, Bidan’ın kendisini cinlerin görünmez gücünden korumak için daha da ileri gitmesi gerekir. Bu koruyucu önlemin genel terimi *lehjab* “örtün” / “لحجاب” olarak adlandırılır. Cinlerin aynı yerde olması, tılsımlı korumaya “örtü” adını vermenin iyi bir açıklamasıdır. Bidan’ın muskaları *Hjāb* (çoğullar *hjābat* veya *hjebātin*) fabrikanın menşei, malzemeleri ve fabrikasyon hedeflerine göre farklı kategorilere ayrılır. Normal olarak, *hjāb*, kötü bir “eylem” / “عمل” veya “büyü” / “سحر” ye karşı önleyici veya tedavi edici bir eylem olarak yapılır. Bir *hjāb*, *Ktab* “kitabı” / “كتاب” şeklinde olabilir, örneğin yazılı bir formül tılsımı olabilir veya sadece bir “örtünen” tarafından doğrudan okunan sözlü bir formül veya müşterinin kendisi üzerine *hājjab* olabilir veya modern tıpta olduğu gibi düzenli

dozlarda ve zamanlarda vücuduna koyabileceği veya su ile içebileceği bir kum formatında kendisine verilir. Koruyucu muska *hirz* / “حرز” olarak adlandırılır. Muska *hūkma* “hikmet” / “حكمة” adını alabilir. *Hūkma* iki kategoriye ayrılır; *hūkma kahlā* veya “kara kikmet” ve *hūkma beidā*, “beyaz hikmet”. Siyah hikmet aynı zamanda *tāzālūmit* (Berber) olarak da adlandırılır, siyah Afrika animistik kökenli bir muskadır, beyaz hikmet ise “beyaz” kökenlidir; Arap ve Berberi, İslami kökenli. Şekil 19, siyah kökenli bir Bidan tılsımı (*tāzālūmit*) ile beyaz kökenli bir tılsım (*ktab*) arasındaki biçimsel farkı göstermektedir.



(Şekil 19) Siyah kökenli bir Bidan tılsımı (tāzālūmit) 1 ile beyaz kökenli bir tılsım (ktab) 2 arasındaki biçimsel fark (Gabus, 1982).

Yazılı muska aynı zamanda *jedwāl* “masa” / “جدول” formunu da alabilir. *Jedwāl* üretimi, “gizli bilim” / “علم الباطن” fakültesinde uzmanlaşmış bir bölüm olan “harflerin sırrı” / “سر الحرف” ile aşinalığa dayanmaktadır. Bidan’ın gizem anlayışı, farklı gizemli dünyaların birikimine

dayanmaktadır. Yerli siyah Afrika nüfusunun eski pagan inançları, Berberi gizemlerine karışmış ve bu inançların tümü, Berberilerin ve Arapların İslami dönemde son zamanlarda ortaya çıkan gizemli inançlarının gelişimiyle sonuçlanmıştır. Bu bağlamda Pierre Laforgue şöyle der: “Bidan kültüründe, cinlerin orijinal kavramları Afrika-Berberi folklorundan uyarlanmıştır. Moors sadece zihinsel mekanizmalarına uyarladılar. Böylelikle, dahilerin gizemli dünyasına dair tüm Magrebian anlayışı, eski İran ikiliği, ruh ve madde, iyinin ruhu ve kötülük ruhundan kaynaklanmaktadır” (Laforgue, 1935 ?, s. 3). Eski ve yeni mistik geleneklerin melezleşmesine güzel bir örnek, etimolojik olarak –muhtemelen- Berberi kökenli olan *legzana* / “لڭزانہ” adı verilen kehanet uygulamasıdır. Dini ortodoksluğun katı bir şekilde direndiği Bidan’ın kehanete yönelik kabul pozisyonu, dinsel olmaktan çok kültürelidir. Kehanet için Bidan “legzana” yani biz buna ne inanıyoruz ne de inkâr ediyoruz” / “لڭزانہ ما کذبناھا ولا صدقناھا” diyor. Kehanetle ilgili bu pragmatik görüş, sihir ve sihirbazın açık ama abartısız bir tahminiyle de doğrulanır. Beceri uyuşmazlığı için Bidan, “nasıl dua edileceğini biliyor ama bir büyücü olmayı arzuluyor” / “ما صل اعود يسحر” diyor. Bu söz kutsal bir ritüeli, dua etmeyi, kehanet gibi pagan bir uygulamayla yan yana, ikincinin lehine koyar. Bu tür uygulamaların hayatta kalması, yerleşik Ortodoksluğun eski gelenekleri yıkmak için yorulmak bilmeyen çabasının başarısızlığının bir başka örneğidir. Aksi takdirde, Abd Wedoud Ould Cheikh’in söylediği gibi “görünmez yönetim” sosyal yönden eğimlidir. Çeşitli dünyevi işlemler için kullanılan kutsal muska üretimindeki uzmanlıklarıyla görünmezler âlemini tekelleştiren zawaya grubudur. Bu manevi üretimin mekanizması, zawaya’nın gizli bilimdeki epistemik tekeli ile açıklanmaktadır.

H. T. Norris, *Batı Sahra’nın Arap Fethi* adlı kitabında, büyük Sahra topraklarındaki bu tarihi sınır değişikliğini “Kalem ve Muska ile Fetih” olarak özetledi. Bu “epistemik fetih”, Sahra tarihinin iki farklı evresinde Arap savaşçıların Banu Hassan’ın Berberi aşiretlerini mağlup ettiği iki savaş yenilgisinin sonucudur. Bidan’ın tarihsel anlatılarına göre ilk fırsat, Banu Hassan’ın Abdükal Sanhaja kabilelerinin haraç ve Danegled veya maghârim ödemeye zorlayan yönetimini ortadan kaldırdığı on dördüncü ve on beşinci yüzyıllarda gerçekleşti. Bu tarihsel olay, Banu Hassan, zawaya, zanaga ve diğer alt sosyal gruplaşmalar (köleler, azat edilmiş köleler, siyah demirciler ve griotlar) arasındaki sosyal bölünmeyi belirleyeceği için, Banu Hassan toplumunun sosyal organizasyonunu kesin olarak belirleyecektir. İkinci olay, iki yüzyıl sonra, 1674-5 yılları arasında Şar Bebbas olarak bilinen savaşta gerçekleşti. Bu, Moritanya Berberleri, zawaya ve Arap savaşçıları ile Banu Hassan arasındaki ikinci büyük karşılaşmaydı. Bu çatışma, Banu Hassan’ın temsil ettiği silahın zorlayıcı gücü veya otoritesi ile zawaya grubunun sembolik ve manevi güçleri arasında zaten var olan sınırları kesin olarak

sabitleyecektir. Zawaya'nın isimlendirilmesini tesis eden bu tarihsel olaylardır. Zawaya geri çekilmek anlamına gelir ve Banu Hassan savaşçıları ile Abdukul Berber kabileleri arasındaki çatışmadan kaçınanlara verilmiş bir isimdir.

Bu tarihi çatışmalarda muska, Banu Hassan'ın Sanhaja kabilelerine karşı kazandığı zaferin ortak yazıları olarak ortaya çıktı. Bu, Kuntah'ın zawaya kabilesinin büyük babası olan Cheikh Sidi Mohamed Al Bakkai Bu Damā Al Kunit'in (ö. 1515) ruhani liderliğinin yardımıyla oldu. Muhtar Ould Hamudun'a göre, Al Kunit'in Bdukul konfederasyonunun yenilgisine katkısı, Lumtuna'nın tahtının yıkılabileceği ve Awlad Nasser'e gitmesi için Allah'a yalvarmasıdır (Norris, 1986, s.34). Al Kunti'nin duasına icabet edildi ve Banu Hassan, Kunta kabilesinin Sahra ötesi ruhani ve ticari otoritesi olarak Sahra tarihinin yeni bir dönemini başlattı. Kesin bir şekilde katmanlara ayrılmış bir sosyal sistemde, azizliğin sosyal sermayeye ihtiyacı vardır. Bu bağlamda zawaya, bir yandan Banu Hassan'a toplumsal bağlılık açısından sembolik bir sosyal sermaye olarak Arap ve hatta şerifçi soy üretme, diğer yandan da görünmeyeni yönetme tekeliyle ekonomik bir faaliyet sürdürme imkânı sağladı. Bu tarihsel gerçekliği açıklayan Bruce S. Hall şöyle diyor:

Pek çok din adamı zawaya ve inesleman statüsündeki grupların ortaya attığı soy ağacı iddiaları, farklı bir otorite türüne dayanıyor. Savaşçı kuzenlerinin aksine, din adamları, tarihsel konumlarını belirlemek için aynı fetih anlatılarına güvenemezlerdi. Bunun yerine, genellikle “aziz gibi” bir atayla bağlantılar kurdular ve böylece kendilerini dini bilginin “görünmeyen” gücüne bağladılar. Bu gruplar, en azından teoride, İslami din bilimlerinin uygulamalarında uzmanlaşmış olduklarından, soylarını ünlü dini figürlerden yapılandırmaları şaşırtıcı değildir. Ancak bu grupların iddia ettiği otorite, hem İslami dini bilimlerinin yetkinliğinden hem de Tanrının özel bilgisine izin veren ayrıcalıklı bir konumdan, Arapçada “walaya” denilen, genellikle “azizlik” veya “yakınlık” olarak tercüme edilen bir terimden türemiştir. Bu grupların yerel tarihlerinde, otoritenin en azından kısmen türetildiği yerel ataları oluşturan önemli “evliya” (Ar. Sing. “Velī”) ya da “azizler” e atıflar bulmak çok yaygındır. (Hall, 2011, s. 60).

“Görünmezin idaresini” zawaya grubunun münhasır mülkü yapan, soy anlatılarıyla garanti altına alan bu aziz atfıdır. Örneğin kara demircinin (veya *lemāllmīn*), zanaatkarlıktaki uzmanlıklarına ek olarak, aziz olmasa bile dini bilgiye aşina olduğu bilinir. Özellikle tashumsha tarafından Zawaya grubunu hor gören muhtemelen bu çifte becerileridir. Tashumsha *lemāllmīn*'i, uyumlu entelektüel sermaye edinebilen ciddi rakipler olarak gördü, ancak sosyal olarak, mallarını zaten arz fazlası ve sınırlı talepten muzdarip bir pazarda sunmaya yetecek sembolik cephanelik olmasından alıkoyamıyorlar. *Lemāllmīn*'e yönelik bu tutum, benzer

şekilde yukarıda tartışılan kan emme suçlamasındaki zawaya'a ilişkin çıkar çatışmasını anımsatmaktadır. Corinne Fortier bu argümanı doğrulayarak şunları ekliyor:

Mağribi toplumunda, yasal demirci grubu Kuran ayetinin uygulandığını göremez (XLIX: 1) “Gerçekten de, Allah'ın gözünde en asil olan sizin en doğru olanınızdır.” [...]. Nitekim, marabusa göre zeki (shatrin) ve kurnaz (hidhag), imam veya kadı olmak için yeterli dini eğitimi alma yeteneğine sahiptirler. Ancak marabous, bu işlevlerin tekeli saklı tutar ve demircileri hor görür. Bir Hassaniya atasözü, demircilerin toplumsal olarak değer kaybettiğini doğrular "demirci, bir bilim adamı olsa bile, her zaman aşağılık kalır" [لا خير في الحداد ولو كان عالما] (Ould Hamidoun, 1952: 139). Açıktır ki, bilgilerine, dindarlıklarına ve bugün yönetimdeki sorumluluklarına rağmen, demirciler hor görülüyor. Tashumsha'nın marabou konfederasyonundaki Trarza'da, demirciler açısından diğer kabilelere göre daha büyük bir değer kaybı olduğu görülmektedir. Nitekim bu grubun mensuplarının bakış açısından bir demirci, zekatı öğretmez, alamaz, imam veya kadı olamaz. Bu durumda, bir Taşumşa alimi, Müslüman hukukunun metinlerinde ifade edilen bu tür dışlanmaya dini meşruiyet veren dini bir danışma (fetva) ilan eder:

شهادة الغين ترد سرمدًا
والمقتدي به يعيد أبدا
لأنه مشتهر بالكذب
وأصله يهودي في النسب

*Demircinin ifadesi (shaada) her zaman geçersizdir
Ve arkasında namaz kılan, namazına tekrar etmelidir
Çünkü yalanlarıyla tanınır
ve o Yahudi kökenli biridir
(Fortier, 2002, pp. 137-138).*

Demircinin bu sosyal dışlanmasına bir ek olarak köle, marabunun muska üretim fabrikasının üretim hattına devam ettiği aziz anlatı bölümünü inşa etmek için ihtiyaç duyduğu kan emicidir. Sadece bir tarihsel istisnada, *haratin* topluluğu, anakronistik veya kendisiyle çelişen bir “Aziz Bilal” / “بلال الولي” (1810-1890) ismine sahip bir veli veya aziz doğurdu. Bilal *el weli*'nin benzersiz örneği, kuralı doğrulayan istisna olarak kalır. Bilal'in azizlik anlatılarından esas olarak diğer Bidan ana akım azizlik hikayelerini doğrulamak için bahsedilir.

Muska üretiminin toplumsal ekonomisini ve genel olarak görünmeyen idaresini bu pazar rekabeti içinde okuyabiliriz. Zawaya'nın görünmez bu yönetimine özel olarak Tāzubba veya Tazabbūt'a olan efsanevi inancı vardır. Etimolojik olarak Berberi kökenli bu kavram, düşmanlarını cezalandırmak için yalnızca zawayaların sahip olduğu gizemli bir göksel güce yakındır. Kavram, etnografik kayıtlarda “şerif olmayan bir soydan biri bile tazabbut'a neden olabilir” / “إزبي ال ما بوه شريف” ifadesine rağmen, zawaya tarafında, yalnızca tek yönde işleyen Hindu Karma kavramının soluk etik bir kopyasıdır. Kavram ve sosyo-politik manevraları bu özel bağlamda Pierre Bonte tarafından açıkça açıklanmıştır:

Zawaya kültürüne yapılan atıf, belirli kabilelerin başkalarına dayattığı korumadan kaçmanın bir yolu olarak açıkça ileri sürülmüştür ve bu da “telif ücretlerinin” toplanmasıyla sonuçlanır. Kendilerini İslam’ın bir araçsallaştırma biçimi olarak sunuyorlar: silahların kaderinden, çatışmalardan vazgeçerek, bu kabileler, Hasan’ın giderek daha fazla egemen olduğu sosyal ve siyasi hiyerarşideki yerlerini müzakere etmek için başka yollarla kendilerine bahşediliyorlar. Bu bağlamda, tazubba’nın en çok ilgi çeken kavramlarından biri. zawaya tarafından tutulan siyasi “silah”, temel tezahürü olarak “kendi çıkarları için işleyen içkin bir adaletin tetiklenmesine” sahiptir (Abd Wedoud Ould Cheikh, 1985, s. 924). Bu yazar tazubbayı şöyle tanımlar: “tazubba kavramı, zayıfın, marabunun veya” veli’nin yerine işlenen bir adaletsizliğin veya saldırganlığın görünmez bir eliyle onarılmasını ifade eder. Bu, Berberi kökenli bir kelimedir. Arapça karşılığı, bir bireyin veya bir topluluğun uğradığı sembolik veya gerçek hasarın onarımını gösterir. Tazubba, özel prosedürlerle hazırlanabilen doğaüstü bir eylemdir. Tashumsha, Ewlad Rizg’in şefi Gaddul’dan kurtulduğunda haraç yükseltmek isteyen on iki adam seçerler ve her bir surat taha’yı bir deve gübresi üzerinde okuyup gömerler, sonra gübre ile kum karıştırırlar. Aynı sabah Gaddul, amcası ve yeğenleri tarafından öldürülür. Bu tekniğin bir parçasıdır. Kutsal figürlerin sıradan insanlara sunabileceği daha geniş koruma bağlamı İstabrak, bir azizin sadece insan adaletsizliğine karşı değil tazubbe veya basitçe uyguladığı tehdit yoluyla yararlanabileceği bir azizin barakası arayışına işaret ediyor. Aynı zamanda muska ve birine yöneltilen tılsımlar sayesinde kötü ruhlara da karşıdır (Bonte, 2013, s. 270-17).

Zawaya tılsımının pratik fabrikası, iddia ettikleri “gizli bilim” / “علم الباطن” ustalığına dayanıyor. Gizli bilimin isimlendirilmesi, Müslüman bilim adamlarının eski mistik inançları rasyonalize etme ve dini bilimleri görünür ve görünmez dallara bölerek yeni dini ortodoksluğa uygun hale getirme girişimidir. Bu ayrım, bu tür uygulamaları büyücülük ve kehanetlerde bulunan benzer animistik ritüellerden ayırmanın yanı sıra, “azizlik” veya *welaya*, tanrısal hediyeler veya *karamat* kavramlarına güvenilirlik kazandırır. Ancak ortodoksluğun mistik uygulamaların eski versiyonlarını dışlamak için yorulmak bilmeyen çabalarına rağmen, bu ritüeller mistik piyasada bazen aynı dini şifayı veya önceden sözlü/yazılı materyalleri kullanarak yerlerini alırlar. Legzaneh / kehanet ve tılsımlı jedwals sadece bir örnektir.

Beşinci Bölüm: Gösterme ve Seyirci; Bidan’ın Aristokratik *Veich*’i ve “Sanatçının” Rolü, *Iggiw* (ozan)

5. 1. Bir Şeye Sahip Olan Göstermeli

Görünmezin korku dolu atmosferi, görünenin zıt atmosferini anlamak için muhtemelen en iyi psikolojik arka plandır. Görünen sadece tesadüfen görülen değil, bilinçli olarak planlanıp görülmek için yapılan şeydir. Dilbilimsel olarak, görülmek üzere yapılmış olan, Arapçanın en kesin formu, *nātā* / “نعت” gösterme ve gösterme geçişli fiili biçimini alır. Bu ifade, abartılı bir formatta / “صغة مبالغه”, maksatlılığı ve insani edimi ifade eden *yitnāāt* / “يَتَنَعَت” şeklinde yapılmıştır. Sözlü haliyle, gösterme eylemi çoğu zaman kadın çağrışımlarıdır, ancak isim biçiminde “التنعات” / *tenāt*, nesneleri ve öznelere benzer şekilde açıklama ve göstermenin tüm yollarına açıktır. İsim formatı, gösteri eyleminin aşamalı olarak etkinleştirilmesini ve / veya dönüştürülmesini önerir. Göstermenin tekrarı nicelik olarak büyük değildir. Toplanan verilerde yalnızca dokuz kez tekrar eder, ancak niceliksel olarak çeşitli anlamsal alanları kapsar. *Nātā* / “نعت” veya gösteri, klasik Arapça’da sıfat anlamına gelir, ancak Bidan Hassaniya kayıtlarında gösteri veya açıklama anlamına gelir. Kelime, çoğunlukla Hassaniya’da, kayıp hayvanları tanımlayan veya kayıp bir yolcu veya misafir için bir su kaynağının veya kamp konumunun nerede olduğunu gösteren göçebe kültürü ile ilgili olarak kullanılır.

Bidan göçebeleri, çölle olan mekansal farkındalıklarıyla ünlüdür. Fransız bir göçebe ve büyük Sahra göçebelerinin arkadaşı olan Theodore Monod şöyle der: “Yaklaştığım göçebeler, biyoklimatik ortamına çok dikkat çekici bir şekilde uyum sağlamayı başarmış tam teşekküllü bir medeniyete aittir. Bu insanlar, içinde geliştikleri çevre hakkında istisnai bir bilgiye sahiptirler, karşılaştığınız her çiçeğe, her hayvana büyük bir kesinlik ile isim verebilirler. Ve ne olursa olsun, her zaman odaklıdır. Çay içiyorsanız göçebe size söyleyecektir: Bana kuzeybatıdaki çaydanlığı ver. Şaşırtıcı” (Monod, 2002, s. 72). Bu mekansal anlayışın özelliği, Bidan göçebelerinin mekansal genişlik ölçüsüdür. Göçebe mekânının dışındaki insanlar bir

göçebenin bir yerin yakınlığı hakkında yönlendirildiğinde bu yol tarifi alan için daima yanıltıcıdır. Tarif eden göçebe olduğunda yakın, uzak veya orta gibi mesafeler hakkında dikkatli olunmalıdır. “Bir sopanın kapanışı” / “ألا زرك الدبوس” gibi bir ifade genellikle çok yakın anlamına gelir; ama göçebe olmayan biri için bu yakınlık çok uzak olabilir. Bu nedenle, aynı mekansal boyuta bağlılık, göçebelerin şehirde bulunanlar gibi modern mekansal düzenlemelere uyum sağlamalarını hala zorlaştırmaktadır. Şehirde boylamsal haritalama caddeler, binalar ve yapılar gibi sabit koordinatlara dayanmaktadır. Bidan’ın estetik anlayışında “gösterme” nin yeri bu referans çerçevesinde yer almaktadır. “Güzel gösteri” / “النعمة الزين” bir kişi, bir hayvan veya bir yol ustaca tanımlandığında muhataplar arasında kullanılan tatmin edici bir ifadedir. Bidan estetiğiyle kesişen Bidan’ın aşk ve tutku alanında da “gösteri” kullanımı görülüyor. “Sevgi göstermek” / “تنعت العز” Sevilen bir kişiye genellikle bir kadına nazik bir mesaj göndermek zarif bir yaklaşımdır çünkü bir Bidan kadının bir sevgiliye ilk adımı atması pek olası değildir. Genellikle, Bidan’ın kültüründe sevgi göstermek her zaman gerekli değildir çünkü görsel kültürleri onlara “alıcının gözünün kırmızı” / “عين الشاري حمراء” olduğunu söyler. Bu, bir kişinin arzusunun onu ortaya çıkardığı anlamına gelir. Gözdeki “kızarıklık” tesadüfi olması durumunda Bidan, “neyi süt etmediğini gösterir” / “تنعت ال ما تحلب” diyen göçebelerden ilham alan bir model kullanır. Söz, yanlışlık ve yanlış anlama için kullanılır. Aynı anlamsal alemde ödül ve ceza taktikleri için “bıçağın yüzünü ve sırtını gösterme” / “ينعت وجه السكين وكفاه” sözü gelir. Göçebe kültürü, birisine mezarlık gibi tâlihsiz bir yeri göstermek gibi tehlikeli olduğunu düşündükleri konularda bile samimiyet göstermeye mecbur eder. Cinler için alışılmış bir yer olduğu için Bidan, mezarlığa işaret ederken üstü örtülü kullanır. Mezarlık göstermek zorunda kaldığında dikkatli bir Bidani, halk duasını “biz oraya gidenlere göstermedik” / “لي واعدنيهم” yapacaktır. Ayrıca, ölümlerin isimleri “azizler” / “الصالحين” olarak adlandırılarak kamufle edilir. Bu kinaye yaklaşımının daha modern örnekleri hapisanelerin, hastanelerin ve kanser hastalarının kamufle edilmesinde görülmektedir.

Hala estetik alanda, ancak akustik arenasında, Bidan’ın mükemmel zevki, Bidan müziğinin “sahnelenen gösteri” veya *Tnāīt* / “تناعيت” adını taşıyan bir melodisi vardır. Bu sahnelenen gösteri, *mā yūkhārrā*’lerin ‘Ts’ si olarak bilinen altı müzik parçasından biridir. Bunlar: akort etme veya *Tihrār* / “التحرار”, inleme veya *Twekwik* / “توكويك”, ataksi veya *Tverkīs* / “تفركيس”, daldırma veya *Tghāmīs* / “تغاميس” ve toplama veya *TLāghīt*, “تلاگيط” dir. Hepsinin sürekli savaş akışıyla aynı fonetiğe sahiptir. Bu konudaki gösteri, Hassan Arap savaşçılarının askeri ve şövalyelik kültürünün bir parçasıdır. Zenginlik ve gücün sergilenmesinin sosyal, ekonomik ve sembolik sermayelerin merkezinde olduğu bir kültür. Moritanya sosyal

sistemindeki hiyerarşik bölünmenin merkezini, değer sistemlerindeki bölünme oluşturmaktadır. Sosyolojik olarak, buradaki değer, tüm “insan yaşamında nihayetinde neyin iyi, uygun veya arzu edilir olduğuna ilişkin kavramları” duyusal olarak birleştirir (Graeber, 2001, s. 1). Sosyal değerdeki çatlak, her sosyal gruba, “gerçek” veya inşa edilmiş olsun, kökenine uyan ve / veya uygun değerini verir. Bu bölünme, Bidan’ın özcü davranışçılığa olan inancıyla tarih dışı bir tarzda canlı tutulur. Başka bir deyişle, birinin davranışını belirleyen bir damla kanın veya sütün gücüne olan inançları ile beslenir. Bidan’ın sosyal değer sistemi, Arap savaşçılar için cesaret ve cesaret ilkelerine, Banu Hassan, *zawayā marabous* için dindarlık ve dindarlık ilkelerine dayanmaktadır. Kalan sosyal yapılar; *zanaga*, *haratin*, *muallmin* veya *iggawen* bu iki merkezi değer kodunun dışında tutulmuştur. Bu grupların egemen olduğu grupların, egemen aristokrasisinin kalıntısı dışında herhangi bir onur değerine sahip olması beklenmez.

5. 2. Bidan’ın Yönettiği *Veich* (Potlatch)

Özellikle Arap savaşçısıyla ilişkilendirilen onur, zenginliği, gücü ve buna bağlı olarak şerefi sergilemek ve göstermek için yeterli tarihsel ve kültürel altyapıye eşdeğerdir. Burada sergilemek, gösterinin eğlenceli olan anlamına indirgenmiş değildir. Sosyal liyakat, bireysel rekabet ve siyasi liderlik ilkeleri ile yakından ilişkilidir. Pierre (Bonte, 1998), Kızılderili Potlatch uygulamasıyla karşılaştırdığı *veich* / “الفيش” adlı bu Sahra ritüelini incelemiştir. Savaşçılar arasında “eşitlikçi” bir konumun sembolik bir rekabetin kapısını açtığı Banu Hassan savaşçıları arasındaki sosyal ve politik rekabet bağlamında incelemiştir. Bu rekabet, eşitliği kanıtlamak için değil, akranlar arasındaki başkanlığı tanımlamak içindir. Bonte’nin dediği gibi bu Sahra Potlatch uygulaması, çeşitli maddi varlıkları kullanarak farklı biçimler alır. Bu seyirci gösterisini tanıtan ünlü Bidan ozanı Saddum Ould Njartu (1710-1812), Idewiish Amar Ould Agjeyil’in emirine övgüde bulunur:

Görsel bir “*veich*” olamaz
Amar’la onları dürüstçe yenecek
geçmişte olması muhtemeldi
Ama gerçek ortaya çıktığında, kayboldu
(Ould Sid Ahmed, 1996, s. 99)

فیش النظرة ماه خالگ
مع أعر شايطهم بالحگ
كان وكان أكبل متافگ
امع بان الحگ اتبروگ

Bidan’ın muhteşem onur rekabeti farklı isimlere sahiptir ve bunlardan ilki ve en ünlüsü, Arapça zafer ve gurur kelimesinden gelen *el veich* / “الفيش”, *munfārā* / “منافرة” (gurur

yarışması)'dir. İkinci bir isim *gbāh* / “الغباح” dir (kelimenin tam anlamıyla kol kemiği; muhtemelen onur yarışması için bir metafor olarak bilek güreşi kullanılıyor). *Hmār* / “احمار” (taklit), *bhār* / “بهار” (hayret), *brāz* / “ابراز” (düello) veya *gtāā* / “اگطاع” şiirsel sözlü güreş) aynı ritüelin diğer isimleridir. Bu ritüelin farklı isimlendirilmesi, “mızrak dövüşü, onur yarışması, cömertlik, güzellik, zenginlik, şiirsel yetenek vb. içeren çok sayıda rekabetçi alanı çağrıştırır ve koşullar *veich*'in nesnesini tanımlar” (Leriche, 1952, s. 344). Eşitlik ilkeleri, Arap savaşçıları için başkalarını kıskanmadıkları iddia edilen bir ahlaki davranışın arkasında açıklayıcı bir rasyonelite olarak işleyebilir; Arap savaşçıları olmayan “Araplar kıskanmıyor” / “لعراب ما تحسد” çünkü başkaları eşitleri olarak görmüyorlar.

Ancak, Potlatch'ın yerli Amerikan geleneğine kıyasla Bidan'ın *veich*'in doğası Pierre Bonte tarafından bu alıntıda özetlenmektedir:

*Daha yaygın olarak *vaysh*, iki akraba arasındadır. Genelde akrabalık ve statü ile yakından ilişkili paralel kuzenlerdir (awlad amm). Bazen evlilik eşitliği sağlayan kayınpeder ile arasındadır. Yarışmanın hedefleri çeşitlidir. Çoğu zaman, malların alıcıları, kolları, zanaatkarları, *vaysh* seyircileri ve rakiplerin onuruna tanık olanlar arasında kitlesel dağılımıdır. Ama aynı zamanda genellikle binicilik cesareti, at kalitesi, nişancılık ve müşterilerin ve bakmakla yükümlü olunan kişilerin görünüşüdür. Kadınlar ayrıca güzellik, süs eşyaları ve mücevherler konusunda diğer kadınlarla rekabet ederek birbirleriyle rekabet edebilirler. *Vaysh*'teki meydan okumanın doğası nedir? Bu, aralarında bir hiyerarşi oluşturmak amacıyla iki kişi, iki kişi arasında bir meydan okumadır[...] *Veysh* ve *munafara*'nın hedefleri, malların yeniden dağıtılması yoluyla rütbe ve statüyü dönüştürmek veya bu rekabeti test etmenin başka bir yolu değildir: amaç, bu iki kişi arasında prestij ve onur açısından karar vermektir. Eşğiniz *Trarza* emirinin eşeğinden daha güçlüyse, bu size emirlik unvan hakkı vermez, ancak eşler arasındaki rekabet oyunu açıktır ve gerçek bir rekabettir. *Vaysh* ve *munafara*'da yer alan prestijli mallar, potlatch vesilesiyle dolaşan mallardan farklı olduğu için *vaysh*'i potlatch ile ilişkilendirmek de hatalıdır. Sahra toplumundaki prestijli mallar aslında “dolaşıma girmiyor”. Örneğin atlar, verilmek yerine “paylaşıldı”. Mallar *vaysh* sırasında tahrip edilmez, yeniden dağıtılır: evcil hayvanlar kazılır ve etleri hemen tüketilir; dış kaynaklı diğer prestijli ürünler de (kumaşlar, şeker, çay vb.) yeniden dağıtılır. Dahası, *vaysh*'ta yer alan malların çoğu sembolik ve simgeseldir. değerleri sembolik, ahlaki, estetik, dramatik ve hatta gülünçtür (Bonte, 2006, s. 101-02).*

Veish yarışmasının kamusal niteliği, olayın kamusal veya kolektif hafızada dolaşmasını ve kaydedilmesini sağlamak için tasarlanmış ince bir mizansene sahip olmasıdır. Bu seyirci girişiminde, bilim adamları tarafından büyük ama çoğunlukla göz ardı edilen sorular her zaman eksiktir. O soru da şudur: “*Veich* gösterisinin diğer tarafları kimlerdir?” Bu sergileme ritüelindeki rolleri nedir? Onların varlığı ritüelin mizanseni için neden önemlidir? Halk yoksa ya da hediye alamazsa bir *Veich* olacak mıdır? Griot -*veich*'in diğer birçok mizansen unsurları arasında- süreçte ne gibi bir rol oynar?

5. 3. Bidan Aristokratının Hediyesinin Yeni Bir Okumasına Doğru

Birçok tarafın *Veish* ritüeline teorik yaklaşımı tüm süreci daha geniş bir antropolojik perspektife yerleştirebilir. Bu bağlamda, Marcel Mauss'un "verme-alma-iade"den oluşan hediye paradigması, Bidan'ın *veich* ritüelini tam olarak anlamak için yeterli bir analitik çerçeve sağlayabilir. Bu teorik çerçeve sadece hediyein ekonomisini anlamak açısından değil, aynı zamanda ritüelin sınıf, sosyal ve kültürel geçmişleri gibi unutulmuş yönlerine ışık tutmak için de önemlidir. Diğer bir deyişle, tüm prosedürün sahnesini yönetmelerine rağmen her zaman arka planda tutulan ozanların rolü. Bu teorik çerçeve, aynı zamanda, her sosyal grubun kendine özgü maddi ve sembolik sermayesine sahip olduğu katı bir şekilde tabakalaşmış sosyal sistem içinde Bidan'ın cömertlik, misafirperverlik, onur ve utanç gibi daha geniş geleneklerini açığa çıkarmak için de kullanılabilir. Bu hediye paradigması (verme-alma-iade) doğrultusunda, Hassan Arap savaşçıları cömert fedakâr bağışçıların klişe portrelerinden artık yararlanamazlar. İronik bir şekilde, bu klişe portre alıcıların kendileri, özellikle de griot veya *iggawen*, Bidan'ın övgü dolu, şairleri / sanatçıları tarafından "refleks olarak" yapıldı. Ancak bu modeli kullanmak bize hediye sürecini bütünüyle anlamamızı sağlayacaktır; ortakların çokluğu, değer değişim malzemesi, üretim tarzları ve servetin dağıtımı vb. gibi. Başka bir deyişle, hediyein kim tarafından, kime, hangi bedelle, ne karşılığında, hangi kaynakla, ne biçimde ve ne zaman verildiği konularına ışık tutmaktadır. Bu nedenle, Bidan'ın *veich* ritüelindeki bir gerçek, Arap savaşçının sözlü namus kaydedicisi ve propagandacısı olarak griotun varlığıdır. Bu, griota verilen genel algıdır. Ancak bu sergileme ritüelinde oynadığı önemli rolü göz önünde bulundurarak, griot / şair / sanatçı, bu ekonomik alışverişte yer alan sosyal mübadele'nin ikinci tarafı olur. Bu süreçte griot / sanatçı, efsanevi cömert verene, değişim değeri piyasasından her zaman dışlanan sembolik bir para birimi ile geri ödeme yapmak için borçlu olan alıcı haline gelir. Bu para biriminin dışlanması, borçlu griotun kendisinin sosyal olarak dışlanmasıyla sağlandı. Griot, hegemonik gücü aracılığıyla tüm üretim araçlarını tekeline alan Arap savaşçı bağışçı tarafından toplumsal olarak dışlanır. Bu anlamda, griot / sanatçının patronuna olan sosyal borcu her zaman sosyal sermayenin eksik payı olmuştur. Pepita Ould Ahmed bu noktaya ışık tutuyor:

İster ekonomik ister sosyal olsun, borç geri ödemeyi gerektirir: en azından orijinal takas edilene eşdeğer bir getiri. Paranın değerini mutlak ifadesi ve her şeyin ölçüsü olarak dayatıldığı piyasa düzeninde, bu eşdeğerlik parasal terimlerle ölçülür. Öte yandan sosyal borçların hesaba katılması daha zordur. Alınan ve sunulanlar, ilgili kişilerin sosyal yükümlülük hiyerarşileri, statüleri ve cinsiyetleri dikkate alınarak sübjektif olarak değerlendirilir (Ould Ahmed, 2015, s. 2).

Bu nedenle, Bidan'ın borç ödeme ve borç alma etnografik anlayışı, barış ve savaş, özgürlük ve kölelik alemleri arasındaki bölümlere ayrılmış toplumsal bölünmeden etkilenir. Bu açıdan Bidan, “borcunu ödeyen, düşmanını öldürenin” / “الخلص دينو اكل عدوه” ve “özgür bir adam vaadinin ona borçlu olduğuna” / “وعد الحر دين عليه” inanır, bu da dolaylı olarak bir köle ya da asil olmayanın vaadinin olmadığı anlamına gelir. Böylece Bidan, maddi ve sembolik borcu boyun ve sırtla ilişkilendirir. Verilen borç borçlunun boynunda tutulur, “boynumdaki borç” / “دين في رگيتي”. Bu metafor, özgürlük / köleleştirme, asil / asil olmayan ikilikleri çağırıştırır çünkü kölelik boyun kanının mülkiyetidir; “Boynunun kanına sahibim” / “مالك دم رگيتك”. Bu nedenle, borçlu maddi borcunu zamanında ödemezse, dürüst olmama / “لعوج” anlamına gelen “sırt uzunluğu” / “ظهور طويل” gibi aşağılayıcı bir özelliğe sahip olacaktır. Sırt da benzer şekilde akrabalık ve baba soyu ile ilişkilidir. Bu terimde hem ekonomik hem de sosyal çağrışım barındırır.

Marcel Mauss'un hediye teorisi, Bidan'ın evlilik ve akrabalık ilişkilerindeki farklı prosedürleri açıklayabilir. Örneğin Bidan, evlilik sırasında aynı zorunlu-gönüllü hediye alışverişine sahiptir. Bu ritüel, Mauss'un Kuzey Andaman'daki Pigmiler'de incelediği ritüellere çok benzer (Mauss, 1966, s. 17-18). Bu Pigmies gelenekleri, Bidan'ın karmaşık hukuk-içi akrabalık hediye alışverişini anımsatmaktadır. Pigmies gibi, bu hediye alışverişi bir “zorunluluk” wajib veya bir “büyütme” tkibreh olabilir. Bidan'ın kültüründe, bu kayınpeder akrabalık zorunlu-gönüllü hediye ritüeli, özellikle evlilik ve bayram kutlamalarında, hediye gönderme ve onları müzayede benzeri bir formatta ileri geri gönderme konusunda farklı turlar alabilir. Hediye kabul ve reddi de Bidan'ın evlilik düzenlemelerinde özellikle evlenme teklifi düzeyinde kullandığı sözlü para birimleridir. Kabul edilen evlilik teklifi, “bize kızlarını verdiler” / “اعطونا منهم” hediye ifadesi ile ifade edilir. Bunun tersi “kızlarını tuttular” / “منهم” dir. Tıpkı Pigmies gibi, bu sosyal hediye alışverişi “iki akraba grubu arasında dostane bir ilişki kurarak evliliğe bir mühür koydu. İki tarafa bir tabu içinde ortaya çıkan bir kimlik verir. Bu tabu, iki tarafın birbirini ziyaret etmesini veya hitap etmesini engelliyor”. Bu Pigmies geleneğinin Bidan kültüründeki karşılığı daha önce utanç, dürüstlük, namus analizinde tartışılmıştı. Yine de, Pigmies'in kalıcı hediye kabulü, Bidan'ın bazen *tergāg* veya *tkibreh* veya büyütmenin tersi olarak adlandırılan inceltme uygulamasını anımsatır. “İnceltme”, Bidan tarafından bir akrabalık, dostluk veya bir armağan teklifinin reddi olan *āmsīgrī* / “أمسگري” tarafından yapılan sosyal bir hakaret olarak kabul edilir. Pigmies hediyesinin dostluk amacı, Bidan'ın *tāārgīb* veya “diz içi kırışlerini kesmek” adı verilen arkaik uzlaşma kurban ritüeline işaret ediyor. Ritüel, bir devenin dizlerini bir kılıç veya hançerle kesip etini kabilenin kollarına

dağıtmadan önce kesmeyi içerir (Bonte, 2008, s. 374). Devenin dizlerinin kesilmesi, hediyein pratikte onu koruma veya uzlaşma amacıyla gönderen kişiye geri gönderilemeyeceği anlamına gelir. *Tāārgīb* ayrıca başka bir sosyal ve kabile dayanışması biçimi olarak kullanılır. Bazen *tehrāsh* kelimenin tam anlamıyla baştan çıkarma olarak adlandırılır. Yeni boşanmış bir kadının ailesine hocking için bir hayvan göndermektir. Hayvan, eski bir sevgili veya herhangi bir evlilik adayı tarafından boşanmış kadınla dayanışma eylemi olarak gönderilir. Bu eylem, *iddaa* denilen boşanma sonrası üç aylık zorunlu geçiş dönemini bitirdikten sonra bağlayıcı olmayan bir evlilik teklifidir. Son olarak, Bidan'ın abartılı şeref aşağılama korkusu, ister inceltme / *tergārg*, ister utanç / *levdāhā* korkusu veya eşit derecede abartılı cömertlikleri, kula hediye alışverişi ritüelleri sırasında Melanezyalı Kiriwina kabilesini anımsatır (Mauss, s. 21).

5. 4. Bidan'ın *iggiw* / Ozanı Merkezliği

Yapısal olarak, Bidan'ın hediye veya *nnihaa*, tartışılan etnografik örneklerde sunulan diğer armağanlarla aynı işlevsel rolü oynar; sosyal ve bireysel bağların mühürlenmesi, başlatılması veya ortadan kaldırılması. Pierre Bonte, bu yapısal argümanın önermesini doğrulayarak şöyle diyor: “Bu mallar [*biens de prestige*], bireyler veya gruplar arasında karşılıklılık veya rekabet ilişkilerinin kurulmasına katkıda bulunur. Bu, nesnenin ve sahibinin sembolik olarak bağlantılı statüsüne ve sahibinin sonuçta ortaya çıkan “prestijine” karşılık gelen değerlere dayanmaktadır (Bonte, 2009, s. 1). Bu karşılıklılık ilişkisinin öncülü, Bidan'ın ozan / şair / sanatçı / *iggiw*'si ile patronu arasındaki müşteri ilişkisinin doğasını, bu ilişkinin geleneksel verili bağlamının ötesinde yeniden değerlendirmek için en uygun teorik bağlamdır. Asil, *ārbi* (savaşçı) ve asil olmayan *iggiw* (sanatçı) arasındaki ilişki budur. Mauss'un üç boyutlu hediye paradigmasını ve yarattığı karşılıklılık döngüsünü kullanmak, iki tarafın geleneksel karşıtlıklarının yeniden düşünülmesine yol açar. Daha önce tartışıldığı gibi, Bidan'ın Potlatch veya *veich'inin* seyirci doğası, griot sanatçısına bu sergileme ritüelinin mizan sahnesinde merkezi bir rol verdi. Araç sergisinin bir parçası değilse, yarışmanın ayrıntıları griot sanatçısının görüşüne veya işitmesine ulaşmalıdır. Bu düzenleme hiç de tesadüfi değildir. Daha ziyade *veich* gösterisinin sinematografisinin bir parçası olarak planlanan yönlü bir seçim. Ritüel, doğaçlama bir şekilde sorunsuz gitmeli, ancak emiri bir düzeyde eğlendirmek ve dikkatini dağıtmak ve diğerinde servetini ve cömertliğini göstermek olan önceden tanımlanmış bir amaç olmalıdır. Adrar bölgesinde Ahmed Ould Sid Ahmed emiri (1880-1932) ile Brahim Ould Brahim (ö. 1889) arasında geçen bu perdede Bidan *veich* sinematografisinin güzel bir örneği canlandırılıyor.

Daha prestijli biçimiyle, vaysh, birbirleriyle zıtlık içinde iki önemli noktayı belirler. Örneğin, Adrar emiri Ahmed Uld Sid Ahmed ve Brahim Uld Brahim arasındaki vaysh'ın tarihsel tasvirini ele alabiliriz. Emir kampındaki Adrar'da gerçekleşti. İki emir bir gün ve bir gece boyunca mallarını (evcil hayvanlar, hurmalar, kumaşlar vb.) aralarında ayırıp yapmadan izleyicilere dağıtarak üstünlüklerini teyit ettiler. Ertesi gün, Adrar'ın meşhur "kara" hurmalarının yapıldığı bir vahada kaldılar. Ahmed Uld Sid Ahmed, bazı süt develerinin yanına getirilmesini emretti. Rüzgârın hurma ağaçlarını uçurmasını ve hurma demetlerinin süt kabaklarına düşmesini bekledi. Mağribi zevkinin besleyici ve estetik bir biçimde ifadesi olan "beyaz" "zevk" üzerine "siyah" ın "zevkiydi". Brahim Uld Swayd Ahmed, mağlup edildiğini ve bu vaysh durumunda Adrar'ın emirinin üstünlüğünü tanıdığını kabul etti (Bonte, 2006, s. 100).

Bidan'ın veich'inde izleyicilere verilen genel terim, onlar için adil değil tartışılabilir. Buradaki seyirciler muhtemelen bu tür tarihi olayların meydana geldiğini bize bildirenlerdir. Onlar olmadan bu onur yarışması Çöl Rüzgarıyla Gececek. Yapılan bu açıklama ile Bonte'ye göre "prestijli malların" dağıtım çemberini ve bu dağıtım sürecinin diğer sosyal ve kültürel dinamiklerin üretilmesine nasıl katkı sağladığını açıklamak da önemli olacaktır. Bu, hediye veren (asil emir) ile hediye alan (asil olmayan griot / sanatçı) ile geri veren ürünü (övgü eser / şiir) ayıran sosyal ve kimlik pozisyonlarının üretim sürecidir. Emir / sanatçı ilişkisinin diğer yüzü de şiir ile siyasi iktidar arasındaki yakın ilişkinin uzun hikayesidir. Bu bağlantı Marcel Mauss'un üç boyutlu karşılıklık modeliyle bağlantılı olarak açıklayan Stephen Murphy, şair / iggiw ve emir arasındaki ilişkinin dinamik bir ilgi kazandığını ekliyor:

Geleneksel olarak, şair ve prens arasındaki ilişki, şairin övdüğü gibi patronun ödeme yapması açısından görülmüştür. Ancak bu görüş, yalnızca maddi ve ideolojik kişisel çıkarların oyunda olduğunu gösteriyor. Şairin sözlerinde pohpohlama veya şişirilmiş bir benlik imgesi olarak görünen şey, gerçekten yapılandırılmış bir alışveriştir. Şairin kehanet kabilinden işlevinin izleri, zorunlu verme, alma ve sunma dahil arkaik ihsan etme refleksini; gücün tezahürü olarak cömertlik; ve savurganlığın pozitif değeri. Şair, kendini kurallara göre oynamaya adanmış tek kişi olabilir. En azından retoriklerinde, şair tipik olarak patronu hediye alma ve verme konusundaki uygun rolünü üstlenmeye ikna etmeye ihtiyaç duyar. Bu modelle, şairin patronla olan ilişkisinde, teslimiyet ve kendini iddia etmenin bir arada varlığını daha iyi anlayacağız. İhsan etme saldırgan, hatta şiddetli bir üstünlük iddiası olabilir (Murphey, 1997, s. 24-25).

Nitekim, Murphey'in Marcel Mauss'un hediye dağıtım dinamiğini kullanan argümanı, Bidan bağlamında da griot emir ilişkisini aydınlatmak için ideal bir teorik çerçeve olacaktır. Birincisi, emirin özgecil bahşedilişini çürütmekle, bu arkaik ilişkinin en çok kabul gören algısı olan veich bağlamında olsun ya da olmasın. İkincisi, bu müşteri ilişkisini yöneten yapısal

kuralları açıklayarak. Üçüncüsü, prestijli mallarını başkalarına fayda sağlamadan harcayan cömert fedakar emirin efsanevi portresinin tarihsel olarak görmezden geldiği şairin hizmetlerini doğru yaparak. Şairin kendisi bu mitin baş mimarıdır. Ancak gerçekte ve Murphey'in ustaca ifade ettiği gibi “Şairin sözlerinde pohpohlama veya şişirilmiş bir benlik imgesi olarak görünen şey, gerçekten yapılandırılmış bir alışveriştir.” Bidan'a özgü bağlamda, şair, patronunun efsanevi imgesinin yalnızca usta mimarı değildir. Benzerliği, kendi efsanevi bir portresini hazırladı. Bu görüş için şair, Bidan'ın daha önce kendi özel bağlamlarına koyduğu onur ve utanç gibi kültürel ve sosyal değerlerinden akıllıca yararlandı. Aslında, griotun “mükemmel övgü dolu” olduğu Bidan toplumunda konumlanmasının kutsanması, Bidan'ın sosyal modelinin erken oluşumuna kadar uzanmaktadır (Guignard, 1975, s. 42). Bidan müziği ve şiirinin kurucu babası Seddoum Ould Njartu'nun (1710-1812) biyografisi bu vakanın en iyi örneğidir. Şiirsel ve müzikal ustalığının efsanevi hikayesi, şaşırtıcı bir şekilde, Mauss'un hediye karşılıklılık modeli ve ikincisi Murphey'in “ölümsüzlük armağanı” için şaşırtıcı derecede tipiktir. Seddoum Ould Njartu, “damat olarak çalışan Ulâd Mbâarak'ın (Hodh savaşçıları) bir kolu olan, belirsiz bir müzisyendi. Bir ağacın altında uyurken, Peygamber Muhammed'in kendisine yaklaştığını ve ağzına tükürdüğünü hayal eder. Uyandığında boğazı şişer ve buna sadece şarkı çare olabilir. O zamandan beri, hiç çaba harcamadan içinden akan tükenmez bir müzik ve şiir kaynağına sahip oldu” (Guignard, s. 42). Bu efsanevi hikayenin başlangıcı, verme - alma - geri verme modeliyle başlar. Hediye peygamberden kutsal bir tükürüktü, geri vermek bugün *vâğu*'da, Bidan'ın müziğindeki savaş ve coşkuyla söylenen övgü dolu bir şiir parçasıydı.

Aksi takdirde, Saddum'un ustalığının metafiziksel doğası, mitsel mantığın insanlık durumunun birçok yönünü tanımladığı toplumsal kabul için ilkel bir koşuldur. Bu metafizik olay, Saddoum'un Bidan toplumundaki statüsüne ekstra sembolik bir otorite verecektir. Alma ve geri verme çemberi, Sddoum'un Peygamberimize “karşılık vermek” olarak bestelediği ilk övgü dolu şiirden başlar. Buradan itibaren bu modelin sembolik para birimi, *thāyḍīn* / “التهديين” adı verilen belirli bir övgü türü ile dolaşıma girdi. Ould Njartu' nun atacağı bir sonraki adım, bedelini maharetle aziz kaynağına Peygamber'in kendisine ödediği bu efsanevi sermayeye yaptığı ilk yatırım olacak. Efsanevi hikayeye göre, Ould Njartu şimdilik sahip olduğu aziz hediyesini anladıktan sonra, emirin atlarından birine binerek kampa geri döndü. Bu hareket, statüsünden birinin emirin atına binmesi için istisnai bir hareketti. Ama Seddoum bunu ancak tehlikeli eylemini savunabileceğinden emin olarak yapabildi. Yazdığı ilk övgü şiiri, Ewald Mbareck sultanının atının miktarının pratik savunmasıydı. Bu şiir, prototip bir Bidan thaydina

şeklini aldı. Bu epik şiir türünde kullanılan dilin uzunluğu ve doğası, Türkçeye yeterince tercüme edilmesini zorlaştırmaktadır.

Son olarak, Seddoum Ould Njartu'nun edebi üretiminin istatistiksel bir incelemesi, verme - alma karşılıklılık paradigmasının güvenilirliğini şüphesiz kanıtlamaktadır. (Tablo 11) da sunulduğu gibi, Ould Njartu'nun şiirinin 80%'i övgü şeklinde bir form alır. Dini övgü, toplam şiirsel yaratımının sadece 5%'ini temsil ederken, dünyevi övgü toplam yaratımının 74%'ünü temsil ediyor. Bu dini methiye, efsanevi arketipi, peygamberin methiyesini sundu. Bu, ikinci dünyevi övgüyü üretmek için yatırılan sermaye olarak kabul edilir. Diğer şiirsel temaların sayısındaki düşüş, *Thaydin*'in maddi değişim sürecinde tanınmayan bir para birimi olarak kullanılan sosyal ekonomik sermaye olarak kazançlı doğasını doğruluyor. Seddum'un şiirindeki satirik temanın nicel olarak küçültülmesi, Bidan'ın sosyal değişim piyasasında alaycı temaların pratiksizliğini veren bu argümana daha fazla güvenilirlik kazandırır. Iggawen'in pragmatik düşüncesi, bu paradigmayı doğrulamaktadır çünkü alaycılığı “kazancı yoktur” / “الشمّت بلا مسنون” diye işe yaramaz bulmaktadır.

Tema	Şiir Sayısı	Yarım mısra Sayısı
Dünyevi methiye (medih)	44 (74%)	3400 (89%)
Dini methiye (medih nebewi)	03 (5%)	214 (5.6%)
Ağıt (rithā)	03 (5%)	56 (1.4%)
Talep (tewassūl)	01 (1%)	50 (1.3%)
Sardonik (hijā)	03 (5%)	36 (0.9%)
Şiirsel düello (musājālā)	03 (5%)	24 (0.6%)
Gurur (fākr)	01 (1%)	08 (0.2%)
İç çek ve şikayet et (shākwā ve tāhāsūr)	01 (1%)	08 (0.2%)
Toplam	59	3796

Tablo 5.. Seddum Ould Njartu'nun tematik şiirinin yüzdesi) (Ould Ahmed Salem, 1996, s. 30)

5. 5. Batı Ressamı olarak Bidan'ın *Iggaw*'ı

Bidan'ın hediye ritüeli veya *veich*'ine maddi yaklaşım, *Iggawen*'in maddi katkısı anlamak için bize farklı bir analitik çerçeve sağlar. yaratıcı varlıkları her zaman estetik ve sembolik yönüne indirgenmişti. Bu gerçek, benzer şekilde, kendi yaratıcı materyalleri veya sembolik alanlarında diğer alt sosyal gruplara da uygulanabilir. bu yaklaşım, sosyal ve ekonomik pazarda oynadıkları önemli role ışık tutacaktır. Başka bir düzeyde paradigma, sosyal hizmetlerin karşılıklılığını ve “prestij malları” ve hatta sosyal statü dağıtım yollarını açıklar. Bidan'ın tabakalı sosyal sisteminde *Iggawen*'in düşük statüsü göz önüne alındığında, ironik bir normatif önerme şairin emire üstünlüğünü önerir, çünkü bir şairi olan bir emir, tek bir emire asla eşit olmaz. Bidan sosyal bağlamında, bu üstünlük pozisyonu, şunu iddia eden bir *iggi* tarafından açık bir şekilde ifade edilir: “*Iggawen* olmadan Bidan'ın, destansı şiirsel veya müzikal eserlerde kutlanan bizler gibi efsanevi olarak cesur savaşçıları olmayacak.” Bu bağlamda, Michel Guignard şunu savunuyor: “Toplum [*Iggawen*] onurunu reddedebilir, ancak onlar sayesinde savaşçılar çok parlak parlıyor, belki de onlar sayesinde onlar sayesinde: Genç bir müzisyen bana gururla İdawishleri savaşçı olarak yaratan griotlardı dedi” (Guignard, 1975, s. 54). Bu argümanın mantığını doğrulayan Antoine Leriche şunları ekliyor: “Pek çok cesaret eylemi, çoğu kez yalnızca yaptıklarının, kamptan kampa tekrarlayacağımız bazı güzel şiirlere degeceği umuduyla belirlendi” (Guignard, s. 40). Böylelikle şair / sanatçının Bidan'ın aristokrasisinin sosyal ve politik yaşamındaki önemine bir örnek, Seddum Ould Njartu'nun Ewlad Mbareck hanedanlığından rakipleri Idewiish'e tarihsel hamilik değişikliğidir. Bu transfer anlaşmasının şekli ve koşulları, bu argümanın öncülünü doğrulamaktadır. Himaye değişikliği, Ould Njartu ile gizlice müzakere edildi. Bu transfer Idewiish emiri Outhmane Ould Ely Baby'nin (ö. 1797) hilesi ile düzenlenmiştir. Transfer anlaşması, *el guebdha* / “الغبطة” veya alma adı verilen önceden belirlenmiş bir hediyedir. Bu özel yaklaşım, Tagant bölgesinde “سدوم كريت” / “Seddoum'un ücreti” kullanımıyla bilinir. Pahalılık ve zorluk için bir metafor olarak kullanılır. (Raid Thaquafa Sahrawiya, 2019). Bu “ücret” Seddoum'un hayvanlarını kuyulardan ücretsiz olarak getirmeyi içerir. İhtiyaç duyulduğunda ona bir kasap sağlamak. Her keçi sürüsünden (koyun ve keçi) bir *theniya* (12-18 aylık). Yorulan her at. Her av seansından bir av eti. Her ailenin hasadından bir Tagant *Muud* (5kg). Her evlilik için bir deve. Yenilen her av hayvanı bir kalça. Bidan'ın müzikal utlarının telleri (erkek *tidinit* ve dişi *ardin*) hayvan sırtlarında bulunan sinir kordonlarından yapıldığı için kesilen her hayvanın sırtı. Bu teklif Idawish liderleriyle müzakere edildiğinde onu kabul ettiler ve Ould Njartu'nun emirliklerine katılması için gönderdiler (Ould Sid Ahmed, 1996, s. 19).

Aslında, Bidan sosyal sistemindeki griotun bu merkeziliği, özellikle aristokrasileriyle, özellikle de Arap savaşçılar ile olan ilişkisi, Bidan'ın iggiw'sinin, Batı toplumları gibi ikonofilik toplumlarda bir sanatçının oynadığı rolü oynadığını iddia etmeye izin verebilir. Bu karşılaştırma en az iki işlevsel nedenden dolayı mümkündür. Birincisi, sanatın siyasi ve ideolojik aygıt olarak her iki toplumda oynadığı işlevsel roldür. İkincisi, Batı ikonofilik toplumunda görsel sanatla ve Bidan gibi ikonoklazm toplumlarında işitsel sanatla ilişkili estetik kullanım ve memnuniyettir. Bidan'ın aristokrasisi için ister Arap savaşçılar isterse dinsel bilgiler olsun, bir şiir veya müzik bestesi, örneğin Batı kültürü için bir resim veya portrenin oynadığı rolü oynar. Aslında, Bidan ortamında bu ikonoklastik durumun somutlaşmasının nesnel nedenleri, önce kendi kültürünün daha önce tartışıldığı gibi sözlü yönelimi. İkinci amaç, göçebe yaşam tarzının mekansal kısıtlamalarıdır. Pratik olarak çadır, duvarsız göçebe evi, alışıldık formattaki resimleri desteklemiyor. Bu gerçeği destekleyen Taleb Khayar şöyle açıklıyor:

Bidan tarafından gözlerin zevki için çok az şey yapılır. Örneğin resim, Mağribi kültüründe mutsuz bir sanattır, hatta lanetli bir sanattır. Geleneksel yaşamın bir parçası olan çadır, ona ödünç vermiyor. Duvarların dostu, duvarların olmadığı yerlerde resim desteği çok azdır. Ve çadır, resimsel ürün için hiçbir destek sunmayan bu duvarsız habitattır. Resimler yanlamasına veya kavisli tutulmuş, alım eksikliği nedeniyle iyi uymuyor. Çünkü süslenmek üzere sabitlendiği tablonun doğal ve mimari ev sahibi duvar, üzerini yanılsamalarla kaplayan ve gizleyen, geriye doğru hareket ettiren, aynı zamanda geniş bir hayal gücü alanına ve yaptırmak istenen bir simulakrumda ortadan kaybolur, duvar bu nedenle Bidan onu farklı ve tarihsel olarak görmezden gelir. Resim burada temelde yok. Ve aynı şekilde görüntü. İslam'da çok dindar değil, imaj ihmal ediliyor. Taklitçi duruşu sahte bir yalan olurdu. Görüntünün Yaradan'ı büyütmediği, görüntüyü zorlayarak bir kâfirin yanlış yönünü alabileceği bir yaratıcı olduğu hissi var. Belki de fotoğraf çekmeye olan bu cesaret kırıcı inancı açıklayan budur. İnanç vardır ki, Allah'ın, burnunu sokanlardan görüntü yapmaya, onlara nezaketle can vermelerini isteyeceği, aksi takdirde mağlup olacağı inancı vardır. Resimde resmi göremeyeceğinizi temelde görebileceğiniz inanç (Taleb Khayar, 2001, s. 9-10).

Bidan'ın kültürel ifadesindeki sözlü / işitselliğin merkeziliğine ek olarak, Bidan'ın geleneksel yaşam tarzındaki pratikte resim yokluğu, İslam'ın gerçekliğin ikonik temsiline çekincesi ile teorik olarak haklı çıkarılır. Bu konum, Bidan'ınki gibi göçebe bir kültürle sınırlı değil, Müslüman'ın en büyük imparatorluğu olan Osmanlı imparatorluğu bile ikonik temsil veya “perspektif resim” konusunda aynı kısıtlayıcı pozisyona sahipti. Bu sorunsal, Orhan Pmuk'un kurgusal eseri “Benim Adım Kırmızı” da ustaca belgelenmiştir. Görsel antropolog Hans Belting'in aktardığı gibi, 18. yüzyılın sonunda Osmanlı imparatorluğundaki erken reform hareketi, padişahın sarayında batı sanatını tanıtmıştı. Duvarlarda rokoko süslemeler ve insan

figürlerinden vazgeçmek için manzara resimleri şeklinde ortaya çıktı. Fransız yazar Gérard de Nerval, 1843'te Doğu'ya yaptığı seyahatlerde İstanbul'u ziyaret ettiğinde bu tarz dekordan bahsetmiştir. Denizde savaş tasvirlerinin padişahların sarayında da popüler olduğunu gözlemleyen Nerval, “içlerinde hiç kimseye ihtiyaçları olmadığı için” ve tek başına gemiler yeterliydi. “Ön planda devasa balıklar yüzüyordu”, görünüşe göre, hemen arkalarındaki şiddetli savaştan hiç rahatsız olmadı. Genel olarak, Nerval'e göre, Türklerin “en azından bizim anlamımıza göre, resim yapmaları vardı.” Galata Köprüsü'ndeki tezgahlarda satılık resimlere rastladı ama bunların çoğu kuşbakışı bir perspektiften Mekke manzarasıydı” (Belting, 2011, s. 47). Antropomorfizmi tasvir etmeye yönelik bu kaçışçı yöntem, Doğu'daki Osmanlı İmparatorluğu ile Kuzey Batı Afrika'daki Bidan'ın göçebe çevresi arasındaki coğrafi ve kültürel farklılıklara rağmen aynı dini kısıtlamalardan kaynaklanmaktadır. Fransızların kültürel olarak Osmanlılar üzerindeki ortak etkisine ve Moritanya'daki sömürge varlıklarına rağmen perspektif resim aynı kamusal ve kurumsal çekinceyle karşı karşıya kaldı. Tarihsel olarak, ucuz sanayileşmiş patiska baskıları veya basma, görsel temsillerle erken ürün logolarına ek olarak, 19. yüzyılda Bidan göçebelerinin resimsel perspektif görüntüleriyle muhtemelen ilk deneyimleridir. Bu, Fransa'da 1686'dan 1759'a kadar devam eden orijinal Hint patiska baskısının ticaretine getirilen yasağın kaldırılmasından sonra gerçekleşti. Bu tekstil baskıları yerel olarak ve Fas'ta da sebniya (pl. Sebniyat) adıyla muhtemelen sbanya'dan (İspanya) veya bilinmeyen Berberi etimolojisinden bilinmektedir. Fas'ta “sebniya rumiya” Lyon'dan ithal edilen Fransız başörtüsü anlamına gelir (Harell, 2004. s. 246). Bu kumaşlar, Fransız tüccarlar tarafından sömürge döneminde Arap sakızı ile takas edilmek üzere getirilen ticari nesneler arasındaydı. Başlangıçta Hint chintz çiçeklerden ilham alıyordu, ancak Avrupalılar bunu kendi kültürlerine uyarladıktan sonra, Chintz Avrupa resimsel perspektifine damgasını vurdu. Oradan dünyayı dolaştı. Chintz Musee de l'impression sur l'etoffes'un resimsel gelişimini açıklayan şunları ekler:

18. Yüzyılın sonuna kadar tasarım fikirleri sınırlıydı. Motifler, orijinal Hint eserlerinden doğrudan kopyalandı; bazı geometrik tasarımlar kullanılmıştır. Bununla birlikte, tasarımların büyük çoğunluğu çiçektir. Çiçek ressamaları, sanatlarını bu yeni ve heyecan verici endüstrinin taleplerine uyarlayarak, karmaşık tasarımlar üretmek için üreticiler tarafından görevlendirildi. En çok “Toiles de Jouy” olarak bilinen figürlerin yer aldığı ünlü manzaralar buna bir istisnaydı ve neredeyse tamamen mobilya amaçlıydı. Alegorik, edebi ve tarihsel referanslar, av sahneleri ve günlük yaşamın görüşleri kadar çoktur. Çoğu zaman monokrom, perspektifle çizilmiş ve hassas “chiaroscuro” tekniklerini kullanan bu tasarımların kompozisyonu ustaydı ve üç boyutlu görünümüyle elde edilen sonuç, şu anda bugün olduğu kadar memnun oldu (Musee de l'impression sur l'etoffes)



Şekil 18. Mendil (köşe), pamuk üzerine ahşap blok baskı, L'alsace, 1790'a kadar (muse de l'impression sur etoffes / Mulhouse)

Bir muhbirin tanıklığı, büyükannesine ait güvercin motiflerine sahip 1980'lerden kırmızı bir sibniya'yı hatırlıyor, ancak (Şekil 4)'teki gibi antropomorfist temaların tonları muhtemelen o dönemde dolaşıma girmişti. Bidan'ın sibniyası şimdilik nesli tükenmiş taklit sanayileşmiş nesneler arasındadır ve benzer şekilde nostaljik bir şekilde anneanneler için eski nadir nesneler olarak anılır. Aksi takdirde, bu resimsel tekstil ürünlerinin tüketiminin bağımsızlık sonrası döneme kadar sürdüğünü ve muhtemelen dini tedbirli gözlerle fark edilmeden geçtiğini belirtmekte fayda var. Tarihsel kayıtlar, Bidan dini grupları arasında bu Batı ürününe herhangi bir itirazdan söz etmemektedir. Böylelikle, Bidan'ın geleneksel kültürel ifadesinde görsel portrenin yokluğunun yerini, sözlüğe / işitselliğe gerçek bir geleneksel bağlılık koyar. Bidan'ın epik şiiri ve müziğinin birleşimi olarak Theydin, görsel temsilin yokluğunun pratik ve estetik yerine geçer. Emirler için önceki epik şiirleri, Batılı bir hükümdar veya prens için görevlendirilmiş bir portre ile aynı rolü oynadı. Bu gerçekliğin tipik bir örneği,

emiral kısrakları anlatmak için yaratılan ve thaydin adlı destansı şiirlerdir. Bu şiir türü, Bidan'ın klasik Hassaniya şiirinde bol miktarda külliyatın yanı sıra at yürüyüşlerinden ve seslerden esinlenen özel müzik bestelerini temsil eder. Bidan işitsel kültüründe binicilik sahnesinin müzikal bir örneği, Nweffel'in efsanevi hikayesidir. Nwefel, müzikal ustalığı müzisyenleri Bidan'ın Siyah Beyaz Modları olarak bilinen ikili müzik modlarına üçüncü bir mod eklemeye zorlayan yarı insan yarı cin kişidir. Üçüncü mod legneydiyā olarak adlandırıldı. bu mod Nwefel'in kovalamacasının sesinden esinlenmiştir. Nwafel, ünlü padişahları Ely Ould Amar Ould Hennoun (ö. 1795-6) döneminde Ewlad Mbareck tarafından kovalanırken öldürüldü (Guignard, 1975, s. 145). Şiirde, ironik bir şekilde, Bidan'ın epik şiirindeki belirli bir türe veya thaydin'e rāsm veya resim denir. Bu şiir ölçüsü, tarihsel referansların da gösterdiği gibi Seddum Ould Njartu tarafından oluşturulmuştur. Bu tür, Mokhtar Ould Meidah (1914-1988) tarafından canlandırılıncaya kadar yok oldu. Bu türün arketipik bir örneği, Brakna emirliğinden bir aristokrat için Ghardhou Ould Manu'nun yazdığı thaydina'dır. Aristokratın adı Cirè Ould Abdallah'dır (1747'de hala hayatta). Heiba Ould Ely Ould Mhaimed'in kardeşidir. Parça, Cirè'nin atının portresidir ve hayatta kalan thaydin epik şiirleriyle karşılaştırıldığında çok kısadır. Bu nedenle buna jābā veya titreme denir. Bu parçanın tam versiyonu muhtemelen sonsuza dek kaybolmuştur. Bu parça da çoğunlukla ve yanlış bir şekilde Mokhtar Ould Meidah'a atfedilir, çünkü o, bu nesli tükenmiş şiir ölçüsünü canlandıran son ozandı. Bu yanlış atıf, kızı ve ünlü şarkıcı Maalouma Mint Meidah, Ghardou'nun eski rāsm'sini söylediğinde daha da kötüleşti. Eski zamanından dolayı, bu rāsm'nin bazı kelime dağarcığı artık tercüme edilemez hale geldi. Bu şaşırtıcı örnek şu şekilde tercüme edilir:

Tüm çakır kuşlarının çakır kuşuna bindi
Çöl kemirgeni gibi ayaklarının hareketidir
güçlü bir yılan gibi hareket eder
onu deve sütü ile aşırı besler
mükemmel boyalı renge sahip genç bir at
Hassan savaşçılarının sırtındaki tam yolculuğu
çirkin günlerde Arap şövalyelerinin kararlılığını sergilemek
savaşın dumanlarında yüzler haline geldi, yoluna zorladı
maymun gibi bir insan gibi kırmızı
Kuran'ın kalemleri gibi

أركب باز البزان رخ شيهان
كهروج الغيران لعب رجليه
يثعبن كثعبان شيلو كلشان
من لبن البل رويان فيه غاويه
بكرحه من لسان طاب للوان
مكن ظهورت حسان فيه وعليه
تكل ارجال العربان يوم يشيان

لوجه وسط الدخان يدفع فيه
أحمر كلون ألوان شخص خمسان
كيف أقلام القرآن روص وذنيه

Dolayısıyla, şövalye atına odaklanan bu portrenin tamamlanması, şövalyenin kendi özelliklerine odaklanan bir başka şiirsel portredir. Bu şövalye portresi, Elkhou Ould Manou'nun başka bir Trarza emiri Amar Ould Mokhtar Ould Charghui (ö. 1829) lehine bestelediği bir onlardina'da sunulmuştur. Dolayısıyla, şövalye atına odaklanan bu portrenin tamamlanması, şövalyenin kendi özelliklerine odaklanan bir başka şiirsel portredir. Bu şövalye portresi, Elkhou Ould Manou'nun başka bir Trarza emiri Amar Ould Mokhtar Ould Charghui (ö. 1829) lehine bestelediği bir onlardina'da sunulmuştur. Bu portrenin çevirisi şöyle gidiyor:

صريت التباسم أمنين المعن
أعمر ولد الشرقي أدميله
يربع فالقته وبعدن اظحكت
من لحيتو البيضة اطويله
خطرها الدخان واشوطت
امن أمادير كل قبيله
وأعمر گاع ألا شوف وأسكت
أعمر صيفت گاع ثقيله
زامل گد فيل ما كسبرت
وال گاع دير معاه فيله

Amar Ould Charghui Dmeila'nın
kavgaya atıldığını gördüğümde
gülümsemekten alıkonuldum
neredeyse gülüyordum
uzun beyaz dikenini hakkında
Amar Ould Charghui Dmeila'nın
kavgaya atıldığını gördüğümde
gülümsemekten alıkonuldum
neredeyse gülüyordum
siyaha dönüşen ve yanan uzun
beyaz dikenini hakkında tüm kabilelerin
kahramanları ile savaştığı için
Amar görüldüğünde sessiz kalmak daha iyidir
Amar'ın özellikleri tehdit edici
Abartmadan erkek fil büyüklüğünde bir ata biner
veya onunla bir dişi ekleyebilirsiniz

İki epik şiirdeki iki betimleyici sahne, örneğin Batı kültüründe bu iki sözlü portre ile görsel portre arasında bir karşılaştırmaya izin verir. Ghardou Ould Manou'nun patronu Ciré Ould Abdallah'ın atı için sunduğu kapsamlı açıklama (montaj duruşu, hareketi, şekli, yaşı, boyutu ve rengi), Jacques Louis David'in portresi *Napoleon Crossing The Alps* (1801) gibi

gösterişli ayrıntılarla binicilik sahnelerinin resimlerini anımsatıyor (Şekil 19) veya Kont Stanislas Potocki'nin Portresi (1781). Théodore Géricault'un *The Charging Chasseur* (1812) aynı atlı portre kategorisine uyuyor. Lkhoul Ould Manou'nun *theydina* alıntısında anlatılan dövüş sahnesi, benzer şekilde Orta Çağ Avrupa'sındaki dövüş sahnelerini çağrıştırıyor. Patronunun kişisel ayrıntıları, Philip James de Loutherbourg'un "Bosworth Savaşı" (1804) tablosunu çağrıştırıyor (Şekil 20).



Şekil 19. Jacques Louis David "Napolyon Alpleri Geçerken" (1801)



Şekil 20. Philip James de Loutherbourg, “Bosworth Savaşı” (1804).

Sonuç olarak, Thomas, W. H. Mitchell'in argümanını takiben, metin-görüntü sınırlarının “ihlallerini” araştıran bu metin analizi satırı, ifade aracına rağmen kültürü tam olarak anlamak için istisnai bir analitik çerçeve sağlar; sözlü / işitsel veya görsel (Mitchell, 1986, s.155). Bu tür bir çalışma tarihsel olarak “ikonoloji” ile edebiyat eleştirisinde tezahür etmişti, ancak edebiyat alanına zayıflaması tüm farklı ve renkli ortamlarında görsel alemin kaybına neden oluyor. Görsel ikonolojinin birçok nesnel ve öznel nedenlerle kısıtlandığı Bidan'ın kültürel bağlamında, edebi ikonoloji, şairler ve müzisyenlere, örneğin Batılı sanatçıların oynadığı rolün aynısını sunmaları ve oynamaları için alternatif bir yaratıcı ortam sağladı. Bidan'ın ekfrastik şiiri veya thaydın, Bidan'ın ozanları için resim, heykel, mimari, tiyatro vb. Gibi diğer görsel araçlarla aynı yaratıcı ortamı sağladı.

Altıncı Bölüm: Göçebelerin Görme Biçimleri

6. 1. Göçebelerin Duyusal Determinizm Tutumu

Doğrusu, Bidan kültürünün görsel duyularına karşı tutumu çok karmaşıktır. Bu tutum, bir tarafta “kötü niyetli” ve “çıkarılan” parlamaya efsanevi inançlarında, diğer tarafta karmaşık bir şüpheli Platonik görüşte ifade edilen ilkel batıl inanç görüşünü kapsar. Bu karmaşık felsefi görüşe geçmeden önce, Bidan’ın daha önce analiz edilen kötü niyetli ve göz kamaştırıcılarının ötesinde parlamanın gücüne olan güçlü inancını araştıran ilk pozisyonda hafızayı yenilemek büyük bağlamsal değer taşıyacaktır. Bu durumun ilginç bir örneği olan *ghārār* / “الغرر”, adı verilen Bidan görsel fenomeni tehlike veya risk anlamına gelen Arapça bir kelime. Bu görsel fenomenin tezahürü, şu an mevcut kişinin doğrudan görünümü nedeniyle doğal olayların geri çekilmesinde tespit edilebilir. Bu olaylar, bir hayvanı sağlıyor veya teslim ederken ona bakarken, insan dışkılama eyleminde, bir çocuğun sünnetinin bozulmasında veya hazırlanırken nadir bir boncukun bozulmasında olabilir. Başka bir deyişle Beşli “caydırıcı olma”: 1. Sağılmış bir hayvana bakma. 2. teslim ederken bakma. 3. dışkılama sırasında bana bakma. 4. Yapılmadan önce bir çocuğun sünnetine bakma. 5. Nadir bir Kiffa boncuğu hazırlarken bakma. Sünnet durumunda, Corinne Fortier teyit ediyor : “Bidan toplumunda, sünnet yapma sırasında sünnetli çocuğun annesi de dahil olmak üzere hiçbir kadın bulunmaz. Böylece sünnetli çocuğun mevcut erkek grubunun önünde ve özellikle de onun babasının önünde erkekliğini kanıtlayabilecek” (Fortier, 2012, p. 58).

Böylece, çocuğun “süslemesine” / “ازيانه” saf bakış özellikle bir kadın tarafından geri alınmasına neden olabilir veya “geri dönüyor” / “ترجع”. Aynı görsel fenomen, Moritanya’nın doğusundaki Kiffa’da kadınlar tarafından ustalikle yapılan en eski boncuk artefaktlarından biri olan Kiffa toz cam boncukların üretimi için de geçerlidir. Fan üfleme işlemi sırasında, “bakmamalısın! ... bu bir sır ... dikkatli ol, taş yaşamaz” (Gabus, 1982, p. 122). Görüldüğü gibi (Şekil 7), Bu *Muragad* / “مرقظ” boncuklar (Hassaniya’da çok renkli), Bin yıllık cam boncuklar, “Fas’ın Sigelmasa kentinden, ilk önce Odagost’ta zımbalanan Gana İmparatorluğu’na çöl boyunca gönderilen malların bir parçasıydı. Bu şehir, çölün güney ucunda Gana yakınlarında yer aldı ve her iki taraftan da, Müslüman tedarikçiler ve animatörler, Gana’nın depolarına yeni alımlar aktarmadan önce son görüşmelerini yaptılar. Güney Moritanya’da Muraqad’ın en az iki yüzyıl boyunca yapıldığı diğer kasabalar arasında yer alan Kiffa, Audaghost’un sadece altmış beş mil güneyinde” (Busch, 2012, s. 57). Bu ticaret ağları Gana, Mali ve Songhai’yi Hindistan, Orta Doğu, İber Yarımadası, Akdeniz havzası ve Avrupa’ya kadar bağlar. Bu boncuğun

kıtalararası çizgisi, Kiffa'nın motifleri ve tasarımı (şekil 21) ile Türk Nazar Boncuğu'nun atası olan eski Fenikeliler göz simgesi boncukları (şekil 22) arasındaki bağlantıda görsel olarak izlenebilir.



Şekil 21. Eski İslam cam boncukları ile Moritanya Kiffa toz cam boncukları (Credit Jürgen Busch kişisel koleksiyon)



Şekil 22. Antik Fenikelilerin göz sembolü boncukları kolyeleri olarak birbirine bağlandı (Credit: Metropolitan Sanat Müzesi)

Bunun dışında, bu göçebelerin görsel fenomeninin son bir örneği, Corinne Fortier'in ağırlık dengeleme ve vücut kısmını göçebelerin güzel ve kabul edilen beden formu algısına uyacak şekilde dağıtma gücüne sahip olan “polarize parıltı” olarak adlandırdığı şeydir. Bu ritüel, bir bebek hayatının erken aşamalarında, bebeğin vücudunun heykel olarak tasarlanabileceği aşamada gerçekleşir. Fortier şöyle açıklıyor: “İyi bir diyetle elde edilen ekstra

ağırlık tahmin edilirse, annenin bu fiziksel fazlalığı uyumlu bir şekilde dağıtması kalır. Görünüm, polarize etme gücü ile, annenin vücudun değiştirmek istediği kısımlarında sütün sabitlenmesini kolaylaştırır. Yaşlı kadınlar, genç anneye, doğal olarak dikkat konusu olan yüzün önlenmesi için bakışlarını bebeğin uyluklarına odaklamasını tavsiye eder, bu nedenle şişman olmamalıdır” (Fortier, 1998, s. 2014).

Bu terimde Bidan’ın gözü çok Davincacıdır ama öte yandan ve bu görsel fenomenin gözlemciye verdiği bu efsanevi üstü izlenime rağmen, Bidan kültürü göz ve onun algı işlevi hakkında bu görüşle çelişen derin paralel bir felsefi tartışma yaşamaktadır. Bidan kültürünün insan görsel duyusuna yönelik bu kritik tutumu farklı sözlü kayıtlarda ifade edilmekte ve bir önceki tutumdan tamamen farklı bir vizyon sunmaktadır. Kuran bakış açısından etkilendi “Yeryüzünde dolaşmıyorlar mı ki orada olanları aklederek kalpleri işitecek kulakları olsun Ama yalnız gözler kör olmaz fakat göğüslerde olan kalbler de körleşir” (KS 22:46). Bidan, bu bilişsel ilkeyi etnografik bilgilerinde “gören kalptir” / “ال اشوف القلب” olarak tercüme eder. Bidan kültüründe kalp “insanın temeli” dir. Bidan’ın kalbi tutku ve duygularla olağan ilişkisinin yanı sıra zihinleri ve entelektüel yetenekleri adına konuşuyor Bu bahaneyle Taine Cheikh, Bidan kültürü için şunu açıklıyor: “Kalp aynı zamanda duyguların ve düşüncelerin temelidir. (galb mnâdem huwwâ sâs-u / kalp insanın temelidir) Olası tüm duygular arasında (“duygulara sahip olma” nın kelimenin tam anlamıyla ھاړړاک ځل-غالځ olduğu söylenir: “Kalbi hareket ettirmek”) (Taine Cheikh, 2017, p. 9). Tümdengelimli bir şekilde, bu rasyonel ilke, aynı ontolojik önermeyi kullanan diğer bilişsel kodlarla doğrulanır. İlk kalp / akıl söylemini desteklemek için, Bidan şunu öğütler: “Göğü göremeyen birine göstermeyin” / “ال ما شاف اسما لا تتعتول”, Önceki aynı nedenden ötürü, kör duyuları değil gören akıldır. Bidan, işitme duyularını kullanarak aynı hikmeti teyit eder: “Sadece kulağından işiten sağır olabilir” / “ال ما يسمع يكون بوزنيه يعطيه أطرش” Aynı sebepten dolayı işiten akıldır, kulaklar değil. Bidan, çabadan tasarruf etmek için bilge bir kişiye “uyanık değil, sadece uyuyan birini uyandırmasını” / “وعي راځد لا توعي واعي” tavsiye eder. Çünkü görünüşte uyuyan kişi, uyumadığı için basit bir nedenden dolayı alarmlara yanıt vermek istemez.

Bu, Bidan semiyotik geleneğinin sanrısız çağrışımını vurgulamaya yol açar. Başka bir deyişle, aldatıcı görünüşleri ve görünüşleri tespit etmekteki titizlikleri. Bu titizliğin kayıtları boldur. Bu rasyonel eğilimi ifade etmek için her tür olağan göçebe formları ve öznelere kullanırlar. hayvanlar, uzay, nesneler... vb. Genel olarak Bidan diyor ki, “görünüşler yanıltıcıdır” / “المظاهر خداعة” çünkü bir hayvan “neyi süt etmediğini gösterebilir” / “تحلب ما ال

تتعت” ve “her kırmızı ineğin sahibi Taggat değildir” / “ماهي كل بكرة حمرة لتاغات”. Ama buna paralel olarak, aklın dışında bulunan gerçek girişler olmadan tek başına işe yaramaz olduğuna ve yalnızca insan duyuları aracılığıyla izlenip geri alınabileceğine inanırlar. Bu farkındalık kimliği, “zihnin onu takmak için yumuşatmaya ihtiyacı olduğunu” / “لعقل لا بدال من شي يركب فيه” söyleyerek açıkça ifade edildi. Bu takılı şeyler kesinlikle insan duyularıdır. Bu zarif denklemler zihin ve duyusal determinizm arasındaki polemik Bidan için çözülür. Yağmur ve hava ile ilgili başka bir göçebe kültürel motif kullanan, uyarıyor ki “bir ışık her zaman yağmur anlamına gelmez.” / “ذاك ال بيرگ ما تحت شي”. Ünlü bir Bidan sanrı öyküsünün kahramanı su yükünü boşa harcamasına yol açan muhtemelen bu yanıltıcı ışıktandır. Göçebe kültüründe "su asla bir fazla yük olmaz" / “الماء ما يثقل”. Hikaye, su arayan saf bir insan hakkındadır. Geri dönüş yolunda keçi derilerini doldurduktan sonra yağmur bulutlarını gördü ve keçi derisini döktü: “bulutları gördüğü için ona ait su derilerini döktü” / “شاف النوفت گربو”.

Saflık, Bidan kültüründe iğrenç bir insan özelliğidir. Hatalı yanlış anlayan kişi, farklı halk masallarında alaya alınır. Bunlardan biri, sonbahar mevsiminde sosyal olarak inşa edilmiş bir süt bolluğunu doğal bolluk dönemiyle yanlış değerlendiren misafirin saflığıdır. Bidan'ın misafirperverlik gerekliliklerine göre, bir ev sahibi aile veya kamp, sunduğu hizmetler nedeniyle yanlış bir şekilde farklı bir sezonda olduğunu düşünebileceği ölçüde kamptan ayrılmadan misafirin ihtiyaçlarını karşılayacak hiçbir şeyden kaçınmamalıdır. kaldığı süre boyunca. Bu yanlış anlama “bir misafirin sonbahar mevsimi” ifadesini doğurdu / “خريف خاطر”. Bidan'ın saflarla dalga geçmesinin bir başka yönü de bu tür karaktere sahip insanlara verilen isimlerdir. Saf bir kişi *āzrāg*, kelimenin tam anlamıyla “mavi” / “آزرگ”. Ama metaforik olarak bu özel örnekte akli başında ve çılgın doğaların karışımını temsil eden “karışık renkli”. Mavi bir insan, aptallık veya bilgelik eksikliği, "eksik kişi" için kibar bir ifadedir/ “خصيص” ya da “عليل” / “عليل” küçültme “زاکل” bu aynı anlama gelir, bilgelik anlamından yoksundur. “Hasta” / “عليل” aynı anlamı da ifade etmektedir. Bu aptallık ya da saflık durumu, “cennete (günün sonunda) beyaz bir şekilde girer” / “يروح للجنة مروح أبيض” diyen başka bir renk metaforunda da sunulmaktadır. Bu da cennete gereken hiçbir çabayı göstermeden cennete gitmek demektir.

Benzer şekilde, aldatıcı bir bakış için, bilge insanlara aldatıcı tezahürlere güvenmemeleri ve kararlarını yalnızca duygusal değil akılcı bulgulara dayanarak almalari tavsiye edilir. Seraplar, algısına güvenmeyecek kadar bilge olmayan susamış bir mucizenin gerçek su kaynağı olduğuna inanacağı ve aldatıcı bir şekilde “onlardan içeceği” / “مكرع فسراب” yanıltıcı okyanuslardır. Aynı aldatıcı tutum, hayali bir “dağ manzarası” / “شوفت كدية” bakarken

yalnızca uzaktaki yeri değerdendirme konusunda duyusal yeteneğine güvenen göçebeler için de geçerlidir. Halk hareketi de bu metaforik alanda kullanılıyor. Uzak ama görünür bir gelen veya giden kişi “seraplar tarafından tutulur” / “رافد أراش” uzak mesafeden hareketin görsel yaklaşımı olarak. Bu yanıltıcı dağ manzarası, gece seraplarının yokluğundan dolayı günüşiğı bir yargıdır, ancak bu, yalnızca duyusal algılarına güvenen alaycı meraklılar için geceyi daha güvenli hale getirmez. Gece tahminleri için göçebeler mekansal referanslarını rasyonelleştirir. Gece yolcularına hem görmenin hem de işitmenin yanıltıcı doğasının farkında olmalarını tavsiye ediyorlar; ateş ve ses. Kokuya ek olarak görme ve işitme, insanın üç mesafe duyusudur (Arnheim, 1997, 17). Bidan göçebelerinin bu gerçeğe ilgili farkındalıkları, onları gezginlere “köpek havlama sesi akşam yemeğı demektir, ateş görme ise uzun yürüyüş demektir” / “الكلب “اعشي والنار اتمشي”. Benzer şekilde, Bidan göçebeleri yerleşim yeri ve uzay okumak için başka hayvanları kullanır. Diyorlar “Develeri bulan bilgi bulur, koyunu bulan, kamp bulur , inek bulan yolu kayıp olur [...]Kampın genel olarak tek bir kargada bile sinyal varlığıyla işaret etme yakınlığı: “Karga bulduğunuz yerde çadır kapalıdır” (Gabus, 1982, s. 271). Gece işaretlerini ateş olarak kullanmak, Bidan göçebeleri için çok klasik bir mekansal koordinasyon yöntemidir. Bu nomad becerisi, Muhammed Ould Bouba Jedo’nun (1938-2013) babasına şair ve müzisyen Ahmed Ould Bouba Jedo’ya atfedilen bu kasvetli romantik şiirsel parçada kaydedilmiştir. Diyor:

Bu hayat için ve sevdiklerim için
hala şevkim varsa eğer
ya da hala bir yeri sevebiliyorsam
ya da eski safsam
tüm bu kum tepelerini çok severim
özellikle de o yüksek kum tepesini son derece severim
Çünkü o yüksek kum tepesinde
sevdiklerimden ayrıldım
aynı zamanda Onun üzerinde
yangını görüp kayıp olmaktan döndüm

ألا لكنت لمول شغاب
فالدنيا مزلت ولحاب
والل نبقى مزلت اتراب
والل مزلت اعل بابي
نبقى ذ كامل من لعاب
ونبقى ذاك العلب الناب
مخله ال فوك دار
أذهابي عن بل أحبابي
وهو زاد ال شفت النار
عليه و جيت من ذهابي

Bu bakımda Bidan, tıpkı Platon’un kendisinin ikili pozisyonu gibi karmaşık, bazen de vizyona karşı çelişkili tutumlarında oldukça Platoniktir (Arnheim, s. 6). Bidan için vizyon ve vizyoner olmak sadece duyusal olarak verilmiş değildir. Daha ziyade, yaş ve deneyimle büyüyen ve biriken entelektüel ve bilişsel bir erdemdir ya da “gerçeğe bakarak” yani “gerçek bilginin söz konusu olduğu varlık: renksiz, biçimsiz, somut olmayan öz, görünür olan” gerçeğe bakarak “deneyimden bilerek” sadece akıl, ruhun pilotu” (Arnheim, s. 7). Bidan’ın “yatan yaşlılar ayakta duran gençlerin göremediklerini görebilir” / “يشوف الشيباني التاكي ما شاف افگراش” / “الواگف” inancını açıklayan bu felsefi geçmiştir. Sözlü yönelimli kültürde bu söz, miras alınan

deneyim ve bilgeliğin değerini ifade eder. Daha rasyonel olmak gerekirse, bu söz, içeriğiyle çelişen başka bir sözle göreceleştirilir, ancak yatan yaşlı yeterince öngörölü değilse, tamamlayıcı bir yanaldır: “Bir çocuk sözünüzle çelişirse onu dinleyin” / “الا كذبك ليشير سولو”. Bu nedenle, deneyimin önemine olan inanç, Bidan’ın bilgi ve kolektif hafızanın aktarılmasına ve korunmasına dayanan sözlü kültürel modelinden ayrılamaz.

6. 2. Çek, Kademeli ve Kaba Bakışları

Bidan göçebelerinin “nazar” ve “çıkaran göz” de ortaya çıkan tehlikeli görünümünün ötesinde ve paralel olarak, aynı derecede zengin ve dalmış dünyaya bakma ve çevrelerindeki evrilirken görme gelenekleri geliştirdiler. Niceliksel olarak, Bidan göçebelerin kültürü, tam anlamıyla olmasa da , modern gözetim yöntemlerini kullanan, amaca yönelik gözetleme bakışıyla bitmeyen, aşamalı incelemeye kendiliğinden bakmaya başlayan 20 bakma yolunu birbirinden ayırır. Biçim ve şekil, bak, gör, özümseme, gözlemleme, altıncı görsel kategoriler arasında en yüksek olanıdır. Bu bakma yolları, yaklaşan bir olayın farkına varılmasına yol açabilecek tesadüfi bir gözlemevi olayı olarak “gözü kaldırma” / “ارفود العين” gibi basit bir eylemle başlar. Bu deyimse fiil aynı zamanda erken olgunluk için bir metafor olarak da kullanılır; bu, “gözü kaldırma” nın tesadüfi bir olay olmadığı, büyümenin ve bakma eyleminin duysal sorumluluğunu taşımaya hazır olmanın anlamlı bir eylemi olduğu anlamına gelir. Gözü kullanmanın ikinci aşaması, bir şeyi gözler önüne seren veya beklenen veya beklenmedik bir şekilde bakmak veya gözlemlemek için kasıtlı bir eylem olan “göz atmak” / “ازرگ العين”.

Tesadüfen ve / veya kasıtlı olarak göz kaldırma ve / veya fırlatma işleminden sonra, Bidan’ın gözlerini pek çok pratik ve sembolik araç için kullanma konusundaki titizliğini temsil eden diğer kademeli eylemler gelir. Doğrusal bir şema kullanan bu görsel aşamalılık, “hızlı bir bakış atma” / “يجبا” eylemiyle başlar, ancak yaklaşan analizin göstereceği gibi askeri araçları kullanan modern skopik rejimlerle bitmez. Bu anlık bakış şekli, hasta bir kişiye hızlı ziyaretler veya gelişen bir sosyal tören anlamına gelir. Bu cümlelerin eşanlamlısı “يخطر” / “ansızın ziyaret etmek” kelimesidir ve başka bir bakma şekli, sevilen birine sosyal olarak yasak olan bir ani ziyaret ödeyerek bakmak. Bu ifade kur yapmak anlamına gelir. Aynı kur yapma anlamı için Bidan, özlem ve arzu anlamına gelen Arapça kökenli bir kelime olan “يتوگ” / “hızlı bakış” kelimesini de kullanır. Aynı “özlem” / “يتاوگ” kelimesinden türetilen bir kelime ama farklı anlamlarla, normal boyuyla göremeyen birini bir şeyi görmek için ayak parmaklarının üzerinde durmak. Tüm bu ifadeler, Bidan toplumunun varsayılan sosyal muhafazakarlığının ima ettiği gizli yasak kur yapma ile ilişkilendirilmesinden dolayı duysal bir çağrışıma sahiptir. Bazı

Moritanya bölgelerinde, damadın sözde ilk kez meşru bir şekilde gelini görmesi için bir mizans sahnesi olan “şipşak bakış gecesi” / “ليلة الجبية” adlı görsel bir ritüel vardır. Damat, kendisini ve gelinini yaklaşan evlilik olayına hazırlayan erotik bir şekilde fiziksel ve sözlü olarak hareket etmeleri için kendisiyle birlikte arkadaşları tarafından teşvik edilir.

Bu bakış biçimi genellikle röntgenci amaçla ilişkilendirilir. Bu bakma biçimleri, titiz ve dikkatle incelenmiş gözlemevi bakma ve görme biçimlerinin daha sofistike yollarının temelini oluşturur. Bu nedenle, dikkatli bir gözlem için Bidan, bu yoğun optik fenomeni ifade etmek için dört farklı deyimse fiil kullanır. Bunlar arasında, Arapça kökenli bir kelime olan “bakmak” / “التخراص”, yani çoğunlukla olumsuz anlamda tahmin yapmaktır. İkinci bir terim “yakından gözlemlemek” / “التطراح”, yine Arapça kökenli, yani koymak ya da tespit etmek anlamına geliyor. Hassaniya’daki anlam, onu / onu tanımlamak için bir şeyde veya birisinde nokta aramaya çok yakındır çünkü “طرحه” / “nokta” kelimesi bir nokta anlamına gelir. Hassaniya’da iki anlamı vardır, biri deri, demir, giyim, saç şekillendirme, kına dövmesinde küçük eserler dekoratif birimdir. Bu dekoratif görsel külliyatta daha büyük bir birim veya deri, ahşap ve giyimde daha büyük dekoratif birim olan “ev” / “دار” dir. Hassaniya’daki “spot” un ikinci anlamı, düz, küçük bir kumuldur. Bu anlamdaki nokta, artık tövbe edilen bir şair ve televangelist olan Brahim Ould Kleib tarafından bestelenen çok ünlü şiir dizelerinde belgelenmiştir. Bu parça Dimi Mint Abba tarafından şarka söylendiğinde meşhur olmuştur:

Tiguimate kumulları
ve Ahmed’in kumulları,
zihni güçlü bir şekilde etkilemişti,
Nwekly ve kumulları zihni acıyla kazdılar
zavallı akıl istemeden bütün kışı orada geçirdi
bunlar gerçek Tanrı’nın kumları ve gerçek kumullarıdır

طرحت تيگماتين
وأطرح علب أحمد دين
موسم فالبال امتين
وانوكلي وأعلا ب شت فيهم مسكين
البال اعل باب واغرس فيه الليعات
هاذ هوم طرحات ملان واعلاب

Bu nedenle, “yakından ilgilenmek”, “tespit etme” eylemini bir “طروح البال” metaforu olarak da kullanır. Titiz bir gözlem için üçüncü bir ifade, “bakmak” / “الخزير”. Bakmanın Hassaniya’da pek çok eş anlamlısı vardır; “الزر” / “yandan bakakalma”, “اتبحليق” / “bakakalma” ve “البليز العينين” / “göz açıp kapama”. Bu eylemler, aynı bakış açısından bahsediyor, Bidan kültürü tarafından hor görülen, kabalık ve kötü yetiştirme ile alakalı bir eylem. Göze bakma, özellikle yaşlı bir kişiye yöneltildiğinde kabadır. Bu Hassaniya şiirinin gösterdiği gibi, bu uygulama istenmeyen bir durumdur ve Batı modernliğinin yaklaşmasıyla birlikte Bidan toplumunun tanık olduğu olumsuz sosyal dönüşümlerin bir parçası olarak adlandırır. Şair

Ahmed Ould Eleya'nın (ö. 1982) şiirinde görüldüğü gibi, eski Bidan sosyal normlarını olumsuz etkileyen farklı sosyal ve teknolojik yeniliklerin bir parçasıdır.

Asil ve sosyal olmak için
radyo dinle ve kart oyna
Her türden insanla telefonla haber al
ayakların pedal çevir
ellerini bisiklete bindir ve müzik çal

Yaşlılarda gözlerini kolla

Saygı duymak kanunen zorunlu değildir
Omuzlarınla cevap ver
Fransızca da konuşabilirsin
Sadece alçakça insanlarla arkadaş ol
Bunlardan ilki garsondur
Saçını tıraş et ön kuyruğu kalsın yanları tıraş et
Görünüşte gelenek ve görenek olarak kabul edilen norm haline gel

باش تعود غليظ وتنـگاس
كلم رجو وألعب مريـاس
واصحب لأصحاب لمنهم ساس
وأكبظ لخبار فتـلفون
حرك كر عيك وكـز أيديك
اعل الراله واخبط مزيك
وابلز فالشيـباني عينيـك
لمهابة ماه فالقـانـون
جاوب بالمنكب فرظ عليك
جاوب بالمنكب فرظ عليك
ويعود كلامك وي ونو
لا تصحب ماه ارذال الناس
لول من لأصحاب الكـر صون

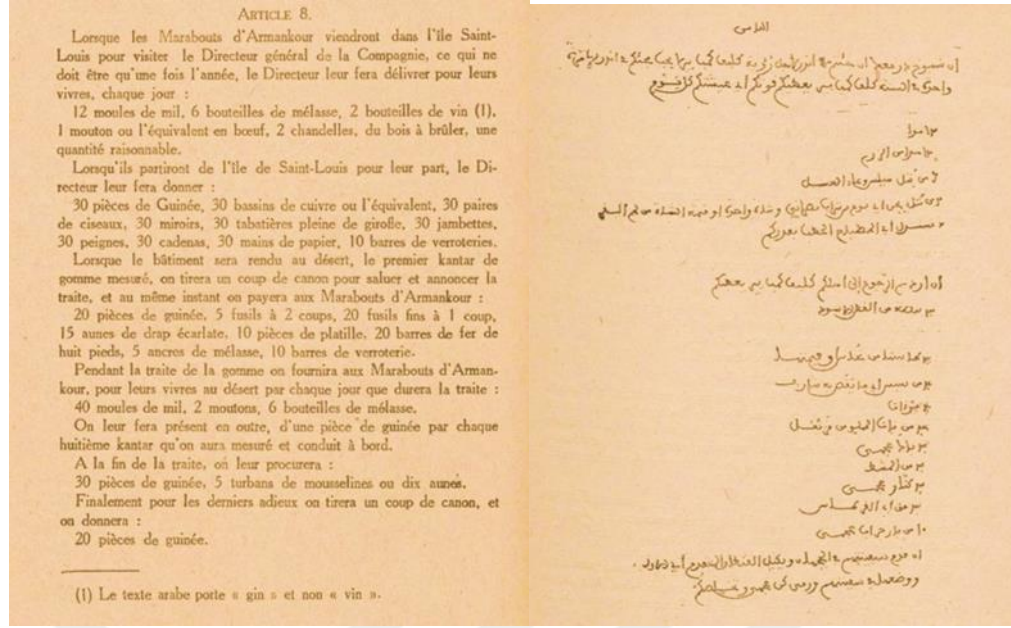
Bu bağlamda “göz atma”, Bidan’ın tevazu ve disiplinle ilgili ahlaki davranışlarıyla ilişkilidir. Bu “göze bakma” / “بليز العينين” bakma biçimi, biçim ve kalite açısından, daha önce bahsedilen kötü “göz gücü” / “متن العين” kalitesi ile ilişkilidir. Her ikisi de tipik olarak “düşük” sınıflarla ilişkilendirilen kabalık ve kötü yetiştirme anlamına gelir. İlk alıntılarda Ahmed Babe Miske, söylediği gibi iyi disiplinli bir Bidani’nin kesinlikle kaçınması gereken kötü pratiklerin bir parçası olarak yaşlıların yüzlerine bakmaktır. diyor ki: “yaşlıların yüzüne bakmayın, önünde olabildiğince az konuşun ve her zaman düşük sesle konuşun; onların önünde asla bir *matnal* ‘ayn kelimesi söyleme (aşk, cinsel veya evlilik ilişkileri ve hatta müzik ve şarkılarla ilgili olan her şey) bir büyüğün (baba, erkek kardeş, kuzen ve hatta daha büyük) önünde sigara içmeyin. aynı kabileye veya müttefik kabilelere mensup adam)” (Tauzin, 2001, p. 63). Dönüşlü bir şekilde, İskoç gezgin Mungo Park, keskin ve vahşi bakışlara sahip oldukları için onlara alay eden Bidan hakkında benzer bir gözlem yaptı. Diyor ki:

Moors’un ten renginde Batı Hint Adaları’nın melezlerine benzediğini gözlemledim; ama kendi yönlerinde, Melezler’in sahip olmadığı hoş olmayan bir şeyleri var. Birçoğunun özelliklerinde zulme ve alçak kurnazlığa karşı bir eğilim keşfettiğimi hayal ettim; ve mantıklı bir tedirginlik hissetmeden onların fizyonomilerini asla düşünemedim. Gözlerinin vahşiliğinden bir yabancı, onları hemen bir deliler ulusu olarak yere indirirdi. Karakterlerinin ihaneti ve kötü niyetleri, Negro köylerine yaptıkları yağma gezilerinde kendini göstermektedir (Park, 2005, s. 68).

Mungo Park’ın tutumu, Afrika seyahat yolculuğunda açıkça ifade ettiği Müslümanlar ve İslam hakkındaki genel önyargılı görüşün bir parçası. Teorik olarak, bu geriye dönük görüş Bidan tarafından memnuniyetle karşılanmaktadır çünkü birisinin gerçek konumunu bilmesi için dışarıdan bakma ihtiyacını kabul etmektedir. Bidan, bu ihtiyaç için aynayı bir metafor olarak

kullanır. “Adem'in oğlu kendi aynası değildir” / “ول آدم ماه امرأيت راصو”. Bu söz Arapça'nın ödünç alınmış bir versiyonudur: “المرأ محجوب عن نفسه” / “insan kendinden gizlidir”. Tarihsel olarak, cam ustası kültürünün olmaması nedeniyle aynalar nadirdi. Bu nedenle aynalar, Bidan'ın Atlantik Okyanusu'ndaki Batılı tüccarlarla Arap sakızı ile takas ettiği ticaret malzemeleri arasındaydı. Senegal Valisi M. le Comte De Repentigny ve Marabous of Armankour'un himayesi ve acil koruması altında Şirketin Genel Müdürü Jean-Batiste HE Durand arasında 2 Mayıs 1785'te imzalanan aşağıdaki antlaşma Arapça ile ilgili olarak sakız ticareti, o dönemde takas edilen malların niteliği ve miktarı hakkında fikir verir. (Şekil 23), anlaşmanın aşağıdakileri çeviren sekizinci maddesini göstermektedir:

Armankour'lu Marabous, Şirketin Genel Müdürü'nü ziyaret etmek için Saint-Louis adasına geldiğinde, ki bu yılda sadece bir kez olmak zorundadır, Müdür onları yiyecekleri için her gün 12 darı midyesi, 6 şişe pekmez, 2 şişe şarap, 1 koyun eti veya eşdeğeri sığır eti, 2 mum, yakacak odun, makul bir miktar. Yönetmen, Saint-Louis adasını kendi adına terk ettiklerinde onlara 30 Gine parçası, 30 bakır leğen veya eşdeğeri, 30 çift makas, 30 ayna, 30 karanfil dolu enfiye kutusu, 30 katlanır bıçak, 30 tarak verecek. 30 asma kilit, 30 el kağıt, 10 cam çubuk. Gemi çöle döndüğünde, ilk sakız kantarı ölçüldüğünde bir top ateşi ile antlaşmayı kutlayıp duyuracağız ve aynı zamanda Armankourlu Marabous'a da ödeyeceğiz: 20 adet gine, 2 atışla 5 tüfek, 1 atış ile 20 ince tüfek, 15 kızılgaç, 10 adet tabak, 20 adet sekiz ayaklı demir çubuk, 5 pekmez çapa, 10 cam bar. Sakız ticareti sırasında Armankour Marabous'una ticaret döneminde çölde yiyecekleri için her gün 40 darı midye, 2 koyun, 6 şişe pekmez tedarik edeceğiz. Ayrıca ölçtüğümüz ve gemiye çıkardığımız her sekizinci kantar tarafından kendilerine bir parça gine verilecek. Takas bitiminde 30 adet gine, 5 türban muslin veya on yard verilecek. Son olarak, son veda için bir top ateşleyeceğiz, 20 adet gine vereceğiz (Marty, 1919, s. 368).



Şekil 23. Bir Bidan zawaya kabilesi ile bir Fransız şirketi arasındaki ticaret anlaşması, aynalar da dahil olmak üzere değiş tokuş edilen malları gösteriyor. (Marty, 1919, s. 368-9)

Aynanın hem aristokratik hem de efsanevi suçlamalarını aldığı bu nadir bahanedir. Batılı, bu nedenle Bidan için sembolik ve fiziksel bir aynaydı çünkü onlara Mungo Park'ın önyargılı görüşünün temsil ettiği sembolik bir ayna ve daha önce kendilerini yeterince görmeyen göçebelere aynalar getiren Fransızlar tarafından temsil edildi. Batı aynasının yaklaşması. Bu ortamda da ayna, Bidan kültüründe efsanevi duruşunu aldı. Bidan'ın namus kültürünün bir parçası olarak, kibar bir kişi asla yaşlı birinin yanında ayna tutmamalıdır. Buna bağlı olarak, Ijeijba marabu kadınının daha önce ifade ettiği gibi, bir çocuk aynada kendini görmeden önce “kötü gözün” zararından asla korkmaz: “Bir çocuğun asla yalnız başına dolaşıp bırakılmaması gerektiğini de söylüyoruz. Bir çocuğun aynada kendini görmeden önce gözünün kötü olmasından da asla korkulmaz” (IMRS, sesli. Kayıt 123). Aksi takdirde, Bidan kültüründe “avare” aptallıkla ilişkilendirilir. “Bir zamanlar aptal olan bir kişi daima bakma alışkanlığını sürdürür” / “ال كط جن اتم ألا فيه خزرة” derler. Bidan kültüründe bakma eylemi ile bir diğer aşağılayıcı ilişki, özellikle kadın için cinsiyetçi bir kaba davranma biçimi olan “göz şahin” / “ملوزة” ifadesidir. Bu edepsizlik ifadesi aynı zamanda inatçı kaba kız için cinsiyetlendirilmiş bir terim olarak “eksiz edilmeme” / “مانك مگطوة” ile de ilişkilidir. Bu komünal gözlemevi becerilerine yönelik modern bir gelişme olarak, modern bir askeri skopik araç, genellikle kötü niyetli birini kasıtlı olarak incelemek için kullanılır: “birisinin kapsamını belirleme” / “اميري” / “عليه”. Bu modern görsel metaforun kullanımı, bu gözetleme eylemini olağan askeri kapsamlı rejimiyle sınırlamaz, ancak başkalarının hareketini ve davranışını gözlemlemenin hem

geleneksel hem de modern sosyal ortamlarda önemli olduğu sosyal alanı kapsamak için onu ihlal eder.

6. 3. Göçebelerin Pratik Bakışları

Güneş ışığıyla renk değiştiren ve esen rüzgarlarla şekillenen çöl ortamında Bidan göçebelerinin görsel titizliği en iyi görsel yeteneklerini kullandıkları pratik yolla ifade edilir. Bu pratiklik, göçebelerin günlük yaşamının pek çok alanında izlenebilmektedir ve sözlü etnografik kayıtlarda pek çok örnek bulunmaktadır. Göçebelerin çöl ortamı, maharetli izleme kültürlerini geliştirmek için burayı ideal bir ortam haline getirir. Bidan'ın "ayak izi izleme" kültürünü / "گص لثر" ü doğuran ortam budur. Bidan göçebelerinin "ayak izinin yaratıcısına götürdüğü" / "لثر الا ملاه" sonucuna varmalarına izin veren bu kültürdür. Bu, eski ve yeni ayak izi / "أثر أدرس / جديد" arasında ayırım yapılarak yapılabilir. Bu antik kültür, Bidan'ın, yanlış bir şekilde suçlanan kişiyi endişelenmemesi için temin etmelerine olanak tanıyan ortak adli bilimi doğurdu, çünkü "masumlar ayak izlerini takip etmekten endişe etmemeli" / "ال ماه سارگ ما تخلع" / "ال ما كال". Benzer bir söz, "bir şeyi yemeyen kimse hiçbir şeyden korkmamalıdır" / "شي ما خاف شي" güvencesini verir. Bu kriminolojik gelenek, "hırsızlarla çalan ve müfettişlerle izini süren" zeki suçlunun / "يصرگ مع الصراگ ويگص مع الغصاصه" olduğunun bilincindedir.

Aynı müzakere alanında Bidan, ayak izlerini hem fiziksel hem de sembolik terimlerle benzer şekilde kullanır. Onlar için en iyi izler, iyi ve faydalı sonuçlar anlamına gelen "topraktaki yağmurun izleri" / "أثر اسحاب فالتراب" dir. Bu arada, onlar için tehlikeli izler, asla "izinsiz girmemesi gereken bir azizin ayak izleridir. Bir azizin ayak izlerini aşmak, efsanevi Zawaya ilahi cezası olan t̄azābbūt gibi talihsiz olaylara yol açabilir. Bu Bidan efsanesini doğrulayan benzer bir söz, bir azize asla meydan okumamalısınız, "o bir eşek olsa bile asla binmemelisiniz" / "العاد أحمار لا تركب". İnsan ayak izlerinin gücüne ve maddiliğine olan bu Bidan inancı, bir insanı ayak izleriyle değiştirmeye götürür. Yolculukta olan biri "ayak izi tılsımı" / "حجاب لثر" denilen bir veda duasıyla uğurlanır. Bu ritüel, şeker gibi beyaz renkte bir sadaka vermeyi veya bir duayı tekrarlamayı veya yolcunun ayrılırken ilk ayak izlerinden biraz kum almayı içerir. Sonra onlarla birlikte her yöne, güvenlik ve korunma için bir dua olarak el sallayın. Bu ritüel genellikle anne ya da kız kardeş gibi bir kadın aile üyesi tarafından gerçekleştirilir, ancak istisnai bir durumda, bu romantik tebrā parçasının açıkladığı gibi, böylesine kınanması gereken bir eylemin toplumsal sonuçlarını taşıyacak kadar cesursa, sevdiği biri için bunu yapabilir:

Ey halkım, ne yanlışı var
birinin sevgilisinin izinden büyü yapması
(Tauzin, 1989, p. 182)

يخوتي هذا أشفيه
حد إلا حجب فأنر أصبيه

Göçebelerin ayak izlerini takip etme konusundaki görsel becerileri çocukluktan itibaren başlar. Göçebe çocuğa, gelecekte bu izleme becerisine ihtiyaç duyulması durumunda tüm aile üyelerinin izlerini ayırt etmenin yanı sıra evcilleştirilmiş ve vahşi hayvanların izlerini ayırt etmesi öğretilir. Bu öğretim becerisi, ayak izleri büyüdükçe ve değişikçe izler geliştikçe devam eden yaşam boyu bir süreçtir. Bu izleme becerisi, göçebelerin akrepler veya yılanlar gibi zehirli hayvanları veya kurtlar, sırtlanlar ve aslanlar gibi daha büyük yırtıcı hayvanları takip etmeleri için gereklidir. En önemlisi, bu devriye gezme becerisine çoğunlukla göçebeler için kayıp hayvanları ararken ihtiyaç duyulur. Corinne Fortier, “Moritanya Mağribi toplumunda Çoban’ın Pratik Zekası ve Demircinin Büyülü Sanatı” adlı makalesinde, bu göçebe bilgilerinden biri olarak devenin ayak izlerini izlemekten bahsediyor. Diyor:

Diğer bilgi türlerinin yanı sıra, çobanların mükemmel bir şekilde ustalaştığı “develerin ayak izleri bilimi” onların kayıp kafaları bulmalarına olanak tanır. Kumda bırakılan ayak izleri (gass lathar) sayesinde çoban, sürüsüne ait olmasa bile ortadan kaybolan deve türünün çok net bir portresini yapabilmektedir. Arka bacakların ayak izleri özellikle önemlidir. Boyutları, her şeyden önce, özellikle gençken devenin yaşına tanıklık eder. Derinlik dereceleri cinsiyetleri hakkında bilgi sağlar; erkek kadından daha ağırdır, kumun derinliklerinde ayak izleri bir erkeğin ayak izleridir. Ayak izleri aynı zamanda hayvanın kürküne de tanıklık ediyor: Bazı türlerin toynaklarından çıkan uzun tüyleri kum üzerinde ince izler bırakıyor. Kumlu bir alandan (batn) geçen bir devenin ayak izleri, taş bir alandan (zhar) geçen bir hayvanın ayak izlerinden farklıdır; hafifçe aşınmış tırnak boynuzu ilk durumda düzgün izler bırakacak ve ikinci durumda daha fazla aşınmış boynuz daha sert izler bırakacaktır. Her birinin yaklaşımı da dahil olmak üzere sürüyü oluşturan her devenin kesin bilgisi, çobanın karşılaştığı izlerin, bazıları sola, diğerleri sağa yürüme eğiliminde olan develerinden birinin izleri olup olmadığını belirlemesine olanak tanır. Alacakaranlıkta sürüyü toplarken babalarına üç-beş yaşlarından çocuklar eşlik ettiği için devenin bilgisi çocuklara çok erken yaşlarda aktarılır. Bu nedenle bu bilgi, bir yandan anlık gözlemlerle, diğer yandan daha düşününsel bir mod olan muamma ile aktarılır. Deveye odaklanan bir dizi bilmece, aslında çocukları çoban mesleğinin gerçekleriyle tanıştırmayı amaçlamaktadır. Bu bilmecelerin hepsi aynı şekle sahip; her zaman “ne ...” ile başlarlar “(Shin-hî ...) Chinguetti’de topladığım ve bu durumda izleme devesi sanatı ile ilgili olan bazılarından alıntı yapacağım:

- Adımları eşit uzaklıkta olan deve nedir? Küçük bukailemun.
- Saçında iz kalan deve nedir? Beyaz veya benekli deve.

(Fortier, 2006, s. 60-1).

Aynı açıdan, Nomadi topluluğunun hayatta kalması, örneğin Bidan'ın en eski avlanma nüfusu kısmen bu izleme becerilerinde ustalaşmalarından kaynaklanıyor. Aynı şey denizde benzer izleme hileleri kullanan balıkçılık topluluğu Imraguen için de söylenebilir. Bu arkaik topluluğun bir merhumu bu argümanı doğruluyor:

Çocuklara öğrettiğimiz ilk şeylerden biri izlerdir. Bunu gençken öğreniriz. Altı yaşındayken ailenin tüm izlerini nasıl tanıyacağımı zaten biliyordum. Bunu ilk önce babaannemden öğrendim. İzlerimi ezberlemek için beni birkaç kez kumda ileri geri gezdirdi. Yürümemi sağladı, defalarca baktı, sol ayağıma, sağ ayağıma ve eğer kaybolursam izlerimi tanımak için parmaklarımın şekline, ayak tırnaklarıma baktı. Annem de bize küçük kız kardeşlerimle aynı şeyi yaptı. İzler yaşam boyunca gelişir. Çocukların büyüyen ayakları vardır, ancak bundan sonra o kadar da değişmez. Ayakta az ya da çok özellikler vardır, ancak özellikle ayağın şekli, parmakları, batma biçimleri ayırt etmek için eğitilmelidir. Babamın izlerini tespit etmek çok kolaydı; Onları çizebilirim. Bunu çok gençken öğreniyoruz. Annem bize tüm ailenin ayak seslerini tanımayı öğretti. Onun ayak izini nasıl bulacağımı biliyordum; Ben onu kaybetmeden binlerce insanın ortasında yürüyebiliyordum. Bunu bugün hala yapabilirim, peki şimdi öldü - huzur içinde yatsın. Ama unuttum. [...] Birinin izlerini ezberlemek için onu yürütürsünüz ve sonra bakarsınız. İzler ayak izleri gibidir, hepsi farklıdır, benzersizdir. Bu yüzden benzersiz olanı ararız, özel olanı fark ederiz. Sonra kişiyi diğer izlerin ortasında gezdiririz ve onu tanımaya çalışırız. Artık yanılmayana kadar bunu yapıyoruz. Ve develer için de durum aynı. İzlerden kişinin kemerli olup olmadığını ve az çok düzensiz bir yürüyüşü olup olmadığını anlayabilen insanları, yaşlıları, uzmanları biliyorum. Kızın annesi ve büyükannesiyle, oğlanın babasıyla olduğunu çok genç yaşta öğreniyoruz (Caratini, 2011, s. 60-1).

Bidan mitolojisinde, insan ayak izleri çok tehlikelidir, sadece ikşi için değil aynı zamanda başkalarını da yıkıcı bir şekilde etkiler. Brakna'daki Ijeijba zawaya grubu, kum üzerindeki çocukların ayak izlerinin kıtlığa neden olduğuna inanıyor, bu yüzden asla zamandan önce yürümeye zorlanmamaları gerekiyor: “Deneylerimiz de, bir çocuğun zamandan önce kumda yürümemesi gerektiğidir. Arazide kuraklık yarattığı için yasak” (IMRS, denetleme kaydı 123). Aynı şekilde, hamile bir kadın cinler tarafından takip edilme korkusuyla asla ayak izlerini kumda bırakmamalıdır: “Anne adayı dikkatli olmalı ve etrafı her zaman çevrelenmeli, kötülüğe karşı çok savunmasız olmamalıdır. Her zamankinden daha dikkatli bir şekilde, düşmüş saçlarını, tırnak kırıntılarını yakmalı, perdesinin kenarında yürümeli ya da adımlarının izlerini silmek için kumun üzerinde sürüklemesine izin vermeli, kötü cinlerin sıradan yaşam alanlarından kaçınmalı: ateş söndürülmüş küller, köylerdeki pisliklerle kirlenmiş ıssız yerler, yıkılmış evler” (Du Puigauveau, 2003, s. 203).

6. 4. Göçebenin Sosyal Gözetimi

Aslında, Bidan göçebelerinin izleme becerileri sadece hayvanlar ve mistik dünya ile sınırlı değildir. Bu becerinin pratikliği, benzer şekilde, kampın hareket eden kumlarının gözetlenmesi yoluyla sosyal sınırları izlemek için kullanılır. Yüzeysel muhafazakarlığa ve evlilik bağları dışındaki interseks ilişkilerin yasaklanmasına rağmen, Bidan toplumunda evlilik dışı ilişkiler çok sıktır. İronik bir şekilde, iki cinsiyetin bu tür yasaklanmış sınırları başlatma arzusunu besleyen, erkek kadın ilişkileri üzerindeki resmi yasaktır. Pek çok Akdeniz ve Kuzey Afrika toplumunun aksine Bidan, bekarete fazla değer vermez (Fortier, 2018, s.61). Bu efsanevi cinsel fantezinin yerine Bidan, boşanmış ve evli kadınlarla kur yaparak onun yerini alıyor gibi görünüyor. Boşanmış kadınların deneyimli ve erkekler için daha özgür ve erişilebilir olması. Tam tersi için evli kadınlar, kısıtlı ve daha az erişilebilir. Bidan şiirinde bu iki aşk biçimi çok romantikleştirilmiştir. Bidan literatüründe boşanmış ve evli kadınlarla ilgili yazılar bol miktarda bulunmaktadır. Bu arzuyu örnekleyen Corrine Fortier şöyle açıklıyor:

Mağribi toplumunda, baştan çıkarma, boşanmış ve hatta evli olan arzu edilen kadının fethini amaçlamaktadır. Bu kadın kategorilerine duyulan arzu, böyle bir kur yapmanın motive eden zorluğunu ortaya çıkarır. Baştan çıkarma, erkeksi erdemlerini sabırlı, cömert, özenli ve cesur davranarak göstermesi gereken adam için bir sınavdır. Ortaçağ Batı saray sevgisi gibi, en önemli sınav, tanımı gereği erişilemez olan evli bir kadının kalbini kazanmaktır ” , Kuran'a göre (IV, 24, çev. Arberry 1980), ihlal sosyal ama aynı zamanda dinseldir. karısı yasak bir kadındır. Bir erkeğin evli bir kadına olan arzusu, ilişkinin yasadışı karakteri ile artar. Sinsi gece toplantısı, gizlilik mührü ile işaretlenmiş bu tür bir ilişkiye uygundur. Adamın sevgilisini ziyareti risksiz değildir ve ihlal her zaman korku ile birlikte gelir. Bu ihlalin çekiciliği erkekleri evli kadınları sık sık denemeye ve ziyaret etmeye motive eder (Fortier, 2018, s, 63).

Bidan erkeklerinin boşanmış ve evli kadınlara yönelik fetişleştirilmiş arzusunun şiirsel örnekleri şaşırtıcı derecede hacimlidir! En ünlülerinden biri, Ereban Ould Amar Ould Maham'a (1900-1982) atfedilen bu eserdir. Bu parça alaycı bir özür şeklindedir.

Birinin bana duyduğu öfke
karısıyla yaşadığım bir ilişki yüzünden
Onun için özür diledim ama
şüphesiz doğrudur
unutmadan ona söyle
ondan özür dilerim
Fakat karşılaştığım tüm kadınların
en güzeli onun karısıdır

تجلاچ اعلي حد هون
بمجي جيتو لعيالو
سگريتو عنو غير بعد
ثابت ما يولالو
گولولو سابگ ما انسيت
يسمحي طالبها لو
غير ازين بعد لکطريت
فالطافلات اعيالو

İlginç bir şekilde, aynı Ereban Ould Amar Ould Maham'ın, saflığı kınayan bir sözle Bidan'ın kolektif hafızasında tutulan başka bir olay hikayesi var ama atasözünün arkasındaki hikaye muhtemelen skandal doğası nedeniyle gizleniyor. Hikaye, şair Ereban'ın ilişkisi olduğu evli kadın da dahil olmak üzere zamanın işleyişini ve sevdiklerinin ayrılığını kınayan bu ünlü dizelerde belgelenmiştir. Hikaye, Ereban'ın bazı kayıp develeri aradığını söylüyor. Bir ay sonra onları buldu. Geri dönüş yolunda, bir çadır buldu. çadırın içinde bir kadın vardı Onu selamladı ve geleneklerin gerektirdiği gibi onu çadırın içine davet etti. Ereban kadına genel durumu sordu. Ona, kendisi ve eşi Eyyeh'in içinde yaşadıkları zor durumu anlattı. Kamp alanlarının eteğinde bir bataklıkta çamurlanmış bir ineği vardı. Kocasını Eyyeh, her sabah mahsur kalan ineği sağmaya gidiyor. Alacakaranlıkta Eyyeh geldi ve Ereban'a çadırda sahip oldukları az şeyle tedavi etti. Sabah Ereban, Eyyeh'in cömertliğine karşı o aile için sahip olduğu develerden birini kesti. tartışmalarda Eyyeh'e bir anlaşma teklif etti. Eyyeh, ormandaki bütün baobab dallarını veya āgoum'unu yakmalı Ereban'ın sahip olduğu tüm develerin karşılığında Ereban için odun kömürü olarak hazırlamalıdır. Eyyeh hemen kabul etti. Sabahtan akşama kadar her gün emek vermeye başladı. Gün ışığında yokluğunda Ereban, Eyyeh'in karısının arkadaşlığından memnun kalacak. Sonra, Ereban yanmış āgoum'un yanından her geçtiğinde, eski güzel günleri ve Eyyeh'in kadınıyla yaşadığı ilişkiyi ve kocasının saflığını hatırlayacaktır.

Zaman acımasız
Hain olduğunun işareti
Her an değişti
Acılarla tatlı anlar
Bugün Ehl Eyye'nin evinden geçtim
Ey sonsuz yaşayan
evin arkasında oturan
Baobabın dallarını gördüm
Yandı ve odun kömürü oldu
Zafer senin için koruyucudur
Kömür yakıcı nasıl
Son derece saftır

هذا الدهر اتفوي به
مارت عن غدار
مارت ما تور فيه
حلاوة ما تمرار
خظت اعل دار اليوم
اهل ايه يالقيوم
شفت أگوم التيدوم
لمسهوي كان الدار
محروك وعاد حموم
سبحانك يالقيهار
معود حراگ اگوم
ماه فاهم لخبار

Aslında, Fransız etnograf ve gezgin Odette du Puigetaudeau, bir koca geri döndüğünde ve göçebe izleme becerilerini kullandığında onun çadırının önünde ya da arkasında yıpranmış insan ayak seslerini fark ettiğinde beklenmedik bir şey olduğunda felaket durum hakkında yaptığı en ilginç etnografik gözlemi bize sağlar. Yine, birçok Doğu ve Akdeniz toplumunun aksine, Bidan toplumu, birçok ataerkil toplumda benzer koşullar için mekanik çözümler olarak görülen “namus cinayeti” uygulamamaktadır. Bu durumda, Du Puigetaudeau şöyle bildirir: “Bir geziden dönen ve kumun üzerinde, çadırının önünde gizli bir ziyaretçinin izlerini algılayan bir Moor, kişisel gururunu ve ailenin onuru kurtarmak için onları gizlice silmeyi tercih eder. Olay

Olay cürmü meşhut haliyse, boşanma kaçınılmazdır ve hile yapan kocanın ayrıca suçlu tarafa bir düzeltme yapma hakkı vardır” (Du Puigauudeau, 2003, s. 200). Du Puigauudeau, Bidan İslam toplumundaki evlilik dışı ilişkilere karşı bu tür alışılmadık bir konumu açıklamak için pragmatik bir İslam hukuku anlayışını kullanır. Şöyle diyor: “Müslüman yasa koyucu, akıllıca bir hoşgörü ile, bir ailenin istikrarı ve çocukların güvenliğinden çok, bir ailenin kaprislerine ve zinanın az ya da çok açık delillerine daha az önem verdiğini gösterdi. Bidan da halk skandalının konusu olmadıkları sürece talihsizliklerini görmezden gelmeyi tercih ediyorlar” (Ibid).

6. 5. Göçebe İzleri ve Harabenin Estetiği

Bidan göçebelerinin izleme becerilerinin son tezahürü, yaşadıkları harabe yaşam alanlarındaki kalıntılara ve izlere sahip oldukları özel saygıdır. Bu izleme geleneği, bu geleneğin doğduğu ölçüde göçebenin zihninde ve ruhunda varoluşsal bir iz oluşturmaktadır ona özgü şiirsel edebiyatın tamamına. Bu şiirsel edebi türe “yıkıntılar için ağlamak” / “البكاء على الأطلال” denir. Bu tür aslen İslam öncesi şiirsel bir türdür. Bidan'ın Hassaniya şiiri ile klasik Jahiliya şiiri arasındaki temel tematik ve stilistik bağlantılardan biri olmaya devam ediyor. Bu nedenle, “harabeler için ağlamak” Hassaniya edebiyatında da merkezi bir ana motif olmaya devam ediyor. Burada kullanılan harabeler için en iyi çalışan tanım, Robert Ginsberg’in “yıkıcı bir eylem veya süreçle artık orijinalin birliğinde bulunmayan, ancak kendi birliklerine sahip olabilen bir insan yapısının onarılamaz kalıntıları” olarak tanımlamasıdır. zevk alabiliriz” (Ginsberg, 2004, s. xvii). Terk edilmiş bir kampın izlerinin yalnızca sahnesi, herhangi bir insanın hissedebileceği her olası varoluşsal duyguyu kışkırtır; kayıp, umutsuzluk, çürüme, nostalji ve melankoli. “Harabelerin Üzerinden Ağlamak” her zaman doğrudan kasıtlı veya tesadüfi bakışla veya burada veya orada olan ama sonsuza dek giden birisini veya onunla ilgili bir şeyi hatırlayarak tetiklenir. Bu kişi veya kamp çok iyi ve canlı olabilir ve bazen bir önceki yıkık kamptan çok uzakta olmayabilir. Ancak artık burada ya da orada olmaması, aynı kumul üzerinde, şimdi terk edilmiş olan aynı ağacın altında ya da aynı dağın ya da vadinin yanında kamp yapması, bu şiirselliğe özgü tüm bu acı ve kıyamet kederi için gerekçe veriyor. Bu mantıkta, Bidan’ın harabe ağıt, Paul Ricoeur’un Augustine’den alıntı yaptığı sözleriyle, yalnızca “hafızada değil, gözden kaybolan şeyin” bir ağıttır (Ricoeur, 2004, s. 99). Aslında Bidan’ın harabe yasına meşruiyet veren kayıp ve yokluktur. Bu gerçeği doğrulayan Aline Tauzin ekliyor: “Yokluk teması, Moritanya’daki erkek romantik şiirinin temel bir özelliği gibi görünüyor [...] Aşk şiirinin ana teması, sevgilinin yokluğudur. Kadın kampı uzaklaştığı için yok, erişilemezdi, çünkü; başkasıyla evli olabilir” (Tauzin, 2013, s. 13).

Böylelikle, Bidan'ın yıkıntılarına yönelik konumuna iki ontolojik gerekçe verilebilir. Birincisi, yıkım her zaman saf yerinden daha büyük ve daha dramatik olduğundan, harabenin sembolik anlamında yatar. Bu nedenle kalıntılar içgörüyü paylaşmamız konusunda ısrar ediyorlar (Ginsberg, s. 107). İkincisi, harabe bölgesi ile hafıza arasındaki ilişkidir. Bellek ya da *tihjāl* / “التحجال” hatırlama eylemi, Bidan kültüründe nadiren nötr bir semantik ortamda ifade edilir. Kötü, Bidan'ın anıları her zaman duygusal olarak yüklüdür. Hatırlamak, her zaman kayıp ve üzüntü durumlarında hatırlanır; gitmiş bir şeye ya da birine duyulan üzüntü ve anılması, Bidan Hassaniya'da bozulma ve belirsizliği çağrıştıran bir sözcükle ifade edilen ağır varoluşsal nostalji yüküne mal olur; *tīchwāch* / “التشواش”. Dolayısıyla, Bidan'ın müzik teorisinde nostaljinin kendine has bir ruh hali vardır ve “beyaz mod” denen bir hassasiyet ve tutku modu. Nostalji de benzer şekilde müziklerinde *el mīchāwach* / “المشوش” veya nostaljik adını taşıyan özel bir parçanın bulunduğu bir alt-moddur. Bu parçanın hikâyesi daha önce Ewlad Mbareck'le yaşadığı esaret çilesi sırasında bu müzik düzenlemesini icat eden Amr Abeily'nin hikayesinde anlatılıyor. Hafızanın yıkıntılarla ilişkilendirilmesi aynı zamanda İslam öncesi Arap harabe ağlama geleneğinin bir özelliğidir. Paul Cooper bu noktayı açıklığa kavuşturarak şunları ekliyor: “Birinci Binyılda, harabeler Arapça konuşulan dünyanın şiirinde en önemli rollerini üstlendi. Tarafa ve Imru' al-Qais gibi İslam öncesi usta şairler, gezgin bir Bedevi aşiretinin bir zamanlar kayıp bir aşkla tanıştığı harabe bir kamp alanına döndüğü ağıtlar yazdı. Aşk tanrısı kahramanı bir süre duraklar; zaman durur ve sevgilisinin anıları ona geri döner” (Cooper, 2018). Pratik olarak, görme eylemi her zaman, yaşam kampı dağınık harabelere dönüşen sevdiklerinin enkazı üzerindeki ağlama eyleminin ve ağlama hissini uyarıcısıdır. İlginçtir ki, buradaki kalıntılar, kelimenin önerdiği gibi eski bir medeniyetin veya şehrin kalıntıları değildir. Hiçbir Bidan şairi, Moritanya'da harap olmuş bir medeniyet veya antik kent için asla ağlamaz ve çok sayıda vardır. Daha ziyade, mevsimlik iklim takvimlerine göre başka bir yere taşınmak ve taşınmak üzere inşa edilmiş bir göçebe kampının kalıntıları için ağlıyorlar. Böylece, Bidan'ın harabe şiirindeki nostalji ve acılık tonu, yas şiirlerinde nitelik ve nicelik olarak kayıp ve acılık tonunu aşar. Her klasik Hassaniya şairinin büyüklüğü, kısmen bu şiir türünde yarattığı niteliksel kompozisyonlarla ölçülür. Bidan'ın harabe alanları, her göçebe kampının değişen haritalarını belgeleyen şairlerin anılarında arşivlenmiştir. Harabeler ve şiir çok eski arkadaşlar gibi görünüyor. Ginsberg bize kalıntıların her zaman şiire ilham verdiğini hatırlatır. Şiir çoğu kez kalıntıları yorumladı. Yıkıntıların ruhuna nüfuz edebilen yalnız şiirdir (Ginsberg, s. Xix). Bu şiir türünün Bidan'ın edebiyatındaki önemi hakkında fikir sahibi olmak için burada sekiz örnek sunulmaktadır. Sekiz örnek, Bidan göçebelerinin yıkıntılarını ağlatmalarının farklı ontolojik yollarını ifade ediyor. İlk dört örnek yaklaşımı, dünyanın sonunun tonundaki molozu, insan

kırılganlığı ve yaşam sınırlılığına eşitleyen tipik varoluşsal modda yıkılır. Başka bir deyişle, insan vücudunun bir gün bozulacağını, hayatın kırılgan ve geçici olduğunu hatırlatan harabeler. Bu Bu dört korkunç şiirden ilki, son Ewlad Mbareck emiri El Kevia Ould Bouceif (ö. 1790) tarafından bestelenmiştir.

Tiwishatt'a bir göz attım ve
Bakgwaga' ya da keder hissetti (keder hisseden gözdür)
gözyaşları asla durmadı
yeniden bir araya gelmek için bir yol bulmalı
ama onu bir daha asla bulamaz
ahiret gününe kadar
Ey hayat kısa olduğunun işareti
ve gerçek bir yuva olmadığını
Bouceif 'nin bataklığı
Lehbār bataklığından zar zor ayırt edebildim
Zar zor tanıyabildim
üzerinde bir kampın bulunduğu büyük çıplak kumulla

لحت العين اعل توشات
وأعل بوخاكة ونزوات
ظلت دمعها ما أركات
لازمها تعرف لامة
بيها تلتم ولاتلات
تلتم إلى القيام
مارت عنك خبرك خفيف
بالدنيا وأنك مأنك دار
ملزم بوسيف ألا بالسيف
فاصلتو من ملزم لحبار
ولا فاصلتو ماه بالسيف
لملد لكبير الفوك الدار

İkinci şiir Muhammed Old El Ghawth'a aittir. Diyor:
Meşe ağacının görüntüsünü hatırlıyorum
güçlü gövdesi varken
onun içinde rüzgar esiyor ve onu neşelendiriyor
yaprakları yeşil ve çiçeklerle dolu
kimse düşeceğini düşünmez
insanlar onu yuvalarını yaptı
muzik yüksek sesle çalıyor
Beygui nazikçe ayarlanıyor
atlar muhteşem dans ediyor
Ama göçebeler asla yerleşimci değildir
her zaman yaşayan ve merhametli olanın bilgeliğiyle
yalnız duran meşe ağacının görüntüsü
dalları kuru etrafına dağılmış
gövdesi delik oldu
Artık altında toplanan insanlardan hiç birini
sonsuz kadar göremezsiz

شوف التكفاية صحيح
أجدرها نعرفها والريح
عليها تتكرع وتميح
كفتها خطرة والنوار
كادلها مامتهوم إطيح
والخلق مواسيها عقار
وأزوان موكف لبريح
بيكي يفاوت بالتصبار
وتلاويح الخيل اتلاويح
يغير الرحالة ماه اعمار
من تصريف الحي الرؤف
شوف التكفاية غفار
وزربها كبلتها منسوف
واجدرها عاد أفل غار
وجماعتها ماتات اتشوف
عينك منها رداد أخبار

6. 6. Bidan'ın Röntgenciliği

Göçebe'nin bakış biçimlerinin son ifadesi, içsel röntgenci kültürüdür. Bidan göçebelerinin röntgenci kültürü kendisini iki farklı biçimde ifade eder. Birincisi, göçebelerin yaşadıkları mekansal çevreyle başa çıkmak için bir hayatta kalma taktiği olarak pratik röntgencilik veya röntgencilik olarak adlandırılabilir şeydir. İkincisi, özneye ve / veya nesneye ya da fetişleştirilmiş bakış açısına bakmanın estetikleştirilmiş yoludur. Pratik röntgencilik için, misafirperverlik gereksinimleri gibi sosyal ve pratik nedenlerle, Bidan göçebeleri, röntgencilğin pratik tanımı olan “görünmeden görmeyi tercih ederler”. Bidan'a göre misafirperverlik sosyal bir erdem ve bazen bir zorunluluktur ama “lütüfla verirsek, yine

de onu sunma fırsatını arayacak kadar ileri gitmiyoruz. (Du Puigauveau, 2002, s.33). Bu röntgenci düzenlemenin pratikliği, göçebenin yaklaşan konuğu kendisi tarafından görülmeden görmesine izin vermesidir, bu da onu kabul etmeden veya kabul edilmeden önce gerekli önlemleri almasına izin verir.

Bidan'ın misafirperverlik gelenekleri konusunda uzman olan Jean Gabus, bu önlemi şu şekilde özetliyor: “Kamp görünür hale gelir gelmez, yolcuların yaklaşmadan veya kalmadan önce bir elçinin gelişini bekledikleri develeri durdurmaları ve zincirlerini bağlamaları iyi bir uygulamadır. Çoğu zaman, insanlara rahat bir çadır hazırlamaları için zaman vermek ve bunun için kamptaki en iyi yastıkları, en iyi paspasları aramak, kısacası özel bir çadır düzenlemek, ağırlamak için bir çadır düzenlemek, prestij ihtiyacı ve ayrıca 'Tanrı'nın ev sahiplerine' saygı” (Gabus, 1982, s. 271). Bu pratik röntgenci gelenek, Bidan'ın açık alanlara olan kayırmasına ve talepkar bir şekilde “مطالغ العينين” / “gözlerin serbest bırakılması” dedikleri açık bakışa rasyonalizasyon olarak işe yarayabilir. Bu özellikle Bidan görme dürtüsü, Bidan'ın fiziksel veya ahlaki kısıtlamalar olmaksızın bakma özgürlüğü arayışını ifade eder. Bu nedenle, bu ifadenin anlamsal tartışma bahanesi her zaman engellenmiş vizyonun reddedilmesidir ve özgür gözlerin evrene ve varlıklarına bakma ve bakma hakkını talep eder. Bu aynı zamanda, ülkenin eski Ksurlarında, Bidan'ın kısa duvarlarının ve her zaman evin içindeki insanların oturma seviyesinde olması gereken pencere konumlarının bir açıklaması olarak da işe yarayabilir.

Bu konum, Bidan'ın zıt uzamsal ikilemler olarak içeriye dışarıyla ilgili karmaşık anlayışına da uyuyor. Aynı mantık içeriden dışarıdan biri, ikamet eden kişi ve yabancı için de geçerlidir. Bu keskin kesik ikiliklerin yokluğuna ek olarak, Bidan, çadırın içindeki eril ve dişil alanlar arasında sınırlı bir alan ayırmasına sahip değil. Bu bağlamda Corinne Fortier şöyle açıklıyor: “Diğer Bedevi toplumlarından farklı olarak, Mağribi toplumunda, erkek bir alanı çadırın içindeki kadın alanından ayıran (hicâb) bir tuval yoktur, ancak mekanı böylelikle bölen hayali bir sınır vardır. erkek her zaman batıda oturan kadının doğusunda oturur ve bu da bir evde; doğu ve batının bu cinsiyet kutuplaşması, tıpkı sağ ve solunki gibi, dünya çapında iyi bilinmektedir (Hertz, 1970), özellikle habitat içinde” (Fortier, 2012, s. 80). Dolayısıyla bu görme hakkı talebi, her ikisi de hoş bir özneye veya nesneye bakış anlamına gelen “göz gezinti yeri” / “تنزه العين” ve “göz temizliği” / “نصغل عينا” gibi diğer yakın anlamsal anlamlarla da doğrulanmaktadır. Bidan'a özel bir talep olarak “görsel huzur” anlamına gelen benzer bir kavram, rahatsızlık ve rahatsızlık için “nihai arzum gözümün dışına çıkmaktır” / “غايتي ألا تمرگ” sözlerinde sunulmuştur. Aksi takdirde, bu röntgencilik biçimi Bidan'ın ikinci röntgencilik

biçimi olan fetişleştirilmiş bakışın yolunu açar. Bu durumda Bidan'ın da çelişkili görünebilecek karmaşık bir konumu vardır. Birincisi, izin verilmeyen bakışı uyaran ve kısıtlayan engelleyici bir pozisyon ve ikinci olarak, geniş bir sözlü ve maddi röntgenci pratikler yelpazesini doğuran röntgenci bakışların pratik kullanımı. Göçebelerin röntgencilğe karşı kısıtlayıcı konumuyla başlamak için, bunu farklı etnografik özdeyişler ve aforizmalarla belgelediler. Bu özdeyişlerden en çok kullanılanı, röntgencileri “gel gör ve görüneceksin” / “تعال شوف تنشاف” diye uyaran önleyici sözdür. Bu caydırıcı söz, altın kural ilkesini kullanarak röntgencilği ve gevezeliği kınamak anlamına gelir. Bu deyiş, İmam El-Şafii'ye (d820) atfedilen iki ünlü şiirsel mısra biçiminde klasik bir Arapça sözü çağrıştırmaktadır. Diyor:

Başkalarının hatalarından dilinle bahsetme
hepiniz hatasınız ve insanların da dilleri var
gözlerin sana başkalarının hatalarını gösterirse
onların da gözleri olduğunu hatırlat

لسانك لا تذكر به عورة إمرا
فكلك عورات وللناس ألسن
وعيناك إن أبدت لك معايبا
فدعها وقل يا عين للناس أعين

Röntgencilğe karşı bu ahlaki kısıtlama, röntgencilik gözleminin çoğunlukla bir yorum veya eylem tarafından takip edildiğine dair pratik bir yansımayla bilgilendirilir. Röntgenci bakış açısının genellikle kötü sonuçlarını getiren bu aşağıdaki yorum veya eylemdir. Bu bahanede Bidan'ın, başkalarının işlerine karışmama yararını ifade eden “uzağa bakmak, söylemediğimden daha iyidir” / “أشبه تلفيت من ما كلت” şeklindeki ikinci önleyici uyarısı geliyor. Yeterince ilginç bir şekilde, Bidan kültürünün, “büyük meraklı insanların” / “أهل لغبا” *inīmīch* / “إنيمش” adı verilen özel olarak üretilmiş bir yöntem aracılığıyla meraklarını güvenli ve izin verilen bir şekilde yönlendirmelerine olanak tanıyan bir tür meşru röntgencilik vardır. Bakmak için özellikle sahnelenen veya hazırlanan hoş bir konuya veya nesneye bakmaya yönelik içsel bir arzu olarak anlaşılabilir. “Meraklı insanlar” / “أهل لغبا” olarak adlandırılan röntgenci grupları ve “onun merakından öleceksin” / “تموت فغباه” ifadesinde aktarılan ilgili ölümcül bir psikolojik sendromu yaratan bu röntgenci ihtiyacın reddidir. *Leghbā* / “لغبا” eylemi, aptallıkla eşanlamlı Arapça bir kelimeden kaynaklanmaktadır.

Daha temelde, Bidan'ın röntgencilik karşısındaki görüşü, dini ortodoksluğun bu günahkar uygulamaya koyduğu katı kısıtlamayla bilgilendirilir. İslam, onu doğrudan baştan çıkarma eylemi ve günahkar ayartma eylemiyle ilişkilendiren bakma eylemini kısıtlar. Bu nedenle görünüm nitelik ve nicelik olarak düzenlenmiştir. yabancı bir kadına bakmaya ancak kazara olursa izin verilir. Bu durumda, yalnızca ilk bakışa izin verilirken ikinciye izin verilmemektedir. Diğer cinsiyete bakmak teolojik olarak “bakışları düşürmek” / “غض البصر” olarak bilinen şekilde düzenlenmiştir. Bu dini tavsiye, özellikle kadınlara bakmanın cazibesine

karşı önleyici bir önlem olarak çalışmayı amaçlamaktadır. Bu bahanede de gözün kendi “zina” / “زنا العين” si vardır ve bu, genellikle ikinci bakıştan sonra başlayan günahlı bakmanın doğasını ifade eder. Bidan da ilk bakıştaki tehlikeye inanıyor ve onu takip edilecek şeyin ilerici girişi olarak görüyor. Kademeli baştan çıkarma, “bir bakış, sonra bir gülümseme ve sonra yeniden bir araya gelme” / “نظرة فإبتسامة فلقاء” ile başlar. Bu ilk bakış, yaklaşan olayların iltifatı olarak kabul edildiğinden, Bidan kültüründe çok romantik. Göz kırpma eylemi birçok Bidan’ın şiirsel ve müzikal kayıtlarında belgelenmiştir. En ünlüsü, bilinmeyen şairin bu ünlü dizeleridir. Diyor:

Ben dalgınken
acımin ve ıstırabımın kaynağına giden
bir şeytan bana göz kırptı
Kovulmuş Şeytanın Şerrinden Allah'a Sığınırım

أغمزني والحكني ساهي
نافد تلباعي وأحزيم
شيطان أعوذ بالله
من الشيطان الرجيم

Bu şiirsel ayetlerdeki dua, İslam ilahiyatından etkilenen Bidan'ın bir yanda göz kırpma ile Şeytan, diğer yanda Şeytan ve kadın baştan çıkarma arasında yaptığı dernek ile haklı çıkar. Şeytan ve İblis, Bidan'ın baştan çıkarıcı kültürüne çok saygılıdır. Hatta Şeytan'a, Bidan erkekleri için kabul edilebilir ve baştan çıkarıcı olmayı seven kadınlar tarafından aranan Hz. Muhammed'in “Şeytan Ahmed” lakabı bile veriliyor. Bidan, bir kadında şeytanın (şâyâtân veya iblîs) varlığının, genellikle kadın baştan çıkarması veya deliliğiyle ilişkilendirildiği için dikkate değer olduğunu düşünmektedir (Taine Cheikh, 2017, s.11). Bu nedenle, şeytani bir özellik olarak göz kırpma kadınlarda takdir edilir ve baştan çıkarıcı güçlerinin bir parçası olarak kabul edilir, ancak daha da önemlisi, Bidan kadınlarının koket numaralarının bir parçası olarak kabul edilir. Mağribi kadınlar çok çapkın. Perdelerini uyumlu bir şekilde nasıl örteceklerini ve bir açıyla bağlanmış bir göğüs anahtarının kıvrımlarını nasıl indireceklerini, tahta sandaletleri soğukkanlı bir adımla sürüklemeyi, aromatik çubuklarla dişlerini ovmayı biliyorlar. Göz kırpma sanatını, güzel bir elin değerini, bir kandırmanın baştan çıkarıcılığını, görünmez örtülü bir gülümsemenin değerini bilirler” (Fortier, 2004, s. 240).

Aksi takdirde, Bidan'ın hafızası da baştan çıkarma ve erotizmle bağlantılıdır. Bidan'ın sözlüğünde cinsel uyarılma, “bir şeyi hatırlamak” / “حجل شي” ile eşdeğerdir. Bu şekilde, uyarılma eylemi, birey için ve onun aracılığıyla fetişleştirilmiş erotik arketip olan sözlü veya hiçbir sözlü olmayan kayıtlı bir imgenin alınmasıyla koşullandırılır. Bu erotikleştirilmiş hatırlama süreci, Aristotelesçi tümevarımı anımsatır, yani "orijinal bir oluşumun restorasyonu", yani parçaları bir bütüne yapmak için bireysel vakaların ilgili olduğu önceden var olan bir varlığa erişim sağlamanın bir yolu olarak. ”(Arnheim, 1997, s. 9). Bu şekilde, Bidan'ın hatırlama hafızası, hafızayı görsel bir uyarım olarak benzer şekilde anlayan Victor Hugo'nunki

kadar görseldir: “gözlerime gel ki seni hatırlayayım” (Baudelaire, 2015, s. 165). Dolayısıyla, ilerleyen literatürün de gösterdiği gibi, cinsel fantezinin içselleştirilmiş kaynakları haline gelen bu arketipik imgelerin ve başka bir deyişle “bir şeyi hatırlamanın” kaynağı olan röntgencilik ya da izin verilmeyen bakış, çocuklukta üretilen erotiğin ilk zihinsel imgeleri ya da çocukluk anılarıdır. cinsel fanteziler için geri çağırma veya referans rezervuarı olacak baştan çıkarıcı hakkında. Bu bağlamda ilk bakışta bir gülümsemeye, bataklıkta yıkanan çıplak kadın, ağaç dalıyla dişlerini fırçalayan bir kıza, köstebek olan bir kıza, mevsimsel koşuşturmaya, çatlak izine, kekeme bir sese ilk bakış gelir. Hepsi, onu kadınlar için referans fantezisi yapan bir erkek için cinsel bir fantezi haline geldi. Tüm bu Bidan arketipik cinsel fantezileri, en güvenilir etnografik şiir repertuarlarında belgelenmiştir. Bu fanteziler, azami röntgenci düşlem olarak tamamen veya kısmen çıplak vücutla başlar, ancak sevilenin bir “hatırası” olarak sakladığı ıslak bir kürdanın basit bir değişimiyle sona erer.

En tehlikeli röntgencilikle başlamak için, Bidan’ın etnografik kayıtlarında çıplaklık skandal olarak algılanıyor. Bu, daha önce keşfedilen utanç, onur ve dürüstlük kavramlarından kaynaklanmaktadır. Bidan kültüründe çıplak insan vücutu dilbilimsel olarak renk ve boyut değişkenleri içeren farklı metaforlarla gizlenmiştir. Renk için kırmızı çıplaklığın rengidir, “kırmızı” / “أحمر” çıplak olmaktır. Bir “kırmızı et” / “لحمة حمراء” aynı zamanda yeni doğanlar için bir metafordur. Bu arada, Bidan kültüründe çıplak bir kişinin örtme birimleri eller, ince dallar ve bir iptir. Üzerinizde “iplik” / “ما عليه عود” veya “dal” / “ما عليه سلك” olmaması “kırmızı” ile eşdeğerdir. Bir eli öne, bir elini arkaya koymak / “داير أيد من گدام ووحدة من لورة” bir başka çıplaklık metaforudur ama çıplaklık da yoksulluk anlamına geldiği için yoksulluk demektir. İslam’da çıplaklık, alay etme derecesine göre iki kategoriye ayrılır. En aşikâr olanı, insan vücudunun özel kısımlarını gösteren çıplaklık olan “katı pudenda” / “العورة المغلظة” olarak adlandırılır. İkincisi, vücudun farklı bölgelerini temsil eden ve erkekten kadın vücuduna farklılık gösteren “light pudenda” / “العورة المخففة” olarak adlandırılır. Pudenda için Arapça ifadeler *āwrā* / “العورة” ve *sewāā* / “السوء” şeklindedir. *Āwrā*, “tek gözlü” kelimesini çağırıştırır ve *dikerāā* kötülük ve hoşnutsuzluk çağırıştırır. Bu nedenle, çıplaklık etimolojilerinin müzakere anlamı, pudenda’nın tıpkı röntgencilerin bulduğu gibi bir zevk kaynağı değil, bir memnuniyetsizlik kaynağı olması gerektiği anlamına gelir. İslami ortodokslukta, evli çiftin özel kısımlarına bakmak, çiftin pudendisine bakmanın “bulanıklığı, yani körlüğü miras aldığı” söyleyen Peygamberlik geleneklerine dayanan bazı teoloji okulları tarafından cesaret kırılır. Anlatıcılar körlük konusunda aynı fikirde değiller, bazıları bakanın kendisi olduğunu, bazıları körleşenin bebek olduğunu söylerken bazıları bunun ahlaki bir körlük olduğunu iddia ediyor.

(Al-Sha'rawi, 2006, s. 942). Aslında, Bidan'ın popüler inancının, gözlerini kısmanın gün ışığında yapılan ilişkilerin bir sonucu olduğuna dair ampirist bir kural haline geldiğini açıklayan bu gelenek. Gün ışığı, gecenin aksine çiftlerin birbirlerinin özel yerlerini görmelerine izin verir.

Bununla birlikte, hem dini hem de sosyal tüm bu kısıtlayıcı düzenlemelere rağmen, Bidan, tüm teorik ahlaki sınırların ötesine geçen kapsamlı bir röntgenci kültüre sahiptir. Bu nedenle, dilbilimsel, edebi veya tarihsel etnografik kayıtlar, Bidan'ın her zaman içsel röntgenci arzularını tatmin etmek için uygun yolları bulduğunu gösterir. Bu gerçek hem erkekler hem de kadınlar için geçerlidir. Bu bağlamda, Bidan kadınları belirli bir sahnelenmiş çıplaklığa sahiptir, bu nedenle “bekar kadının çıplaklığı” / “عرية الهجالة” olarak adlandırılan röntgencilik sahnelenmiştir. Bu çıplaklık, erkekler için çekici bulunduğu bir yerden kadının giysisinin kasıtlı olarak ihlal edilmesini içeren planlı bir çıplaklıktır. Özel kısımları da dahil olmak üzere vücudunun herhangi bir parçası olabilir. Bu numara, erkeğe, kadının vücudunun “çıplak” kısmına bakması için nadir bir röntgenci fırsat verecektir. Bidan kadın kıyafetinin doğası ve büyüklüğü, melehfâ bu tür aldatmacalara çok uygundur. Sonuç olarak, röntgenci, iyi ya da kötü, iradesine ve kadının niyetine göre uygun kararı verecektir. Bidan erkekleri, erkekliklerini Corinne Fortier'in tanımladığı gibi “cinsel düzenin ritüelleştirilmiş bir tersine çevirme” içinde sahnelemek için de uygun fırsatlara sahipler. Genellikle, bu ritüelleştirilmiş röntgencilik, anket yapılmayan interseks toplantıları için tipik vesileler olarak kabul edilen evlilik törenlerinde gerçekleşir. Daha önce sunulan göçebe izleme becerileri gibi, bu müstehcen ritüel de yeni kalıntıların izini sürmeyi içerir; insan cinsel organlarının izleri.

Tabakalı sosyal sistem nedeniyle, bu ritüel büyük ölçüde demirciler ve köle kadınlar gibi “daha düşük” sosyal statüye sahip kadınları içerir. Bidan geleneklerinde, bu iki gruba mensup kadınların hiçbir utanç veya şerefi olmadığı için bu müstehcen ritüele mükemmel bir uyum sağlarlar. Bu yüzden çıplaklık, sözlü ve fiziksel müstehcenlik, özellikle Haratine kadınları tarafından bir reddedilme ve direnme eylemi olarak ele alınır ve kullanılır. Bu tahsis, Bidan'ın tabakalı sosyal gruplaşması arasındaki çelişkili değeri ifade eder; örneğin zawaya marabou gibi bir skopofobik gruba karşı müstehcenlik yanlısı bir grup. Fortier'e göre ülkedeki bu konuda en radikal Bidan grubu, ülkenin doğusunda Kiffa ile Boumdeid arasında yaşayan İdeybusat kabilesidir. Bu gruptaki kadınlar genellikle sadece bir gözünün perdesinin altında görünmesine izin verir. Aksi takdirde, bu ritüelleştirilmiş cinsel röntgencilüğün detayları bu alıntıda özetlenmiştir:

Māālmin [demirciler] önce cinsel eylemi değersizleştirir; erkeklik, aygır imajıyla ilişkilendirilir; adamın bir atın kişnişini yoğun bir şekilde taklit etmesini dilerler. Ayrıca Tanrı'ya şükrederken, çadırın mandallarından birinin üzerine oturarak cinsel eylemi taklit etmesini istiyorlar. Cinsel organının büyüklüğüne karar vermek için ondan servālünü çıkarmasını ve penisinin izini kumun üzerinde bırakmasını isterler; koca reddederse, arkadaşlarından biri onun için yapar. Daha sonra gelinin arkadaşları, bir erkeklik endeksi olarak kabul edilen üyenin bedenini, “beden” olduğuna karar verirse kendinden geçmiş olduğunu değerlendirir. Aksi takdirde, onlara “özel” (ādā) ödemesini talep ederler; bu istek, bekaretin bu başarısızlığının bir hediye ile telafi edilmesi gerektiğine inanan kadınların hayal kırıklığını ifade etmektedir. Damattan ayrıca karısının cinsiyetini kuma çizmesi veya onu inek gübresi ile modellemesi istenir; ne kadar geniş biçimde temsil edilirse, erkek karısını evlenmeden önce gördüğünü o kadar çok gösterir. Vajinanın bir taşkın gözüyle karşılaştırıldığı ifadelerle: “Hiç cenevarın gözünü gördünüz mü?” (ma shift ayn al ghula), kadın grubu, cinsel ilişkinin erkekler için sahip olduğu ürkütücü karakteri çağrıştırır. Ogre imgesi, yemeye hazır açgözlü bir vajinaya atıfta bulunur; bu, erkeği düğünden önceki gece, yani kocanın kendisine bir torun vermek ve onu sürdürmek için bu tehlikeyle yüzleşmek zorunda kalacağı erkeksi kılar. (Fortier, 2001, s. 65).

Aksi takdirde, Bidan'ın röntgenci fırsatları doğal olarak daha az şaşırtıcı bir şekilde ancak daha az dramatik bir şekilde ortaya çıkabilir. Bidan'ın hafızasında “Bakkar korkusu” / “خلعت بكر” sözleriyle belgelenen aşağıdaki hikaye, Bidan röntgencilik kültürünün doğal biçimleri hakkında fikir vermektedir. Bakkar'ın korkusu ironi anlamına gelir, Fransız sömürgeciler tarafından öldürülen cesur bir savaşçıdır ve sahibi olduğu bir köle tarafından korkutulmuştur. Bu hikayenin iki kahramanı aristokrat savaşçı ve röntgenci olarak emir Bakkar Ould Soueid Ahmed (1816-1905) ve röntgencilik konusu olarak genç evli bir köle kızdır. Hikaye şöyle diyor:

Bir gün çadırımın altında bazı misafirleri aldım. Yemeğin sonunda hizmetimde olan genç bir köle ellerimizi yıkayabilmemiz için su getirdi. Başı örtülmemişi ve daha iyi çalışması için peçesini beline bağladığı için bir göğüs belirdi. Onun güzelliği beni çok etkiledi. Onun hesabını sordum ve çalışmaya pek yatkın olmayan kölelerimden biriyle evli olduğunu öğrendim. Onunla yalnız kalmak istediğim için kocasını aradım ve tehditkar bir tonla ona “çalışmıyorsun, beni ziyaret bile etmiyorsun, seni öldürebilirim!” Dedim. Onu göndermeye çalışırken, hemen onu bir görevle suçladım. Kölenin çoktan uzakta olduğundan emin olmak için üç gece bekledim. Üçüncü gece, orada olmadığı için yolda olduğu ve iki ay boyunca geri dönmeyeceği sonucuna vardım. Dördüncü gece, kampın bütün sakinleri uyurken, en koyu renkli giysilerimi giydim ve sessizce çadırımdan ayrıldım. Sonra bir kurt gözüyle imrendiğimin çadırına doğru yürüdüm. Kocasını ve kampın gece gürültüsünü unutmak için bu köleyle lezzetli bir an geçirdim: zaman zaman bir deve ağladı, bir çocuk hıçkırdı, bir marabu Kuran'ı okurdu. Ama aniden çadırın ipi hareket etti ve korkudan felç oldum (Fortier, 2004, s. 245).

Daha önce tartışıldığı gibi, Bidan erkekleri ve kadınları arasındaki evlilik dışı yasadışı ilişkiler çok sıktır ve hatta fanteziye dönüşmüştür. Bakkar'ın röntgencilik öyküsü, bu gerçeğin bir başka onaylanmasıdır. Aslında bir aristokratın hizmetçisi olarak çalışan bu köle kızın evli olması, onu şehvet konusu haline getirmiştir. Bakkar, efendisi olarak onu kolayca boşatabilir ve onu cariyesi, hatta karısı olarak kullanabilirdi, ancak böylesine yasaklanmış ama fetişist bir arzuyu açıklayabilen, Freudyen Oidipal teorisinde sunulan üçlü aşk ilişkilerinin klasik psikanalitik anlayışıdır. Genelde, Sophie Caratini'nin ifade ettiği gibi, Bidan erotik kültüründe meme fetişize edilmiş yaygın bir vücut parçası değildir: “Bidan için göğüsler bir çocuğa içecek vermek için yapılır. Mutlaka erotik olmak zorunda değildir ”(Caratini, 2014). Özellikle köle kadınların göğüsleri, diğer sosyal grup kadınlarından daha çok erkek röntgencilere maruz kalır. İslami Malikite ayininde belirtildiği gibi, kadın köle kıyafetleri özgür kadınlara kıyasla çok gevşektir.

Aksi takdirde, daha doğal olarak heyecan verici röntgenci vitrinler aşağıdaki şiir metinlerinde belgelenmiştir. Bu külliyyatın çeşitliliği ve genişliği, röntgencilüğün hem daha önce tartışılan pratik yönü hem de daha özel olarak romantikleştirilmiş ve fetişleştirilmiş niteliği bakımından içsel bir göçebe geleneği olarak doğallaştırıldığını göstermektedir. Röntgencilik şiiri çoğunlukla erkeklerin yaratılışdır, ancak Bidan kadınlarının da *tebrāā* / “التبراع” veya bağış adı verilen özel bir kadın edebi eserinin parçası olan kendi röntgencilik şiirleri vardır. kadın röntgenci tebrāā alıntı burada tercüme edilecektir. Ancak ilk sunulan erkek röntgenci metinler. Bu metinler genel olarak iki kategoriye ayrılabilir. Birincisi: fetişleştirilmiş vücut parçalarının, bir vücut hareketinin veya pozisyonunun görülmesiyle uyarılan röntgenci metinler; bataklıkta yıkanan, bir bebeği emziren, güzel kollar veya bacaklar, kadın halsiz hareketleri, dans ederken veya karanlıkta bir manzara. İkincisi: normal günlük göçebe hayatı gibi daha az fetişleştirilmiş olaylarla uyarılan röntgenci metinler; kampın etrafındaki alacakaranlık öncesi bir gezinti yeri, kampa dönen inekleri takip eden bir kadının sahnesi ya da sadece bir ağaçtan bir dal kesip çiğneme eylemi. Bu külliyyat gözden geçirildiğinde, doğanın Bidan'ın röntgencisi için iyi bir komplocu olduğu ortaya çıkar. bu şiir metinleri bu gerçeği göstermektedir. İlk şiir metni, bir kola ve rüzgarla ortaya çıkarılan bir bacağa bakışla uyarılan bir röntgencilik gösterir.

Bacağının ve kolunun rüzgarla çıkarıldığında
O an benim için çok zordu
Bana acı verdi, neredeyse bayılıyordum
Bu konuda Saleh beni uyaran kişidir
Rüzgarın yaptığı doğrudur

صاڭك وأذراعك تو اكشبح
عنهم لرياح اڭبيل شحيح
مسوني ليعات اتليت انطبح
واعل ذاك اغمزني صالح
صالح ذاك الوسات الريح

Saleh da yaptığı doğrudu
Rüzgarlı röntgencilikle ilgili başka bir örnek şöyle diyor:
Çok özlediğim birini gördüm
Onun şalı rüzgar tarafından uçuruldu
İliayı elleriyle tutarak Yavaşça yürüyor
o da onun için bir alışkanlık

وذاك الواس صالح صالح
شفت ال مال بيه لعد
طرف لرياح تلاكف
ماش بالشور وذيك فيه
حاكم بيديه حراگف

Rüzgarlı röntgencilikle ilgili başka bir örnek şöyle diyor:

Hareket saatinden önceki gün
Gözüm şalın düştüğünü gördü
Aklım ve ruhum düşütüle
Ve birlikte sendelediler

أونامس تو التحوال
شافت عيني طرفك طايح
طاح البال وطاح الدلال
ومشات الخلطة تطايح

Bu röntgencilik türünün başka bir örneği, kısa ama çok ünlü bir metnidir. Said Ould Abd Jelil'e ait bir metin (d. 1932). Diyor:

Mint El Bar ateşte peçesini kuruturken
Görmeyen biri
Mint El Bar'ı peçesini kuruturken
görmesini Kaçırılmış oldu

منادم ما شاف التنشاف
اعل منت البار اعل نار
تنشف خلتها ما شاف
التنشاف اعل منت البار

Bu kategorideki başka bir örnek de bir kurutma sahnesi sırasında röntgencililiği, ancak peçe yerine saçı kurutmayı tasvir eder. Şiir, Ereban Ould Amar Ould Maham'a (1900-1982) atfedilir. Diyor:

Bu yoldan ayrılmama rağmen
Artık yola dayanamıyorum
Gönüllü olarak ayrıldım
Benim için bırakma zamanı gelmişti
Yaşımın farkındayım
Tamamen büyümemin zamanı geldi
Depresyonda ve üzgün olmama rağmen
Bir süre önce birini gördüm
Saçını kurutuyordu Ey koruyucu
Saçları ortaya çıktı kalbimi kırdı.
Zaten baştan beri kalbim kırıldı

مع أني تارك ذا المنجاع
ومع أني مان گد اراع
ذا المنجاع وتارك منطاع
متمالاص والحگني لملاص
ومع أني عالم بال ضاع
من عمري والحگني نحراص
ومع أني مظنوك ومرتاع
شفت اگبيل منادم وخلاص
انشف راص يالششفاع
كاشح عن من گد الراص
گاطع گلبي من عند الراص

Bu kategorideki son örnek olarak Maham Ould Mohamed Ould Eleya'ya ait bir metindir. Diyor:

Kolunuzun açığa çıkmasına izin verdin
Şalın örtmüyordu
Umursamadığın için değil
Ne de abarttığın için
Bunun sebebi kasıtlı olarak
Acımı kışkırtmak istedim
O sahne ile
Ama ben benim acımdan
Zaten öldü
Ama bunu kolunla inkar ediyorsun

ذراعك خليتيه
لباسك ماه عليه
ما بيك تزهي فيه
ولا عزت تشنعاك
غير ألا قصدك بيه
تزيدي تلياعك
فيان بالتگياع
وانا من تلياعك
ميت ولحستي گاع
عل ذاك ذراعك

Vücut parçaları röntgenciliği bir bataklıkta kadın banyo yaparken gerçekleşir, bu da birçok sözlü ve görsel edebiyatta klasik bir röntgenci fırsattır. Bu tür bir vücut röntgenciliğinin ilk örneği şöyle der:

Benim güzelim yıkandığın zaman
Şalsız oturduğunda
Seninle palmiye ağacının altında buluşmak isterim
Veya bir akasyada ya da yok olurum

يولفي وقت اسحومك ذاك
واگعادك مانك متخله
تحت النخلة نبقني نلگاك
وال طلحة وال نخله

İkinci bir banyo röntgenciliği örneği şöyle diyor:

İlk sevdiğim kadına gören
Yıkanırken cilt izi görülmezken
Yine de ona bakmaya devam ederse
Hayatta kalırsa, gerçekten daha uzun ömürlüdür

حد أنظر متانت حزمي لول كانت
تسحم ما باننت منها ماه شرطه
أتم ألا ما زازت عنها عينو وأبطه
ذاك ألا مزالت ل فالدنيا صرطه

Erkek cinsel fantezisi için metaforik görüntüleri kullanan başka bir röntgenci alt kategoriden bir örnek. İlk örnek, Ahmed Bemba Ould Elemine'ye (d. 1895) atfedilmesi dışında çok ünlüdür. Diyor:

Dün bir muskanın düşmesi
Aziza'nın bölünmesi ağrıya neden olur
Girişin bir kemerini düzeltirken
Çadırlarının sıralaması veya sabitlenmesi
Kapılardaki kemerler
düzeltilmenin gerçek yoludur

يامس تدليت كتاب
عزيزة ذيك عذاب
تركب خرب فباب
خيمتهم تركاب
هو حالت تركاب
لخراب اعل باب

Vücut parçaları röntgenciliğinin son bir örneği, genç annenin göğsünün görünüşüyle simüle edilir. Bu tür bir röntgencilik Bidan'ın erotik fantezilerine görece tuhaftır çünkü meme Bidan göçebeleri için olağan bir cinsel fantezi değildir. Ancak daha önce Emir Bekar'ın korku hikayesinde sunulduğu gibi istisna olur ve bu örnek bilinmeyen şairlere atfedilir.

Ben bebek olmak istiyorum
Mah'u bir süre önce bir bebeği hemşirelik yaparken gördüm
Kucağında yatarken yüzünü çevirdi
Yüzü yaşlarla ıslaktı
Bazen onu böyle eğitilir
Bazen onu şölyel eğitilir
Bazen ona memelerini verir
Oh Tanrı ve Peygamber'in koruması

متمني عدت نعود اطفيل
شفت أماه تماريه اگبيل
فعبون أماه أمديخل
وجه بيه ابكيو مبلول
ساعة تعملو هاذ الحيل
وساعة تعملو هاذ الحول
ساعة تنتزل لبزازيل
تفلاش ووجه ارسول

Bu röntgenci sahnenin çifte içeriği; anne bakımı ve kadın meme kısımları, özellikle Fransız sanatçı Hugues Merle'nin (1822-1881) eserlerini klasik emzirme sanatını

anımsatmaktadır. (Şekil 24) Merle'nin bu Bidan şiirsel metnindeki aynı röntgenci sahneye uyan ünlü resimlerini tasvir ediyor.



Şekil 24. Hugues Merle'nin Anne ve Çocuğu, 1869 Emzirme sahnesini tasvir eden tablo. (kaynak: fineartamerica.com/art/paintings/hugues+merle)

Aksi takdirde, günlük göçebe yaşam sahnelerinin canlandığı ikinci röntgenci tiplerin ilk örneği Brahim Ould Kleib'in şiiridir. Bu birinci ve ikinci örneklerin ortak bir teması vardır: Bidan mīswāk veya kürdan. Bu göçebe hijyen nesnesi, baştan çıkarma dünyasındaki anlamı da erotikleştirdi. Şekli fallusu çağrıştırır ve kızlar tarafından titizlikle çiğnenmesi cinsel istek ve tutku uyandırır. Bu arka planda Corinne Fortier şöyle açıklıyor: “Taklitçilerinin sabrını (abr) test etmek için kadınlar uzun süre herhangi bir fiziksel teması reddediyorlar. Ancak bazen sevgilinin taşıdığı bir nesneyi çalmasına izin verirler. Aşık, bu nesneyi etkilenecek kalbinin yanında saklar ve onu boubou'nun (darāā) cebine koyar. Çalınan nesne, arketip olarak bir kürdan (mīswāk), erotik bir nesne çünkü kadın onu dudakları arasında tutmuş ve duyuşal olarak çiğnemiş. Aşık, bu metonimik nesnenin dolayımıyla onu dolaylı olarak öper. Aşığın sevgilisine

daha yakın olmak için taktığı tespih (tasbīḥ), yüzük (khatma) veya saat (waqqāta) gibi dokunduğu diğer nesneler de aynı aracı rolü oynayabilir. (Fortier, 2018, s. 60).

İlk örnek şu şekilde çevrilir:

Mint Aleya bir ağacın kökünden
Küçük bir dal kesti
Gözümde o küçük dal kesti
O günden beri
Hiçbir ilgim yoktu
ve kimse benimle ilgilenmedi
Tüm kadınlardan
İsole oldum
Köksüz bir dal gibi oldum

گطعت منت اعليه
من جذر اسديريه
عود اعل عينيه
من ذاك اليوم زگر
من لغب گد اظفر
ولات فيا مطموع
وألا عت اعل زر
عن لغياذ ومگطوع
كيف العود من اجدر

Bu kategorinin ikinci bir örneği de bir kürdan dalından esinlenmiştir. Şiir hakkında çok ünlü olan yaratıcısı bilinmiyor. Diyor:

öğlende önce
Küçük bir kız gördüm
Maera Crassifolia ağacından bir kürdan çiğniyordu
Taze çiğ ve yeşildi
Bataklıkta geziniyordu
Bir ceylanın ayak sesine bakıyordu
Bu biraz nostaljiyi canlandırdı
kalbimdeki acıları canlandırdı
o sevgilimin evidir
o eve defalarca gittim

شفت أگیل فلمگیل
فیلة یالجلیل
تمدغ مسواک أتیل
جدید أخطر مزال
تسدر فامسییل
تنتیمش فائر غزال
گیملی ذاک احزیم
من اخلاگی مزال
ذاک امنیزل للریم
كنت أنا ل نزال

Röntgencilik, *tmāyīh* / “تماييح” denen romantik Bidan kadının halsiz yürüyüş tarzıdır. Bu yürüyüş yöntemi, Bidan kadınlarının baştan çıkarıcı davranış tarzının bir parçasıdır. Önceki röntgencilik literatüründe iki kez bahsedilmiştir. Bu metin yenilenen şair Teyib Ould Didi'ye aittir) 1947-1994). Diyor:

Dün öğleden sonra gezinti yeri
Gözüm bir Hartaniya gördü
Yürüyüşü halsızdır
Ve yavaş yavaş
Yapmam gerekeni unuttum
Onun yürüyüşün dışında her şey unuttum
Onun yavaş yürüyüşün
Yavaşça yürümenin gerçek tarzıdır

یامس فالتسدار اعشیه
شافت عینی حرطانیة
تتواط هاك تواطیه
بشور تواطیها باطی
وانسیت ال بین أیدیہ
وال عالق بی خاطی
عودان تواطیها هی
هو کیف أتواطی

Benzer bir romantik yürüyüşün motive ettiği üçüncü bir röntgenci örnekte bilinmeyen bir şair şöyle der:

Açıkça konuşan bir şerifçi kız gördüm
Gülümsemesi ve halsiz yürüyüşü
Gözde makula dejenerasyonu oldu

شفت شریفة والحگ زین
ظحکتها وأمیرارها
عاد للعیین إوار عین

Makula dejenerasyonu, bir göz için gerçek zarardır

عب العين من إوارها

Günlük göçebe yaşam kategorisinin dördüncü bir örneğinde, yeni bir örnek:

Küçük inek sürümü Su kaynağına göndermeye gittim
Orada sevgilim ve
Tüm kadınların en güzeli
Arkamdaydı ama onu görmezden geldim
Hiç arkama bakmadım
Ama önüme de göremedim

اوگفت نشير عن لبغير
يشرب واغل غيدات الدير
ال هي باط انختير
اوراي عنها متعامي
ما خرصت وراي بغير
ما شفت أمني گدامي

Dördüncü röntgencilik örneği, röntgencinin evli bir kadını ona göz kırparak baştan çıkarması çok utanç verici bir durum sunar. Kadının kocası tarafından neredeyse suçüstü yakalandı.

Dün sevdiğim senini
Varlığından utandım
Alacakaranlıkta yanınızdan geçtim
Seni beni heyecanlandıracak şekilde gördüm
Muhtemelen saflığım yüzünden
Seni canlı bir şekilde göz kırptım
Kocanız beni fark etti
Yüzüm kızardıktan ve gözlerim kıpkırmızı olduktan sonra
Göz kırpmaya durumunu düzelttim
Kalıcı bir durummuş gibi davranarak
Sonra seni her gördüğümde
Benzer bir durumda
Gözlerimi kırpmaya başlıyorum
Öyle bir halde uzun süre kalıyorum

يامس يا أغلى غيد التشهار
تفشولت أنتوم حظار
خظت من احذاكم لصفار
شفتك شوفه بادت بيه
واثري بي كثرث لخبار
اغمزتك غمزة حيه
وافظنل صيدك فات اشغار
وجهمي وأحمار عينيه
واهنييت اعل ذاك التطوار
واتهم عنها حالة فيه
وعدت ألا گد منين فيم
نشوفك شوف المثلية
نرمش عينيه وانتم
غمزيه تعكب غمزيه

İkinci röntgencilik kategorisinin son bir örneği, modern bağlamda pedofilik olarak anlaşılabilecek ilginç bir örnektir. Şair, alfabe öğrenen küçük bir kıza koyun gözlerini diker. Şiir, Dkhil Ould Sidi Baba'ya atfedilir. Diyor ki:

Dleim, Ghailan ve Machdhouf
birbirlerine oturmuş ve ayakta birbirleriyle savaştı
Abyeri ve Sbaa,
Birbirini aldı
Binlerce Jwakin
Ve müttefiklerin de
Onlar Hepsi alfabe öğrenmeye
Çalışan o küçük kızın görlerse
Bariş derhal ilan edilecekler

ادليم وغيلان ومشظوف
گعد فالشر وفيه وگوف
وابيري واسباع ألا شوف
يعكب شوف وموت الغيلان
واجواكين تگرن لولوف
ادوروهم فالشر أعوان
هاذ لشاف يالرووف
تتفان اطفيله هون تيان
يتخاو من ذاك التتقان

Son olarak, bir istisna olarak, kadınların *tebrāā* / “التبراع” veya bağış adı verilen özel bir kadın şiirsel türünü kullanarak erkeklere bakmak için röntgenci pencereleri de vardı. Bu şiirsel tür, aslen aşık genç kızlar tarafından, toplumsal yasakların onları toplum içinde göstermekten alıkoyduğu duygularını ifade etmek için kullanılır (Miske, 1970, s. 61). Bu tür, özellikle

1940'larda Atar'da yeni kentsel ortamların ortaya çıkmasıyla paralel olarak doğdu. Aşağıdaki röntgenci örnekler, röntgenci çerçevenin pencereler, arabalar, köprüler vb. Gibi modern görüş çerçeveleri olduğunu göstermektedir.

Onu pencereden gördüm
Kalbimi alabora etti

شفّت من الكوه
خله غلبي يتلوه

İkinci pencere örneği şunu söylüyor:
Onu pencereden gördüm
Bağlılık sadece ona aittir

شفّت من الكوه
لا نعبد إلا هو

Üçüncü örnek şöyle diyor:
Onu arabada gördüm
Böyle bir güzelliği sadece Tanrı yaratabilirdi

شفّت فآلوته
لا حول ولا قوة

Dördüncü ve son örnek şöyle diyor:
Onu köprüde gördüm
Önden koşuyorum ve biraz makyaj yapıyorum

شفّت اعل صاله
وسبغت وعدلت الحاله

Yedinci Bölüm: Bidan'ın Reng ve Estetik Gözü

7. 1. Bidan'ın Güzellik Anlayışı

Bidan'ın görsel kültürünün herhangi bir incelemesi, Bidan'ın gözlerini ve benzer şekilde kulaklarını güzele bakma ve yüce olanı dinleme şeklini kapsamıyorsa bağlamın dışında kalacaktır. Yüzeysel kemer sıkmaya rağmen Bidan göçebeleri hayatı takdir eder ve develerinin götürebildiği kadarıyla onun güzelliklerini ve zevklerini ararlar. Bu nedenle, Bidan'ın zevkli ve

güzel anlayışı, dikkatli olmayan bir denetçi için karmaşık ve ilginç bir şekilde eksantriktir. Bidan'ın estetik yaklaşımı, pratiğe olan ilgileriyle yan yana gider. Bir Bidan göçebesi için, bir devenin eyeri sadece kendisi ve hayvanı için güvenli ve rahat olmamalı, aynı zamanda çok güzel ve zarif bir şekilde uygulanmalıdır. Bidan'ın zanaatkarlığındaki ve maddi kültüründeki titizlik ve incelik, bu gerçeğin canlı bir örneğidir. Bidan göçebelerinin şiir, müzik, eserler, atlar ve develer, gastronomi ve giyim, kadınlar, oyun geleneği, mizah duygusu ve zenginlik gösterileri konusundaki beğenisi ve beğenisi, doğal ve yapay estetik deneyim kaynaklarının benzersiz bir estetik takdirini temsil ediyor. Bidan'ın “güzel” / “زين” sıfatı, bazen geleneksel estetik alemlerinin dışında, insan deneyiminin pek çok doğal ve yapay alanına açıktır. Bu başlıkta Bidan'ın çok yönlü estetik takdirine daha iyi bir örnek veriliyor:

[Bidan için] *güzellik hissi, çoğunlukla esas olanın bayrağı altında tüketilir. Bu vizyonda, insanların şöyle ve böyle bir hayvanın "güzel" olduğunu söylediklerini duymak oldukça yaygındır! Atınlara benzer belirli estetik değerleri iddia edebildiği sürece, bu, en azından tek hörgüçlü bir kişi için belirli bir açıdan şaşırtıcı değildir. Ancak bu ifade çevremizdeki her şeye, bize hizmet eden her şeye uygulanabilir. “Bu koyun güzeldir”, “bu eşek güzeldir” ve hatta “bu tüfek güzeldir” hepsi şimdiki ifadenin alanına girmektedir. Bu kayıta, Diego Brosset'in uyandırdığı gibi, düşmanı en ölümcül yerde vuran “güzel mermilerden” de bahsedebiliriz: kalp, beyin vb. Bu durumda artık “güzel kuyular” hakkında bir şeyler duymak şaşırtıcı değil. Kuyuların hayranlığı, tamamlandıktan sonra sihir alemine girer* (Ould Ahmedou, 2001, s. 124-5).

Bu anlamda Bidan'ın estetiği, dünyayı görmek için kapsayıcı bir yol geliştiriyor, aynı zamanda onu yaşıyor ve takdir ediyor. Bidan, tüm duyu yetileri ile güzelliği hissedebilir ve takdir edebilir. Böylelikle Bidan “güzel bir yemek” / “وكلة زينه”, “güzel içki” / “شربة زينه”, “güzel kıyafet” / “لبسة زينه”, “güzel koku” / “ريحة زينه”, “güzel duyu” / “حس زين” güzel bir ses demek, “güzel manzara” / “منظر زين”. “Haber anlatımı” / “شد لخبار”, aynı zamanda “flört etmek” anlamında bile, Bidan “güzel / olgun bir buluşma” / “جماعة طاييه \ زينه” hakkında konuşur. Aynı semantik alanda, samimiyet ve şefkat alanında daha özel bir konuşma için kullanılan, “الونسه” / “birinin dikkatini kelimelerle dağıtma” kavramı gelir. Tüm bu güzellik sıfatları, göçebeninki gibi sert ve çoğunlukla kurak bir ortamda abartılmış görünebilir, ancak bu göçebe takdirin her formülasyonunun anlatacak bir hikayesi vardır. Ancak bir göçebenin “güzel içeceği” daha az takdir veya formüle edilmez. Göçebe “güzel içecek”, iyi dengelenmiş, kolyeleri dengeli zrīga” / “زريغة متكادين اصراعها”. Zrīg, Bidan göçebelerinin en sevdiği içecektir ve onların ruh içeceği olarak kabul edilebilir. Orta derecede lor süttten yapılır. Bu nedenle, bu içeceğin “güzelliği”, üç bileşenin başarılı bir şekilde karıştırılmasından kaynaklanan, doğal bir verilen değil, bir değerdir; süt, su ve şeker. Bu bileşenlerin her bir ögesi, karışımın başarısına katkıda

bulunabilecek niteliksel ve niceliksel gereksinimleri karşılamalıdır. Güzelliğin semantik alanı beden, iştah, din, servet, müzik, hakikat, niyet, paylaşma, doğum gibi çok çeşitli alanları ve konuları kapsar. Bu çeşitli anlamsal alanda, güzel iki farklı kategoride anlaşılabilir; ahlaki ve maddi olarak güzel. Güzeli için tersi, çirkin için de aynı mantık geçerlidir.

Niceliksel olarak estetik, güzel / çirkin ikilemi içinde toplanan verilerde 227/1102 (20%) önemli bir rakamı temsil etmektedir (Tablo 6). Güzeli, toplam verilerin 137 / 1102'sini (% 12) ve belirli estetik verilerin 137 / 227'sini (60%) temsil eder. Bu arada, çirkin, toplam verilerin 90 / 1102'sini (8%) ve belirli estetik verilerin (40%) temsil eder. Bidan'ın estetiği, maddi yönüyle estetik farkındalığının 63%'ünü temsil ediyor. Oysa estetiklerinin ahlaki yönü 37%'yi temsil ediyor. Güzeli baskınlıkta veriler, güzelliğin maddi yönüyle 65%'i temsil ettiğini gösteriyor. Bu arada, ahlaki açıdan güzellik girişlerinin 35%'ini temsil ediyor. Çirkin baskınlıkta, maddi çirkinlik neredeyse aynı sayıyı 64%, ahlaki çirkinlik ise çirkin veri girişlerinin 36%'sını temsil ediyor. Bidan'ın estetik yargısıyla ilgili ilginç bir gözlem, güzelin her zaman olumlu bir verili olmadığını ve çirkinliğin de her zaman olumsuz olduğunu gösterir. Rakamların da gösterdiği gibi, güzel verilerin 15%'i olumsuz bir bağlamda sunulmakta ve çirkinlik verilerinin 13%'ü de olumlu bir bağlamda sunulmaktadır. Bu gözlem, toplanan verilerin tamamında mevcut olan rasyonel göreceli bir eğilimle açıklanmaktadır. Bidan'ın niceliksel estetiği hakkında son iki gözlem. Birincisi, Bidan'ın estetiğinin önemli ölçüde cinsiyet bilincine sahip olmasıdır. Güzellik verilerinin 99 / 137'si cinsiyete dayalıdır (72%) ve çirkinlik verilerinin 50 / 90'ı da (55%). İkincisi, belirtildiğinde, güzel çoğunlukla kadın 76/99 (76%) ve çirkinlikle (70%) ilişkilendirilir.

Estetik	Güzeli			Çirkin		
Kullanım	+	-	/	+	-	/
	119	18		11	79	
	Maddi		Manevi	Maddi		Manevi
	88		49	57		33
	137			90		
	Erkek		Kadın	Erkek		Kadın

	23	76	15	35
Toplam				227

Tablo 6. Bidan'ın nicel estetik algısı

Niteliksel olarak Bidan'ın güzele yaklaşımı, gözlerinin işlevine yaklaşımları kadar karmaşıktır. Rakamların da gösterdiği gibi, güzel ve çirkin kendi içlerinde tam olarak takdir edilmiyor. Her ikisi de sırasıyla içsel olmayan negatif ve pozitif değerlere sahip olabilir. Bunun nedeni, Bidan'ın güzelliği doğal değil, değer olarak görmesi gerçeğinde yatmaktadır. Yine burada, güzelliğe ve estetik takdire yönelik sözler ve pozisyonları karşılaştırırken, kişi yüzeysel bir çelişki ile karşı karşıya kalır. Bidan, bir taraftan güzelliği takdir ediyor ve onu diğer tüm düşüncelerin üstüne koyuyor. Öte yandan, önceki pozisyonu göreceli hale getiren ve onu çürüten zıt bir eğilime bağlı kalıyorlar. Örneğin Bidan diyor, “güzellik bir sermayedir” / “الزَّيْنُ رَاصٌ مَالٌ”. Bu söz, fiziksel güzellik ve sahibi için saf değeri hakkında açık bir olumlu ifadedir. Bu sözün mantığı, “güzellik yok olduğunda izleri kalacaktır” / “الزَّيْنُ إِلَّا امْشَا يَبْكَو حُرُوفُ” şeklinde başka bir sözle doğrulanmaktadır. Bu sözdeki rahatlatıcı nüans, burada ifade edilen güzelliğin zamanla yozlaşan fiziksel güzellik olduğu anlamına gelir. Ancak bu görüş, karşıt ifadelerle derhal reddedilir. Bu ifadenin doğrudan reddi, Bidan'ın “Habaliyet Eddar'ın güzelliği” / “زَيْنٌ أَحْبَابِيَّتِ الدَّارُ” demesidir. Hbaliyet Ed Dar, Bidan göçebeleri için pratik kullanımı olmayan, her zaman yeşil olan bir bitkidir.

Ancak bu ifadelerin en ampirik olanı, “güzelliği küçümsemek istiyorsanız çıplak görün” / “ال بَيْقِي يَحْكُرُ الزَّيْنُ يَجْرَدُ” şeklinde beyan eder. Bu söz saf maddi güzelliğe karşı Bidan halinin en bariz beyanıdır. Söz, Bidan'ın fiziksel özelliklerin yozlaşan doğası hakkındaki felsefi bilincini ve bunları duyusal olmayan ahlaki ve entelektüel niteliklerle telafi etme gerekliliğini ifade eder. (Tablo 11)' de güzelliğe ve çirkinliğe verilen olumsuz ve olumlu özellikleri açıklayan bu pozisyonudur. Bu nedenle, güzele verilen olumsuz özelliklerin örnekleri, örneğin yanlış anlama ve yanılgıya olan yükümlülüğüdür. Bidan kültürü için güzelin her zaman zihni karıştırmak ve duygularla oynamak için kendine özgü bir potansiyeli vardır. Bu yüzden her zaman güzelin cazibesine karşı uyarırlar. Bu nedenle Bidan, biçim ve içerik arasındaki uyumsuzluk nedeniyle “şekil güzel ama aksiyon bir sırtlan” / “زَيْنُ الطَّبْعِ وَفَعَلَ الطَّبْعُ” uyarısında bulunuyor. Güzellik ve ayartma arasındaki ilişki, “güzelleştirilen” / “مَزِينٌ” eylemin kötü sonuçları hakkında bir sözle açıkça ifade edilir. Atasözü “Şeytan sizin için güzel bir şey yapmamalı” / “مَا امْزِين لَكَ اللَّعِينُ شَيْ” diye uyarıyor. Bir kişi bu ön uyarıyla caydırılmamışsa, sonuç olarak şunu bilmelidir: “Sonunda size yardım edemeyeni size güzelleştirebilir” / “أَزِينُهَا لَكَ أَلْ مَا يَنْفَعُكَ فِيهَا”.

Aksi takdirde, Bidan kültüründe idealize edilmiş fiziksel olmayan güzellik kadının doğumudur: “iyileşmeden (doğum) daha güzel” / “أزين من البراي”. Söz, hem maddi hem de maddi olmayan güzellik ve doyum için bir metafor olarak kullanılan idealleştirilmiş bir durumdur. Benzer oluşumlar vardır, ancak çoğunlukla ahlaki olmaktan çok fiziksel güzellik için kullanılır. Bu ifadelerin tartışma alanı, bedensel güzelliğin değerlendirilmesi için çoğunlukla dişil alandır. Diğer birçok kültür gibi, değerli mineraller de Bidan kültüründe güzellik metaforu için klasik bir kaynaktır. “Yakut tozu” / “كيف دكيگ اليقوت” veya “altın bilezik” / “كيف أخراص الذهب” gibi bir kız, aşırı Bidan güzellik ideallerinin metaforudur. “Karışık renkli bir boncuk’da” / “حبة رگطة” kadınların fiziksel güzelliği için bir başka nadir taş metaforudur. Fiziksel güzellik için daha az maddi olan başka bir metafor: “sabahın zarafeti gibi” / “كيف صباح الرزق” diyor. Sabahın güzellikleri, evinin kapısında bir Bidani'ye gelen beklenmedik servetler anlamına gelir.

Daha önce de belirtildiği gibi, Şeytan ve İblis, Bidan kültüründe kadın güzelliği ve baştan çıkarma için idealleştirilmiş simgeler olarak kullanılır. Bu nedenle, “içinde Şeytan var” / “اللعين \ إبليس” / “içinde lanetlendi / İblis var”, “içinde nguaradou var” / “فيها نگرادو”, “içinde lanetlendi / İblis var” / “فيها الشيطان” gibi ifadeler bir kadın güzel ve baştan çıkarıcıdır. “O yasaklanmıştı” / “حرام” de aynı anlamsal çağrışıma sahiptir. Aynı ifade, kadın vücudunun belirli kısımlarını takdir etmek için kullanılır ve en ünlü kullanımı vücut formudur: “formu yasaktır” / “الحفة حرام”. Bidan, bedensel güzelliğin belirli yönlerini takdir etmek için yapılan ifadelerin yanı sıra, kadın güzelliğini bütünüyle takdir etmek için başka ifadeler kullanır. İdealize edilmiş güzel bir kadın “ellerinizle yapılır” / “امعدلتها بأيديك” kusursuz olduğu anlamına gelir. Benzer bir ifade, bu idealize edilmiş güzellik formu için heykeltraşlık metaforu kullanır: “özenle tasarlanmış / izlenmiş” / “مخطوطة”. Bidan’ın güzellik takdiri her zaman bir gösteri tonuyla ifade edilir, ancak yüzeysel sosyal muhafazakârlık nedeniyle Bidan toplumunda güzellik yarışması yoktur. Güzellik takdirlerinin karşılaştırmalı bir kapsamı olmasının nedeni budur. Bidan için nihai güzellik taç giyme töreni ifadesi, “devekuşunun başını çaldı” / “شايلة راص انعامة” ifadesidir. Devekuşu metaforunun arkasındaki bu rasyonel, şu alıntıda açıklanmaktadır:

Devekuşunun diğer kuşlardan daha yükseğe uzanan kafası, hem kadının olağanüstü güzelliğini hem de erişilemezliğini simgeliyor. Bidan masallarında devekuşu kendine aşık olan kendini beğenmiş ve küçümseyen bir kadını temsil eder. Narsisizmini, başka bir yerel ifadede ortaya çıkar: “Uzun boyunlu olan” (twīlat aragba). Doğaçlama şiirlerin yanı sıra, bir gece toplantısında bir kıza olan arzusunu göstermek için, genç bir adam, gönlünü ona koyduğunu belirtmek için türbanını ona (zrig hawli ‘alihā) atabilir. Bu hediyeye “devekuşunun başı” (rās n’āma) denir (Fortier, 2018, s.54).

Bidan'ın devekuşunun metaforunda belirtilen yüksekliği takdiri, başka bir modern, özellikle de şehirli sözünde, “ellerini inşaata koyabilir” / “تطرح أيديها اعل السمعة” diyen başka bir modern, özellikle de şehirli sözünde doğrulanmıştır. Bu aynı zamanda şöhret ve ihtişam anlamına gelir. Diğer ifadelerin aksine, bu terim erkek yakışıklılığını takdir etmek için de kullanılabilir.

7. 2. Çirkinlik ve Esnek Güzellik Normları

Bidan'ın estetik felsefesinin orijinali, idealize edilmiş güzellik normları için koydukları açık ve “mütevazı” standartlardır. Güzellik bir sermayedir, önceki sözlerin de ifade ettiği gibi, ancak bu sermaye pek çok maddi ve maddi olmayan varlığa açıktır. Bu nedenle, Bidan'ın etnografik kayıtlarına bakıldığında, Bidan'ın güzel kavramının geleneksel olarak “güzel olmayan” birçok kaynağa açık olduğu ortaya çıkar. Bidan için ahlaki özellikler, örneğin fiziksel özelliklerin yerini alabilir. Bazı vücut bölümlerinin kusurlu olması, diğer mükemmel parçalar lehine her zaman ihmal edilebilir. Bidan'ın fiziksel güzelliği değerlendirme dilinin genellikle ahlaki ve etik özelliklere uyan sıfatlarla dolu olmasının nedeni budur. Böylece, hiçbir metodolojik tutarsızlık hissetmeden duyarlılık, nezaket, sosyallik, nezaket, mizah duygusu, kabul edilebilirlik ve kararlılık Bidan estetik eleştirisinin ayrılmaz bir parçası haline gelir. Pratik olarak, Bidan'ın fiziksel güzellik için “düşük” standartları, kabul edilebilir hatta bazen güzel bir kadın için hayranlık uyandıran bir sıfat olarak “çirkin değil” / “ماهي شينه” şeklindeki estetik yargılarında ince bir şekilde ifade edilir. Bunun nedeni muhtemelen çirkinliğin orijinal estetik arketip olduğu varsayımıdır, kural istisna değildir. Bu görüş, muhtemelen Bidan'ın, insanların Bidan tarafından idealize edilen estetik standartları karşılamasını zorlaştıran zorlu çevre hakkındaki gerçekçi farkındalığından kaynaklanmaktadır.

Dolayısıyla bu hayranlık uyandıran “çirkin değil” sıfatı, Bidan kadını tarafından özellikle kızlarının güzelleşmesi veya en azından güzelleşmesi için bir isim olarak kullanılıyor! “çirkin değil”. Bidan, hem erkekler hem de kadınlar için “çirkinlik” ten türetilmiş pek çok isim, ya gelecek bebek için iyi bir kehanet olarak ya da bebek çok güzelse kötü göze karşı önleyici bir önlem olarak kullanıyor. Bu şekilde, pek çok Bidan aile ismi artık Elh Chyn “çirkin olanlar”, Elh Amar Cheyn “Çirkin aile” veya kısaca “çirkin”, Cheyn ve Cheyna erkek ve kadın gibi sıfatlara sahip. Aynı mantık Zein adı için veya çirkin için zıt isim olarak “güzel” için de geçerlidir. Aslında, Bidan kültüründe çirkinliğe doğrudan güzelin konumu verilir. Aynı anlamsal pozisyona sahiptir, ancak zıt antagonistik pozisyonadadır. Bu nedenle çirkinliğin

anlamsal alanı, güzelliğin kapsadığı aynı alanları ve konuları kapsar, ancak tersi anlamda; beden, iştah, din, servet, niyet, paylaşım...vb. Güzellik gibi çirkinlik de iki ayrı kategoride anlaşılabilir; ahlaki ve maddi olarak tatsız. Bidan’a göre çirkinliğin en yaygın örneği ahlaki bir özelliktir: “ebeveynlerin itaatsizliğinden daha çirkin” / “أشين من العقوق”. Ebeveynlerin itaatsizliği İslami ama en önemlisi, Ban toplumu için kültürel bir idealdir. Nankörlük anlamına gelir ve böylece ahlaki tiksinti, çirkinlik için bir standart olarak mecazi olarak kullanılan fiziksel bir niteliğe dönüştürülür. Fiziksel özellikleri değerlendirmek için ahlaki değerin kullanılması ve bunun tersi yaygın bir fenomendir Bidan’ın Hassaniya dilidir. Tay eşeği bile çirkinliği tatsız bulan bu halk duasında Bidan’ın çirkinliğe karşı konumunun abartılı bir resmi ifade edilmektedir: “Eşeğimin onun gibi bir kişiyi doğurmaması için Tanrı'ya dua ediyorum” / “حمارة الله لا ولدتولي”, birinin bakmasından duyduğu memnuniyetsizliği ifade etmek için.

Bidan’ın çirkinlik anlayışı bazı maddi bazen fiziksel işlev bozukluğuna sahiptir. “Çirkin ve acı verici” / “شين ويوجع”, bir kişinin fiziksel görünüşüne dair bir hayal kırıklığı ifadesidir. Bu ifade, çirkinlik ile acı hissi arasında doğrudan bir ilişki olduğunu varsayar. Dolayısıyla çirkinlik, sadece olumsuz bir estetik yargı değil, aynı zamanda izleyen için acıya neden olan fiziksel bir hastalıktır. Bidan’ın çirkinlik ve bozulma arasında kurduğu ilişki, bu konuma çok yakın bir fikirdir. “Yaban domuzunun ağzından daha yozlaşmış” / “أخضر من فم عر” sözünde çirkinliğin yerini yozlaşma almıştır, bu da muhtemelen güzelliğin orijinal doğal arketip olduğunu ve çirkinliğin daha sonraki bir işlev bozukluğu veya kökeni bozulması olduğunu ima etmektedir. Çirkinlik, Bidan için de en acımasız şeydir. Bidan, evrimsel doğasının, kan yoluyla bulaştığı gerçeğinin farkındadır. Bu nedenle, bir kişinin ebeveyni üzerinde alabileceği en büyük şey, ona çirkinlik genlerini iletmeğidir. “Çirkinliğin babasının üzerindeki hoşnutsuzluğu” / “الشين اعل بوه” birisine üzülme için örnek teşkil eder. “Allah seni çirkinleştirsin” / “اقبحك” gibi çirkinlik ifadeleriyle küfür, aşırı bir öfke durumunu ifade eder.

Aksi takdirde, tıpkı Bidan’ın güzelliği göreceleştirdiği gibi, çirkinliği de göreceleştirir. Dolayısıyla güzellik her şey değildir ve çirkinlik dünyanın sonu değildir. Bu ahlaki ve felsefi konuma meşruiyet katmak için din ahlakı hatırlatılır. “Din tarafından yasaklanmayan çok az çirkinliği vardır” / “ال ماه حرام شينتو غليلة” güzellik için geleneksel standartlara uymayan bireylere adalet sağlayan bir etik ilkeyi ifade eder. Pragmatizm de bu göreceli konumu doğrulamak için kullanılır. Bidan kültüründeki bazı ahlaksız işlerin yararından bahsetmek için “Kaçmak çirkin ama kurtarıyor” / “لهروب شين يغير اسلك” kullanılır. Davranışsal belirleyici bir davranış olarak Bidan, “koşmanın büyük develer için çirkin olduğuna” / “شين الربعه اعل ازوايل” olduğuna inanır.

Bu pragmatik bakış açısı, güzelin yerine pratik davranışı tercih eden başka bir ifadeyle doğrulanmaktadır: “Çirkin bir yolculuk güzel bir yürüyüşten iyidir” / “شئ الركة ولا زين اترو كجه”. Bu nedenle, Bidan’ın kapsayıcı estetik standartlarını yaratan ve ona geleneksel olmayan daha geniş bir estetik değerlendirme yelpazesini açan bu göreceleştirme bahanesidir.

Bidan’ın güzellik takdirinin geri sayımı, ortalama güzelliği ve görgü kurallarını ifade etmek için “kabul edilebilir” / “مقبولة”, “onda hiçbir sorun yok” / “ما خاسر عليها شي” veya “mütevazı” / “معدلة” ile başlıyor. Ölçek, kadına “kutsanmış” / “غظفة” veya “muzaffer” / “منصورة” gibi metafizik etiketler verilerek sona erer. İki yargı, mizah duygusu ile alametli ve kabul edilebilir davranışları temsil eder. Sözlü kültürleri nedeniyle Bidan, hem erkekler hem de kadınlar için mizah anlayışını çok takdir ediyor. Dolayısıyla, maddi güzellik bir kadını yüzüstü bırakırsa, Bidan her zaman ona ikinci bir şans verecek kadar düşünceli olacaktır. Kadının mizah anlayışı veya dikkat dağıtıcı becerileri gibi fiziksel olmayan diğer özelliklere yatırım yaparak yetişebilir. Khady adlı bir kadının mütevazı güzelliğini kabul eden ancak dikkat dağıtıcı becerileriyle övünen bir videosu, Moritanya sosyal ağlarında büyük ses getirdi. Kısa kliplerde ülkenin iç kesimlerinde yaşayan kadın gururla övünüyor: “Ben Khady, güzel olmadığımı biliyorum. Kadınların çoğu benden daha güzel. Ama konuşmamın erkekler tarafından çok beğenildiğini biliyorum. (c'est bon dans les oreille), kulaklara iyi gelir.

Aslında. Khady’nin övünen ama komik ifadesi, özellikle kadınlarda bu tür özellikleri selamlayan yerleşik bir Bidan geleneğinden kaynaklanıyor. Bu geleneğin temeli, “mantıklı” / “مشعورة”, “tuzlu” / “مالحة” gibi birçok semantik formda bulunan sıfatlarda izlenebilir. İki ifade, mizah anlayışı olan biri anlamına gelir. Küçük müreffeh” / “افيلة” da aynı anlama geliyor, sözlü olsun ya da olmasın kadının mizah anlayışına hayranlık duyuyor. “Dikkat dağıtıcı” / “تلهي” de kadına verilen başka bir sıfattır ve hatta aynı mizah duygusu için kadın özel bir isim olarak bile kullanılır. Aksi takdirde, Bidani bir kadın hem geleneksel hem de geleneksel olmayan estetik normları kaçırırsa, Bidan dilinin tipine göre sahip olduğu tüm adlandırma ve utandırma karikatürlerini desteklemesi gerekir. Önceki ikinci şans yargılamaları gibi, Bidan’ın adlandırma ve utandırma dili kademelidir. Tarafsız kişisel olmayan izlenimlerden çok kişisel zorbalık karikatürlerine kadar başlar. Bu biçimde tarafsız bir yargı, örneğin “münzevi” / “متخشفة”, görünüşüne pek dikkat etmeyen bir kadın için tarafsız bir karar olarak gelebilir. Aynı yargı, kasıtlı olarak iyi görünmediği için “ertesi gününü yaşıyor” / “جايتها الاخرة” veya “sağda oturan bir kadın gibi” / “كيف امرة غاعدة فالحق” gibi daha kültürlü bir çerçevede ifade edilebilir. “Sağda oturmak”, kadının, dini kurallar gereği kocasının ölümünden sonra zorunlu bir yas döneminde

dört ay boyunca tüm normal yaşam faaliyetlerinden istifa ettiğini ifade eden bir ifadedir. İkinci seviye alaycı dil, basitçe "çirkin" / "شينة" anlamına gelen basit bir sıfatla başlar. Böyle bir tanım verilen bir kadın büyük olasılıkla banan kültüründeki tüm olası fırsatları kaçırmıştır. Bu da pratikte "kendini savunmuyor" / "ماهي ناعرة اعل راصها" anlamına geliyor. O, "kendi üzerine sağma" / "ماهي حالبة اللبن اعل راصها" veya benzer şekilde "ona hiçbir şey getirmez" / "عليها شي" başarısız oldu. İki ifade, kadının bu alaycı sınıflandırmadan onu kurtarmak için fiziksel ve / veya ahlaki özelliklerine sahip olma şansını ölümcül bir şekilde kaçırdığı anlamına gelir.

Bu kategorideki kadın için üçüncü derece karikatürüstü bir imge, Khady'nin mizah becerilerinin ve metafiziksel nezaketinin zıt görüntüsüdür. Karşıt "tuzlu" ve "duyarlı" kadın imgesi "arındırılmış" / "مغسولة" yani mizah anlayışı olmayan sıkıcı bir kadın anlamına geliyor. Bu kategoriye uyan kadın otomatik olarak "gürültülü" / "مرططة" ve "gürültücü" / "kadın" herhangi bir dikkat dağıtıcı beceriden yoksun olduğu anlamına gelir. Bu kategorideki dördüncü ve en tehlikeli derece, sadece kabul edilebilir sosyal gereksinimi kaçırmayan, aynı zamanda onu engellemek için acımasızca çalışan bir kadındır. Bu engel, "göze çarpan" / "مبلوزة", "rüzgarlı" / "مزعفغة", "hareket ettirilen" / "حاركة" ve "pervasız" / "مهرمصة" olarak gerçekleştirilebilir. Tüm ifadeler küstahlık ve kabalık anlamına gelir. Bidan'ın sosyal ortamında kadınların "rüzgarlı" veya "gürültülü" olmaması gerekiyor. İtaatkar, istikrarlı ve sessiz olmaları bekleniyor. Bu sosyal beklentiler kadınların rızasına bağlı değil, sosyal olarak tasarlanmış uygulamalar ve bedensel müdahaleler, sonraki bölümde açıklandığı gibi bu tür beklentilerin gerçekleşmesini garanti altına almak için yaratılıyor. Bu nedenle, bu tür normlara meydan okuyan uyumsuz bir kadın "piç garantilidir" / "فرخها ضامن" bu nedenle herkes ona "yalnızca kendi içindeki iyiliğin verilmesi" / "يعطيها خير راصها" için dua etmelidir.

7. 3. Bidan'ın Boyutu ve Kusurları Estetiği

Çoğunlukla modern güzellik ve yaşam tarzı standartlarından etkilenen bazı insanlar, Bidan'ın estetik geleneklerini çok eksantrik buluyor. Bidan'ın leblouh / "لبلوح", "zorla besleme" adı verilen arkaik güzellik uygulamasıyla ilgili sansasyonel medyadaki haberleri incelerken bu konum açıkça tespit edilebilir. Batı medyası, bu uygulamayı ince ve fit vücut şeklinin evrenselleştirilmiş güzellik normlarının bir zıtlığı olarak bulan Batılı izleyiciler için hala çok ilginç buluyor. Çağdaş bağlamda bu uygulama, kadın bedenini sosyal olarak inşa edilmiş güzellik düşlemlerini karşılamak için yenilmesi gereken saf fetişe indirgediğinden kızlara aşağılayıcı görünebilir. Ancak tarihsel bağlamda, uygulama pratikte bir tür kadın güçlenmesiydi. Bu önerme, çağdaş feminist kulaklara özür dilercesine gerileyici gelebilir.

Ancak uygulamanın sosyal ve kültürel ortamlarına bakıldığında, bu görüş daha fazla güvenilirlik kazanabilir. Her şeyden önce, Bidan sosyal sistemi, anasoylu soyun temel sosyal norm olduğu Berberi sosyal mirasından oldukça etkilenmiştir. bu sosyal norm, Arap aşiretlerinin kuzeyden gelmesinin ardından ataerkil bir norm haline geldi. Bu gerçek, Faslı gezgin Muhammed Ibn Battuta (1304-1369) tarafından, Şubat 1562'de şimdi Moritanya'nın doğusundaki Walata kasabasını ziyaret ettiğinde tarihsel olarak belgelenmiştir. İbn Battuta, geldiği Fas ile karşılaştırıldığında, o dönemde Bidan toplumunda kadınların rolü ve sosyal saygınlığı karşısında şaşkına döndü.

İbn Battuta, Er rihla ya da “Yolculuk” adlı kitabında kadınların kamuoyunda erkeklerin yanında yan yana görüldüğü Messufa toplumu hakkında birçok yorumda bulundu. İbn Battuta'nın Sahra yolculuğu sırasında anlattığı etnografik açıklamalar arasında, Massufa kabilesinin anasoylu soyuyla ilgili yorumlar da yer alıyor. kadınların kabile sosyal sisteminde lider bir konum aldığını fark etti. Massufa'nın tüm dini kurallara uyan dindar Müslümanlar olmasına rağmen, kadınların “erkeklerin yanında mütevazı olmadığını” ve peçe takmadığını söylüyor. Evli olmasına rağmen, “kadınlar evlendikten sonra kocasıyla gitmezler ve içlerinden biri bunu yapmak isterse ailesi tarafından engellenir”. Her biri, "yasaklanmış evlilik dereceleri" [baba, erkek kardeş, oğul, vb.] Dışından başka cinsel eşler almakta özgürdü. İbn Battuta, bir Massufa erkeğinin “eşini bir arkadaşıyla otururken bulmak için evine girmesine ve bu davranışı onaylamamasına” şaşırmıştı. Güzel, genç bir kadın arkadaşı gördüğü Walata'nın kadısı dahil. Kadın, kadının arkadaşıydı! Kadı, padişahın yanında bir kadın refakatçiyi yanına hacca götürmek için izin bile istemişti. (Hamdun, 1994, s. 38).

İbn Battuta'nın Walata'ya yaptığı yolculukta ifade ettiği şok ve onaylamama Battuta'nın sosyal ve kültürel geçmişi dikkate alındığında normaldir; kadınların daha az sosyal statüye sahip olduğu ve Fas Sultanlarının saraylarında Harem ve cariye olarak kullanıldığı ortaçağ tarihinde Fas toplumu. Ortaçağ Walata'daki bu anasoylu model, Bidan toplumunun tarihsel geçmişidir. Bu tarihsel ve sosyal arka plan, “zorunlu beslenme” uygulamasının uygun bahanelerle okunmasına yardımcı olabilir. Antropologların insan uygulamalarının saf işlevselci yorumlanmasına ilişkin teorik çekincelerine rağmen, bu özel durumun işlevselci okuması, onu kendi arka planında anlamaya katkıda bulunabilir. Bu uygulamanın sembolik değerlendirmesi de tüm yönlerinin daha iyi anlaşılması için sunulmuştur.

Bu nedenle, doğal kaynakların her zaman kronik olarak kısıt olduğu bir ortamda, kadınları beslemeye öncelik vermek onlara yönelik maddi bir önyargıdır. Bu gerçeklik, şişman kadını fetişleştiren ve sıksa erkeği idealleştiren, hem ahlaki hem de estetik toplumsal olarak inşa edilmiş normlarla somutlaştırılmıştır. Besi uygulaması, kız çocuklarına yetişkin kadın şekilleri verilerek mümkün olduğunca çabuk evlenmeye hazırlamak için yapıldığı doğrudur, ancak bu argüman iki noktayı gözden kaçırmaktadır. Birincisi, evlilik yaşının, modern toplumlar arasında bile göreceli kalan geç modern bir yapı olduğu gerçeğidir. İkincisi, hem geleneksel hem de modern kadın eğitiminin pratikte yokluğuyla, evlilik o zamanlar kadınlar için tek güçlendirme aracıydı. Arap kabileleri tarafından getirilen toplumsal değerlerin benimsenmesinden sonra Bidan'ın sosyal sisteminin yapısal dönüşümünden sonra bile, özellikle patrimonial model, evlilikler, Bidan'ın coğrafi bölgesi içinde ve dışında siyasi ve kabile ittifakları için önemli bir kaynak olarak kaldı. Bu bağlamda, Pierre Bonte'nin Bidan'ın akrabalığı ve soy ağacı hesapları hakkındaki antropolojik içgörüsü büyük bir açıklayıcı öneme sahiptir. Bonte, İbn Haldun'un “*assabiyye*” hipotezinin önermelerine dayanan klasik akrabalık ilişkisini yeniden gözden geçirirken soruyor:

Eril dayanışmaları ve onların “agnatik” okumaları, “asabiyyat” ı farklılaştırarak ya da aralarında hiyerarşi üreterek tezahür eden dışıl değerlerin varlığına göre gerçekleştirilir. İbn Haldun'un belirlediği bu bağlantıların kadınlar aracılığıyla tanıtılması, “kognatik” bir akrabalık alanından bahsedebildiğimiz kadarıyla bir anlam ifade ediyor mu? Odağı, evliliğin biçimsel özelliklerinin tanımından, içeriğinin ve özellikle “madde” aktarımı açısından diğer sosyal ilişkilerin analizine kaydırırsak, konu çok daha karmaşık görünür (Bonte, 2008, s. 128).

Pratik olarak konuşursak, Bonte'nin klasik agnatik okumayı sorgulaması, sosyal dolayısıyla politik ittifakların yeni biçimlerine kapı açar. Aslında kadınlar evlilik kurumu yoluyla değil, süt akrabalığını oluşturan kadın maddesinin aktarılmasıyla da önemli bir rol oynadı. Corinne Fortier'in söylediği gibi süt akrabalığı sembolik olarak Bidan için çok önemlidir. Diyor: “Bidan arasında, akrabaları, yakınları ve süt akrabalarını içeren bir kategori olan “yasak” akrabaları evlilik ebeveynleri olarak belirlemek için kana değil süte atıfta bulunan çok sayıda ifade vardır [...] Tersine, bozkırlarda kana atıfta bulunan ifadeler yasaklarla değil, akraba olsun ya da olmasın akrabalar arasındaki sevgi ve dayanışma duygularıyla ilgilidir” (Fortier, 2007, s. 17). Evlilik yoluyla oluşturulan ittifak, kabileler arası ittifaklarla sınırlı değildir, ancak bu evliliklerin Bidan hanedanları ve komşu krallıklar arasında dış bağlar yarattığı durumlar da vardır. Ewlad Abdallah emirliğinden Sultana Khnatha Mint Bakkar (ö.

1754) davası önemli bir örnektir. Sultana Khnatha, aslen Ewlad Abdallah'ın Brakna hanedanından gelen güçlü bir eğitimli siyasi liderdi. Eşi Faslı Sultan Moulay İsmail'in (1645-1727) Birinci Bakanı ve Sekreteri olarak görev yaptı.

Teknik olarak konuşursak, besi süreci genç kızları maksimum kilo almak için büyük miktarlarda süt ve yiyecek yemeye ve içmeye zorlamayı içerdiğinden çok sert olabilir. bu da vücutlarını yaşlarından daha büyük yapar. Bu şiddetli uygulama başlı başına bir ironi barındırıyor. Zorlu bir ortamda, bir grup insan, diğer bireylerin ihtiyaç duyabileceği hisseleri tüketmeye zorlanır. Muhtemelen bu uygulama hakkında sahip olduğumuz en eski açıklama, 1931 Paris Sömürge Sergisi için hazırlanan bir sömürge Fransız raporunda bulunur. Modern araştırmacılar gibi, bilinmeyen Fransız muhabir de bu uygulama için kritikti ve bunu bir "zevk çarpıtması" olarak buldu ve buna "biçim bozukluğu" dedi. Sonunda, birçok çağdaş araştırmacının aksine, muhabir uygulamanın bazı antropolojik yönlerini doğru bir şekilde okuyabildi. Bunu, bu tür uygulamaları kısmen motive eden şeref ve servet rekabetini ima eden “karlı evlilik” ve “ilkel gururun” tatmini ile ilişkilendirdi. Muhabir diyor ki:

Ne yazık ki, Bidani'in gözünde, yüce dişil güzellik, bol miktarda dolgunluk gerektirir; Hiçbir şey onun bakışını daha iyi yakalayamaz, hiçbir şey yüreğine deformeden muzdarip genç bir kızdaki daha yüksek sesle konuşmaz. Genç kızlar, güzellik ve karlı evlilik uğruna, daha sonra aşırı beslenmek, doldurulmak üzere, midede aşamalı genişleme egzersizine tabi tutulur. Bidan, ancak sanatsal formlara karşı duyarsız değil. Bu tat çarpıklığı, büyük bir olasılıkla, büyük bir masrafla sürdürerek ilkel gururunu tatmin etme arzusundan kaynaklanmaktadır. Nadir görülen bir ülkede boğulmaya karşı direncinin izin verdiği kadar şişman bir kadın. (Exposition Coloniale Internationale de 1931, s. 14-5).

Bu rapordaki “şekil bozukluğu” ve “çaresizlik”, bu etnografik gözlemin kavrayışına katkıda bulunan ilginç kelimelerdir. Deformite, aşağı yukarı öznel bir yorumdur çünkü tüm kültürler, insan bedenlerini normal veya güzel gördükleri şekilde “deforme” ederek şekillendirmektedir. Sert fitness diyetleri sadece çağdaş bir örnektir. Ancak “çaresizlik” ifadesi, zorla besleme uygulamasının pratik rolünü tanımladığı için daha nesnel bir içgörüdür. Gerçekte, bu uygulamanın fiili sonucu, zorla beslenen kızı, fazla kilosu nedeniyle hareketi kısıtlanan engelli bir kişiye dönüştürdüğü için kadın çaresizliğidir. Aşırı kilo, kadın bedenini kontrol etmenin ve “şekillendirmenin” tek yolu değil, aynı zamanda eksizyon, kulak delme, örtme ve örgü içeren birçok aletten sadece biridir. (Fortier, 2012, s. 45). Yukarıda belirtildiği gibi,

“taşındı” / “حاركة” zayıf ve fit kadın için diğer birçok aşağılayıcı isim arasında kadın için kullanıldığında çok aşağılayıcı bir sıfattır.

Bidan kültüründe büyüklüğün estetik meşruiyetini kazanması bu bahanedir. “Şişman” / “سمين”, “büyük” / “اكبير” ve “kalın” / “غليظ” ideal boyut sıfatlarıdır. güzel, talihli ve değerli olanla eşdeğer kabul edilirler. Bu sıfatların müzakere alanı estetik alanla sınırlı değil, en önemlisi “büyüklüğün” ve “şişmanlığın” onur, asalet ve refah ile ilişkilendirildiği sosyal alemdedir. Bu nedenle, “şişman” / “سمين”, “yağı sindirmek” / “يهر الدهن” veya “kalın” olmak / “غليظ”, zenginlik, asalet ve onur anlamına gelen sosyal para birimleri haline gelir. Bu anlamda “saymada kalın” / “غليظ فالحسبة” veya “ruhta kalın” / “غليظ فلخلاق” veya “kalın kanlı” / “غلظ الدم” veya “kalın hareket” / “شي غليظ” hepsi asalet ve asil eylemleri temsil eder. Bu anlamda, Bidan kültüründe kınanacak tek kalınlık, mizah duygusunu temsil eden “kenar kalınlığı” / “غلظ الحاشية” dir. Buna uygun olarak, hoşça giden tek incelik, incelik ve hassasiyet anlamına gelen “kenarın inceliği” / “رغت لحاشية” dir. İnce uçlu biri, “bir yaraya zarar vermeden ona basabilen” / “عكرو” “يوطا اعل فم الجرح ما” olan kişidir. Daha önce tartışıldığı gibi, davranışsal determinizm, Bidan kültürünün önemli bir parçasıdır.

Ancak, Sosyal “incelik”, sosyal “kalınlığın” zıttıdır. İncelik kavramının müzakereci alanı çoğunlukla sosyal bağlamda ve aşağılayıcı anlamda da ifade edilir. Sosyal anlamda incelik, bir kişinin düşük sosyal erdemini tanımlamak için çoğunlukla “küçük ince” / “ارگيگ” küçültme biçiminde kullanılır. Kalınlık gibi, incelik de kan ve kabile üstünlüğünü tanımlamak için kullanılır. “İnce kan” / “دم ارگيگ” veya “saymada ince” / “ارگيگ فالحسبة” aynı anlama gelen iki ifadedir. “Ruhta ince” / “ارگيگ فلخلاق” de yakın bir ifadedir, ancak daha çok bir kişiyle ilgili rahatsızlığı ifade eden veya onun kanını sorgulayan kişisel bir izlenimdir. Gevşekliğin fiziksel durumu da zayıflıkla eşanımlıdır. “Küçük gevşek” olmak / “ارويخي” asalet ve cömert olmama anlamına gelir. Köksüz dikiş kelimesi *sew* / “سو” aynı anlama gelir. Aksi takdirde, “ince işler” / “المسائل ارگيگات” de öncekilerin müzakere alanına yakın bir başka ifadedir. Sadece zayıf insanların yapmaya değer olduğu namussuz işler anlamına gelir. Kalınlık diyarında, bir kişinin, ailenin veya kabilenin başka bir kişiye, aileye veya kabileye büyük teklifler sunduğu özel durumlar için ritüel olan “büyütme” / “التكبرة” olarak adlandırılan çok yakın bir kavram var. Bu ritüel, sosyal bir sorunu çözmek veya sosyal veya politik birlikler önermek için yapılır. Bu ifadenin zıt kavramı, bir kişiye, özellikle bir kadına fiziksel veya ahlaki olarak hakaret etmek anlamına gelen “inceltme” / “الترگاگ” dir. Sosyal “inceltme”, Bidan kültürü için çok ağırlaştırılmış bir eylemdir. Bunun nedeni, sosyal incelmenin kişisel ve grup onuruyla ilgili

olmasıdır. Sosyal incelmenin şiddetlenmesi, Bidan'ın neden onu ölümle karşılaştırdığını açıklıyor, elbette ölüm zorunlu bir kader olduğu için ölümü tercih ediyor, ancak onur kırıcı değil: “Ölüm bir zorunluluktur, inceltmek değildir” / “الموت فرض يغير الرگه ماهي فرض”. Söz, kişisel onuru koruma yükümlülüğünü vurgulamak için kullanılır.

Yine de, Bidan'ın estetik normlarında dış gözün eksantrik bulabileceği bir başka dikkat çekici yönü de kusur estetiğidir. Bidan'ın estetik zevkinin merkezinde kusurları tahmin etmeleri yatıyor. Bidan için fiziksel güzellik göreceli hale getirilmeli ve estetik olması gerekmeyen başka unsurlar eklenerek damıtılmalıdır; örneğin etik ve dini. Bu konum, Muhtemelen Bidan'ın güzelin yalnızca soyutlama biçiminde güzel olduğunu söylemesinin en iyi açıklamasıdır. Dolayısıyla Bidan için güzelliğin sırrı soyutlamadır. “Güzel olanı küçümsemek istiyorsanız çıplak görün” / “ال يبقى يحكر الزين بجرء”. Bidan'ın kusurlu olanı estetikleştirmedeki bu estetik eğilimi, aşk şiirlerinin çeşitli bir külliyyatında belgelenmiştir. Bu şiir türü, kusuru över ve takdir eder ve onda bir bireysellik ve benzersizlik kaynağı bulur. Bidan'ın şiirselleştirilmiş temerrüdü, öfke, ağlayan bir yüz, gözyaşı dökmek veya uykuya dalmak gibi hoş olmayan bir psikolojik durumda gerçekleşebilir. Kalıcı bir yüz, cilt, yürüme izi veya şaşı, ben, yüzde yara, kekemelik veya vitiligo gibi varsayılan olabilir. İronik bir şekilde, bu estetikleştirilmiş varsayılanın modern bir örneği, evrensel güzellik standartlarını karşılamaya çalışan sıkı bir diyet uygulayan zayıf bir kadından esinlenmiştir. Bunu yaparak, durumunu estetik kusur kategorisine uygun hale getiren estetik olarak engelli oldu. Bu ironik örnek Mohamed Val Ould Sidi Meila'ya aittir. Diyor:

Tüm mücevherli kadınların en sevgilisi
Allah korusun zayıf olmak istedi
O şekilde gitti
Zayıflık uğrun
Başarıyla zayıfladı
Ama asla aklımda zayıflamadı

أغلى غيدات الدبر
تختير ترگ الخير
واسعات فذاك السير
بيها عزت ترگاگ
ورگت حت بغير
ماه بعد فلخلاگ

İkinci örnek bir köstebekten esinlenmiştir. Şöyle tercüme edilir:

Yanakta bir köstebek gördükten sonar
güzel bayanlardan birinin
Artık herhangi bir hanımefendi görmek istemiyorum
Yanağında bir ben olmadan

من شوفت شامة فوق خد
حد من غيود اللامه
ما نبغي تبت نشوف حد
خدو ما فوق شامه

Üçüncü örnek, yüzdeki bir yaradan esinlenmiştir. Çevirir:

Gözün altında yaralanmayan olmayan bir bayan
Yanağının üstünde yatay olarak
kimse onunla ilgilenmemeli
kendimden başlayarak

امراه ماه من تحت العين
اعل عرظ اعل راص الخد
العسري مجروحة ما عين
قست اعل راصي فيها حد

Dördüncü örnek kekemelikten esinlenmiştir. Şöyle tercüme edilir:

Ruhum farkında değil
Sevilebilecek herhangi bir kadının
Küçük boyut
Salma'nın kekemeliği

روحي ماه عالمه
بإمراه لاهي تبغيها
كذ ليوظ فالسالمة
اشوي من اتوتيهها

Gözdeki yaşlardan ilham alan beşinci örnek. Şöyle tercüme edilir:

Onun lütfuyla güzel kadınlar
bazen Allah yaratır
bazıları başka yollarla
yeni bir güzelliğe kavuşuyor
ama Mint Cheikh'in
gözyaşlarıyla dolu saf görüntüsü
bence bu durumdaki
kadınlar için kolay değil

لعليات أعياء المتن
اجو من تصريف زينات
وفيهم وحدات الزين
اطروه بحالات اخرات
يغير اتغير غيرت عينين
منت الشيخ أكبيل املانات
عندي عنو ماه هيين
هاذاك الحال اعل لعليات

Altıncı ve son örnek öfkeden esinlenmiştir. Şöyle tercüme edilir:

Ey rahmetli, aşkım
insanların her gün anlattıkları
dedikodular yüzünden çok kırıldı
daha kızgın olmak için
bilerek onun öfkesini kışkırtırım
onu her saat kızdırıyorum
beni öfkesini kışkırtmayı
sevdiyen şey
aşkımın yüzündeki
güzel öfke görüntüsü

عرادي عادت بالجواد
فكاعة من لمراد
ال تترتد والا تنزاد
يوم ورا يوم فلفكاي
وأنا نفكعها عدت وجاد
ففكايها فالسوايع
وال واساني بالمتين
نحرك كذ طباي
عرادي بي متن زوين
اعل عرادي لفكاي

7. 4. Bidan'ın Renk Estetiği

Antropolog Brent Berlin ve dilbilimci Paul Kay, Basic Color Terms: Their Universality and Evolution'ı (1969) yayınladı. Bu kitap Sapir ve Whorf'un göreceli yaklaşımının karşıt önermesine dayanıyordu. Antropolojinin kitaplarının yayınlanmasından yarım yüzyıl önce geride bıraktığı karşılaştırmalı evrim mantığına rağmen, renk isimlendirmesi hakkında evrenselci ve evrimsel görüşlerin çağdaş mekanı haline geldi. Berlin ve Kay, en fazla on bir temel renk terimi talep etti. Bu renkler akromatik (siyah, beyaz, gri) ve kromatik (kırmızı, sarı, yeşil, mavi, pembe, turuncu, kahverengi ve mor) olmak üzere iki kategoriye ayrılmıştır. Bu, tüm dillerin bu on bir temel terime sahip olduğu anlamına gelmez. Aksine, herhangi bir dilde en fazla (bunlar) on bir tane vardır (Dedrick, 1998, s. 16). Kültürel önemi bakımından renkler iki kategoriye ayrılır; odaksal ve odaksız renkler. Diğer bir deyişle, kodlanmış ve daha az veya kodlanmamış renkler. Kodlanabilirlik, rengin insanların kolektif hafızasıyla ve kültürleriyle

ilişkilendirilmesidir. Muhtemelen, Berlin ve Kay'ın çalışmasındaki en sorunlu katkı, dilleri dolayısıyla kültürleri gelişimsel evrimci rekabete sokan evrimci ilkedir. Antropolojik olarak konuşursak, bu önerme sorunludur çünkü “gittikçe daha fazla ve daha az gelişmiş kültürlerin on dokuzuncu yüzyıldaki etnosentrik fikirlerinden ibarettir (agy, s. 80). Berlin ve Kay, renk terimleri için yedi geliştirme aşaması önermektedir.

Yazarların önermesine göre, bu aşamalar evrimseldir. Dillerin yalnızca siyah beyaz renklere sahip olduğu Aşama I'den başlayarak. Diller evrim merdiveninde ilerledikçe, daha fazla renkli kelime kazanırlar ve sonunda sekiz veya daha fazla temel renkli kelimeye sahip olan Aşama VII'ye ulaşırlar. Bidan'ın renk algısında, (Grafik 7)'da daha önce sunulduğu gibi, özel görsel kategori olarak renk, göz ve görme ile ilgili 1102 etnografik külliyatın 20%'sini temsil eder. Sayısal olarak renk, şekil (26%) ve konumdan (23%) sonra üçüncü sırada geliyor. Berlin ve Kay ölçeğinde, Bidan kültürü sekiz temel rengi tanıır: üç akromatik renk; (Siyah, *ākhāl* / أكل), (beyaz, *ābyādh* / ابيض), (gri ve bej, *ādkhān* / أذن) ve beş kromatik renk: (kırmızı, *āhmār* / أحمر), (yeşil ve mavi, *ākhthār* / خطر), (sarı, *āsfār* / أصفر) ve (mor, *mārrār* / مرار). Bidan'ın Hassaniya'sı dokuzuncu rengi tanıyor; *āzrāgh* / ازرگ, kelimenin tam anlamıyla Arapça “mavi”den gelir ancak pratik olarak karışık renkli nesneler için kullanılır. Bu şekilde, Bidan'ın renk terminolojisi gelişimi Berlin'de VII aşamasındadır ve Hassaniya dili sekiz temel renk için terimler geliştirdiğinden Kay'ın gelişim merdiveninde. Yukarıda belirtildiği gibi, ayırt edici görsel kategori olarak renk, toplanan verilerin 20%'sini temsil etmektedir (tablo 9). İç renk kategorisi, (Tablo 7)'nin gösterdiği gibi, akromatik renkler (siyah, beyaz ve gri) renk verilerinin 47%'sini temsil eder. Siyah / *ākhāl* (23%) için 50 kayıt, beyaz / *ābyādh* için 50 kayıt (23%) ve gri / *ādkhān* için 6 kayıt (2.4%) 223 tüm veriden. Renk kategorisinde 22 kez (10%) belirli bir koyuluk türü olarak yinelediği için bu akromatik renklere eklenen körlük *āmāā* / “لعم” dir. (Grafik 7) gösterdiği gibi, karanlık altı görsel kategoride ayrı bir kategoridir. Bidan kültürü, körlüğü karanlıkla ilişkilendirir, ancak buna özellikle siyah adını vermez. Bu nedenle görsel kategori olarak renkler arasında sayılır. Bu dönemde, verilerdeki akromatik renk yüzdesi 223 kayıttan 128'e (57%) çıkacaktır. Bu arada, kromatik renkler 223 renk kaydından 85'ini (38%) temsil ediyor. Renk kırmızı / *āhmār* 38 defa tekrar eder (17%), karışık renkli / *āzrāgh* 23 defa (10%), sarı / *āsfār* 13 defa (6%), yeşil / *ākhthār* 6 defa (2.8%) ve mavi / *ākhthār* 5 tekrar eder (2.3%). Veriler, özellikle develer olmak üzere on tek hayvan rengi de (4%) tekrar etmektedir (bkz. Ek 1). Bu şekilde, Bidan'ın odak renkleri her biri 50 kayıtlı kronolojik olarak siyah ve beyazdır. Sonra 38 kayıt ile kırmızı, 23 ile karışık renk, 22 ile körlük, 13 ile sarı daha sonra yeşil ve gri her biri 6 kayıt ve son olarak 5 kayıt ile mavi (tablo 7).

Aksi takdirde, renk verilerinin ayrıntılı kullanımı bize genel olarak rengin iki kategorik kullanımda kullanıldığını bildirir; maddi ve manevi veya mecazi. İstatistikler bize Bidan'ın 79% ile ahlaki veya metaforik anlamda kullanımından çok maddi anlamda rengi kullandığını bildiriyor. Ahlaki anlamda renk kullanımı 21%'dir. Akromatik renklerin malzeme kullanımı 46%, kromatik renkler 54%'tür. Bidan kültürü bazen nesnelere ve öznelere değer vermek veya değersizleştirmek için de rengi kullanır. Böylece renkler pozitif ve negatif veya nötr / pratik anlam kazanır. Değer yargısına göre, akromatik Bidan'ın dört rengi, kromatik renklerden daha yargılayıcı görünüyor. Olumsuz yargı için, akromatik renklerin kullanımı 71% ile kromatik renkleri geride bırakıyor. Olumlu bir değerlendirme için, akromatik renklerin kullanımı 75% ile kromatik renkleri de geride bırakıyor. Tarafsız yargılama için, yüzde 57 ile daha az orantısızdır. Sayısal olarak daha az önemli bir fenomende, Bidan bazı renkleri cinsiyet kimlikleri ve cinsiyet tercihleriyle ilişkilendirir. Bu cinsiyet rengi ipucu yalnızca 25 kayıta görünür, hepsi Bidan'ın odak renklerinde görünür; siyah, beyaz ve kırmızı. Kadın cinsiyet ile ilişkili renkler 19 kayıt (76%) ve erkek cinsiyet sadece 6 kayıta (24%) görünüyor.

Renk	Siyah			Beyaz			Kırmızı			Sarı			Yeşil			Mavi			Gri			Karışık			Körlük			Diğer tek hayvan renkleri
Kullanım	+	-	\	+	-	\	+	-	\	+	-	\	+	-	\	+	-	\	+	-	\	+	-	\	+	-	\	
	8	2	1	1	6	2	4	1	1	1	4	8	2		4			5		1	5	3	5	1	1	1	5	
	3	9	8	6	2	6		7	7																			
	M a d	Mad		M a d	Ma n		Ma d	Ma n		M A d	Man		M A d	Man		M a d	Man		M a d	Ma n		M a d	MA n		M a d	Man		
	1 1	39		1 2	38		5	33		3	10		1	5			5		1	5		6	17		6	16		
	50			50			38			13			6			5			6			23			22		10	
	K	E		K	E		K	E		K	E		K	E		K	E		K	E		K	E		K	E		
9	2		1	3		7	1		2																			
Toplam																												223

Tablo 7. Bidan'ın nicel renk algısı

*

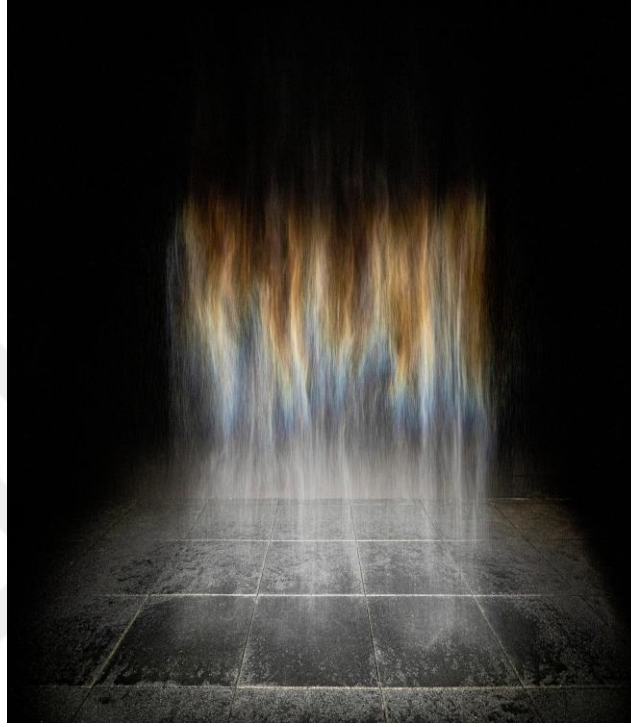
Mad (maddi)
Man (manevi)
E (erkek)
K (kadın)

7. 4. 1. Bidan'ın Siyah Algısı

Bidan'ın akromatik renkleri sayısal tercihi ve gökkuşağı renklerinde yüzeysel “eksiklik”, renk algıları hakkında yanlış bir izlenim bırakabilir. Gerçekte Bidan, gökkuşağını kendi yollarıyla görür ve algılar. Teorik olarak konuşursak, Bidan, farklı etnografik kayıtlarda belgelenen benzersiz bir renk bilinci göstermektedir. Renk, kantitatif birim olarak kullanılır. “Bende hiç rengi yok” / “ما عندي من لون” ifadesi mülkiyetin reddini ifade etmek için kullanılır. Kimyasal bir ifade de aynı anlam için kullanılır: “renk değişen damlasına sahip değilim” / “غير غيار”. Renk metaforu aynı zamanda utanç verici psikolojik durumlar için de kullanılır: “yüzü renk değiştiriyor” / “وجهه يتعاطى للوان” korku ve kaygı duygularını ifade etmek için kullanılır. İkiyüzlülük ve oportünizm için Bidan, bukalemunun evrensel bir metaforunu kullanır. O, “dokunduğu her şeyin rengini değiştiren bir bukalemun” / “ال طلعت اعليه تعود كيفت” gibidir. Teorik olarak yine de renk, Bidan'ın genel tercihlerinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu gerçek, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki için “boncuk rengine göre seçilir” / “الخزرة اعل لونها” şeklinde bilgi veren bir beyanname ile belgelenmiştir. İnsan doğası ve davranışındaki eşitsizlikler için de bir renk metaforu kullanılır: “rahim boyacı ve bronzlaştırıcıyı doğurabilir” / “الكرش يمرگها السباغ والدباغ”. Bidan kültüründeki boyacılar, dişi demircilerdir. Ustalık kültürlerinin bir parçası olarak, becerisizliği kınayan bir söz, renkli bir imgelem de kullanıyor: “saçın üstüne boyama” / “الطلي اعل ازغب”. Bidan'ın renk tercihlerinde açık renklere eğilimi vardır. Bu nedenle, çoğunlukla kişiler için kullanılan renk dokusu için iki farklı ifadeye sahiptirler, ancak modern renk bolluğu ile kullanım başka bir nesneye kaymıştır: Koyu tenli kişiler için “düğümlü renk” / “معگود لونو”, açık ten renkleri için “gevşek renk” / “لونو” kullanılır. Aşağıdaki son örnek, Bidan kültüründe renk hakkında oldukça postmodern bir farkındalığı göstermektedir.

Rengi olmayan nesneler için Bidan, şeyin “boşluğun rengine” / “لون الفجاجة” sahip olduğunu söyler. Yeterince şaşırtıcı bir şekilde, Moritanya kültürel bağlamındaki herhangi bir modern uygulamadan kesilen bu söz, aslında uzay ve mekansal konfigürasyonlar hakkındaki modern tartışmaların ana temasıdır. Modern uygulamalı bilimlerde veya post modern sanat alanlarında ve mimaride olsun. Örneğin Danimarkalı İzlandalı sanatçı Olufar Eliasson, uzay ve uzay aktivasyonu üzerine yaptığı çalışmaların bir parçası olarak bu boşluk kavramını, bitmeyen bir ilham kaynağı olarak bulmuştu. Eliasson, 1993 yılında “Beauty” başlıklı bir sanat eserinde, bunu yaratıcı bir şekilde çürütmek için ampirist bir denemede bu kesin söz üzerinde çalıştı. Işıkla asılan parıldayan sislerden oluşan bu sanat enstalasyonu hem topraklayıcı hem de tedirgin edici bir deneyim. Bir gökkuşağının dinginliği odakta bakıldığında yoğunlaşırken, bu fenomenin tek başına sunulması, hareketsiz durumda ürkütücü bir zaman ve mekan duygusu

uyandırır (şekil 25). Ayrıca 2016 yılında aynı malzeme ile aynı konu üzerinde çalışmak; Işık, renkler, aynalar ve diğer malzemelerle ilgili olarak Eliasson, bu Bidan soyutlama ifadesine başka bir açık yanıt ortaya koydu. Cevap, Çin'in Şangay kentindeki Long Museum'da düzenlediği “Hiçlik Hiç Bir Şey Değildir” başlıklı sanat sergisinin başlığında formüle edildi.



Şekil 25. Olafur Eliasson'un Beauty (1993) sanat enstalasyonu (source: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101824/beauty>)

Aksi takdirde, nicel veriler akromatik (siyah, beyaz, gri ve körlük) gösterdiğinden, renkler Bidan'ın renkler hakkındaki bilincinin 60%'ını temsil eder. Toplanan renk verilerindeki siyah kayıtlar, toplam renk verilerinin (23%) temsil edildiği 50'dir. Siyah rengin sayısal önemi, Bidan'ın sosyal ve kültürel yaşamında oynadığı işlevsel ve sembolik rolü ifade eder. Bu rengin işlevsel yönü, göçebenin maddi kültürüyle olan ilişkisinden kaynaklanmaktadır; çadırları sadece siyah beyaz, çivit renkli giysileri siyah olarak adlandırılmış, mürekkeplerinin rengi, sürülerinin rengi ve ironik bir şekilde ırk karşıtı Siyahların rengidir. Bidan / “بيضان”, Arapça *ābyādh* “beyaz” kelimesinin türetilmesidir. Moritanya ülkesi anlamsal olarak Moors ülkesidir. Othello'da tasvir edilen siyah Shakespeare Moors'u değil, beyazlar anlamına gelen kelimenin daha sonra anlamsal olarak yer değiştirmesi. Evet! Bidan, kendilerini beyaz olarak görüyor ve diğer etnik gruplara bu etnosantrik bakış açısıyla davranıyor. Bidan'ın maddi yaşamında karanlığın işlevsel kullanımı her türlü yaşamda mevcuttur. Göçebelerin kalıcı evi olan çadır, renk isimlerinin bulunduğu üç bölüme ayrılmıştır. “Çadırın siyah kısmı” / “أحبال الخيمة”, kalın

perkalden yapılmış beyaz çadırı oluşturan çoklu katlamanın iç katmanıdır. “Çadırın beyaz kısmı” / “ابياض الخيمة”, bir soğutma yöntemi olarak çadırın dışındaki güneş ışınlarını yansıtmak için beyaz perkalden yapılmış çadırın dış kısmıdır. Aldatıcı seraplar hakkındaki farkındalıkları gibi, bu pratik hile, Bidan göçebesinin doğa ve doğa fenomeni hakkındaki bilimsel farkındalığını yansıtmaktadır. Bu arada, “çadırın karışık renkli kısmı” / “ارگاط الخيمة” çadırın içten görünen kısmıdır. Genellikle sadece onun için yapılmış renkli dokularla çok süslenir. Kırmızı da bu çadır renklendirme şemasının bir parçasıdır. “Çadırın kırmızı kısmı” / “الخيمة الحمراء”, çadırı kaldıran iki sütunun birleştiği çadırın orta kısmıdır. Çadır boyama da Bidan’ın sosyal alanında mecazi olarak kullanılıyor.

Aksi takdirde, siyahlığın sembolik kullanımı, pratik kullanımı kadar çeşitlidir. Efsanevi inançlar, estetik, müzik, duygular ve hatta sosyal ve politik konular gibi çok çeşitli konuları kapsar. (Tablo 7)’ de açıkça görüldüğü gibi, olumsuz değerlendirme için akromatik renklerin kullanımı kromatik renkleri 71% oranında aşmaktadır. Tek başına siyah rengin olumsuz kullanım yüzdesi, tüm renklerin olumsuz kullanımları arasında en yüksektir; 72 olumsuz renk kullanımından 23%’ ü 31’ i temsil etmektedir. Siyahtan sonra ikinci konumda kırmızı renk geliyor, bu renk 72 olumsuz kullanımdan 17’ si (23%) ile olumsuz algıda siyaha yakın kabul edilen bir renk. Daha sonra, 16 negatif kullanımla (22%) körlük, 6 negatif kullanımla (8%) beyaz, 5 negatif kullanımla (6%) karışık renk, ardından 4 negatif kullanımla sarı (5%). Siyahın toplam negatif, pozitif ve nötr kullanımı içinde negatif kullanımı 50 kayıttan 23’ü (% 46), pozitif kullanım 8’i (16%) ve nötr fonksiyonel kullanım 19’ u (38%) ile tüm renkler arasında en yüksek olanıdır. Mistik dünya ile başlamak için karanlık, kötülük, tehlike ve zulmü temsil eder. Renk tonu anlamının ötesinde, “siyah” / “أكحل” kaba ve acımasız olmaktır. Karışıklıktan kaçınmak için, aynı anlam, kötülük ve zulüm anlamına gelen “kalp karanlığı” / “كحل القلب” açık bir ifadeyle ifade edilir.

Bu kötülük ve zulüm anlamı için belirli bir efsanevi örnek belgelenmiştir; “Çocuklarını yiyen Mande’den daha siyah” / “أكحل من ماند ال توكل أولادها”. Bu nedenle belirsiz anlamı olan her şey siyahtır; “anlamı siyahtır” / “معناه أكحل”. Aynı anlamda, sert ve çözülemez Hassanca, hiç kimse onu anlayamadığında “siyah” / “الحسانية الكحلة” dir. Refleks olarak, siyah ve beyaz dünyalar arasındaki sosyal ve etnik düşmanlık, Bidan’ın efsanevi dünyasında da sunulur. Bidan’ın efsanevi dünyasında, beyaz kökenli tılsıma “beyaz bilgelik” / “الحكمة البيضة” denir. Bu tılsımın siyah kökenli “kara bilgelik” / “الحكمة الكحلة” tılsımının panzehiri olduğu anlaşılmaktadır (Taine-Cheikh, 1989, s. 98). Siyahlık da kötü bir alâmettir, “siyah kalçalara” / “كحل لوراك” sahip

olmak talihsiz olmaktır. “Yüzün siyahlığı” / “أكحال لوجه” ifadesi “kalçanın siyahlığı” ile aynı anlamı taşıyan bir lanettir. Bidan’ın algısındaki ölüm rengi de siyah “kara ölüm” / “المنية الكحلة” dir. Siyah, aynı zamanda, örneğin Fas ve Mısır’daki sefaletin ve sonsuzluğun rengidir. Fas’ta “kara felaket” / “كحلة مصيبة”, Mısır “kara günü” / “اسود هار” anlamına gelir. Aynı şekilde günahkâr Müslümanların da “mezar karanlığına” / “لقبر ظلمت” e acı çektiklerine inanılır. Bu bakımdan karanlık, siyahlığın başka bir adıdır. “Karartılmak” / “مظلم” siyah bir insan için yeni bir alaycı ifadedir. “Karanlığa gömülen” / “ظلمة دخل” bir şey eksik olan bir şeydir; çalınmış veya kaybolmuş. Saldırganlık, zulüm / “ظلم” Arapçadır, karanlıkla aynı morfolojik kökü paylaşır. Türkçe dili de saldırganlık için aynı Arapça kelimeyi “zalimlik” kullanmaktadır. Aynı anlamsal alemde, ışığın olmaması ve belirsizliğin egemenliği nedeniyle gece tehlikeli ve riskli olarak gelir. Böylelikle Bidan, “gece genç bir cesur adamdır” / “أفكر اش الليل” esas olarak bakını aldatma ve gün ışığında kolayca açığa çıkabilecek görme kusurlarını örtme gücü nedeniyle söyler. Siyaha verilen aşağılayıcı anlam, ince ifadelerde tutulmaz, ancak farklı bireysel ve grup seviyelerinde açıkça ifade edilir. Sınıf ve kast belirleyicilerine paralel olarak renk, grup ve bireysel kimliklerin yaratılmasında ve sabitlenmesinde de önemli bir rol oynar. Bu renk ayrımı, ırkçılığı açısından çok belirgin olabilir ve bazen renk kullanımı daha pratik veya işlevsel olabilir. Tüm kültürler gibi Bidan da evrensel ırkçılıktan nasibini alıyor. Bazen bu paylaşım, içeride ve dışarıda “diğerleri” için çok aşağılayıcı bir ton alabilir. Dışarıdaki “diğerleri”, örneğin, beyaz Batılılara dini bir isim *nesara* / “انصاره”, Fas’ taki komşulara *chlouha* / “شلوحة”, Berberi kökenleri için bir eğilim, Senegalli ve alt Sahra’lılara siyahlar *lekwar* / “لكور” anlamına gelen bir renk adı verilir. Aynı şekilde, içerideki “diğerlerine” de soylarına göre benzer renk ve kast isimleri verilir. Bazen isimlendirme çok ırkçı ve aşağılayıcı olabilir.

Bu durum, Bidan’ın sınıfları, kabileleri, kastları, stutusları, etnik grupları vb. Karıştıran tabakalı sosyal sistemi tarafından en kötü hale getirilmiştir. Bu ırkçılığa açık bir örnek, Bidan köle kültürünün içeride veya dışarıda siyah insanlar için kullandığı aşağılayıcı sözcüktür: *khalish* / “أكحاليش”. Aynı aşağılayıcı isim Mağripliler tarafından örneğin Fransa’da siyahlara karşı kullanılıyor. Aynı kelimenin bir türevi *kehlani* / “الكحلان” dir veya siyahlar, demirciler, griotlar, köleler ve azat edilmiş köleler gibi çeşitli alt grup grupları için kullanılır. Bu baskın gruplar, renk ve köken bakımından çeşitlidir ve bazıları, baskın gruplardan daha açık ten renklerine sahiptir. Bu gerçek, Bidan’ın sosyal ve etnik gruplarla renk ilişkisini çok karmaşık hale getirir, dolayısıyla kolay beyaz ve siyah ikilemine indirgenemez. Bidan kelimesinin “beyaz” anlamına gelen bir cilt pigmentasyonu olduğu doğru ama bu isimlendirme hiç de gerçek değil. Aslında Bidan, Mağribi etnik grubunu bütünüyle, yani Hassaniya’nın (Bidan ve

Haratine) tüm konuşmacılarını tanımlamak için kullanılan kelimedir. Bidan, ideoloji ve dilin aynı zamanda siyasi ve sosyal baskınlar olarak üreticileri olduğundan, gruplarını, dillerini ve egemen oldukları tüm toplumu normatif olarak nitelendirmeleri mantıksız görünmemektedir (Acloque, 1995, s. 121). Acloque'un doğru bir şekilde açıkladığı gibi, Bidan dilindeki renk sınıflandırması ırksal bir düzende değil, yasal bir düzende. Moritanya'da yalnızca köle yasal gruplara ait olmayan aynı zamanda aristokrasi seçkinlerinin de üyesi olabilecek siyah tenli bireylerle karşılaşmak yaygındır. Melanoderm Bidan olduğu için tam tersi durum da görülebilir. Bidan toplumu kadın hiper eşinin kurallarını titizlikle zorunlu kıldığı için, daha düşük statüdeki herhangi birinin daha yüksek statüdeki bir Bidani kadınla evlenmesi ve hatta onunla çıkması zordur. Ancak bu tür anormalliklerin anekdotları nadir değildir. Bu şekilde, açık tenli bir kolun saraya gitmesine ve hatta asil kökenli kadınlarla evlenmesine yardımcı olabilir. Benzer şekilde, tersi fenomen, daha koyu ten rengine sahip soylu insanların renkli derilerinin damgalanma yükünden kaçınmalarına yardımcı olur. Bidan'ın sosyal ve etnik gruplara renk atfedilmesi karmaşık ve bazen kafa karıştırıcıdır. Onların aday kelimesinin varsaydığı gibi, bir Bidani'nin "beyaz" olması gerekir, ancak tüm Bidanlar "beyaz" değildir. Örneğin bir kölenin daha koyu ten rengine sahip olduğu varsayılır, ancak tüm siyahlar veya daha koyu tenli insanlar köle değildir. Siyah köleleri olan siyahlar da olduğu için daha koyu tenli ustalar ve aristokratlar var. Bidan toplumunun yasal doğası dikkate alındığında, üst sınıflara ait daha koyu tenli insanlar olduğu için alt sosyal gruplara ait "beyaz" ten rengi grupları vardır. Yine de, bu karmaşıklıkla, Bidan'ın sosyal ve etnik gruplara renk atfedilmesi için (tablo 8) gösterildiği gibi daha geniş bir tablo verilebilir.

Kök	Byd	Swd	Khl	Kwl / kwr	Kdr	Sfr	Hmr
Renk kullanımı	Beyaz	Siyah (nadir)	Siyah (genel)	(yeşil, siyah) (Tamacheq)	(yeşil, siyah)	Sari	Kırmızı
Formu	Ābyādh	āsawādh	ākhāl	ikouāl	ākhdār	Āsfār	Āhmār
Ten renginin tonu	Kullanılmamış	Kullanılmamış	Genel anlamda kullanılır	?	çok kahverengi beyaz, koyu tenli siyah	Parlak ten beyazı	kahverengi beyaz, daha açık ten rengi siyah
Formu			Ākhāl		ākhtār	Āsfār	āhmār
Anlamsal yönlendirme	Moor yada beyaz moor	Siyah moor	egemen insanlar (demirciler, griotlar, köleler ve Haratinler)	Tum siyah Afrikalar (Puular, Wolof, Soninke)	Nesillerden kurtulmuş köleler (bazıları kendi köleleri)	Belirli bir kabilenin yabancılar	Özgür ama egemen insanlar
(Bölge ve Konuşma)		(kuzey, doğu)			(doğu)		
Formu	(bidan)	(sūdan)	(kihlān)	(kwār)	(Khāthārā)	(sufur)	(hemr)

Tablo 8. Bidanın sosyal ve etnik gruplara atfedildiği renk. Tablo, (Acloque, 1995, s. 125)' in değiştirilmiş bir versiyonudur.

Bu tablonun kapsayıcılığı, Bidan dilinin bundan böyle kültürün başkalarına -bu bakımdan içerdekilere - verilen kimlik etiketlerinin arkasında olduğu gerçeğini yansıtır. Dolayısıyla bu süreçteki en ilginç kısım, bu etiketlerin “diğerleri” tezleri tarafından uyarlanması ve içselleştirilmesidir. Bu içselleştirme süreci, Pierre Bourdieu’nun zorlayıcı olmayan sözcük ve isimlendirme otoritesine gömülü olan “simgesel iktidar” kavramıyla uygun bir şekilde açıklanmaktadır. Dolayısıyla, hakim alt gruplara uyacak şekilde tasarlanmış, daha önce tartışılan adlandırma ve utandırma sınıflandırma şemaları bu süreç için ideal bir örnek olarak çalışmaktadır. Pierre Bourdieu’nun Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar (İletişim Yayınları) adlı kitabında şunu savunuyor: “simgesel iktidar, verili olanı ifade ederek inşa etme, dünyanın temsillerini etkileyerek dünyayı etkileme gücü, “edimsöz kuvveti” biçiminde

“simgesel sistemlerde” bulunmaz. simgesel iktidar, kelimelerin ve onları söyleyen kişilerin meşruiyetine inancı yaratan belirli bir ilişkide ve bu ilişki tarafından tanımlanır ve bu iktidara maruz kalanlar, ona sahip olanların meşruiyetini tanıdığı ölçüde devam eder” (Bourdieu, 1992, s. 148).

Aksi takdirde, Bidan’ın kendisini ve başkalarını renklendirmesi, önceki estetik standartları kadar esnektir. İyisiyle kötüsüyle, her renk bir istisna ile göreceli hale getirilen bir konumu ya da durumu temsil eder. Böylece bir renk iyiyi, kötüyü ve çirkinliği temsil edebilir. Yani ahlak ve estetik alemlerinde kullanılabilir. Siyaha sabitlenecek olursak, Bidan’ın Siyah’a pozisyonu, diğer renklere karşı pozisyonları kadar karmaşıktır. Ancak yine de bu açıdan iki genel görüş izlenebilir. Birincisi, siyahın beyazın anti tezi olarak evrensel anlayışıdır. İkincisi ve en dikkat çekici olanı, siyah ve beyaz arasındaki bu karşıtlığı ahlaki ve estetik olarak çürüten bir konumdur. Siyahın beyazın anti tezi olarak klasik anlayışı, siyah Bidan kölelerinin veya Haratine’nin siyah olmasının nedenini açıklayan efsanevi hikayede sunulmaktadır. Hikaye şöyle diyor: “Seyahat eden üç kardeşin her biri Kuranını almıştı. Yağmur aniden geldi; ilk kardeş kuranını yuttu ve savaşıların atası oldu. İkincisi onu sığınmak için sımsıkı göğsüne sarıp ilk marabu oldu. Üçüncüsü, kuranını korumak için başına koydu, mürekkeple kaplandı ve kölelerin atası oldu” (Acloque, 1995, s. 99). Bu halk hikayesi, Sam ve Ham soyundan gelen gruplar arasındaki ten rengi farkını açıklayan benzer Tevrat versiyonuna dayanmaktadır. Aynı hikaye farklı versiyonlarda mevcuttur, ancak tüm versiyonlar aynı tematik hedefi paylaşır, ilahi laneti siyah renkli grupların köleleştirilmesinin gerekçesi olarak sunarak sosyal düzenin meşrulaştırılması. Bu yerel versiyondaki eksiklik, “beyaz” baskın sınıfla aynı cilt pigmentasyonunu paylaşan ve bazen onlardan daha açık tenlere sahip olan diğer dışlanmış grupların talihsizliğine herhangi bir açıklama getirmemesidir. Karanlığın bir lanet olarak metafiziksel açıklamasıyla ilgili olarak, kafirlerin renginin siyah olduğuna dair başka bir inanç vardır. Bu inanç benzer şekilde Kuran’daki dini bir metinden esinlenmiştir. Kuran ayeti şöyle der: “Kendilerine belgeler geldikten sonra ayrılan ve ayrılığa düşenler gibi olmayın. Bir takım yüzlerin ağaracağı ve bir takım yüzlerin kararacağı günde büyük azab onlarıdır. Yüzleri kararanlara: “İnanmanızdan sonra inkar eder misiniz? İnkâr etmenizden dolayı tadın azabı” denecektir.” (KS3:105-106)

Bidan’ın siyahlıkla ilgili ikinci konumu, siyah ve beyaz arasındaki tipik ahlaki ve estetik karşıtlığı çürüten bir konumdur. Yukarıda sunulduğu gibi, “siyah olmak ne kölelere ve onların soyundan gelenlere özgü bir özelliktir, ne de otomatik olarak aşağı bir sosyal statüyü ifade eder. Birçok Bidan soylusu siyah ten rengine sahiptir, bunun en önemli örneği Tagant’ın eski emiri

Abderrahmane Ould Bakkar'dır. Oualâta'nın Shrurva ve Néma gibi bazı kabileler Bambara komşuları kadar siyahtır (Ruf, 1999, s. 101). Aynı şekilde, beyaz, egemen gruba özgü bir asalet işareti değildir. Bu nedenle estetik alanında Bidan, karanlığın belirli yönlerini estetikleştiriyor ve fetişleştiriyor. Bu konum siyahın ayırt edici akromatik renk olması için geçerlidir. Bidan'ın yeşil gibi siyahla karıştırdığı diğer kromatik renkler için de geçerlidir. Siyah renk hakkındaki bu görünüşte kafa karıştırıcı konum, iki çelişkili sözle açıklanmaktadır. Bir yandan Bidan, her zamanki kötülüğü ve düşmanlığı için siyahlığı kullanıyor. "Birinin gözünde kararmak" / "فعينك من كحل" haksız düşmanlık demektir. Öte yandan, "birinden gözünüzü karartmak" / "عين من كذا" sevdiğiniz birini ya da bir şeyi görmek anlamına gelir. Aynı anlamda, Bidan, derin sevgi ve yüksek değer temsili olarak "gözün karanlığını" veya İris'i kullanır: "gözünüzün siyah kısmı yerine birini tercih etmek" / "نختير عن لكحل من عينية". Ancak etnik gerilimlerle ilgili sosyal ve politik mücadeleler yaşayan bir ülkede, siyah ve beyaza bağımlılığın romantik metaforu siyasi tartışmalarda çok yer alıyor. Özellikle "ulusal uzlaşma" ve "ulusal birlik" ile ilgili anlatılarda. Bidan kültürünün siyahı hem özne hem de nesne olarak fetişleştirilmesi bu konuma çok yakındır. Bidan kültüründe, "onun şeytanı siyahtır" / "شيطانها أكحل" diyen Bidani bir kadın, siyah erkekler veya koyu tenli erkekler için bir fetiş olduğu anlamına gelir. "Kara şeytanın" romantizasyonu, *tebraa* denen Bidan kadınlarının şiirinde çok mevcuttur. Aşağıdaki beş örnek, Bidan kadınlarının ve erkeklerin koyu tenli birine sevgilerini ifade ettikleri bu şiir türünü sunar.

İlk örnekte bir kadın, annesi siyah bir köle olan koyu ten rengine sahip bir adama duyduğu sevgiyi ifade eder. Aşık kadın diyor:

Yakışıklı bayram gününde
koyu tenli, annesi köle

أفيلح يوم العيد
حد أخطر وأحوال لعبيد

İkinci örnekte, sevilen kişinin ten rengi, kumaş rengiyle metaforik olarak temsil edilmektedir.

O mavi kiyafeti yüzünden
acım iyileştirileme

الدراعه ذيك الخطرة
ليعتها مني ما تبرا

Koyu tenli bir erkeğe sevgisini ifade eden beyaz kadının üçüncü ve son örneğinde, sevgi dolu bir kadın şöyle diyor:

Aşığım
devlette çalışan koyu tenli biriyle

أنا مسقومه
من حد أخطر فالحكومة

Beyaz bir adamın siyah bir kadın köleye olan düşkünlüğünü ifade ettiği ikinci kategorinin ilk örneği şu şekilde tercüme edilir:

Bu köle kadından kaçınıyordum
ona doğru ilk adımı atmaktan korkuyordum
lanet olsun bu köle kadına
herkes ona aşık oluyor
birisi köle kadınlarla çıkmadan önce
Adem oğlu denemez
şimdi herkes onlarla çıkıyor
kahretsın onlardan nefret eden

ذي الخادم كنت مجوليها
خائف من نكدم غادم
وأثر الخادم يقطع بيها
ما باغي عنها ول آدم
لخدم كان حد اجيهم
ما يكنا بول آدم
وكتن عاد لاهي اجيهم
يحرگ بي ال كاره خادم

Bu kategorinin ikinci örneği, modern zamanlardan ve demokrasi ve eşitlik ilkelerinden etkilenir. Alıntıda şair şunu itiraf eder:

Acımın nedeni özgür bir köle
ve özgür halde yaşıyoruz

سبت وجدي حرطانية
والدولة ديمقراطية

Aksi takdirde, siyahlığın estetikleşmesi Bidan materyal kültürünün bazı yönlerinde izlenebilir; indigo giysiler, kına dövmesi, koyu saç rengi, indigo dudaklar... vb. Bidan müzik teorisi, karanlığa karşı bu romantikleşme pozisyonuna da iyi bir örnektir. Bidan'ın müzik şeması, renk adaylığı alan üç ana moda bölünmüştür. “Beyaz mod” / “الجانبة البيضة”, “siyah mod” / “الجانبة الكحلة” ve “legneydiya modu” / “لگنيديه” ikisinin karışık bir modu. Bu ayrım aynı zamanda Arap etkisine sahip “beyaz” müziği ile Afrika etkisi “siyah”ın müziği arasındaki bilinçli ayrıma dayanmaktadır. Bu ayrım sadece kökenle ilgili değil, aynı zamanda müzik modunun tonunu ve ruh halini de etkiliyor. Michel Guignard'a göre:

İki modun her biri dinleyiciyi belirli bir sese ve duygusal evrene getirir. Modlar ayrıca alt modlara ayrılmıştır. daha sonra incelenecek olan karmaşık ama iyi yapılandırılmış bir resim oluşturlar. Moors'un zihninde, her bir alt mod, kendisiyle ilişkili bazı duyguları güçlendirerek modu belirli bir şekilde “renklendirir”. Bu “renk” siyahtan beyaza değişir. yumuşaklık, nüans, incelik izlenimi veren “beyaz” veya güç, canlılık, sertlik vb. izlenimi veren “siyah” gibi hissedilir. Beyaz renk, günlük dilde kolaylık ve rahatlık fikirleriyle ilişkilendirilir. Beyaz olan, beyazların dili olan Mağribi dilindeki şiir gibi açık, anlaşılması kolay. Ülkenin dilini iyi bilen, “uyarılmış”, “kulağı beyaz”. Herkesin anladığı bariz bir şey, “Ould Manu'nun udundan daha beyazdır”. Tersine, karanlık olan belirsizdir (!), Anlaşılması zordur. (Guignard, 1975, s. 95-96).

7. 4. 2. Bidan'ın Beyaz Algısı

(Tablo 7)' deki nicel verilerin gösterdiği gibi, beyaz renk, toplanan renk verilerinin 50 / 223' ünü (% 23) temsil eder. Siyah renk gibi, bu sayısal önem beyaz rengin Bidan'ın sosyal

ve kültürel yaşamında oynadığı pratik ve sembolik rolü ifade eder. Bidan'ın malzeme ve sembolik kültürlerinde beyaz rengin pratik kullanımı da çok çeşitlidir. Beyaz, bazı vücut kısımlarını ve anatomisini tanımlar; sklera, avuç içi, ayak tabanı, erkeğin özel kısımları ve nefes borusu. Bidan'ın beyazlık kaynakları genellikle doğadan gelir; pamuk, un, süt, diş, göz ve vücudun bazı iç kısımları. Bidan'ın etnografik kaydındaki en beyaz şey perkal. "Percale'den daha beyaz" / "أبيض من الشكّه" olmak, Bidan'ın imgesinde bir beyazlık örneğidir. Perkalden yapılan belirli bir nesne, Bidan'ın beyazlık algısında muhtemelen en beyaz şeydir; "Ould Vend'in elbisesinden daha beyaz" / "أبيض من دراعت ول فند". Aşırı beyazlığından dolayı bu özel elbise, mecaz için bir kaynaktır. Köpekler süt zanneder. Un ve kağıt, Bidan kültüründe de beyazlık için birer örnektir. "Kağıttan daha beyaz" olmak / "أبيض من كوراص" veya "undan daha beyaz" / "أبيض من الدكيگ" aşırı beyazlık için de birbirinin yerine kullanılır. Beyaz, Bidan'ın ay takvimini kullanan gündeminde zamanı renklendirmek için de kullanılır. Dolayısıyla, "ilk beyaz" / "أبيض لول" İslami takvimin dördüncü ayı için Bidan'ın adıdır. "Orta beyaz" / "الوسطاني" İslami takvimin beşinci ayıdır. "Son beyaz" / "أبيض التالي" İslami takvimin altıncı ayını temsil eder. Her zaman siyah-beyaz ikiliği içinde olan Bidan'ın manzarası ve yaşam tarzı da beyazla renkleniyor. Beyaz kumullar olarak "beyaz toprak" / "تراب البيطة", killi toprak anlamına gelen "kara toprak" / "اتراب الكحلة" den farklılaştırılır. Aynı şekilde beslenme olarak süte dayalı yaşam anlamına gelen "beyaz yaşam tarzı" / "البيطة العيشة", süt olmayan besinlerle yaşayan "siyah yaşam tarzı" / "العيشة الكحلة" den farklılaşmaktadır. Sembolik kullanım için, (tablo 7)'deki istatistiklerin gösterdiği gibi, 37 pozitif renk kaydının 18'i (% 48) ile renk atıfta pozitif anlamda ilk sırada beyaz, 8/37 (% 21) ile siyah ikinci, 4/37 ile kırmızı (% 10), 3/37 (% 8) ile karışık renkli, 2/37 (% 5) ile yeşil, ardından sarı ve körlük, her biri yalnızca 1/37 pozitif atıfta (% 2). Yaşam tarzlarıyla yakın ilişkisi nedeniyle, süt dolayısıyla rengi, beyazlık, Bidan göçebeleri için saf besin değerinden daha fazlasını temsil eder. Dört tekrar sütün üçünde süt insan yüzü ile ilişkilendirilir.

Yüz, insan duygularının daha iyi veya daha kötü için kolayca tespit edilebildiği vücudun tuvalidir. Yüzünden insan hissini tespit etmedeki bu kolaylık, bidan kültüründe "yüz bir şeyi gizlemek için çok küçük" / "الوجه اسغر من ال ادرگ شي" şeklindeki ampirist gözlemden kaynaklanmaktadır. Bidan'ın geleneğinde sütün sembolizmi, kan dahil diğer tüm maddelerin ötesine geçer. Sütün, bir başkasında sahip olabileceği en büyük sıkıntıları çözmesi beklenir, öyle ki üzgün olan kişi bir sorunu çözmek için sütün sembolizmini kabul etmezse, kimsenin onu yatıştırmak için başka bir çaba göstermesi istenmez. Bu cümle, "süt verildiğinde salındığını hissetmeyen yüz, hiç bırakılmasın" / "أوجه ما يبسط اللبن الله لا امبسط" şeklinde kodlanmıştır. Bu karar

kültürel bir mutlaktır, çünkü sütün saygınlığı, “sütten daha makbul” / “أوجه من اللبن” şeklinde belgelenen Bidan geleneğinde bir örnektir. Bu sembolizmi en üst düzeye çıkarmak için, sütün kabul edilebilirliği, yararlı ve sevilen şeylerin bir araya getirilmesi için “süt ve Peygamber’in yüzü” / “اللبن أوجه الرسول” sözündeki Peygamber’in yüzünün kutsallığı ile bağlantılıdır. Sütün bu sembolik yükü, onu Bidan göçebelerinin üç “yapma” yasağı arasına yerleştiriyor; ikram edildiğinde asla sütü reddetmeyin / “اللبن ما يرد”, “النار ما تتحكم”, sorulduğunda birisinin yangını engellemeyin ve son olarak asla su satmayın / “الماء ما ينباع”. Bundan böyle süt, beyazla olan ilişkisi nedeniyle, talihsiz özneler ve nesneler için bir örtmece olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle, “köpük ve süt” / “اللبن والرغوة” kötü alametli özneyi veya nesneyi caydırmak için açık bir örtmece olarak kullanılır. Bu kullanım çok dinamiktir ve Hassaniya konuşan toplulukta COVID19 salgınının adlandırılmasını önlemek için kullanıldığından günceldir. Her zaman siyah ve beyaz renkler arasındaki zıtlık içinde olan Bidan, siyah renkli bir şeyi adlandırmaktan kaçınmak için “yol dilinde beyaz” / “أبيض بكلام الطريق” örtmecesini kullanır. Gezginler için bir halk duası, kolay ve güvenli yolculuk için aynı örtmece mantığını kullanır; “Alah yolunuzu beyazlasın” / “الله يبيض اطريركك”. Bu dilsel uygulama yalnızca Bidan ile sınırlı değildir. Örneğin William Marçais, Cezayirli Tlemcen Berberileri arasında benzer bir dilbilimsel kinayeye dikkat çekiyor. Şöyle diyor: “Tlemcen’de “byād”, “Beyazlık” kömürün genel adıdır, çünkü renk siyahtır ve ölümcül kabul edilir (Marçais, 1906, s. 425).

Aynı şekilde, beyazın sembolizmi modern devlet protokollerine bile çevrilir. Resmi resepsiyonlarda süt ve hurma havalimanlarında misafirlere karşılama jesti olarak sunulur. Süt ayrıca evler ve hatta yeni uçaklar gibi yeni edinilen nesneleri kutsamak için de kullanılır. Bu açıdan El Ghassem Ould Ahmedou ekliyor: “Beyazın ve sütün bu pozitif değeri açılış törenleri ile ilgili bazı kullanımlarda doruk noktasına ulaşıyor. Yeni evlere, tüm yeni satın almalar gibi süt “püskürtülür”. Bu bağlamda, Air Afrique şirketinin ekibi Nouakchott’a bir iniş sırasında şaşırdı. İlk uçuş vesilesiyle, kanatlara ve uçak kabinine süt dökülen kadınları gördüler (Ould Ahmedou, 2001, s. 139). Aynı şekilde süt, refahı ve ilahi lütfu temsil eder. Bu anlam, açgözlülük ve fiziksel açlık anlamına gelen “hiç beyaz bir gece görmedi” / “ما كط شاف ليلة بيضة” şeklinde olumsuz biçimde kodlanmıştır. Aynı anlambilimsel düşüncede beyazlık iyiliği, cömertliği, hayırseverliği ve nimeti temsil eder. Ahlaki bir sıfat olarak “beyaz” / “أبيض”, iyi yürekli olmak demektir. “Beyaz kalpli” / “قلب أبيض” ile aynı şey, tüm pratik eylemlerine rağmen iyi niyetli birini ifade eder. Aynı şekilde, “beyaz elli” / “أيديو بيضة” cömert yardımsever kişiyi ifade eder. Sadaka iyi bir koruyucu uygulamadır, ancak şeker, pirinç veya un gibi beyaz maddeden kutsanmış ve renkleri için koruyucu olarak verildiğinde faydası en üst düzeye çıkar.

Aksi takdirde, kimlik düzeyinde, daha önce sunulduğu gibi, beyazlık Bidan'ın kendisinin rengidir. Bu onların iç "diğerlerinin" karşı rengidir. aynı zamanda komşu “ötekiler” in, siyah Sahra altı ya da Sudanların karşıt rengi. Bidan için Bidani olmak etnik bir kimlik değil, tarihsel, kültürel ve duygusal olarak yüklü bir kimliktir. Bidani olmak çok gururlu ve bazen ırkçı etnik merkezli bireyselliktir. Yine de Bidan kimliği kapalı bir etnik kimlik değil, belirli kültürel, sosyal ve estetik tercihler hakkında açık uçlu bir kültürel ve varoluşsal bilinçtir; Bidan müzik ve şiirinde virtüözlük, özel giyim ve gastronomi eğilimleri, zarafet, nezaket, cömertlik, şövalyelik vb. gibi belirli sosyal kodların farkındalığı ve saygısı. Bu etik ve estetik değerlerin bir kısmı beyazlıkla boyanmış ilkelerde yazılıdır. Örneğin, “beyazlatılmak” / “متبيطن”, Bidan dili ve kültürüne iyi bir aşinalık anlamına gelen olumlu bir yargıdır. Benzer şekilde, “beyaz kulağa sahip olmak” / “ونزو بيطة”, Bidan müziğinde veya azawan'da virtüözlük ve “açıklık” anlamına gelen bir başarıdır. Bidan'ın müziğe tarihinin ve kolektif hafızasının sicili olarak verdiği saygı nedeniyle müzik, kültürel kimliklerinin bir örneği oldu. Mağribi diline ve kültürüne aşırı aşinalık, kişinin Bidan'ın udunun iki ustası olan Ould Awwa veya Ould Manu'nun uduna olan rekabet becerileriyle ölçülür. Bu nedenle, “Ould Awwa / Ould Manou'nun lavtasından daha beyazlatılmış olmak” / “أبيضن من تيدينييت ولد عوا”, Bidan kültürünün en üst düzeyde ustalaşma derecesine ulaştığınız anlamına gelir. Daha önce tanıtıldığı gibi, Mağribi müziğindeki “beyazlık” ırk olarak siyah ve beyaz arasındaki farklı bilinçten ve aynı zamanda duygusal ve varoluşsal ruh hallerinden kaynaklanıyor. Bidan müziğinin modları ve alt modları böylelikle az çok siyah veya beyaz “renklerine” göre sınıflandırılır. “Siyahlık”, lekhāl / “لكحال” in heyecan ve coşku duyguları uyandırması bekleniyor. Bu arada, “beyazlık”, lebyādh / “ليياط” nin en şiddetli modları güçlerinin büyük bir kısmından mahrum bırakması bekleniyor: savaşçıları savaşta heyecanlandıran ve theydin denen destansı methiye kıskırtan fāghū / “فاغو” nin “siyahlığı” dır. “Beyazlık” neşelidir, dolayısıyla dansa davettir; heyecanın gücünü bir fūghū'da muhafaza eder, ancak hoş, hatta baştan çıkarıcı bir biçimde olabilir (Guignard, 1975, s. 96).

Ahlakta da beyazlığın her zaman siyaha veya onun kırmızı gibi ona eşlik eden renklere verilen zıt rolü oynaması beklenir. Çürümeye karşı doğal duyarlılığı nedeniyle beyazlık, koyu renklerin yapabileceklerini kaldıramaz. Bu optik gözlem, “beyaz” soylulardan ve beyaz olmayanlardan, soylu olmayanlardan ahlaki beklentilerdeki farklılığı düzenleyen bir ahlaki kod olarak kullanılır. Bu ahlaki ilke, “siyahların bulunduğu bir yer beyazların asla utanmayacağı” / “ابلد فيه السودان ما ينفطح فيه البيطان” şeklinde kodlanmıştır. Bu söz, “soylu olmayanların” siyahların beyaz “soylulara” kıyasla onur kırıcı davranışlara katlanma doğal yeteneğine olan Bidan'ın kölelik kültürüne olan inancı ifade ediyor. Bu atasözü, “beyazlık küçük pisliği işler” / “للدنس

”البياض قليل حمل” diyen bir Arap atasözünün bir versiyonudur. Bu, soylu kişilerin (beyazların) onurlu itibarlarını etkileyebilecek hiçbir eylemde bulunmaması gerektiği anlamına gelir.

Ahlaki bir koda çevrilen bu optik gözlem, benzer şekilde bekaretin yürütülmesi veya gösterilmesi için yol gösterici mantık olarak kullanılır. Kalıntı bir ritüel olarak, beyaz düğün çarşafı Moritanya’nın bazı yerlerinde hala uygulanmaktadır. Uygulama, evlilik tamamlandıktan hemen sonra çarşaf üzerindeki kan lekelerini inceleyerek gelinin bekaretini kontrol etmeyi amaçlamaktadır. Uygulama el hāwli / ”الحولي”, türban veya çarşaf olarak adlandırılır. Gelinin bekaretini ”kırma” eyleminin bölgeye göre farklı isimleri vardır. Tāāwzīb / ”تعوزيب”, bekaret veya degdig / ”ادگديگ” yani kelimenin tam anlamıyla ”kırma” anlamına gelir. Bidan ayrıca bekaret çarşafıyla ilgili diğer iki ritüeli de tanır; ”gerdek töreni” ve ”bekaret dolandırıcılığı”. Ülkenin bazı bölgelerinde damadın arkadaşları evleneceği yere kadar ona eşlik eder. Bazı durumlarda, gerektiğinde gelinin bekaretini almasına yardım ederler.

Bu yardım, bazı kültürlerde olduğu gibi cinsel katılımı içermez. Sadece oryantasyon vermek ve bazen damatla cinsel ilişkiye girmeyi reddederse gelini fiziksel olarak kontrol etmesine yardım etmekle sınırlıdır. Gerekirse, yeni evliler bekaret dolandırıcılığı yaratmak için komplo kurabilirler. Dolandırıcılık prosedürü, hala bu ritüeli uygulayan farklı kültürlerdeki bekaret dolandırıcılığına benzer, bkz (Gwilliam, 1996). Damat ya da güvendiği bir arkadaşı bir kuşun kanını alabilir ya da hāwli ’yi ya da çarşafı kanla lekelemek için kendine zarar verebilir ve sabahın erken saatlerinde özel bir hediye ile gelinin ailesine getirebilir. Aile, hāwli ’yi müzik ve müzisyenlere hediyelerle kutlayacak.

Aksi takdirde, beyaz her zaman görüldüğü gibi değildir. Dolayısıyla her zaman olumlu ve iyi değildir. Bidan’ın estetik konumlarını göreceleştirmesinin bir parçası olarak, Bidan’ın da beyaz renkle ilgili bazı endişeleri var. Pozisyon, adalet ve politik doğruluk ilkesi olarak kullanılan bir sözle belgelenmiştir. deyim, kritik bir olumsuz kullanım için istisnai olarak beyazlığı kullanır. ”Beyazlık yapmak” / ”عدل لبياط” sizin renginizden biri lehine ayrımcılık yapmaktır. Bidan kültüründe beyazlığın bir olumsuz temsili daha bu formda sunulmuştur: ”böbreklerin beyazlığı” / ”ابياط لكل”, pervasızlık anlamına gelir. Beyazlıkla ilgili bu istisnai olumsuz konumla ilgili olarak, aldatan beyaza yönelik bir başka konum da vardır. Örneğin, bazen yüzeysel siyahtan daha tehlikeli olan sadece yüzeyinde beyaz olan beyaz. ”Dikenin beyazlığı” / ”ابياط الشوكه”, görünüşlerin yanıltıcı doğasını ifade eder. Aynı anlam, başka bir insan

organı metaforu, dişlerin beyazlığı kullanılarak da bildirilir: “İçindeki tek beyaz, gülümseyen dişleridir” / “ما ابيض من كون روص امطاحك”, alçaklık ve zulüm anlamına gelir.

7. 4. 3. Bidan’ın Gray / ādkhān Algısı

Üçüncü akromatik renk olan gri / ādkhān, akromatik renklerin 5%’ ini ve toplam renk girişlerinin 3%’ ünü temsil eder. Bu rengin istatistiksel önemsizliğine rağmen, Bidan’ın renk algısında merkezi bir rol oynar. Bu rengin Bidan’ın dilinde adı, duman anlamına gelen *doukhan* / “دخان” kelimesinden gelen bir sıfat olan ādkhān / “أدخن” dir. Bu nedenle, bu renk çok çeşitli soluk açık tonları kapsar. Bej, tozlu, açık yeşil, dağınık cilt ve saçlarda kullanılır. Etimolojik olarak gri renge dumanlı denir. Pratik olarak bej için de kullanılır. Çeşitli deve tonlarının rengidir. Renk tonlarının çeşitliliğine rağmen askeri ve güvenlik üniformalarının tipik rengidir. Renk, geleneksel ortamda favori bir renk değildir. Yorgunluk ve dikkatsizlik anlamına gelir. Kendilerinden daha açık tenli diğer etnik gruplarla karşılaştıktan sonra Bidan, renklerini tanımlamak için mizahi bir tonda gri / ādkhān rengini kullanmaya başlar. Bu kullanım, özellikle Mağrip bölgesinden insanlarla bağlantılı olarak alaycıdır. Bidan yas döneminde siyah giymez. Zorunlu yas dönemlerinde oturan kadınların soluk kullanılmış giysiler giymesi bekleniyor.

7. 4. 4. Bidan’ın Körlük Algısı / lāmā

Genel anlamda körlük, kişinin ışığı görememesi olarak tanımlanır. Diğer birçok kültür gibi, Bidan’ın algısındaki bu sakatlığın rengi karanlıktır. Bu nedenle akromatik renkler arasında āmā / “العم” veya körlük sayılır. Tüm renk verileri arasında 22 kez tekrar eder (10%). Akromatik renklerde körlük 22 / 128’i (17%) tekrar eder. Karanlığın bir yorumu olarak körlük, önyargılı tüm siyahlık algısını barındırır. Bidan’ın renk algısında siyah ve kırmızıdan sonra olumsuz algıda körlük 22% ile üçüncü sırada geliyor. 22 kayıt arasında körlük, renklere yapılan 37 olumlu atıf arasında yalnızca bir pozitif yargıya (3%) sahiptir. Bu yalnız pozitif atıf bile net bir formülasyonda sunulmuyor. Olumlu bir bağlamda körlüğe atıfta bulunan en açık formülasyon, Bidan’ın birini veya bir şeyi görmezden gelmek için kullandığı ifadedir; “kör gibi davranmak” / “متعمي”. Bidan aşk şiirinde kasıtlı körlük “önemsememe” çok yaygındır. Bidan’ın insan kusurlarını estetikleştirmesinden beklendiği gibi, etnografik kayıtlarda kör bir erkeği veya kadını romantikleştirmek için hiçbir iz yoktur. Körlüğe pozitif atıfta bulunmanın diğer izi, Bidan’ın duyuşsal algıyı göreceleştirmesinde ortaya çıkar. Daha önce de belirtildiği gibi, Bidan insan duyuları için çok kritiktir. Saf görme güvenine yönelik Bidan pozisyonu, duyuşsal determinizme güvenmeyen dini metinlerde kurulmuştur. Bu bakış açısı Kuranda açıkça

ifade edilmektedir: “Yeryüzünde dolaşmıyorlar mı ki orada olanları akledecek kalbleri işitecek kulakları olsun Ama yalnız gözler kör olmaz fakat göğüslerde olan kalbler de körleşir” (QS 22:46). Bidan, bu bilişsel ilkeyi etnografik bilgilerinde “gören kalp” / “ال اشوف القلب” olarak tercüme eder.

Dahası, körlüğün olumlu değerlendirmesi, körlük ve körler hakkındaki diğer pratik ve pedagojik pozisyonlarda belgelenmiştir. Bidan kültürünün işitsel / sözlü doğası nedeniyle, körler sağır bir kişinin yapacağı gibi acı çekmek zorunda değildir. Andre Lecourtois’e göre kör kişi kimliği Bidan toplumu “gruptan kopuk değil. Duyduğu kadarıyla her şeyi bilir. İçmekte, yemek yemekte veya dolaşmakta doğal bir zorluğu yoktur. Sağır kişi ise aptaldır” (Ould Ahmedou, 2001, s. 24-25). Bu sözellik merkezli kültürde, kör bir kişi sadece normal bir yaşam sürmekle kalmaz, aynı zamanda geleneksel eğitim sisteminde öğretmenlik pozisyonunda da olabilir. Bu gerçeği doğrulayan Corinne Fortier şunları ekliyor: “Bilginin aktarımı için işitmenin egemenliği, kör bir kişinin neden hiçbir zaman sağır-dilsiz bir kişinin öğretmen olarak hizmet edemeyeceğini açıklıyor” (Fortier, 2016, s. 70). Bununla birlikte, Bidan’ın körlere yönelik önyargılı konumu, körü alay eden ve alay eden çok sayıda söz ve karikatür külliyatında ifade edilir. Muhtemelen, Bidan’ın körlere yönelik olumsuz pozisyonundaki en yaygın noktalar, talihsizliğinin görebilen başkalarına ders vermek için kötüye kullanılmasıdır. Bidan kültüründe maksimum körlük vakaları olarak bir hayvan ve bir insan olmak üzere iki örnek verilmektedir. Hayvan solucandır çünkü “bir solucandan daha kör” / “اعمى من دودة” olması, Bidan kültüründe bir körlük örneğidir. Şaşırtıcı bir şekilde, bu kadim anatomik gözlem, gerçekte solucanların gözleri ve kulakları olmadığı için bir miktar bilimsel güvenilirliğe sahiptir. Bunun yerine, karanlık ve ışığı ayırt edebilen ışık reseptörlerine sahipler. Dolayısıyla insan örneği, Bey Bey adında bir adamdır. “Bey Bey körlüğü” / “اعمى بي بي” sahibi olmak tamamen kör olmaktır. Bey Bey’in talihsizliği, hikâyede anlatıldığı gibi yüzü olmayan doğmuş olmasına dayanır. Bidan’ın etnografik geleneklerinde belgelenen tek körlük hikayesi Bey Bey körlük hikayesi değil. “Chehib’in körlüğü” / “اعمى الشيب” Chehib bir eşek. Bu eşek bir insan zannederek rüzgarı tekmeliyordu. Aptallığa bir örnek olarak, körün talihsizliği tutarsızlık ve kafa karışıklığına bir örnek olarak kullanılır: Kör adamın tükürüğü; bir yeri kazar, birine tükürür ve başka bir yere gömer ” / “تقلت لعم، يجهر فبلد، ينقل فبلد ويردم فبلد”. Daha aptalca bir örnek, akıllıca bir tavsiye şeklinde sunulur: “Körün kuyulardan atlamak dışında yapacak çok işi vardır” / “عند لعم ليوحل فيه ماه ترصاف لعيون”. Anlamsızlığa bir örnek olarak, kör adamın kötü eklemeleri ona her zaman geri döner “körün niyeti bastonuna düşecek” / “نية الاعمى تجي فعكازه”. Körün kötülüğü hakkındaki klişe başka şekillerde tekrarlanır. Bu nedenle, bilge bir kişi kör bir adama her zaman

güvenmemelidir çünkü “kör bir adam sizi taş atmaya davet ederse, elinde bir tane olduğundan emin olun” / “الا گالك لعم وهاي نزارگ اعرف عنو واطي اعل حجرة”. Ayrıca “kör bir adam ziyarete geldiğinde, ona eşlik ettiğinden emin olun” / “الا راح لكم اعمى معناه انو ماه وحدو”. Kör, aynı zamanda aşırı merakı olan biri olarak sunulur: “Ne olduğunu söyledi kör adam” / “شخلگ گال لعم”, merak ve tekinsiz davranış için.

7. 4. 5. Bidan’ın Kırmızı / *āhmār* Algısı

(Tablo 7)’nin gösterdiği gibi, kromatik renkler 223 renk kaydından 85’ini (38%) temsil eder. Renk kırmızı / *āhmār*, 38 kez (17%), karışık renkli / *āzrāgh* 23 kez (10%), sarı / *āsḫār* 13 kez (6%), yeşil / *ākhtḥār* 6 kez (2.8%) ve mavi de / *ākhtḥār* 5 kere tekrar eder (2.3%). 10 tek hayvan rengi, özellikle develer, verilerde de tekrar edilmektedir (4%). Bidan’ın doğal ortamında bulunan renklere ek olarak, bölgesel ve kıtalar arası ticari alışveriş, Bidan’ın renk çeşitliliğine kısmen katkıda bulunmuştur. Boncuklar, camlar ve süs eşyaları, Bidan’ın kromatik renkleri için önemli bir kaynaktı. Bu ürünler, aşağıdaki alıntıların açıkladığı gibi, Akdeniz’den toz altın ve köleler karşılığında ithal edilen lüks malların parçalarıydı:

On beşinci yüzyıldan başlayarak, Sahra-ötesi altın ticareti çölden Atlantik Okyanusu’na kaydı. Tüm ticaret sistemleri gibi, Sahra’daki ticaret her iki yönde de hareket eden malları içeriyordu; Akdeniz’den Sudan’a ve Sudan’dan kuzeyden deniz kıyısına dönüş. Binlerce adam ve deveden oluşan bu yürüyüşün güneydeki varış noktasına ulaşmak kırk beş gün sürdü. Güneyde ticareti yapılan mallardan ziyade, Sahra-altı Afrika’dan yapılan ihracatlar - esas olarak altın ve köleler - Sahra-ötesi ticaretin tarihteki yerini verdi. Sudanlı alıcıların aldıkları, en iyi altın tozu olan güneyden dönenlere kıyasla satıcılarına çok az maliyetli olan ortalama mallardı. Toz altın bu ticaretin en önemli metası olarak kaldı, yaklaşık M.S. 750-1500 arasında yılda yaklaşık bir ton. Arzu edilen ve güneye teslim edilen malların listesi kumaş, silahlar, atlar, seramikler, parfüm, mercan, kehribar, baharatlar (tuz dahil), aletler, bakır çubuklar, ev eşyaları ve cam eşyalar ile cam boncukları (Busch , 2012, s.56).

Moritanya’nın doğusundaki Oudagoust antik bölgesinde yapılan kazı çalışmalarının sonuçları, 14 farklı tipten oluşan 415 cam boncuk ortaya çıkardı. Bu boncukların çoğu Kuzey Afrika, İspanya ve hatta Yakın Doğu’dan ithal edilmiş olsa da, silindirik ve sfero boncuklar 9. ve 12. yüzyıllar arasında yerel olarak üretilmiş olabilir (Vanacker, 1984, s. 30). Bu boncuklar ve cam eşyalar içinde *Muraqad* / “مرقط” (Hassaniya’da çok renkli) adı verilen boncuklar özellikle vardı. Bu antik *Muraqad* boncukları, daha önce gizli bir kadın üretimi olarak sunulan ünlü Moritanya Kiffa boncuklarına (şekil 26) ilham veren orijinal modeldir. Bu boncukların çoklu renklendirilmesi Bidan’ın renk isimlendirmelerini etkilemişti. Nadirlik ve aşırı güzellik

için Bidan, “karışık renkli boncuk” / “حبة رگطة” deyimini kullanın. Bu söz, Bidan’ın bu antik eser için sahip olduğu takdirin açıklaması olarak işe yarıyor.



Şekil 26. Kiffa nadir boncuklar, Bidan’ın kromatik renk adlandırmasına kısmen ilham veren eski muraqaad boncuklarından esinlenmiştir. (Thomas Sticker koleksiyonunun izniyle. Fotoğraf: Alex ve Thomas Stricker).

Aslında, diğer kromatik renkler arasında kırmızıyı veren bu antik arka plandır; sarı, yeşil ve mavi gizemli sembolizmleri, Bidan’ın renk algısında kötü ve iyi. Değer yargısı için, birkaç istisna dışında kırmızı, Bidan kültüründe rezil bir renktir. Kırmızı rengin kötü şöhretli istatistiklerde siyahtan sonra ikinci sırada geliyor ve 72 negatif girişten 17 negatif yineleme 23%’ ü temsil ediyor. Kırmızıya pozitif atıf, 37 pozitif kayıttan yalnızca 4 kez tekrarlanır (10%). Cinsiyet çağrışımı için kırmızı, mükemmel bir kadın rengidir. Kırmızı renge 8 cinsiyet atfedilmesinden 8 kayıttan 7’ si daha iyi ve daha kötüye yönelik kadın önyargılıdır. Kırmızı renk, Bidan’ın maddi, sembolik, ahlaki ve estetik alanlarında farklı alanları kapsar. Bidan’ın vücut anatomisinde kırmızı, Özofagus’un “kırmızı boğaz” rengidir ve “beyaz boğaz” Trakea’dır. Erkeğin cinsel organlarını “beyaz” ise kadının cinsel organlarını kırmızı renk verilir. “Kırmızı vajina” / “التينة الحمراء”, kadınlar tarafından çoğunlukla hayal kırıklığı ve kınama ifade etmek için kullanılan bir küfürdür. Kırmızı aynı zamanda anüs / “الحمرية”, beğenilmeyen “dentin rengi” / “العاج لحر” rengidir. Teorik olarak Bidan’ın kanı kırmızıdır ama pratikte Bidan kan ağırlığına renginden çok daha fazla değer verir. Bidan, tüm kanın kırmızı olduğunun farkındadır. bu yüzden insanların kanına rengine değil ağırlığına göre değer

veriyorlar. Dolayısıyla, Bidan'ın kanının rengi yoktur, ama ağırlığı vardır: ya “*qlidh*”, kalın veya “*rgig*”, hafiftir. Soylu bir kişi, kalın kanlı sahiptir ”(Taleb Khayar, 2001, s. 52). Et ayrıca Bidan kültüründe kırmızı için başka bir doğal kaynaktır. Biftek için “kırmızı et” / “*الحم لحر*”, aynı zamanda yeni doğan bebekler için bir olgunlaşmamışlık metaforu olarak kullanılır. Bidan'ın maddi kültüründe, özellikle zanaatkarlıklarında kırmızı, üç odak kromatik renkten biridir; kırmızı, sarı ve mavi. Bu nedenle, deri eserleri renklendirmek için Bidan kadın demirci “geleneksel olarak sebze özleri kullanın: “koyu mavi için çivit mavisi, kırmızı için çeşitli darıların gövdesi, sarı için talaanlekt yaprakları” (Matharan, 1993, s. 109).

Aksi takdirde, Bidan kültüründe kırmızı rengin kötü şöhretli tarafı, düşük sosyal statü ve bağımlılığın temsili olarak sembolik sosyal kullanımından başlar. Bu şekilde kırmızı, sembolik karşıtlığında siyahın kötü çağrışımını beyazla değiştirir. (Tablo 8)' te sunulduğu gibi, herhangi bir baskın grubun kolları, o grubun *hemer* veya “kırmızıları” olarak adlandırılır. Genellikle bu insanlar kahverengi beyazlar veya açık tenli siyahlardır. Daha önce gösterildiği gibi, kollara bu renk atfedilmesi gerçek değil, sembolik ve heykeldir. Kırmızı aynı zamanda çıplaklığın ve etin rengidir. Bidan hayalindeki çıplak bir insan, üzerinde “iplik” veya “dal” olmayan “kırmızı” dır. Çıplak insan aynı zamanda yoksulluk ve bağımlılık anlamına gelen “öne ve arkaya elini koyan” kişidir. “Kırmızı” yı “çıplaklığı” “et” e ve nihayet düşük sosyal statüye bağlayan bu görsel metaforun başlangıcı, tarihsel olaylara geri dönüyor. 14. ve 15. yüzyıllarda Banu Hassan savaşçıları nihayet Sanhaja ve Masufa Berberi kabilelerini saltanatlarına teslim etmeyi başardılar. sonra onları dini zawayaya ve haraç ödeyen zanaga olarak ayırdılar. H. T. Norris, mağlup kabilelerin çıplaklığının çaresizlik ve sosyal bağımlılık için arketipik standart haline getirildiği bir tanıklığa dayanan tarihsel bir anlatı sunuyor. Norris diyor:

Banu Hassan, kendi ittifakı olanları topladı ve bir sabah çıplak ve silahsız olduklarında Lamtunah' ı şaşırttı. Yakınlarında bulunan bu kabilelere Banu Hassan ile savaşma görevi verildi, diğerleri ise vasal faaliyetlerini sürdürdü. Lamtunah bu Banu Hassan'a o kadar küçümsüyordu ve onlara saldırma güçlerini pek önemsemiyorlardı. Böylece Banu Hassan, Lamtunah'ın yakın müttefiki olanları ilk saldırısında mağlup etti. [...] Böylelikle Banu Hassan onları o kadar kararlı bir şekilde mağlup etti ki hiçbir topluluğu hayatta kalamadı. Banu Hassan, haraç veren [zanaga / et] olarak adlandırılan kalıntıları bağışlarken, din ve Arapça Özmanları [zawayaya] olanları dini uğraşları bıraktı (Norris, 1986, s. 34-35).

Taine Cheikh'in fark ettiği gibi, kırmızı ve beyaz arasındaki ikili, klasik renk antropolojisinde tipik olarak desteklenen beyaz ve siyah ikilemine bir alternatif olarak çalışır.

Bu noktayı açıklığa kavuşturarak ekliyor: “-dünyanın ikili temsiline ifadesine destek olarak hizmet edebilen temel ébyad / ekhal (beyaz / siyah) çiftinin arkasında - bu nedenle ikincil bir muhalefet ebyad / ahmar (beyaz / kırmızı). Bu belki de sözde “düalist” antropolojik örgütlerin nadiren onsuz yapabildikleri üçlü bir formun varlığına işaret ediyor (Taine Cheikh, 1989, s. 99). Bidan’ın siyahlığı kızarıklığa tercih etmesi, renk algılarındaki bu kırmızı ve beyaz karşıtlığı için mükemmel bir eşleşmedir. Bidan kölelik kültüründe, tipik siyah ten rengine sahip bir köle, “kırmızı” deri pigmentasyonunu kölesinden “daha iyidir”. Siyah köle “normal” bir standart köle iken, kırmızı bir köle yıkıcı biçimde daha tehlikelidir, bu nedenle tiksindirilir. Kızıl kölelerin bu tiksintisi, Hz. Muhammed tarafından korktuklarına dair efsanevi bir inançla haklı çıkar. Bu nedenle Bidan, “Peygamberin Allah'ın ondan korunmasını arzuladığı kırmızı renkli bir kadın köle” / “خادم حمرا متعوذ منها النبي” der. Bidan’ın ihtiyatlı kültürünün bir parçası olarak anormalliklerden her zaman korkulur. Bu nedenle, anormal “kızıl köle” korkusu, aldatıcı bakış ve öngörülemeyen tehlike anlamına gelen korkulan “dikenin inceliği” gibidir. Bu pozisyonu doğrulayan son bir örnek, Bidan'ın, bir erkek çocuk doğurmuş bir kadının cinlere ve kötü niyetli bakışlara karşı koruyucu bir önlem olarak yüzünü siyah maske ile kapatmasını gerektiren ritüelidir (şekil 27). Bu sırada bebek kızken kırmızı bir maske takıyor. Bidan cini tanıdıklarında “kırmızılar” / “أهل بلحمر”, Bidan'ın cinlere verdiği birçok isimden biri olduğunu belirtmekte fayda var. Bu cinsiyetle ilgili renk atıfta Corinne Fortier şöyle açıklıyor: “Moritanya’nın Bidan toplumunda, annenin yanaklarındaki ve alnındaki siyah *kohl* çizgileri ya da kırmızı demir killi *hammayra* izleri, yeni doğurduğu çocuğun cinsiyetini belirtir. Siyah renk bir erkek çocuğunun işareti ve kırmızı renk bir kızın işaretidir ” (Fortier, 1998, s. 204).



Şekil 27. Bir erkek çocuğu doğurmak için koruyucu siyah maskeli Batı Sahra'dan bir Bidan kadın (referans: <https://www.lamilienelsahara.net/galeria-exposicion-fotografica>)

Ancak kırmızı rengin kötü şöhreti Bidan'ın sosyal alanıyla sınırlı değildir. Bunun çok daha ötesine geçer. Kırmızı, boşluğun rengidir “kırmızı bir kumul / toprak” / “علب / رگ أحمر”, zorlukların rengi “kırmızı ve rüzgarlı bir gün” / “نهار أحمر وأمريفي”, hırsızlığın rengi “kırmızı hırsız” / “سارق أحمر” ve aynı zamanda hırsızlığın rengi “bir şeyi kırmızı bir şekilde almak” / “العين” zorla ele geçirmek anlamına gelir. Aynı zamanda “birisinde gözü kızartmak” / “الحرمة النار” gözdağı rengidir. Bidan'ın metafiziğinde kırmızı, cehennemin “kırmızı ateş” / “كذب / زفطة حمراء” yalanının rengi haline gelmiştir. Bidan kültüründe kırmızı için en meşhur karikatürler El Hamra'nın aptallığı ve Es Shakra'nın olumsuz merakıdır. Elhamra, Bidan kültüründe “Elhamra Mint Seddoum'dan daha aptalca” / “أفيسد من الحمرا منت سدوم” aptallığıyla tanınan efsanevi bir kişiliktir. Kırmızı renkle ilişkisi, onu ilk adı olarak tutmasıdır, bu alışılmadık bir durum değildir, ancak yine de bu ilişki belirsizdir. Aksi takdirde, modern Bidan kültüründe kırmızının kötü şöhretini veren hanımefendi, Madam “Kırmızı Çantalı Esh Shakra” / “الشاهرة أم صك أحمر”. dir. Shakra'nın merakının ilk hikayesi Bidan için bilinmiyor, ancak hiçbir kimse kişisel veya alenen herhangi bir durumda kırmızı çantasına karışmak için hiçbir fırsatı kaçıramaz. Bu kırmızı çantalı

Madam'ın çilesi iki katına çıktı. Önce ifşa ve iftira anlamına gelen *shāhrā* / شهر kelimesini taşıyan adı. İkincisi, görünürlüğünü en üst düzeye çıkaran ve bakanların onu kolayca bulup işaret etmesini kolaylaştıran kırmızı çantasının rengi. Madame Es Shahra'nın ismiyle hiçbir ilgisi yoksa, cüzdanına seçtiği renkten Bidan'ın gözünde suçludur.

7. 4. 6. Bidan'ın Sarı / *āsfār* Algısı

Kantitatif olarak sarı, *āsfār*, 32 kayıttan 13'ü (6 %) ile kırmızı ve karışık renkten sonra üçüncü kromatik renktir. (Tablo 13)' ün gösterdiği gibi, Bidan sarı rengi parlak ten renginin beyazlarına atfeder. Sarı rengi pozitif ve negatif algılama yüzdesi sırasıyla 2% ve 5%' tir. Estetik olarak bu ten rengi en sevilen ten rengidir. Her iki cinsiyet için Bidan için bir örnektir. “Sarı genç erkek”/ “اطفل اصفر” veya “sarı genç bayan” / “طفلة صفرة” olmak Bidan için en yüksek pozitif cilt sıralamasıdır. Çoğunlukla kadın renk parlaklığı için kullanılan abartılı ifade "onun rengi yol ışığı olarak kullanılabilir" / “لونها ينسرى اعليه” genellikle birinin “sarı” parlaklığına hayranlıktır. Aynısı “parıldayan sarı” / “أصفر يتقوق” ifadesi için de geçerlidir. Bu nedenle Bidan'ın sarı renge olan hayranlığı, kısmen, sarının hem siyah hem de “mavi” / *khthār* ten renklerinin karşıt rengi olduğu algısından kaynaklanıyor. Bu noktayı doğrulayan Taleb Khayar, “siyah ve mavi (renkleri tartışmak istiyorsak ‘sütlü kahve rengi) çirkin kabul edilir, en güzel ten rengi“ *sfar*”, sarı altındır. Bundan taviz yok, kategorik: Sarı olmayan bir kadın veya erkek, kromatik ucube olarak sınıflandırılıyor. Fiziksel söz konusu olduğunda, Bidan düşük ruhlu fedakarlığa ve sessiz ırkçılığa sahiptir” (Taleb Hayar, 2001, s. 52). Sosyal olarak konuşursak, sarının kızarıklıkla bazı doğal benzerlikleri vardır. “Sarı kanlı” / “أصفر دم” bir kişi, bir kampta veya kabilede kaynakları veya savunmaya değer tazminatı olmayan bir yabancısıdır. Sarı da benzer şekilde utanç ve yalanın rengidir. Birinin yüzü sarıya döndüğünde / “أصفار وجهه” utanç duyduğu anlamına gelir. Sarı bir şekilde güldüğünde / “ضحكه صفراء”, kahkahanın sahte ve iddialı olduğu anlamına gelir. Bidan doğal olarak sarı rengini alacakaranlıkta, “sarı zamanda”, uygun hurma türü olan “sarı hurmada” ve son olarak da yumurta sarısında bulur. Son olarak sarıyı kırmızı renkle karıştırmak, Bidan kültüründe kıyafet, mobilya veya makyaj olarak sahip olunabilecek en acımasız karışımdır. “Sarı ile kırmızıyı karıştırmak” / “أصفر ويحمر”, kıyafetlerinin rengini değiştiren veya makyaj yapan birisine zorbalık yapmak veya eleştirmek için kullanılan alaycı ifadedir.

7. 4. 7. Bidan'ın Yeşil / *ākthār* Algısı (yeşil, mavi ve siyah)

Etimolojik olarak Bidan, mavi / *khtār*, siyah / *ākhtthār* ve yeşil / *ākhtthār* arasında kromatik bir karışıklığa sahiptir. Her üç renk de yeşil isimlendirme kullanılarak tanımlanmıştır. Son zamanlarda, renk karmaşasını önlemek için insanlar, koyu mavi için “nane yeşili” / “نعناع أخضر” ve “yeşil *Kaheidi*” / “أخضر كهيدي” gibi tam anlamıyla rengi tanımlamak için yeni ifadeler eklemeye başladılar. Güneyde bir bölge olan Kaheidi, boyama zanaatkârlığıyla ünlü Moritanya’yı yer. Siyah için, Bidan açıklama için hiçbir ifade eklemiyor çünkü aynı kültürden muhataplar için bağlam net olacak çünkü ten renginin “yeşilliği” sadece insan için kullanılıyor. Bu anlamsal fenomen, Bidan diline özgü değildir. 1973’te 145 toplum arasında renk isimlendirmeyi inceleyen dünya çapında bir anket, toplumların azınlığının (yaklaşık 25%) dört temel renk tonu (kırmızı, sarı, yeşil ve mavi) arasında anlamsal olarak ayrıldığını, çoğunluğun ise (yaklaşık 75%) değil. Yeşil, mavi ve siyah renk karmaşası için anket üç ana anlamsal renk kimliği ile ortaya çıktı. “En sık görülen anlamsal kimlik (toplam örneklemin 50%’si) yeşili maviye eşittir (yani toplum hem yeşil hem de maviyi ifade eden sözcüğü kullanır); bazı toplumlar (15%) mavi ve siyah için tek bir terim kullanmaktadır; ve neredeyse çoğu (12%) yeşil, mavi ve siyah deneyimini kapsayan tek bir kelimeye sahiptir [...] Benzer şekilde, mavi ile siyahı veya yeşil, mavi ve siyahı birbirinden ayırmayan diller “karanlık” diller olarak adlandırılır. (Bornstein, 2007, s.7). Bu şiirsel şikayet eğilimli olduğundan, bu kromatik körlük Bidan için bir utanç kaynağıdır: “Bu göz zayıf değil mi, bizimki bakarken farklı renkleri, örneğin yeşil, mavi, hatta kahverengi gibi ayırt etme zahmetine bile girmiyor, bu da bizi aynı nüansla karıştırıyor”: “lekhdar “? “Akhdar” deniz suyu, “akhdar” otu, “akhdar” adamı, kromatik hassasiyete kör bir gözle aynı belirsizlikte görülen ve dünyayı kabaca olduğu gibi yapan her şey” (Taleb Khayar, 2001, s. 14). Ancak Tlaeb Hayar’ın rahatı için, dilbilimsel araştırmalar bize bu semantik fenomenin Bidan’a özel olmadığını bildiriyor. Aynı şekilde Bidan’ın Hassaniya’sının ana dili olan klasik eski Arapça’da da görünür. Alexander Borg’un fark ettiği gibi: “eski Arapça renk sistemi, kromatik spektrumu (yani SİYAH ve BEYAZ hariç) üç bölgeye ayırdı: (i) YEVI [yeşil + mavi]’ ye karşılık gelen koyu bir kategori; (ii) kırmızıdan açık kahverengiye uzanan bir KIRMIZI kategori; ve (iii) koyu kahverengiye parlak sarı ve turuncu gölgeleme içeren bir SARI kategori” (Borg, 2007, s. 268).

Bu nedenle, (tablo 8) te görülebileceği gibi Bidan, siyah anlamında yeşil rengi, kahverengi renkli beyazlara veya daha koyu tenli siyahlara atfeder. Siyahi bir kişiye bu renkle isim vermek, ona siyah ya da hartani (özgür köle) olarak isimlendirmek yerine bir tür politik doğruluk formatıdır, Haratine'in bazılarının saldırgan bulduğu bir ifade. Haratine topluluğu içinde bile, bazıları kendilerine *khāthārā* veya *khithriyine* diyorlar ve kendilerini genel

Haratine'den farklı ve sosyal statü olarak daha yüksek görüyorlar. Bu ayrılık, özellikle Moritanya'nın doğusunda ve güneyinde daha uzun nesillerin özgürlüğünü ve hatta köle sahipliğini gösteriyor. Şiirsel dilde yeşil, erkek ya da kadın, romantik siyah için kullanılan renktir. Efsanevi siyah korkusu, siyahı daha az korkulan veya kabul edilebilir bir renk olan yeşil ile gizlemek için anlamsal bir neden olarak da işe yaradı. Libya Bedevileri için de durum böyledir. Geleneksel olarak, daha koyu gölgesinde Siyah kategorisiyle örtüşen āaxdar 'yeşil'in üstü kapalı kullanımına başvurdular (Borg, 2007, s. 280). Ancak son zamanlarda, modern mallar Bidan çölüne itildiğinde, yeni renk adlandırmaları ortaya çıkmaya başladı. Bu gerçek, yeni izinsiz giren renklerin (sandre, mauve, bleu marine, beige, violet, orange, betrave, citron, chocolat, café au lait...etc) Fransız isimlendirmesinde açıkça tespit edilebilir. Yeşil de bu kromatik mutasyondan yararlandı. Yeşil yeşil, artık Bidan'ın yeşil Çin çayıyla birlikte keyif aldığı sihirli bir bitki olan nane ile farklılaşıyor. Yeşil mavi, erkek giyim renginin (koyu mavi için Kedeidi ve açık mavi için Seigue) rengini ekleyerek ayırt edilir. Yeşil yeşil, zarafetin ve bolluğun rengidir. “Su, yeşillik ve güzel yüz” / “الماء والخضراء والوجه الحسن” Bidan göçebelerinin üç örnek yaşam güzelliğidir. Aynı şekilde, “asla yeşil tarafından takılmayan” / “ما تطلعو الخطرة”, gerçek veya hayali bir Anoreksiyadan muzdarip olan biri için bir metaforudur. Çölün zorluğu ve susuzluk dolayısıyla yeşillik, Bidan'ın sadece bir sezonda kazanılabilecek cennetini yeşertti.

Bu üç nimetin değeri; Bidan görüntülerinde su, yeşillik ve güzel yüz bu alıntıda ele alınmıştır: “Çim, süt ve su arasındaki bu ilişki, kışla bağlantılı refahın sembolizminde de gösterilmiştir. Sürüler yeşil çimenlerin üzerinde otlamaya başlar başlamaz, erkekler dişilere yeni bir ilgi duyuyor. Bidan çiftleşme mevsimi hayvanlar için onların *m'khadrin* olduklarını söylüyorlar, bu da kelimenin tam anlamıyla “yeşillikler tarafından uyarılmış” anlamına geliyor. Aynı tutum gizemli bir şekilde insana da aktarılır. Aşkların ve düğünlerin kutlandığı kış dönemidir. Kuraklıktan etkilenen hayvanlara yardım etme yükünden kurtulan kalp nihayet dinlenmenin tadını çıkarır” (Ould Ahmedou, 2001, s. 137). Bu gerçek, yeşil ve ilişkili mavinin ilgili veri kayıtlarında neden olumsuz bir atıfta bulunmadığının bir açıklaması olarak işe yarar.

7. 4. 8. Bidan'ın Karışık Renk / zrāg (mavi) Algısı

Karışık renk, 223 renkli kaydın 23' ünü tekrar eder. Sayısal olarak Bidan'ın renk algısında siyah, beyaz ve kırmızıdan sonra en önemli dördüncü renktir. Kromatik renkler

arasında *āzrāgh* rengi 10%' u temsil eden 23 kayıtla kırmızıdan sonra ikinci sırada geliyor. Etimolojik olarak *āzrāgh*, klasik Arapçada mavi anlamına gelirken, mavi daha önce sunulduğu gibi yeşil ile değiştirilir. Alexander Borg'un belirttiği gibi: "Örneğin Moritanya Hassaniyya Arapçamda mavi ve mavi nesneler için ayrı bir terim yoktur, örneğin gökyüzü, āaxdar olarak adlandırılır. El-Amīn, Mısır'daki sıradan insanların genellikle āaxdar'ı mavi renk için bir örtmece olarak kullandıklarını ve āazraā'dan kaçındıklarını, çünkü yeşilin aksine, hayırlı bir renk olan maviyi kötü talihle ilişkilendirdiklerini bildirdi. āaxdar hala 'açık mavi' yi belirtmek için kullanılmaktadır" (Borg, 2007, s. 254). Fiziksel olarak *zrāgh* / karışık, saflık metaforu olarak "bir tuz parçasından daha karışık renk" / "ازرگ من ملحة" deyiminin tuz rengidir. Kişisel bir sıfat olarak *Āzragh*, saf bir kişi anlamına gelir. Bu görüntünün ardındaki mantık, saf bir kişinin akıl sağlığı ile delilik arasında bir geçiş durumunda görülmesidir. Başka bir deyişle, iki karşıt doğa veya renk arasında karışır. Bidan'ın tuzu tam anlamıyla iki renk tonunu karıştırıyor; tuz tabletlerinin beyaz katmanları arasında bulunan gri tozlar ve saf tuzun kendisinin beyazlığı. Su, Bidan'ın gözlerinde de *zrāgh* çünkü birine "karışık renkli su" / "امیه زرگه" vermek ona sadece su vermektir. Bu, özellikle kişi misafir veya yabancı ise çok hoş bir jest değildir. Buradaki suyun *zrāgh* muhtemelen Bidan'ın anlamsal ifadesinde siyah olan mavinin anlamındadır, çünkü siyahlık aynı zamanda başka bir anlamsal kullanımda suyun rengidir: "siyah su" / "أمیه كحلة". İki "karışık renkli su" / "امیه زرگه" ve "kara su" / "أمیه كحلة" ifadesi, çoğunlukla hayal kırıklığı yaratan, azaltıcı bir bağlamda gelir. İronik bir şekilde, bir misafir için tatmin edici bir jest, ona aynı "karışık renk" adını taşıyan ancak sadece su olmayan bir içecek sunmak olacaktır. İçeceğe, süt, şeker ve soğuk su karışımından oluşan geleneksel bir içecek olan *zrīgh* / "أزريگ" denir. Bir çeşit şekerli Türk ayrandır. Bu şekilde, karışım niteliğindeki herhangi bir şey anlamsal olarak *zrāgh* olur. Klasik Arapça ile yerel Hassaniya'yı harmanlayan özel bir Bidan şiirsel türü *zreighā* / "أزريگه" olarak adlandırılır. Aynı nedenle Bidan müziğinde iki modun ortaya çıkan karışımı; siyah beyaz modlar da *zrāgh* / "ازراگ" dir. Göçmenlerin hayvan uzmanlığında develerin yaş, şekil ve renk bakımından çok fazla ayrıntılı açıklaması vardır. Karışık renkli bir deve / "تأگه زرگه" genellikle siyah ve beyaz karışımdan oluşan bir devedir. İnsan vücudunun Bidan estetiğinde renk karışımlarının da katkısı vardır. "Karışık renkli ağız" / "فم أزرك", estetik bir diş eti \ diş rengini ifade eder. Bidan kültüründe renk karışımı sadece "mavilik" ile ifade edilmez. *Ārghāt* / "أرگط", benekli de *zrāgh* ile eşanlamlıdır. Zanaatkarlıkta, *rgāāt* veya *mbārghāāt* bir şey, sofistike ve kesilmiş doğanın bir eseridir. Bir Bidan çadırının *rgāāt*'i, iç katmanıdır. Genellikle çok renkli ve aşırı güzelliğin bir eseridir. Karışım her zaman güzel değildir. Aynı zamanda tehlike ve belirsizlik anlamına gelir. Bu nedenle, "karışık renkli bir dil" / "لسان أرگط" kötü alâmetli korkulan dil için mecazi bir ifadedir.

Bu olumsuzluk bağlamında, “karışık renkli bir şeyi emmek” / “لاﺣﺲ ارﮔﻂ”, zararlı bir eyleme dahil olmayı reddetmek anlamına gelen bir ifadedir. Rgāāt ayrıca yılanların ve kertenkelelerin rengidir.



SONUÇ

Bulguların Özeti

Görsel Kültür Çalışmalarının metodolojik ve teorik dayanakları bu çalışmanın yol gösterici satırlarıdır. Bu teorik arka plan, bu araştırma projesinin yürütülmesinin tüm

aşamalarında dikkate alınmıştır. Moritanya kültürel bağlamında görselin tüm görünmelerini incelemek için iddialı araştırma önerisiyle başladı. Bu hedefin pratik olmadığı düşünüldüğünde de devam etti, bu nedenle çalışma bu problematikteki iki temel aşamayı, yani tarih öncesi ve ardından gelen tarihsel çağları incelemeye karar verdi. Bu şekilde, tamamen bir “görüntü disiplini” olan tarih öncesi kaya sanatı, esasen bir “sözcük disiplini” olan tarihsel sözlü gelenekle aynı teorik terimlerle çalışılmalıdır (Grasseni, 2011, s. 21). Çalışmanın farklı bölümlerinde sunulduğu gibi, iki ifade aracı arasındaki bu ayrım, kesin bir gerçeklik olarak kabul edilmemektedir. Tam tersine, çalışmanın mantığı teorik, epistemolojik ve pratik olarak ona meydan okumaktır. Ortamların bu ayrılmasına, pratik olarak ifade ve iletişim biçimleri arasındaki ilişkiye farklı bir anlayış atfedilerek meydan okundu. Bu tanım, sırayla bir “resimsel dönüş” alan “kültürel dönüş” ten başlayarak insan bilimlerindeki disiplinler arası hareketler ve sınırlamalarla şekillenmiştir. Bu teorik mantık, bu araştırma projesinde incelenen konulara uygulanmıştır. Bu tür teorik manevraları kullanmanın pratik sonuçları bu sonuçlarla sonuçlandı. Bu sonuçlar, her bölümde ortaya konan sorunsallara göre sunulmuştur.

1. Birinci Bölüm için özetlenen sonuçlar şunlardır:

- Teorik olarak, “homo Ressam” ve “Homo Estetiği” in kendilerini ifade etmenin ilk aracı olarak kaya sanatı, “resimsel dönüşün” epistemolojik fetihlerine geri dönüyor. Görselin bu “yeniden keşfi” “poststlinguistik” ve “postemiotik” dönemde gerçekleşir (Mitchel, 1994, s. 16).
- Sanat dünyasında, kaya sanatına ve kaya sanatına bu “resimsel dönüş” Picasso, Jackson Pollock, Jean-Michel Basquiat veya Banksy gibi modern ve çağdaş sanatçıların eserlerinde görülebilir.
- Moritanya kaya sanatının tanınması ve daha sonra daha geniş bir ulusal görsel kültüre tahsis edilmesi için hala uzun bir yolu var. Bu gözlemi yazdıktan bir yıl sonra, Omar Ball adlı genç bir Moritanyalı sanatçı, karma teknik bir resim için Tagant mağara sanatı resmindeki Aguentour Bahan kaya alanında ilham buldu.
- Ulusal pullarda veya bir resimdeki sınırlı görsel tahsis dışında, gerçekliğin ikonik temsiline dayanan kültürel bir uygulama olarak kaya sanatı, tarihi ve modern dönemlerde ayakta kalamadı.

2. İkinci Bölüm özetlenen sonuçlar şunlardır:

- Önceki gözlemlere dayanan çalışma, ikonik temsile dayalı bir tarih öncesi kültürel modelden, temelde sözlü / işitsel olan yeni bir modele kültürel bir değişim olduğunu kanıtlıyor.

- Bu iki model arasında mağara duvarlarında tespit edilebilen ancak en azından Bidan coğrafi haritasında ne sözlü ne de yazı dili olarak ayakta kalamayan Lybico-Berber prototip diline dayalı kısa ömürlü bir geçiş modeli vardı.
- Bu model dönüşümünü etkileyen unsurlar temelde sosyal ve kültürelidir. Bu kültürel paradigma değişimi, Berberleşme dediğimiz şeyin başlamasıyla ve daha sonra İslamlaşma dönemleriyle (8. yüzyıl) MÖ 1200 gibi erken bir tarihte başladı. Bu kültürel değişim, 15. yüzyılda Arap kabileleri Banu Hassan'ın yaklaşmasıyla biraz değiştirildi. Bu dönem Moritanya'nın sosyal ve kültürel modeline damgasını vurdu ve onu şimdiki haliyle şekillendirdi. Bu model, bu araştırma projesinde izlenen ve üzerinde çalışılan modeldir.
- Sözellik / işitsellik, bu tarihsel dönüşümler sonucunda Bidan'ın sosyal ve kültürel sistemini şekillendiren temel kültürel modeldir.
- Sözlü / işitselliğe yönelik bu kültürel eğilim, çalışma ile niteliksel olduğu kadar niceliksel olarak da kanıtlanmıştır.
- Miktar olarak, 1267 Bidan atasözünün 452'si (35%) insanın beş duyusuyla ilgilidir. Bu 452 atasözünde ağız 220 defa (47%), göz 118 defa (25%), dokunuşta 87 defa (18%), burun 25 defa (5%) 22 defa (5%) tekrarlanır. Ağızla ilgili tekrarlar, en yakın organ olan gözün 118 tekrarı ile neredeyse iki katına çıkar. Ağız tekrarları üç kategoriye ayrılır; konuşma 116 (52%), yemek yeme 66 (30%), içme 38 (17%). konuşma ile ilgili tekrarlar 116/452 (25%), gözle ilgili tekrarlar ise 118 / 452 (26%)'dır.
- Nitelik olarak, sözlü söz için bu sayısal yol, eski yerleşik bir okuryazarlık ve dokümantasyon geleneği ile paraleldir. Bidan'ın okuryazarlık modelinde sözlü modelle yan yana gittiği ilginç bir gözlem. Örneğin, Bidan'ın edebi modelinde izlenen pedagoji sözlüdür.

3. üçüncü Bölüm, özetlenen sonuçlar şunlardır:

- Bidan'ın beş duyusu hakkındaki ilk verilere dayanan ikinci bölüm istatistiklerini kullanarak, bu bölüm Bidan'ın gözlerini kullanma şekli ve bunun sonucunda ortaya çıkan görme ve görsellik problematiği ile ilgili yeni problematiğe odaklanmaya başlıyor. Daha önce de belirtildiği gibi, göz tekrarlar halinde ağızdan sonra ikinci sırada gelir. Göz (118) tekrarlar konuşma fonksiyonunda ağız (116) aşmaktadır. Bu bölümden itibaren çalışma, göz ve görme konusunda uzmanlaşmış yeni verileri kullanmaya başlar. Bu veriler, 1102 kayıttan oluşan bir külliyattır. Bu veriler altı kategoriye ayrılmıştır; boyut, şekil, konum, renk, parlaklık ve hareket.

- İstatistiksel olarak, Bidan'ın görsel kültürü daha sayısal bir ilgi gösteriyor gibi görünüyor, bu nedenle görsel öznelere veya nesnelere biçimine ve biçimine veya durumlarına önem veriyor. Özelleştirilmiş görsellik verilerindeki şekil 218/1102 (26%), konum 252 (23%), renk 223 (20%), hareket 169 (15%), parlaklık 96 (9%) ve boyut 75 (7%) temsil eder.
- Kalite olarak, Bidan'ın gözü birçok görsel fenomen üretir. Bunlardan bazıları vampirizm ya da “kan çıkarma” versiyonları gibi Bidan kültürüne çok özeldir ve bazıları “nazar” inancı gibi diğer kültürlerde ortaktır.
- Nazar için Bidan, sözlü sözle gerçekleştiğine inanıyor. Çoğunlukla kıskançlık ve haset tarafından motive edilir. “Nazar”, azami önlemlerle alınması gereken ve hala alınması gereken ciddi bir konudur.
- “Çekme gözü” için Bidan, uzaktan bakıldığında gerçekleştiğine inanıyor. Çoğunlukla ihtiyaç veya kan eksikliğinden kaynaklanır.
- Çalışma, sömürge çağında meydana gelen iki vampirlik vakasını analiz ediyor ve bunları tarihsel ve maddi bağlamda analiz ediyor. Çalışma, bu vakaların nedenlerine materyal / bilimsel bir açıklama sağlamak ve bunları gıda kıtlığı, iklim ve hijyenle ilgili bulaşıcı olmayan hastalıklarla ilişkilendirmektedir. Çalışma, Batı mitolojisindeki vampirizmin semptomları ile Bidan efsanevi inancındaki “kan alma” tipolojisi arasında ayırım yapıyor.

4. Dördüncü Bölüm özetlenen sonuçlar:

- Beşinci bölüm, Bidan'ın görsel dünyasının yeni alanlarını ele almaya devam ediyor. Bu bölümde, görünür görünmez ikilemi ile ilgili Bidan görsel fenomeni araştırılmaktadır. Bölüm, Bidan'ın görünmez dünyasına, yani cinlere, Bidan'ın dünyevi örtme anlayışına ve Bidan kültürünün bedenle ilgili dini çağrışımındaki örtme kavramı ile Bidan'ın onu algılama ve uygulama biçimi arasına koyduğu farklılığa ışık tutuyor.
- Bidan için görsel maruziyet (exposure) çok ciddiye alınır. Bu bölümde tartışılan sorular, neyin görülebileceğine ve neyin görülemeyeceğine / neyin olmaması gerektiğine yönelik bu ciddi duruş için bir sürekliliktir. Bu şekilde görsel maruziyet ayrı kategorilere ayrılır; görünür / görünmez, örtülü / atılmış.
- Çalışma, Bidan kültürünün farklı bir örtme anlayışına sahip olduğunu ortaya koyuyor. Bidan'ı örtmek iki şekilde anlaşılmaktadır. Birincisi: asalet, şeref ve misafirperverlik değerleriyle ilgili uygulamalarda bir birey veya grup olarak itibarınızı korumak için ne göstermeniz / vermeniz gerektiğine dair dünyasal düzenlemeler. İkincisi: dünyevi düzenlemelerin başarısızlığından sonra aranan metafizik düzenlemeler.

- Bidan'ın metafizik teşhiri, Bidan'ın sosyal tabu olma derecesine kadar korktuğu utanç verici ve skandal olaylarda temsil edilen pek çok talihsiz olaya kapıları açıyor.
- Bu korkunun izini süren çalışma, bu görünmezden gelen koruyucu isimlerin, ister dünyevi başarısızlık ister metafizik kapak düzenlemeleri olsun, Bidan'ın karmaşık ve uzun adlandırma yönteminin birkaç sıralama çizgisinden biri olduğunu ortaya çıkarıyor. Bidan isimleri yerel veya uluslararası siyaset ve ideolojilere, kültüre ve eğlenceye göre değişir.
- Çalışma, bu utanç ve skandal korkuyla bağlantılı olarak, Bidan kültürünün utanç ve onursuzluğa eğilimin sosyal olarak kısmi olduğuna inandığını ortaya koyuyor. Asil kökenlere sahip gruplar, asil olmayan gruplara ait olan grupları utandırmaya ve onursuzluğa daha yatkındır.
- Bidan'ın görünmez ve görünür dünya arasına koydukları kalın çizgiye olan güçlü inancı ile ilgili olarak çalışma şu sonuca varıyor: Bidan'ın görünmeyene isim, renk, şekil, mekansal ve zaman düzenleri vererek aşinalığı, cinlerin maddi olmayan / görünmez dünyasının maddiliği / görünürlüğü hakkında güçlü bir bilişsel ve epistemolojik ifadedir. Bu gerçek, Marcel Mauss'un dediği gibi cinlerin dünyasını gerçek "toplumsal olguların bütünselliği" yapar.

5. Beşinci Bölüm özetlenen sonuçlar şunlardır:

- Bu bölümde çalışma, önce Bidan'ın dünyalarına bakma ve görme yeni yollarını keşfetme ve ikinci olarak bu yolları önceki çalışmaların - eğer varsa - farklı yeni analitik araçlarla analiz etme konusunda daha fazla katkı sağlıyor. Bu bölümde çalışma, Bidan'ın örtme ve saklanma ile ilgili görsel fenomenlerini keşfetmekten titizlikle görülmesi ve sergilenmesi planlanan görsel ritüellere geçmektedir. Bu bağlamda, çalışma *Veish* adlı bu Bidan aristokrat uygulamasıyla ilgili üç yeni problematiği araştırıyor; doğası, sanatçının rolü ve Bidan'ın sanatçısı / griotu ile batılı ressam arasındaki yapısal benzerlik.
- Bidan'ın aristokratik armağanı veya *veich*'iyle ilgili olarak, hediyein Antropolojisinin öncüllerini kullanarak, çalışma buradaki hediyein, hizmetlerin aynı öneme ve dönüşlülüğe sahip ajanlar arasında değiş tokuş edildiği karşılıklı bir sürecin parçası olduğunu kanıtıyor. Bu sonuç, Bidan'ın en büyük ozanı / sanatçısı Sedoum Old Njartou örneği kullanılarak yapılmıştır. Kendisinin ve diğer griotların Bidan'ın aristokrasisi Banu Hassan savaşçılarına yaptığı hizmetler, tarihsel olarak kendilerine ödenen hizmetlerden daha büyük değilse de eşit değerdedir. Bu sonuç için çalışma sosyal teoriden ve farklı bir sosyal ve ekonomik borç okumasından yararlanmaktadır. Bu

yaklaşım, aristokrat bağışçının efsanevi cömertliğine ilişkin klasik görüşün ötesinde, aristokrat hediyeinin tarafsız bir şekilde okunmasına izin verir.

- Bu şekilde çalışma, Bay İggiw'nin destansı *thaydin* eserinin, bu ritüeli okurken her zaman dışlanan sembolik başkent olduğunu kanıtlıyor. Bu dışlama, *iggiw*'nin kendisinin sosyal dışlanmasına dayanmaktadır. Bu nedenle, hediye karşılıklılık modeli, bu Bidan sergileme ritüelinin bilimsel olarak anlaşılması için iyi bir analitik çerçeve sağlar.
- Aynı bağlamda, çalışma, tabakalı sosyal sistemdeki marjinal sosyal statüsüne rağmen Bidan sosyal sistemindeki sanatçı / *iggiw*'nin merkeziliği hakkında ilgili bir sonuca varmaktadır.
- Bu pozisyon, Bidan *iggiw* ile batılı ressamın rolü arasındaki benzerlik hakkında karşılaştırmalı bir sonuca varmamızı sağladı. Bu karşılaştırma, ortam farklılığına rağmen rol / pozisyon benzerliklerini çağrıştırmaktadır; Batı'da görsel, Bidan'ın kültürel ortamında sözlü / işitsel.

6. Altıncı Bölüm özetlenen sonuçlar şunlardır:

- Bu bölümde çalışma, Bidan göçebelerinin gözlerini kendilerine çok özel şekillerde kullandıkları özel yollarla ilgili yeni bulgulara ulaşan Bidan'nın görselliğini keşfetmeye devam ediyor. Bu bakma ve görme biçimleri pratik, sosyal, estetik ve şiirsel görme biçimleri olarak ikiye ayrılır.
- Pratik yollar, yaşadıkları açık ve çöl ortamını kontrol etmenin ve buna uyum sağlamanın yollarıdır. Bu belirli yollar arasında Bidan göçebelerinin izleme becerileri vardır. Ama en ilginç olanı, caydırıcı görünen beş unsuru veya Beşli “caydırıcı olma”: 1. Sağılmış bir hayvana bakma. 2. teslim ederken bakma. 3. dışkılama sırasında bana bakma. 4. Yapılmadan önce bir çocuğun sünnetine bakma. 5. Nadir bir Kiffa boncuğu hazırlarken bakma. Bu caydırıcılar, Arapça tehlike anlamına gelen *ghārār* / “الغرر” olarak adlandırılan Bidan görsel fenomenin bir parçasıdır.
- Bidan göçebelerinin izleme becerileri, hayvanların veya zehirli böceklerin ayak izlerini takip etmekle sınırlı değildir, aynı zamanda sosyal gözetimi de kapsayacak şekilde genişler. Yüzeysel muhafazakarlığa ve evlilik bağları dışındaki interseks ilişkilerin yasaklanmasına rağmen, Bidan toplumunda evlilik dışı ilişkiler çok sıktır. Bu bağlamda, çalışma Bidan erkeklerinin evli ve boşanmış kadınlara özgü düşümlere sahip olduğunu ortaya çıkarmakta ve bu düşümler hakkında geniş bir literatür yelpazesini araştırmaktadır. Çalışma, evlilikte aldatmaya misillemenin birçok Akdeniz toplumunun aksine namus cinayeti olmadığını, daha ziyade kapsadığını ortaya koyuyor. 1940'lara

kadar uzanan bu etnografik gözlem, bu gerçeğe ilgili ilginç bir ifadedir. Bu durumda, Du Puigauudeau şöyle bildirir: “Bir geziden dönen ve kumun üzerinde, çadırının önünde gizli bir ziyaretçinin izlerini algılayan bir Moor, kişisel gururunu ve ailenin onuru kurtarmak için onları gizlice silmeyi tercih eder. Olay cürmü meşhut haliyse, boşanma kaçınılmazdır ve hile yapan kocanın ayrıca suçlu tarafa bir düzeltme yapma hakkı vardır” (Du Puigauudeau, 2003, s. 200).

- Bu bağlamda, çalışma Bidan erkeklerinin evli ve boşanmış kadınlara özgü düşümlere sahip olduğunu ortaya çıkarmakta ve bu düşümler hakkında geniş bir literatür yelpazesini araştırmaktadır. Çalışma, evlilikte aldatmaya misillemenin birçok Akdeniz toplumunun aksine namus cinayeti olmadığını, daha ziyade kapsadığını ortaya koyuyor.
- Bu sosyal gözetim mekanizmasının ikinci biçimi ortaya çıkıyor. Bidan kadınlarının resmi olarak erkekleri paylaşmayı reddetmesi, onları sadece kocaları üzerinde değil, aynı zamanda kendilerine çok yakın olan potansiyel partnerleri, kadın köleleri üzerinde de özel bir sosyal gözetim yöntemi kullanmalarına neden oldu. Resmi olarak Bidan toplumu, örneğin diğer doğu toplumları gibi kurumsallaşmış cariyeyi tanımıyor. Bu ortamda Bidan kadını, kocasının kadın kölesiyle ondan bir çocuk sahibi olmasına neden olan bir ilişkisi olup olmadığını anlamak için gözlemevi hilelerini kullanır. Bunu, köle annenin çocuklarına bir veya daha fazla uyguladığı özel muameleyi gözlemleyerek tanımlayabilir.
- Bu bölümün araştırdığı bir başka soru da Bidan göçebelerinin estetikleştirilmiş ve romantikleştirilmiş bakış biçimleriyle ilgili; ıssız kamplarının kalıntılarının estetiği ve röntgenci kültürleri. Çalışma, bu belirli göçebe bakma / görme yollarını, pratik, sosyal veya şiirsel Bidan göçebelerinin daha geniş görsel dünyasına bağlamaktadır.
- Tüm bu özel bakma ve görme yollarından sonra, çalışma Bidan göçebelerinin göz ve duysal bilgiler hakkında sahip oldukları ilginç bir rasyonel / felsefi konumu araştırıyor. Bu şekilde çalışma, Bidan kültürünün görsel / duysal yeteneklere yönelik pozisyonunun çok karmaşık olduğunu ortaya koyuyor. Bu konum, bir yanda “kötü” ve “çıkarıcı” göze olan mitsel inançlarında ifade edilen “ilkel” batıl görüşü ve diğer yanda karmaşık, eleştirel bir Platonik görüşü kapsar.

7 . Yedinci Bölüm özetlenen sonuçlar şunlardır:

- Bidan’ın görsel kültürünün izini sürmek, estetik normlarının güzellik algısı, çirkinliği, şekli ve vücut kusurlarına karşı duruşuyla son buluyor. Bölüm ayrıca Bidan’ın renk felsefesini ve tercihlerini de araştırıyor.

- Niceliksel olarak, çalışma güzel / çirkin ikileminde estetiğin toplam göz verilerinin 227 / 1102'sini (20%) temsil ettiğini ortaya çıkarmıştır. Güzel, toplam verilerin 137 / 1102'sini (12%) ve belirli estetik verilerin 137 / 227'sini (60%) temsil eder. Çirkin, toplam verilerin 90 / 1102'sini (8%) ve spesifik estetik verilerin (40%) temsil eder. Bidan'ın estetik yargısıyla ilgili ilginç bir gözlem, güzelin her zaman olumlu bir verili olmadığını ve çirkinliğin de her zaman olumsuz olduğunu gösterir. Rakamların gösterdiği gibi, güzel verilerin% 15'i onu olumsuz bir bağlamda sunar ve çirkinlik verilerinin 13%'ü olumlu bir bağlamda sunulur. Bu ironi, toplanan verilerin tamamında mevcut olan rasyonel göreceli bir eğilimle gider. Bidan'ın ölçülü estetiği hakkında iki gözlem daha. Birincisi, Bidan'ın estetiğinin önemli ölçüde cinsiyet bilincine sahip olmasıdır. Güzellik verilerinin 99 / 137'si (72%) cinsiyet temelli ve çirkinlik verilerinin 50 / 90'ı (55%). İkincisi, belirtildiğinde, güzel çoğunlukla kadın 76/99 (76%) ve çirkinlikle (70%) ilişkilendirilir.
- Niteliksel olarak çalışma, Bidan'ın güzele yaklaşımının, gözlerinin işlevine yaklaşımları kadar karmaşık olduğunu ortaya çıkarıyor. Rakamların da gösterdiği gibi, güzel ve çirkin kendi içlerinde tam olarak takdir edilmiyor. Her ikisi de sırasıyla içsel olmayan negatif ve pozitif değerleri görebilir. Bidan için güzellik bir erdemdir, doğal bir verili değil. Bu karmaşık konum, biçimsel olarak çelişen iki sözle özetlenmiştir. Bidan “güzellik sermayedir” / “الزَّيْنُ رَاصٌ مَالٌ” der. Söz, fiziksel güzellik ve sahibi için saf değeri hakkında açık bir olumlu ifadedir. Bu ifadenin doğrudan reddi Bidan'ın “güzeli küçümsemek istiyorsanız çıplak görün” / “ال بَيَقِي يَحْكُرُ الزَّيْنُ اجْرَدُو” demesidir. Bu söz saf maddi güzelliğe karşı Bidan halinin en bariz beyanıdır. Fiziksel özelliklerin yozlaşan doğası ve onları duygusal olmayan ahlaki ve entelektüel niteliklerle telafi etme gerekliliği hakkındaki felsefi bilinçlerini ifade eder.
- Boyutla ilgili olarak, çalışma Bidan kültürünün büyüklüğe nicel olarak pozitif atıfta bulunduğunu ortaya koymaktadır. Boyutla ilgili 56 kayıttan büyüklük 28 kez, küçüklük 25 ve diğer boyutlara 3 kez tekrarlanır. Büyüklüğe olumlu atıf 18 / 28'dir (64%). Küçüklüğe olumsuz atıf 14 / 25'tir (56%).
- Niteliksel olarak büyüklük aynı zamanda cinsiyete dayalı bir estetik normdur. Büyüklük bir kadın beklentisidir ve zayıflık bir erkek beklentisidir. Bu bağlamda, çalışma Bidan'ın arkaik “zorla besleme” geleneğini araştırıyor ve pratikte modern ve batı güzellik normları olan fitnes ve sağlıklı beslenme ile yargılayan olağan sansasyonel okumanın ötesinde bağlamsallaştırılmış bir okuma sunuyor. Bu pratikleri uygun tarihsel

ve sosyolojik ortamlara koymak, çalışmanın feminist terimlerle “zorla beslenmenin” o zamanlar daha çok bir kadın güçlendirmesi olduğunu iddia etmesine izin verdi.

- Çalışma, renk algısı için ilk kez Bidan renk algısı ve renk tercihinine yönelik kapsamlı bir anket sunuyor. Miktar olarak, çalışma, belirli bir görsel kategori olarak rengin, göz ve görme ile ilgili 1102 etnografik külliyyatın 20%’sini temsil ettiğini bulmuştur. Sayısal olarak, renk% 26 ve konum% 23’ten sonra üçüncü sırada gelir. Berlin ve Kay’ın 11 renk ölçeğinde, Bidan kültürü sekiz temel rengi tanıır: üç akromatik renk; (Siyah, *ākhāl* / أكل), (beyaz, *ābyādh* / البيظ), (gri ve bej, *ādkhān* / أدخن) ve beş kromatik renk: (kırmızı, *āhmār* / أحمر), (yeşil ve mavi, *ākthār* / اخضر), (sarı, *āsfār* / صفر) ve (mor, *mārrār* / مرار).
- Çalışma, akromatik renklerin (siyah, beyaz ve gri) Bidan renk verilerinin 47%’sini temsil ettiğini ortaya çıkarmıştır. Siyah / *ākhāl* (23%) için 50 kayıt, beyaz / *ābyādh* için 50 kayıt (23%) ve gri / *ādkhān* için 6 kayıt (2.4%) 223 kayıttan her biri. Bu akromatik renklere eklenen körlük *āmāā* / “العم” çünkü 22 kez (10%) tekrarlıyor. Bu dönemde, verilerdeki akromatik renk yüzdesi 223 girişten 128’e (57%) yükselecektir. Bu arada, kromatik renkler 223 renk girişinin 85’ini (38%) temsil ediyor. Renk kırmızı / *āhmār* 38 defa (17%), karışık renkli / *āzrāgh* 23 defa (10%), sarı / *āsfār* 13 defa (6%), yeşil / *ākthār* 6 defa (2.8%) ve mavi / *ākthār* 5 tekrarla tekrar eder (2.3%). Bu şekilde, Bidan’ın odak renkleri her biri 50 kayıtlı kronolojik olarak siyah ve beyazdır. Ardından 38 kayıt ile kırmızı, 23 ile karışık renk, 22 ile körlük, 13 ile sarı, ardından yeşil ve gri her biri 6 kayıt ve son olarak da 5 kayıt ile mavi.
- Çalışma, Bidan’ın kültürel ortamında her bir rengin algısını, pratik ve sembolik kullanımını analiz eden ayrıntılı bir keşif sunuyor. Bidan’ın renk felsefesinin kapsamlı analizinin yanı sıra bu çalışmanın iki önemli katkısı şunlardır: ilk olarak Bidan kültüründe kromatik körlük olarak kabul edilen şeyin bilimsel bir açıklamasını sunmaktır. İkincisi, siyah ve beyazın klasik antropolojik ikiliğinin farklı bir okumasını sunmaktır. Çalışma, kırmızıyı bu renk karşıtlığına Bidan’ın alternatif rengi olarak sunuyor.

Gelecek Araştırmalar

Başlığın da anlaşılacağı gibi, Moritanya’daki Görsel Kültür, keşfedilmeyi bekleyen çok çeşitli araştırma soruları potansiyeline açıktır. Bu çalışma, bu açık konuların sınırlı yönlerini esas olarak tarih öncesi başlangıcını ve kısmen de bazı tarihsel yönlerini, yani geleneksel tezahürlerini ele aldı. Bu iki zaman diliminde bile, kapatılması gereken noktalar var. Arkeoloji gibi klasik metodolojilere rağmen, Moritanya kaya sanatı hala keşfedilmemiş bir

Çalışma alanıdır. Tarihsel ağ için de görsel kültür konusu henüz tam olarak incelenmemiştir. Bu nedenle, bu konuyla ilgili gelecekteki araştırmalar Bidan'ın sözlü geleneklerinin yeni alanlarını keşfetmeye devam edebilir. Sözlü tarih ve sözlü gelenek materyalleri keşfedilmeyi bekleyen konularla doludur. Görsel kültüre belirli bir konu olarak sabitlendiğinde, gelecekteki araştırmalar Bidan'ın zanaatkarlığı ve bununla ilgili halk sanatı gibi mevcut çalışmada kapsanmayan alanları keşfedebilir. Genel olarak Bidan'ın kültürü ve özelde görsel kültür üzerindeki kolonyal ve postkolonyal etki de akademik açıdan büyük önem taşıyacaktır. Puular, Wolof veya Soninke gibi farklı Moritanya topluluklarında aynı konuyu ayrı veya karşılaştırılma bir yöntemle incelemek ideal bir araştırma projesi olacaktır. Yeni doğan şehirlerde fotoğraf stüdyoları, sinema ve video salonları, pop müzik ve kültür, kentsel zorluklar, yeraltı kültürleri ve kültürel ifadeler gibi kentsel görsel kültürle ilgili modern fenomeni inceleyen Moritanya sosyal ağları, bu araştırmada incelenen soruların mantıksal tematik bir devamı olacaktır. proje. Son olarak, bu çalışmanın metodolojisini de takip ederek, gelecekteki katkılar, Bidan'ın ağız, burun, kulak ve dokunma gibi diğer insan duyularını kullanma şeklini incelemek için aynı yöntemi kullanabilir ve her bir duyumla ilişkili benzer sorunsalları ortaya çıkarabilir.

Kaynakça

Abd el Moniem, H, A. (2005).	A NEW RECORDING OF MAURITANIAN ROCK ART. (PhD Thesis). University College London University of London.
Acloque, B. (1995).	Identit et statut de dpendant en Mauritanie: l'exemple de l'identit sociale des Hartn dans le systme segmentaire et hirarchique Bidn, mmoire de matrise, Universit de Paris X
Acloque, B. (2013).	Accusations of remote vampirism: the colonial administration in Mauritania investigates the execution of three slaves: 1928-1929. In A. Bellagamba, S. Greene, and M. Klein (eds.), African Voices on Slavery and the Slave Trade. pp. 282-304: Cambridge.
Akkin, C. & Eğrilmez, S. & Afrashi, F. (2004).	Renklerin İnsan Davranış ve Fizyolojisine Etkileri, Türk Oftalmoloji Derneği XXXVI. Kongresi Gazetesi, No:33, 2004,

Akyeampong, E. K. & Gates, H. L. (2012).	Dictionary of African Biography, Volumes 1-6 OUP USA,
Alakhbar.info. (2018).	"محمد" و"فاطمة" يمثلان 10% من أسماء الموريتانيين consulted 24/02/ 2020: https://alakhbar.info/?q=node/11487
Al Haisen, I. (2010).	The Oral and the Visual in the Hassani Literary and Aesthetic Heritage. Dar elmenahil, Rabat (in Arabic)
Al-Sha'rawi, M. M. (2006).	Quisās Al Anibiyā (Arabic). Dar Al Kotob Al Ilmiyah: Cairo.
Al-Suyuti, J. D. (2016).	شرح الصدور بشرح حال الموتى والقبور. Dar Al Kotob Al Ilmiyah: Beirut
Al-Shinqiti, A. E. (1911)	Al Wasit fi tarajim udabaa shinqit. Matbaat al-jamalia: Cairo. (Arabic version).
Aristotle (2004).	The Art of Rhetoric. Penguin Books: London
Arnheim, R. (1997).	Visual Thinking. University of California Press
Audio recording N: 123.	Institut MAuritanien de Recherche Scientifique
Audio recording N: 530	. Institut MAuritanien de Recherche Scientifique
Aykut, A. (2013).	Güncel Sistemden Estetik Eğitime Bir Öneri: Görsel Kültür Kuramı, Journal of Turkish Studies, C: XIII, No:9, 2013,
Bahn, P. and Vertut, J. (Eds.). (1997).	Journey Through the Ice Age. University of California Press
Barber, P. (1988).	Vampires, Burial, and Death; Folklore and Reality. Yale University Press
Barnard, M. (2010).	Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür, Ütopya Yayınevi, Ankara.
Baroja, J. C. (1964).	The Witches and Their World. (trans). O. N. V. Glendinning: Chicago

Baudelaire, Ch. (2015).	Selected Critical Studies of Baudelaire. Cambridge University Press
Bauman, Z. (2013).	Sosyolojik Düşünmek, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
Bhabha, H. K. (1990).	Nation and narration. London: Routledge.
Bekhrad, J. (2020).	The floral fabric that was banned: https://www.bbc.com/culture/article/20200420-the-cutesy-fabric-that-was-banned?referer=https%3A%2F%2Fen.wikipedia.org%2F
Belting, H. (1987).	The End of the History of Art? Translated by Wood. Christopher. S. Chicago: University of Chicago Press
Belting, H. (2011).	Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science. Translated by Deborah Lucas Schneider. Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press
Belting, H. (2014).	An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body, trans. T. Dunlap, Princeton University Press, Princeton, NJ.
Berger, J. & Blomberg, S. & Fox, C. & Dibb, M. & Hollis, R. (1995).	Görme Biçimleri: John Berger ile Yapılan BBC Televizyon Dizisinden, Metis Yayınları, İstanbul
Berger, J. (2007).	Here Is Where We Meet. Knopf Doubleday Publishing Group.
Berlin, B. and Kay, P. (1969 / 1991).	Basic color terms: Their universality and evolution. University of California Press.
Bessac, H. (1955).	Decouverte d'un site rupestre pres de Kaedi (Mauritanie). Notes Africaines, N: 66, pp.34-37.
Bonte. P. (1998).	L'émirat de l'Adrâr. Histoire et anthropologie d'une société tribale du Sahara occidental, Thèse de doctorat d'État, EHESS, Paris.
Bonte, P. (2006).	"Individuals, Factions and Tribes among Moorish Societies". In Individuals, Factions and Tribes among Moorish Societies. Leiden, The Netherlands: Brill.
Bonte, P. (2008).	Emirat de l'adrar mauritanien. harim, competition et protection dans une société tribale saharienne: Kathala

Bonte, P. (2009).	La notion de “biens de prestige” au Sahara occidental, Journal des africanistes [En ligne], 76-1 2006, mis en ligne le 15 septembre 2009
Borg, A. (2007).	Towards a history and typology of color categorization in colloquial Arabic. In: Anthropology of color: Interdisciplinary Multilevel Modeling. Robert E. MacLaury, Galina V. Paramei and Don Dedrick (Eds). John Benjamins Publishing Company
Bornstein, M. H. (2007).	Hue categorization and color naming, Cognition to language to culture. In: Anthropology of color: Interdisciplinary Multilevel Modeling. Robert E. MacLaury, Galina V. Paramei and Don Dedrick (Eds). John Benjamins Publishing Company
Boehm G. (2012).	Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor. In: Alexander J.C., Bartmański D., Giesen B. (eds) Iconic Power. Cultural Sociology. Palgrave Macmillan, New York
Bourdieu, P. (1992).	An Invitation to Reflexive Sociology. Polity Press
Brosset, D. (1990).	Sahara: un homme sans l'Occident. l'Harmattan, 1990
Brown, A. C. J. (2014).	Misquoting Muhammad: The Challenge and Choices of Interpreting the Prophet's Legacy. Oneworld Publications
Busch, J. (2012).	Kiffa Beads of Mauritania, a Fall from Grace. ORNAMENT. Volume: 36. No. 2. 2012
Butterworth, E. (2016).	The Unbridled Tongue: Babble and Gossip in Renaissance France. Oxford: Oxford University Press.
Buturovic, A. & Schick, I. C. (2007).	Women in the Ottoman Balkans: Gender, Culture and History: Bloomsbury Academic
Çalışkan, N. & Kılıç, E. (2014).	Farklı Kültürlerde ve Eğitimsel Süreçte Renklerin Dili, KEFAD, C:XV, No:3,
Cammarata, V, Cometa, C and Coglitore, R. (Eds.). (2016).	Archaeologies of Visual Culture; Gazes, Optical Devices and Images from 17th to 20th Century Literature. V&R Unipress.
Caratini, S. (2011).	La fille du chasseur. EDITIONS THIERRY MARCHAISSE
Caratini, S. (2014).	Sophie Caratini - La fille du chasseur - Témoignages de Mariem sur France Culture: https://www.youtube.com/watch?v=bSVanOFeUCA

Carsten, J. (2013).	Special Issue: Blood Will Out: Essays on Liquid Transfers and Flows. (S1 ed.) Journal of the Royal Anthropological Institute: Journal of the Royal Anthropological Institute.
Chaker, S. (2012).	“Arabisation”, Encyclopedie berbère (online), document A252mis en ligne le 01/12/2012 consulted 01/12/2019. URL: http://journals.openedition.org/Encyclopedieberbere/2570
Challis, W. Campbell, A, Coulson, D. and Jeremy Keenan (2016).	Funerary Monuments and Horse Paintings: a Preliminary Report on the Archaeology of a Site in the Tagant Region of South East Mauritania -- near Dhar Tichitt In: The Sahara: past, present and future. Routledge: London; New York.
Cometa, M. (2015).	The Lure of the Origins: Paleolithic Art and Contemporary Visual Culture. Italian Academy, 6 October 2015.
Conkey, Margaret. W. (2010).	Images without Words: The Construction of Prehistoric Imaginaries for Definitions of ‘Us’. Journal of Visual Culture · December 2010 accessed online: http://vcu.sagepub.com/content/9/3/272
Cooper, P. (2018).	The Timeless Allure of Ruins. BBC Culture: https://www.bbc.com/culture/article/20180112-the-timeless-allure-of-ruins
Da Vinci, L. (2008).	Notebooks. Oxford University Press
Davis, W. (2009).	Comment: World without Art, in «Art History», 33, pp. 710-716
Dedrick, D. (1998).	Naming the Rainbow; Colour Language, Colour Science, and Culture: Springer Netherlands
Di Lernia, S. (2017).	The Archaeology of Rock Art in Northern Africa. In: The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art: Oxford Handbooks Online: https://www.researchgate.net/publication/315050647
Dissanayake, El. (1995).	Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why, University of Washington Press, Seattle.
Dissanayake, E. (2003).	Art in Global Context: An Evolutionary/Functionalist Perspective for the 21st Century. international journal of anthropology, 18 (4), 245-258.
Donner, F. (2006).	The historical context" in McAuliffe, J.D. (ed.), The Cambridge Companion to the Qur'ān: Cambridge University Press
Duncum, P. (2003).	The Theories and Practices of Visual Culture in Art Education, Arts Education Policy Review, C:II, No:105, 2003, s.19-22'den aktaran: Mahmut Bozkurt, Görsel Kültür, 2014
Du Puigauveau, O and Sénones, M. (1939).	Peintures rupestres du Tagant (Mauritanie). In: Journal de la Société des Africanistes, 1939, tome 9, fascicule 1. pp. 43-70.

Du Puigauveau, O. (2002).	Arts et Coutumes des Maures. Ibis Press: Paris
Elworthy, F. T. (1895).	The Evil Eye; An Account of this Ancient and Wide Spread Superstition: London, J. Murray
Edgar, A. & Sedgwick, P. R. (Eds). (1999).	Key Concepts in Cultural Theory. New York: Routledge
Exposition Coloniale Internationale de (1931).	Gouvernement Général de l'Afrique Occidentale Française. La Mauritanie. Societe d' Edition Geographiques, Maritimes et Coloniales. Paris
Favotti, J. (1960).	Découverte de peintures rupestres anciennes à Tensès (Adrar), Bulletin de l'Association Senegalaise pour l'Étude du Quaternaire de l'Ouest Africain, Dakar, 103
Fortier, C. (1998).	Le corps comme mémoire: du giron maternel à la fêrle du maître coranique In: Journal des africanistes. tome 68 fascicule 1-2. pp. 197-224
Fortier, C. (2001).	Le rituel de mariage dans la société maure: mise en scène des rapports sociaux de sexe." Awal 23: 51-73.
Fortier, C. (2002).	De la forge à l'écriture. De l'indépendance à l'aliénation. Le statut ambivalent du forgeron dans la société maure. In. La forge et le forgeron. I. Pratiques et croyances. Paris, L'Harmattan (Eurasie): 125-153.
Fortier, C. (2003).	Épreuves d'amour en Mauritanie. L'Autre, volume 4(2), 239-252.
Fortier, C. (2004).	Séduction, jalousie et défi entre hommes. Chorégraphie des affects et des corps dans la société maure. In. Françoise Héritier et Margarita Xanthakou (éds.), Corps et affects, Paris, Odile Jacob: 237-254.
Fortier, C. (2006).	Intelligence pratique du berger et art magique du forgeron dans la société maure de Mauritanie. Cahiers d'anthropologie sociale, 1(1), 55-65.
Fortier, C. (2007).	Blood, Sperm and the Embryo in Sunni Islam and in Mauritania: Milk Kinship, Descent and Medically Assisted Procreation. Body & Society, 13(3), 15–36.
Fortier, C. (2012).	Vulnérabilité, mobilité et ségrégation des femmes dans l'espace public masculin : point de vue comparé (France-Mauritanie-Égypte). Égypte/Monde arabe, 9(1), 71-102.
Fortier, C. (2012).	Sculpter la différence des sexes. Excision, circoncision et angoisse de castration (Mauritanie). In Monia Lachheb (éd.), Penser le corps au Maghreb, Paris, Karthala/IRMC (Hommes et Sociétés): 35-66
Fortier, C. (2016).	Orality and Transmission of Qur'anic Knowledge in Mauritania. In LAUNAY R. (Ed.), Islamic Education in Africa: Writing Boards and

	Blackboards (pp. 61-78). Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.
Fortier, C. (2018).	The Expenses of Love: Seduction, Poetry and Jealousy in Mauritania. In: Reinventing Love? Gender, Intimacy and Romance in the Arab World, ed. Corinne Fortier, Aymon Kreil, and Ma Irene, Berne. pp. 47–69.
Fortier, C., Kreil, A., & Maffi, I. (eds). (2018).	Gender, Intimacy and Romance in the Arab World. Bern: Peter Lang.
Fossa, F. (2015).	Vision, Image and Symbol Homo Pictor and Animal Symbolicum in Hans Jonas' Anthropology. Aisthesis VIII, no. 2 (2015): 165-182. http://www.fupress.com/aisthesis
Freire, F. (2016).	The Hemeila Riddle: Genealogical Reconfiguration of Pre-colonial Encounters in Southwestern Mauritania. Journal of History and Anthropology, vol. 28, pp. 149-156.
Fritz, C., Tosello, G., & Conkey, M. W. (2015).	Reflections on the Identities and Roles of the Artists in European Paleolithic Societies. Journal of Archaeological Method and Theory 23, 1307–32
Frobenius, L. and Fox, Douglas C. (Eds.). (1937).	Prehistoric rock pictures in Europe and Africa: from material in the archives of the Research institute for the morphology of civilization. THE MUSEUM OF MODERN ART. NEW YORK.
Furbank , P. N. (1970).	Reflections on the Word 'Image. London: Seeker & Warburg.
Gabus, J. (1982).	Sahara bijoux et techniques. Neuchatel, Baconniere.
Gabus, J. (1993).	Initiation au desert. L'AGE D'HOMME
Gallinaro, M. (2013).	Saharan Rock Art: Local Dynamics and Wider Perspectives. Arts 2013, 2, pp. 350-382.
Gharib, K. (2017).	من مواقع الفن الصخري في موريتانيا. (Rock art site in Mauritania): Website: https://www.civgrds.com/rock-art-desert-mauritania.html
Geertz, C. (1973).	The interpretation of cultures: selected essays. New York: Basic Books
Gilli-Elewy, H. (2017).	On the Provenance of Slaves in Mecca during the Time of the Prophet Muhammad. International Journal for Middle East Studies. 49.
Ginsberg, R. (2004).	The Aesthetics of Ruins. Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY
Gomez-Alonso, J. (1998).	Rabies: a possible explanation for the vampire legend. Neurology, 51:3, Lippincott Williams & Wilkins, Philadelphia, PA, USA.

Graeber, D. (2001).	TOWARD AN ANTHROPOLOGICAL THEORY OF VALUE. PALGRAVE
Grandidier, G. (1932).	Les éléphants de Mauritanie. La Terre et la vie - 1932 N°03. pp. 130-134.
Gasseni, C. (2011).	Skilled Visions: Toward an Ecology of Visual Inscription. In: Made to be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology Marcus Banks and Jay Ruby, eds. London: University of Chicago Press.
Green, T. A. (2011).	Folklore: An Encyclopaedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art: Emerald Group Publishing Limited.
Guignard, M. (1975a).	Musique, honneur et plaisir au Sahara. Etude psychosociologique et musicologique de la société maure. Paris Geuthner.
Guignard, M. (1975b).	Musique Traditionnelle des Griots Maures – Selaf Orstom - CETO 752-3. 2 LP Disks.
Guins, R. & Morra, J. & Smith, M. & Cruz, O. (2002)	). Conversations in Visual Culture, Nicholas Mirzoeff (ed), The Visual Culture Reader, Routledge, London
Gwilliam, T. (1996).	Female Fraud: Counterfeit Maidenheads in the Eighteenth Century. Journal of the History of Sexuality. Vol. 6, No. 4 (Apr., 1996), pp. 518-548
Hall, B. S. (2011).	A History of Race in Muslim West Africa, 1600-1960. Cambridge University Press.
Hamdun, S. & King, N. (1994).	Ibn Battuta in Black Africa (Princeton, NJ & New York: Markus-Wiener Publishing, Inc.
Hamès, C. (1983).	Cheikh Hamallah ou Qu'est-ce qu'une confrérie islamique (Tarîqa) ? / Sheik Hamallah or What is an Islamic Brotherhood (Tarîqa)? . In: Archives de sciences sociales des religions, n°55/1, 1983. pp. 67-83;
Harrell, R. S. (2004).	A Short Reference Grammar of Moroccan Arabic. Georgetown University Press
Hermans, J. M. (2013).	Les Némadis, chasseurs-cueilleurs du désert mauritanien; Les derniers chasseurs-cueilleurs de race blanche. Edilivre.
Hodder, I. and Scott, H. (Eds.). (2004).	Reading the Past Current Approaches to Interpretation in Archaeology. Cambridge University Press
Holl, A., (1986).	Economie Et Societe Neolithique Du Dhar Tichitt (Mauritanie). Paris: Editions Recherche sur les Civilisations.

Holl, A., (2002).	Time, Space, and Image Making: Rock Art from the Dhar Tichitt (Mauritania). <i>African Archaeological Review</i> , Vol. 19, No. 2, 75- 118.
Hughes, J. (2012).	SAGE Visual Methods. SAGE Publications Ltd: London
Hughes, S. S. & Hughes, B. (1995).	Women in World History: V. 1: Readings from Prehistory to 1500. Routledge.
Hunkanrin, L. (1931).	Un forfait colonial, l'esclavage en Mauritanie [Colonial failure, slavery in Mauritania]. Paris, France: Imprimerie moderne Privas.
Hunwick, J. (1997).	The Arabic Literary Tradition of Nigeria. <i>Research in African Literatures</i> Volume 28, Number 3: Indiana University Press
Jenks, C. (1995).	The Centrality of the Eye in Western Culture, Chris Jenks (ed), Visual Culture, Routledge, London
Johnson, E, M. (2011).	A Natural History of Vampires. <i>Scientific American</i> , Consulted, Apr 14, 2020: https://blogs.scientificamerican.com/primate-diaries/a-natural-history-of-vampires/
Johnson, M. (1999).	Archaeological Theory An Introduction. Oxford: Blackwell Publishers.
Jonas, H. (1962).	"HOMO PICTOR AND THE DIFFERENTIA OF MAN." <i>Social Research</i> 29, no. 2 (1962): 201-20. http://www.jstor.org/stable/40969597
Jones, R. E. (2012).	Storytelling Pocketbook. London: Management Pocketbooks.
Katz, J. (1997).	Ethnography's Warrants. <i>Sociological Methods & Research</i> , 25(4), 391–423.
Laforge, P. (1935?).	Les Djnounes de la Mauritanie Sahariennes Rites, Magiques et Jedoual: http://www.etudesahariennes.ma/index.php/bibliotheque-numerique/livres
Leriche, A. & Hamidoun, M. (1952).	Coutumes d'autrefois en Mauritanie. <i>Bulletin de l'IFAN</i> , XIV-1: 344-350. Le Rumeur G.
Lock, M. and Nguyen, V.K. (2010).	An Anthropology of Biomedicine. Wiley-Blackwell.
Lhote, H. (1982).	Les Chars Rupestres Sahariens; des Syrtes au Niger, par le pays des Garamantes et des Atlantes. Paris: Edition Des Hesperides
Lydon, G. (2009).	On Trans-Saharan Trails; Islamic Law, Trade Networks, and Cross-Cultural Exchange in Nineteenth-Century Western Africa. Cambridge: Cambridge University Press

Mantie, R. & Ruthmann, S. A. (Eds.) (2017).	The Oxford Handbook of Technology and Music Education. New York: Oxford University Press.
Marçais, W. (1906).	L'euphémisme et l'antiphrase dans les dialectes d'Algerie. In Orientalische Studien Theodor Nöldeke zum siebzigsten Geburtstag (2. März 1906) gewidmet von Freunden und Schülern (C. Bezold ed.), vol. I (pp. 425–438). Leipzig: Alfred Töpelmann.
Marty, P. (1919).	L'émirat des Trarzas. Editions Ernest Leroux: Paris
Marty, P. (1920).	Études sur l'Islam et les tribus du Soudan (t. 2). E. Leroux.
Matharan, P. (1993).	Approche de l'art mauritanien. In: Mauritanie, terre des homes. Musée d'Aquitaine: Bordeaux, France
Mauny, R. (1954).	Gravures, Peintures Et Inscriptions Rupestres De L'Ouest Africain. Dakar: I.F.A.N
Mauny, R. (1970a).	Les Peintures Rupestres De L'Abri D'Aguentour El- Abiod A Tegdaoust. In Tegdaoust I: Recherches sur Aoudaghost Tome I. D. Robert, S. Robert, J. Devisse (eds), 71-6. Paris: Arts Et Metiers Graphiques.
Mauss, M. (1966).	The gift: Forms and functions of exchange in archaic societies. London: Cohen & West.
McDougall, A. (1988).	A Topsy-Turvy World: Slaves and Freed Slaves in the Mauritanian Adrar 1910-1950, pp. 362-388 in: Suzanne Miers, Richard Roberts, eds., The End of Slavery in Africa, Madison: University of Wisconsin Press
McDougall, A. (2001).	Slavery, Sorcery and Colonial "Reality" in Mauritania, 1910-60. In C. Youé and T. Stapleton (eds.), Agency and Action in Colonial Africa: Essays for John E. Flint: Basingstoke, pp. 69-82
Meunié, D. J. (1959).	Quelques gravures et peintures rupestres de la Mauritanie sahélienne. Une pierre taillée de Tinigar. In: Journal de la Société des Africanistes, 1959, tome 29, fascicule 1. pp. 19-31.
Miske, A. B. (1970).	Al Wasit. Tableau de la Mauritanie au début du XXe siècle, Klincksieck, Paris.
Mitatre, C. (2016).	Echos de la servitude. Discours de descendants d'esclaves et de descendants de maîtres dans les steppes présahariennes du Wad Nun (Maroc). In: Le Sahara, lieu d'histoire et espace d'échanges, Publisher: Centre des Etudes Sahariennes, pp.143-156.
Mitchell, W. J. T. (1980).	The Language of Images. University of Chicago Press: Chicago.
Mitchell, W. J. T. (1986).	Iconology: Image, text, ideology. Chicago: University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. (1994).	Picture theory. Chicago: University of Chicago Press.
Mitchell, W. J. T. (1998).	The Last Dinosaur Book, The University of Chicago Press, Chicago.
Mitchell, W.J.T. (2002).	Showing Seeing: A Critique of Visual Culture, Journal of Visual Culture, C: I, No:2, 2002,
Mirzoeff, N. (2002).	The Subject Of Visual Culture, Nicholas Mirzoeff (ed), The Visual Culture Reader, Routledge, London
Monod, Th. (1937).	Gravures et inscriptions rupestres du Sahara Occidental: renseignements pratiques et inventaire. Bulletin du Comite d'Etudes historiques et scientifiques de V Afrique Occidentale Française 20: 1-2, 155- 178.
Monod, Th. (1938).	Contributions a L' dtude du Sahara Occidental, Fascicule I, Gravures, Peintures et Inscriptions rupestres. Publication du Comite d 'études historiques et scientifiques de V Afrique occidental française A: 7, 1- 96.
Monod, Th. (2002).	Révérence à la vie. Le Livre Du Poche
Murphy, S. (1997).	The Gift of Immortality: Myths of Power and Humanist Poetics. Fairleigh Dickinson University Press
Musée de l'Impression sur Etoffes (2020).	Printed Textiles from the 18th Century: http://www.musee-impression.com/en/
Nietzsche, F. W. (1911).	Complete Works. Edited by Oscar Levy. Translated by Anthony M. Ludovici. Vol. 16. Edinburgh: T. N. Foulis.
Norris, H. T. (1968).	Shinqiit folk literature and song. Clarendon Press, Oxford.
Norris, H. T. (1977).	Mauritanian Medicine in Hassaniya Dialect. RBCAD 12 (1977-1979).
Norris, H. T. (1986).	The Arab Conquest of the Western Sahara. Harlow /Beyrouth, Longman/ Librairie du Liban.
Paić, Z. and Krešimir Purgar. (Eds.). (2016).	Theorizing Images. Newcastle Upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing.
Paul, C. Tacon, S. P. and Chippindale, C. (Eds.). (1998).	The Archeology of Rock-Art. CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS
Ould Ahmedou, El. (2001).	Elements pour une symbolique maure de la dune au puit. Paris: L'Harmattan

Ould Ahmed, P. & Hours, B. (2015).	An Anthropological Economy of Debt. Routledge
Ould Bah, A. (2015).	The aesthetic and social structure of the Mauritanian Proverb. Online source: http://www.culture.gov.mr/spip.php?article83&lang=ar
Ould Cheikh A. W. (1985).	Nomadisme, Islam et pouvoir politique dans la société maure précoloniale (xi-xixe siècles): Essai sur quelques aspects du tribalisme, thèse pour le Doctorat en sociologie, Paris V, Descartes, 3 vol.
Ould Cheikh, A. W. (1995).	“La Mauritanie un pays qui descend?”. Notre Librairie. N: 120-121: Janvier/ Mars 1995.
Ould Cheikh, A. W. (2019).	Sur le parler (klâm) des Awlâd Dayman. Retieved: 24-12- 2019: https://www.academia.edu/22085895/Sur_le_parler_kl%C3%A2m_des_Awl%C3%A2d_Dayman
Ould Daddah, M. (2003).	La Mauritanie contre vents et marées. KARTHALA
Ould Ebnou, M. & Ould Mohameden, M. (2008).	Encyclopédie de la Culture Populaire Mauritanienne: Contes et Proverbes de Mauritanie. Tome III Maximes et proverbs. Paris: L’Harmattan.
Ould Hamidoun, M. (2011).	The life of Mauritania, Time Chronicles; Four Centuries of Mauritanian History and its Vicinity. Abu Dhabi Fund for Culture & Heritage
Ould Hamidoun, M. (2017).	The Book of Songs and Singers. Centre des Etudes Sahariennes: Rabat
Ould Lemir, S. (2016).	Mrûg al-Ḥarf. Centre des Etudes Saharienne, Rabat.
	Ould Mahfoudh, H. (2012). Mauritanides; chroniques du temps qui ne passes pas. Khartala
Ould Salim, H. (2010).	Al-Islam wal-Thaqafah al-Arabiyyah vi al-ṣahra’ al-Kubra: Dirasat wa-murajaat. Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyyah.
Ong W. J. (2002).	Orality and Literacy; The Technologizing of the Word. London: Routledge.
Parsa, A. F. (2007).	İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi, Fotografya, No:19, 2007,
Rogoff, I. (2002).	Studying Visual Culture, Nicholas Mirzoeff (ed), The Visual Culture Reader, Routledge, London.
Paris, M., E., (1953).	Recherches sur l’origine des marques des tribus (feux). <i>Bull. I.F.A.N.</i> XV, 4, 1619-1632.

Park, M. (2005).	Life and Travels of Mungo Park in Central Africa. The Gutenberg EBook Project
Pettigrew, E. (2016).	THE HEART of the MATTER: INTERPRETING BLOODSUCKING ACCUSATIONS in MAURITANIA. <i>Journal of African History</i> , 57(3), 417-435.
Reese, S. S. (2004).	The Transmission of Learning in Islamic Africa. BRILL Renfrew, C. & Bahn, P., 1996. <i>Archaeology Theories Methods and Practice</i> . Second Edition. London: Thames and Hudson.
Ricoeur, P. (2004)	Memory, History, Forgetting, trans. Kathleen Blamey and David Pellauer: Chicago: University of Chicago Press.
Rosenthal, F. (1967).	The Muqaddimah. Routledge. London. Sabatier, D. H & Himpan, B. (2019). Nomads of Mauritania. Vernon Press,
Sartori, G. (2004).	Görmenin İktidarı Homo Videns: Gören İnsan, Karakutu Yayınları, İstanbul
Saybaşıllı, N. (2007).	Giriş, Toplumbilim Dergisi Görsel Kültür Özel Sayısı, No: 22, 2007,
Schmidt, P. (2009).	Postcolonial Archaeologies in Africa: Breaking the Silence. School for Advanced Research Press.
Skinner, B. F. (1947).	Superstition in the Pigeon. <i>Journal of Experimental Psychology</i> 38:168–72.
Smith, B. A. (1993).	(Eds.). Environmental Change and Human Culture in the Nile Basin and Northern Africa until the Second Millenium B.C., <i>Studies in African Archaeology</i> , vol. 4. Muzeum Archeologiczne w Poznaniu, Poznan
Smith, L, P. (1968).	PROBLEMS AND POSSIBILITIES OF THE PREHISTORIC ROCK ART OF NORTHERN AFRICA: <i>African Historical Studies</i> , I, 1.
Snyderman, C. H. & Pant, H. (2016).	Hemostasis in Head and Neck Surgery, An Issue of Otolaryngologic Clinics of North America, E-Book: Elsevier Health Sciences
Sturken, M. & Cartwright, L. (2009).	Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture, Oxford University Press.
Taine-Cheikh, C. (1989).	La Mauritanie en noir et blanc. Petite promenade linguistique en hassâniyya. In: <i>Revue du monde musulman et de la Méditerranée</i> , n°54, 1989. Mauritanie, entre arabité et africanité. pp. 90-105.

Taine-Cheikh, C. (1999).	Langues, savoirs et pouvoirs en milieu maure. Nomadic Peoples, Berghahn Journals, 1999, (NS) Vol. 2 (Issues 1/2 (“Savoirs et pouvoirs au Sahara”), 1998), pp.215-234.
Taine-Cheikh, C. (2017).	Du contrôle des émotions dans la société maure. Sémantique lexicale et morphosyntaxe. In: Le langage de l'émotion : variations linguistiques et culturelles / N. Tersis & P. Boyeldieu (eds) -- Leuven : Peeters (SELAF 469 ; numéros spéciaux, 36), p. 285-299.
Taleb Khayar, M. B. (2001).	LA MAURITANIE: LE PAYS AU MILLION DE POÈTES. Paris: Khartala.
Tauzin, A. (1984a).	Status féminins dans une société pastorale: les Maures de Mauritanie, in: <i>Production Pastorale et Société</i> 14: 79-91, Paris
Tauzin, A. (1989).	A haute voix. Poésie féminine contemporaine en Mauritanie. In: Revue du monde musulman et de la Méditerranée, n°54, 1989. Mauritanie, entre arabité et africanité. pp. 178-187.
Tauzin, A. (1993).	Le diable, la séduction et la loi. Marginalité et folie en Mauritanie , Annuaire de l'Afrique du Nord , Centre national de la recherche scientifique; Institut de recherches et d'études sur le monde arabe et musulman (IREMAM) (éds.), Paris, Editions du CNRS: pp. 161-175.
Tauzin, A. (2001).	Figures du féminin dans la société maure. Paris: Khartala.
Tauzin, A. (2013).	Littérature orale de Mauritanie de la fable au rap. Paris: Khartala.
Tiziani, Moreno (2009).	Vampires and vampirism: pathological roots of a myth. <i>Antrocom</i> 5, 2, 133-137.
Toupet, Ch. (1982).	Les sécheresses historiques de la Mauritanie (<i>Historical droughts pf Mauritania</i>). In: <i>Bulletin de l'Association de géographes français</i> , N°483-484, 59e année, Janvier-février 1982. pp. 34-38.
Vanacker, C (1984).	Perles de verre découvertes sur le site de Tegdaoust. In: <i>Journal des africanistes</i> , tome 54, fascicule 2. pp. 31-52.
Vemet, R. (1993).	Préhistoire de la Mauritanie. Nouakchott: Centre Culturel Français. A. De Saint Exupery.
Vernet, R and Naffé, B. (2003).	DICTIONNAIRE ARCHEOLOGIQUE DE LA MAURITANIE. CRIAA: Université de Nouakchott.
White, H. (1985).	The historical text as literary artifact. <i>Tropics of Discourse: Essays in Cultural, Criticism</i> , 81-100, Johns Hopkins University Press

Whorf, B. L. (1956).	<i>Language, thought, and reality</i> . Ed. J. B. Carroll. MIT Press.
Williams, R. (1977).	Marxism and Literature. New York: Oxford University Press.
Wright, J. (2007).	The Trans-Saharan Slave Trade. New York: Routledge.
Zijlmans, K, van Damme, W. (Eds.). (2008).	World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches, Valiz Amsterdam.



EK 1

GÖZ VE GÖRME TEKRAR SÖZ KONUSU

Kelime /İfade	Hasancada	Gerçek Anlam	Anlam
Göz, geleneksel anatomisi, hastalıkları ve işlev bozukluğu			
العین	Elain	Göz	Fiziksel görme organı
ظو العين	Zau'elain	Gözün ışığı	Kornea

بياض العين	Beyaz'elain	Gözün beyaz kısmı	sklera
كحل العين	Khal'elain	Gözün siyah kısmı	Iris
زراك العين	Izrag'elain	Göz renklerin karışımı	Göz siyah ve beyaz renklerin karışımı
اصبي العين	Isby'elain	Göz bebeği	Göz bebeği
خرب العين (موق العين)	Harb'elain	Göz kulpu	Kantus
البلبوزة	Bılbüze	Tanımsız	Gözün dış kısımlarının kombinasyonu (Pupil, Iris ve Sclera)
رمشة	Ramşe	Göz kapağı	Göz kapağı
أعور	Aavr	Tek gözlü	Tek gözlü
أحول	Ahvel	Şaşı	Şaşı
أمزول/ أمزلمط	Imzarvel	Şaşı	Şaşı
أعمش	Aamış	Bulanık gözlü	Bulanık gözlü
أرمد	Armış	Göz konjonktiviti	Göz konjonktiviti
أمتيلس	Imtıylis	Gece körü	Gece körü
إعشش	İaişış	Gece körü	Gece körü
أرمص	Armas	Ağrılı göz	Ağrılı göz
أطبيغه / الجلاله	İtbyge/el cellale	Katarakt	Katarakt
أشعيه / لگوييه (شعيه)	Işıyle/lıgvuybe	Arpacık	Arpacık
إوار العين (اللطخة الصفراء)	İvar'elain(ellatha ıssafra)	Tanımsız	Maküler dejenerasyon

GÖZ ATASÖZÜLARI

العين	ELain	Göz	Kuyu
عين – رصاصة – بلبوزة	Ain,Rassasa,Bılbüz e	Göz-Kurşun- tanımsız	Nazar
العين حق	Elain Hak	Nazar gerçektir	Nazar gerçek olduğunu hakkında bir Peygamber hadis
العين ميزان	Elain, mizan	Göz terazidir	Gözün pratik işlevi
يتعين – يترصص	Yıtayyin,yıtrassas	Bir gözle /kurşunla vurmak	Kötü gözle birine vurmak
عيان – معيان	Ayyan,mıyan	Pek bednazar	Kötü gözü olan biri

عين المعيان	Ain-mıyan	Pek bednazarlı gözü	Kötü gözlü gözü
عين المشتاك	Ain-mıştak	Sonradan görme gözü	Kıskanç ve tehlikeli göz
تم أمعينو	Tımımaynu	Gözünün önünde olsun	Birini görmeye gitmek için bir emir
تم أمعاينو	Tımımaaynu	Gözlerin üzerinde olsun	Gözünü açık tut
سلال (ة) / مصاص (ة)	Sılal,missas	Emici/ çıkartıcı	Kan emici (kötü bakış yoluyla)
عين الحسود	Ain'elhasud	Kıskanç gözü	Kıskanç göz
عين ما طيح فالتراب	Ainu matiyh vıtrab	Gözü yere düşmez	Çok güçlü, kötü gözlü bir insan
يعطي للمتعين لعم	Yatılılmitayynlım	Bednazarlı gözü kör olsun	Kötü bir göz tarafından zarar görmemesi için popüler bir dua
لا ظرتو العين	Lazartulain	Nazar değmesin	Kötü bir göz tarafından zarar görmemesi için popüler bir dua
عينك لا زازتك	Ainaklazaztak	Nazar gözün senden öte gitmesin	Kötü bir göz tarafından zarar görmemesi için popüler bir dua
فتبارك الله أحسن الخالقين	Vetebarakıllahü ahsnulhalikin	Yapıp yaratanların en güzeli olan Allah pek yücedir.	Kötü göze karşı Kur'an dua
ألا تعال يالعين وشوفي	Ellataaliyılain uşüvi	Ey göz gel gör	Şaşkınlığı ifade etmek
احورو فيه العينين	ihurüvihılaainin	Gözleri açık bıraktıran	Şaşkınlığı ifade etmek
يصگل العينين	Yasgılılainin	Gözleri temizliyor	Doğal bir ilaç, güzel bir sahne veya insan
فرمشة عين	Vramşıtain	Bir göz kırpması içinde	Çok çabuk
عين فيه	Ainüvihe	Gözüm içinde	İsteme ifadesi
ما عينك فيا	Ma'ainakviyy	Gözün içimde olmasın	Uyarma ifadesi
عين عليه	Ainü'ılilh	Gözü üzerinde	Kasıt etmek / isteme
اعل عيني	Ila'aini	Gözüm üstünde	Tanıklık ifadesi
عين الشاري حمراء	Ain'ışarihamra	Müşterinin gözü kırmızıdır	Arzu açığa vuruyor
عاد عين بيظة	Adainbeyza	Beyaz bir göz oldu	Kayıp olmak
كحال العين وأبياظها	Khal'elainvbyazha	Gözün siyah ve beyaz kısmı	Birlik ve bağımlılık için bir metafor

حل العين	Hıl'elain	Gözünü açtı	Büyüme ve geçmişteki hatalardan ders almak
زرگ العين	Zırg'elain	Göz atması	Bakış atmak
لاح العين	Lah'elain	Göz atması	Taklit etmek
ارفود العين	Ervud'elain	Göz taşıması	Ani fakat yavaş bir göz hareketi genellikle şaşırtıcı bir olaya neden olur
طروح العين	Itruh'elain	Göz atması / bırakılması	Seçme ifadesi
تكصر فالعين	Itgassarvılain	Gözünde kırıldı var	Hafif tembel gözlü
شكت العين	Şıgt'elain	Göz yarığı	Göz açma
متن العين	Mıtın'elain	Gözün gücü	Küstahlık
امتن عين من الدمه	ımtınaynımnıddıma	Gözü <i>Eddemma</i> 'nın gözünden daha güçlü (bir hikayeye göre)	Küstahlık
أمتن عين من تَمَارِثْ	İmtınainımnıtınmarit	Gözü güneşten daha güçlü	Küstahlık
أمتن عين امن افحل واعد تَغْدَه	İmtınainımnıvhalva d tigde	Gözü, su kuyusuna giden genç bir çobanın gözünden daha güçlü	Küstahlık
طيار العين	Ityar'elain	Göz uçuşması	Kazma, hızlı sakın olmayan kişi
طول العين	Tül'ılain	Gözün uzunluğu	Zor beğenen kimse
طول العين يسكي لخباث (البوار)	Tül'ılainysgılıkbaz	Gözün uzunluğu pisliği sular	Zor beğenmek pişmanlık verici (özellikle evlilikte)
طول العين يطيح في الرماد	Tül'elainitayyahvırmad	Gözün uzun olması küle düşürür	Aynı anlam
العين ال ما تصرط تعمى	Elainılmatısrıt tımi	Yutmayan göz kör olur	Aynı anlam
ماه كدام العين	Mahügıddam'elain	Gözün önünde değil	Sevimsiz
زايزتو العين	Zayıztü'elain	Gözün ötesinde	Sevimsiz
ج لاه أظب انكت عينو	Clahi'itabbünkıtainü	Tedavi edecekti gözünü oydu	Başarısızlık ve deneyimsizlik için
العين بالعين	Elainbilain	Göz göze	İslam hukukunda eşitlik ilkesi
الحوار العين	Elhurelin	Güzel gözlü huriler	Erkek şehitler için kadın ödülleri
زنى العين	Zina'elain	Göz zinası	Bakmanın günahkar doğası
قرة العين	Kürratü'elain	Göz sevgili	Çocuklar
فرض عين	Varz'elain	Göz farzı	İslam teolojisinde bireysel görev
تنزاه العين	Tınzah'elain	Göz gezdirmesi	Hoş bir şey

عين المكان	Ain'elmkān	Mekanın gözü	Doğru yer
عين الصواب	Ain'ıssavab	Doğruluk gözü	Doğru şey
عين الرضا	Ain'ırrida	Memnuniyet gözü	Memnuniyetin gözü her kusur için kördür
عين السخط	Ain'ıssüht	Hoşnutsuzluk gözü	Hoşnutsuzluğun gözü Tüm hataları görünür
عين ترف	Aintırav	Arzulu gözü	Orofasyal diskinezi
ما يرفد عينو	Mayırıvdainü	Gözünü kaldırmıyor	Kibar \ utangaç olmak
ما يخلي ال فالعين	Mayhlivılain	Gözün içinde birşey bırakmaz	Hırsızlık
ما تشوف عين لما لحكت ايد	Matšovainılmahtıyd	Elin uzanamadığı göz görmez	Hırsızlık \ açgözlülük
عين ادگ فعين	Ainıdıgıvain	Göz Göze batıyor	Direkt olarak
داگني فالعين	Dagnivelain	Gözüme batıyor	Memnuniyetsizlik veya küstahlığı ifade etmek
الين يداگ أربع عينين تحشم منهم وحدة	İlynyıddagü ırba ayninthşım mınhmvahde	Dört göz birbirine batarsa biri utanır	Dedikodular ve dedikodular çürütmek için kullanılır (gerçek muzafferdir)
أثري مان حاشي عينك	Azrimani haşı ainak	Gözünü doldurmuyor muyum?	Saygı ve değerlendirme talebi
طاح من عيني	Tah'mınaini	Gözümünden düştü	Saygısızlık
عينو ماه فكفاه	Ainü mahi vıgvah	Gözü sırtında değil	Gurur ve cesaret
عين ما فيها بله	Ain mavihe bıll	Gözünde bir damla yok	Fiziksel susuzluk (yemek, su, seks...)
عينو زايگه	Ainü zaygı	Gözü başka yere odaklanıyor	Dikkatsiz davranış için
عينو ما يملها ماه اتراب	Ainü mayımlahamahütra b	Gözü sadece kum doldurabilir	İnsanın açgözlü doğası için
عينيه اشلگ ابلگ	Ainıh ıslag ıblag	Gözleri <i>Şlag Blag</i> durumunda	Panik ve karışıklık için
تبلاگ العينين	Tıblag elainin	Dik dik bakıyor	Edepsizlik
گابظو اشلگ عين	Gabzü ıslag ain	Gözü <i>Şlag</i> durumunda	Seçmek için karışıklık
عينيه يطايرو منهم الشهبان	Ainıh yıtayrü mınhım şühban	Gözünden alevler fışkırıyor	Korku ve panik için
العين الحمره	Elain'elhmra	Kırmızı göz	Tehdit

ماء العينين	Malainin	Gözün suyu	Kişisel bir isim (nadirlik ve düşkünlük)
ترگاد العينين	Tırgad'elainin	Göz uyutması	Estetik bir göz formu
خافر مكيود والعينين ارگود	Ihnaver mıgyüdvelaininerg üd	Burnu uzatılmış ve gözü bulanık	Estetik burun ve gözler formları
عينين امدفنة	Aininımdıvn	Gömülü Gözler	Estetik bir göz formu
ديرها فعيني	Dirhvaini	Gözüme sok	Yetersizlik
اغفى فعينو	Iğvevainü	Gözünde uydu	Yüzüne \ gözüne vur
فعويتك	Vavyntak	Gözücüğünden	Alay ve provokasyon için
عين أمك	Ainımak	Annenin gözü	Bir çocuk küfür
تحگر العين العود ال يطرفها	Tahgar'elaineludılı yatravh	Göz zarar veren çubuğu umursamaz	Küçük düşmanlar ve küçük yaralar küçültülmemelidir
طايح فعين إنيته (الحسكيت الناعم)	Tayihvain inityy	Gözüne diken battı	Şok ve sürpriz
صبيعي عور عيني	Sbii'avaraini	Parmağım gözüme battı	Kendi kendine zarar verme, hoşgörü ve bağışlama için kullanılır
عينين العزة ما يخفاو	Ainin'elızamayıhva hu	Sevgi gözü zor fark edilmez	Sevginin ifşa doğasında
الراص العاد عينين يخلع	Irasilaadaininyihla	Kafa göz olursa korkutur	Aşırı talep ve inat için kullanılır
غاييتي ألا تمرگ عيني	Ğaytiilatmrıgaini	Tek isteyim gözümden çıkman	Rahatsızlık ve sıkıntı için
الدفة بعينها	Iddıvabayniha	Koşunun gözleri var	Sabır ve müzakere ihtiyacı
گدح انهار بعينه	Gıdhnharbaynih	Gündüz bulaşğın gözleri var	Büyük öğünlerin her zaman ihtiyacı olan birini bulacağını söyleyen misafirperverlik tavsiyesi
الليل بوذنيه وانهار بعينه	Ilylibvzneyyevınha rıbainiyye	Gecenin kulakları ve gündüzün gözleri var	gündüz ve gece için gereken hissi ön koşul
وينهي عينك عين صاحبك	Veynhiyyainakains ahbak	Gözün nerdeyse arkadaşın gözü oradadır	İnsan durumundaki benzerlik, düşünce ve bakış açıları için
اوطا فعيني يا جار عام	Ivtavainiyacaraam	Gözüme bas yıllık komşu	Dayanıklılık ve misafirperverlik ifadesi
العين ما يحك لها يكون ظفرها	Elainmayhkılhaykü nızverha	Gözün tırnağından başka kişi kaşıyamaz	Allah kendilerine yardım edenlere yardım eder.
العين ما يبكي لها كون شفرها	Elainmaybkılhaykü nışvarha	Gözün kirpiğinden başka bir şey ağlayamaz	Aynı anlam
العين ما يگفلها كون جفونها	Elainmaygvalhakü nıcvünha	Gözü sadece kendi kapağı kapatabilir	Aynı anlam
گابظين عينين الجماعة	Gabzinainina	Ortamın gözleri onu aldı	İnsanların dikkatini iddialı bir şekilde aramak

حركو بينهم عينين التركة	Harkübynhümainin ıtırke	Çocukların gözleri aralarında hareket etti	İlk bakışta bir çeşit aşktan sonra hızlı evlilik
أم عينك عين النعجة	Imma'ainikaininna ca	Anne gözlerin koyun gözleri gibi	Pragmatizmi ifade etmek için kullanılır
العين شگتها وحدة یغیر نظرتها ماه وحدة	Elainşıgıthavahday ğernazrıthamahivah da	Gözün yırtığı aynı ama bakışı aynı değil	Zevk göreliliği ifade etmek
گاعدل فعین ادگیگ	Gaadlivainıdgig	Un gözlerinde oturuyor	Taciz ve Rahatsızlık
العين الا مرگت حاجبها یخسر واجبها	Elainilamargıthacb hayhsırvacıbha	Göz kaştan çıkarsa görevi bozulur	Bireyler ve gruplar arasındaki sosyal sınırları düzenlemek için kullanılır (Kibirleri kınamak için)
عين الجرادة تحت باطها	Ain'ıcradatahtbatha	Çekirgenin gözü koltuğu altında	İşe yaramaz eşyalar için
عينین شاخصات	aininşahisat	Dolu Gözler	Bayılan veya ölen birinin göz şekli
تشخص	Tışhas	Gözleriyle hareket ediyor	Yüz ve görsel davranış kaba düşünülmüş
لعبت الظلمة اعل عيني	Labıtızalmılainiye	Karanlık gözlerimin üzerinde oynadı	Rastlantısal görsel olaylar
محال نشوفو بالعين ازراگ ال ما ظگناه	Mühalınşuvubılaini zragılmazgnah	Gözlerimizle karışık renkleri görüp te tatmadan olmaz	Açgözlülük ve merak için
ماگط بهتو فيه عينيه	Magatbhtüvihainih	Gözlerimi hiç şaşırtmadı	Onu hiç görmedim

Geleneksel Bakma ve Görme Biçimleri

لبصر		Görüş	Görüş
بصير	Basir	Kör	Kör
متبصر	Mütbısir	Kör	Kör
البصارات	Elbassarat	Görüşlük	Gözlük
دار البصارات	Dar'elbassarat	Görüşluk evi	Deri eserler üzerindeki motif, servet sağlaması beklenen dokuz daireden oluşuyor.
قرة لبصار	ĞIRIT'lbsar	Görüş sevgili	Sevgililer
ونست لبصار	Vnsıt'lbsar	Görüş hoşuntusu	Sevgiller (özellikle kadın)
عيني وبصري	Ainiubasri	Gözüm görüşüm	Tutkuyu ve sevgiyi ifadesi
الشوفة	Işova	Görüş	Görüş
الشوفة	Işova	Görüş	Birine kızmak
ناقص الشوفة	Nags'ışova	Görme eksikliği	Miyopluk
شوفني	Şovni	Bana bak	Moritanya boncuklarının adı

شَوْفَن وَ نَذِيرَهُمْ	Şvvna ‘unzirhüm	Bizim espiyon onların alarmı	İkiyüzlülük ifadesi
شوفت الكدية	Şov’elkdye	Dağın görüşü	Kavram yanılgısı ve sanrı için
ما ينشاف	Mayınşahv	Görülmez	Nadir
اشوف من باز	Işvvinmbaz	Kartal’dan daha iyi görüyor	Aşırı görüş
الشوف ما يمل الجوف	Işovmaymilcov	Görüş karnı doldurmaz	Açgözlülük
تعال شوف تنشاف	Tale’tšovtınşav	Gel gör ve görün	Voyeurizmi ve dedikoduden uzak durmak
شاف زراكو ما ظاكو	Şav’ızragümazagü	Zrag’ını gördü ama hiç tadamadı	Hayal kırıklığı ve aldatma için
يشوف الشيباني التاكي ماشاف افكراش الواكف	İšovışıybani’iltakimaş avıvgraşılvgıv	Yatalak yaşlı adam ayaktaki gencin göremediğini görebilir	Yaşlı deneyimine ve bilgeliğine değer vermek
ألا شفت كهلة تصوع نيرب أعرف عنها ألا كط حكمتها	İlaşıvtkhletsüünıyırıb aaravanhaılagathkmıth a	Yaşlı bir kadın bir tavşanı kovaladığını görürsen anla ki daha önce yakalamışlığı vardır	Deneyim ve yaşlı bilgeliğini değerlendirmek
إلا شفت الناس عور أكصر أفعينيك	İlaşıvt innasüür ıksarıvainik	İnsanları kör olduğunu fark edersen sende gözlerini kıs	Nezaketin önemi için
ما كط شاف ليلة بيضة	Magatşav lıylebeyza	Hiç beyaz bir gece görmedi	Fiziksel açlık için
ايلا شفت الحمّ ألا من ش ميت	İlaşıvtılham ılamınşimiyit	Eti görürsen demek ki bir hayvan öldürülmüştür	Kanıt için
ال شافك تلحس اشك انك توكل	İlişavak tılhas ışıkınnak tokıl	Yalarken seni gören bir şeyler yediğini sanacak	Kavram yanılgısı için
وعي راكد لا توعي واعي	Vairagıd latvaii Vai	Ayakta olan değil uyuyan birini uyandır	Yardıminızı görmezden gelen biri için ısrar etmeyin
ال شوف القلب	İlla şovılgalb	Gören kalp’tır	Kuran ayetinin azaltılması "Ama yalnız gözler kör olmaz fakat göğüslerde olan kalbler de körleşir"
شاف نجوم الغاية	Şav incümılgayle	Gündüzün yıldızlarını gördü	Acı çekmek
شايف اجل	Şayv ıclü	Ecelini görüyor	Tehlikeli bir harekete \ problem geçmek
رواية ماهي شايقة	İrúvaye mahışayve	Görmeyen bir hikaye	Belirsiz hikaye \ durum
شاف لكبير عند اسغير	Şav lkbir andısğer	Çocuk büyüğünden ne görüyorsa	Kötü model için
ال يعرف اوكيلك الا شاف ينسلع		Yemeğini çok yiyen seni ne zaman görse acıkır	bir şeye alışmak

شاف النو فلت قريو	Şav innö vıllıt gırbü	Bulutları gördü, su tulumunu döküldü	Eldeki serçe iki damdaki güvercinden daha iyidir
شاف لمهار لاح سروالو	Şav lmhar lah sırvalü	Atları gördü pantolonunu attı	Umursamazlık için
اشوف النخلة ال ما اعرف ال فالدخلة	İšov innahle	Palmyeyi gören tüm vahayı görmeyebilir	Mahremiyeti koruma dürtüsü için
إيشوف ركبث خيمتك ال ما شاف ركبث امراحتك	İšov ragbıt haymtak ılmaşav ragbıt ımrahak	Çadırını gören ahırını görmeyebilir	Mahremiyeti koruma dürtüsü için
إيشوف الباسك ال ما يعرف باش متعش	İšo ılbasak ılmayarav baş mıtışı	Kıyafetini gören dün ne yediğini bilmiyor olabilir	Mahremiyeti koruma dürtüsü için
الضيف الا انسلع شاف اجله	Iddayv ıla insla şav ıclü	Açgözlü misafir eceline görür	İyi konukseverlik davranışı için öneri
ال شاف أمك اعزوز يكول انها ما كط اشوبت	İlşavımmakızuz igülanhemagat ışıobıt	Anneni yaşlı gören önceden güzel genç bir kadın olduğunu sanmicak	İnsan vücudunun değişen doğası hakkında farkındalık
ما ريتو	Marytu	Görmedim	Bulamadım \ tanışmadım
ايلا ما ريت النار اجمر الكبد	İlamarıytınnar icımır'ılkbede	Ateş görmediğiniz zaman karaciğerini pişirebilir	Olanaksızlık için
ال ما شاف السماء لا تتعتول	İlli maşav ısmalatnathalü	Gök yüzünü görmeyene gösterme	Çabalara faydalı bir şekilde yatırım yapmak
غمظ	Ğamaz	Gözünü kapat	Uyumak \ ölmek
غمظو	Ğamzü	Gözünü kapat kimse	Öldükten sonra birinin gözlerini kapatma eylemi
أمغمظ	İmğammaz	Kapalı gözlü	Kibirli
ما يراعي فالحوادث	Mayrai vılhvadz	Mahlukatı görmüyor	Kibirli
لخليفة غمظت عينها وسفت	Lıhlıva ğamzıtainiha usıvıt	Lekhlifa gözlerini kapattı ve yutkundu	Acil bir ihtiyacı gizleyememe
ال كال سهم يغمظ عينيه	İlkal sıhmü iğammaz ainih	Payını yiyen gözlerini kapatsın	Açgözlülüğü kınamak
ما يغمظو عليه العينين أم الغميظة	Mayüğmzü ilih elainin	Gözlerini ona kapatamazsın Kapalı gözlerin annesi	Çirkinlik ifadesi Saklambaç
أم الغميظة	İmılğımmayza	Kapalı gözlerin annesi	Saklambaç
ما يراع فشمخ	Mayrai vışmah	Smakh'ı göremiyor	Körlük

ما يراع فخمسة اعل حمار	mayraivhamsa	Bir eşeğin üzerinde beş kişi olsa bile göremez	Körlük
أيام اتراعي	Iyamıtrai	Görüş günleri	Müslümanların Ramazan ayının ortaya çıkmasını beklediği iki gün
شي انكول لامي وهي تراع فمي	Şingül lımi uhiye trai ıvımi	Anneme ne diyebilirim ki ağzımı görüyor zaten	Suçüstü yakaladı
أعميتني	İmytni	Beni kör ettin	Birinin yüzüne güçlü ışık saçarken
متعامي	Mıtami	Görmezlikten geliyor	Yoksayma ve dikkate almama
اعم بي بي	İma beybey	Beybeyin körlüğü	Bir yüzü olmadan doğmuş bir hikayeye göre
اعم مزینها	İma mızıynha	Mezyenhenin körlüğü	Dışkılamadan sonra çubuk yerine yılanla temizlik yapıyordu.
ارض العمي يشيخو فيها العور	Iard ılımi yışıyhü vihılüür	Körlerin toprağında tek gözlüler yönetici olur	Talihsizliklerdeki eşitsizlikler
لعور فلعم شواف	Lavar ıvlıma şooav	Kör için tek gözlü olmak görüş demektir	Talihsizliklerdeki eşitsizlikler
نافخ فيه لعور	Navh vih lavar	Tek gözlü (şeytan) ona üfledi	Kibir ve boş gurur
البدل الأعور	İlbdülavarü	Tek gözlü takas	Kötü düzenleme için
أخوم من ديك أعور	Ahvım mın dik aavar	Tek gözlü horozdan daha fazla palavra	Kibir
تفلت لعم بجهر فبلد ويتفل ويردم فبلد	Tıvlt lamı yıchar vıblđ uyıtvıl uyırdım vıblđ	Körün tükürüğü; bir yer kazıyor başka bir yere tükürtüyor	Tutarsızlık ve karışıklık
ش اخلگ گال لعم	Şıhlıg gal lamı	Körün dediği gibi ne oldu	Merak ve esrarengiz davranış için
الضيف / صاحب الحاجة أعمی	Iddayv/sahib ılıhaca aama	Misafir/ ihtiyacı olan kördür	İnsan durumunun kırılgenliğini açıklamak için
يعمي عين ما شافت الزبدة اما اللبن فالدغموس	Yımi ain maşavıt ızzıbdı imma ılıbn vıddağmüs	Kaymağı görmeyen göz kör olsun ama süt tulumun içinde saklıyor	Anlama ve algılama düzeyleri için
عين عمات ولخرا ما شافت	Ain ıumat ulıhra maşavıt	Bir göz kör oldu diğeri bir şey geöremedi	Tamamen reddetmek için
ال ماه أعور تعمیه الناس	İlmahü aavar tıhmih innas	Tek gözlü olmayan bile millet onu kör eder	Cehennem diğerleridir
نية الاعمی تجي فعكازه	Niyit lama itci vakkazü	Körün niyeti bastonunda düşer	Kötü niyetin her zaman seni takip edecek
عند لعم لیوخل فيه ماه ترصاف لعیون	And lama ılıyohal vih mahü tırsav lıyün	Körün duvarları tırmanmaktan başka bir sürü işi var	Öncelikler ve kaynak yönetimi için kullanılır
النعت	Innat	Sıfatlatmak	Açıklama veya göstereme
التنعات	İttinat	Kasıtlı gösterme	Özellikle kadınlar için kasıtlı gösterme

اتناعيت	Ittnait	Gösterilmiş	Moritanya müzikte alt bir mod
تنعت ال ما تحلب	Tinat ılmathlıb	Sağamadığını gösteriyor	Sahte görünüş için
أهل لخله ما ينتعت لهم الزرك بلحجار	Ihlı lıhlı mayıntatılhüm ızırg ıblıhcar	Cinlere taş nasıl atılır gösterilmez	Kötü insanlara kötü alışkanlıklar öğretmemelisin.
ما أعقلت عليه	Ma alagt ılıh	Hiç farkında olmadım	Hiç görmedim
عقلت لعم اعل الفار	Aglıt lama ıılı ılvar	Körün fareyi fark etmesi	Tekrarlanan yanlış anlama ve yanlış yargı için kullanılır
التخراص	Ittıhras	Göz dikmek	Dik dik bakmak
شتخرص يعملك ما تتعرض	Şıtharras yaamlak matıtaras	Neye bakıyorsun evlenmeysin	Küfür
ال تريالك خرص رگبت مراح	Ili ıtrayalak harras ragbıt ımrahü	Sana bir fikir sunanın ahırının boynuna bak	Kabul etmeden önce kelimeleri ölçmek için
طرحة	Tarha	Leke	Sade bir kumul
طرحة	Tarha	Leke	Deri, demir, giyim, saç şekillendirme, kına dövmelelerinde küçük dekoratif üniteler.
دار	Dar	Ev	Deri, ahşap ve giyim eşyalarında daha büyük bir dekoratif ünite.
التطراح	Ittıtrah	Dikkat etmesi	Genellikle olumsuz amaç için
اطروح البال	Itrüh ılbıl	Çok dikkat etmesi	Çok dikkat etmesi
منطرح عليك	Mıntrah ılık	Büyük bir problemi çözmek için birini ziyaret etmek	Bu uzlaşma eylemi, konuğun yanı sıra konuğun hem onuruna hem de sosyal durumuna ilişkin konuları içerir.
منطرح في	Mın trah viye	İçime koyuldun	Önceden düzenlenmiş incelemelere dayanarak birine karşı önyargılı bir görüş tutma
طرحات ملان	Tarhat mülana	Tanrını koydukları	Açıklanamayan önyargı veya ceza için
أنطرح كيف حسبك	Intrah kiv hasıbtak	nesebine göre koyul	Bir tartışmayı sakinleştirmek için biri diğerine düşük sosyal statüsünü unutmamasını, dolayısıyla mütevazı olmayı hatırlatır.
لطة	Lata	Leke	Bir insan vücudunda veya nesnesinde garip bir olağanüstü pigment
لخزير	Lıhir	Dik dik bakmak	Dik dik bakan

ال كط جن اتم ألا فيه خزره	Il gat cın ıtım ılla vih harzı	Daha önce delirmiş biri sürekli bir göz dikmesi vardır	Bazı bakış açıları aptallıkla ilişkilendirilir
الزّر	Izzır	Yan bakmak	Öfkeyle veya saygısızlıkla bir bakış
اتبھلیق	Itbıhlıg	Yan bakmak	Kaba bir Bakma
اتبزلیگ	Itbızlıg	Gözler geniş açmak	Kaba bir Bakma
بلیز العینین	Ibliz ılain	Gözler geniş açmak	Kasıtlı veya kararsız
مبلوزة	Mıblüza	Çıkık göz	Genelde kadınlar için kullanılan kaba
یجبا	Yıcba	Hızlıca bakmak	Hastalık durumlarında veya başkalarında komşulara veya aile üyelerine nezaket ziyaretleri yapmak için kullanılır. Ayrıca, flört için de kullanılır
یجبه	Yıccıbı	Hızlıca bakmak	Voyeuristic bir amaç ile
یخطر	Yahtar	Hızlıca bakmak	Close to previous meaning
یٹوگ	Yıttvıg	Hızlıca bakmak	Orijinal anlamı sevgi
یتاواک	Yıttavıg	Ayak parmaklarını üzerinde durup birşey görmeye çalışmak	Voyeuristic bir amaç ile
التلماع	İtlmaa	Her yöne bakmak	Normalde korku durumunda
التلفات	İtlvat	Yan taraflara bakmak	Aramak için
أشبه تليفیت من ما کلت	Işbıh tılvıtı mın magılt	Yana bakmak söylemedim demekten daha iyidir	Başkalarının işlerine karışmama yararı için
ال فات ماتل علیه التلفات	İlvat matlı ılıh ıtılvat	Bitmiş olaya yana bakmakaz	Çaba ve kaynak tasarrufu sağlamak için
ما یرد اللفتة	Mayrıd ılıvta	Arkasına bakmaz	Etrafında asılı açık
الغمیز	Lıgmız	Göz kırmak	Göz kırmak
الحاذق بغمزة والفساد بدبزه	İlhazıg bu ğamze ulvasd bu dıbze	Akıllı için göz kırpmaz, şımarık için sopa	Eğitim ilkeleri
غماز اطل	Ğamız ıtlal	Davula göz kırpan	Sırlara güvenemeyen biri için
یغمز ال مغموز فيه	Yımığız ılmağmüz vih	Göz kırpana göz kırpinır	Dedikodu için
أنیمش	İnimiş	İnimiş	Özellikle sosyal eğlence etkinliklerinin evliliklerinde birçok görsel merakla ilgili bir tür gösteri

النيماشه	innıymaşa	Neymaşe	Bu tür olaylara giden insanlar
ماه رافد إنيماش	Mahü ravid inimiş	İnimişe değmez	Merak etmeye değmez
لغب	Lığba	Meraklık	Önceki konsepte yakın ama bu görselden daha sözlü
من أهل لغب	Mın ıhıl lığba	Meraklı	Söylenti ve hikaye üreten insan kategorisi
كابظني غباه	Gabızni ığbah	Merakı var bende	Özel bir hikaye hakkında meraklı olmak
تموت في غباه	İtmüt vığbah	Merkından öleceksin	Meraklı bir insandan haberi önlemek için
النظرة	Innazra	Bakış	Bakış
النظرة	Innazra	Nazar	Nazar
أكليع النظرة	Igli innazra	Nazar çıkarmak	Kötü göz iyileşmesi
النواظر	Invazır	Tapınak	Tapınak
الحاظر بو ناظر	İlhazır bu nazır	Tapınaklı şahit	Parazit
زين النظرة	Zein innazra	Bakışın güzelliği	Zevkli
منظور	Mınzür	Yakın	Kısa vadeli
بلا نظير / وصف / مثيل / صنف	Ibla nazır/vasıv/ mızıl/sınıv	Eşsiz \ bnzersiz\ sıfatsız\	Benzersiz
الانتظار	Lintizar	Bakmaya bekliyoruz	Bekleme
طول / بعد النظرة	Tül /bıd innazra	Bakışın uzunluğu/ derinliği	bilgelik
منظر	Manzar	Manzara	Manzara
متناظر	Mıtnazır	Sabit görünümlü	Dengeli
وجهة نظر	Vchıt nazar	Bakış yönü	Bakış açısı
وجه ما ينتظر	Uch mayıntzar	Yüzüne bakılamaz	Çirkin
وجه اعليه الكراهة	Uch ılıh ılkaraha	Yüzünde nefret var	Fiziksel veya ahlaki tatsızlık
وجه نوراني	Uch norani	Nur yüzlü	Metafizik güzellik ve keyif için
وجهو مشنكر	vüchü mışingar	Etsiz yüzlü	Çok ince yüz
وجهو يتظاو	Vchü yıtzaı	Yüzü parlıyor	Fiziksel veya ahlaki tatsızlık
النظر الى وجه الله الكريم	Innızarü ila vechi allah elkrım	Allah'ın onurlu yüzüne bakmak	Kötü insanlara bakmak için yerel bir dua

وجهو يتعاطى للوان	Vüchü yıtata lıvan	Yüzü renkten renge değişiyor	Korku ve kaygı için
الوجه اسغر من ال ادرك شي	Lüch ısgar mınılı idırrag şı	Yüz bir şey gizlemek için çok küçüktür	İnsan duygularını gizlemenin zorluğu için
ال كثر اسريه يلكاه أوجه بلا خنافر	İli kassar ısıriyye yılghah uch ıbla hnavır	Gece çok dolaşan burunsuz yüzle karşılaşır	Özellikle geceleri amaçsız dolaşmaya karşı uyarmak
باه منت باه ما معروف أوجه امن اكفاه	Baha mınt baha mamarıv uchha mın ıgvaha	Baha Mint Baha yüzüyle arkası arasında fark yok	Karışıklık ve belirsizlik için
أحر من جروحت لوجه	Ahar mın ıcrüht lüch	Yüzün yaralarından daha acıtır	Aşırı sembolik rahatsızlık için
أوجه من تنكرده	Uch mın tıngırdı	Deir yüzlü	Küstahlık
متن لوجه	Mtın lüch	Yüzü güçlü olması	Küstahlık
أبو الوجهين	Ibül vıchıyn	İki yüzlü	İki yüzlü
برصت لوجه	Barsıt lüch	Yüzün cüzamı	Saklanamayan hoş olmayan olaylar için
أديار شي اعل لوجه	Idyar şı ıla lüch	Yüzüne bir şey koymak	Yanlış iddialar için
اعگيد لوجه	İgid lüch	Düğüm yüzlü	Kızgın
الغرظة إلا ما خلات ش أتخل الوجه المكشر	Ilgazra ılı mahllat şı thali ılıch ılmkşır	Dedikodu zararsız değilse düğümlü bir yüze neden olur	Dedikoduya karşı uyarmak
أطلص عبتك وأحكم كسرتك	Atlas abıstak vehkım kısırtak	Düğümlü yüzünüzü serbest bırakın ve ekmeğinizi koruyun	İyi davranışları teşvik etmek
ينگبظ بالوجه ال ما ينگبظ بالسيوف اللبن أوجه الرسول	Yıngbaz ıblüch ılmayıngbaz bısyüzv İlbn uvch ırsül	Kılıçla alamadığın yüzünle alabilirsin	İyilik ve iyi görgü yararına
أوجه ما يبسط اللبن الله لا امبسط	Uch mayınbsat lıban allan lanbsat	Süt verildiğinde serbest bırakılmayan bir yüz asla serbest bırakılamaz	Birlikte yararlı ve sevgili şeyler için
كل أيد تمسح عن وجهها	Kıl ıyd tmsah an uchha	Süt verildiğinde serbest bırakılmayan bir yüz asla serbest bırakılamaz	Teşvikten feragat etmek için
ظاهر	Zahır	Her el kendi yüzünü temizlesin	Hesap verebilirlik ve kişisel sorumluluk için
الظهور	Izzühür	Görünürde	Görünür
ظاهرالي	Zahır li	Görünürde	Güzel görünüş
اظهر عليه	Izhar ılıh	Bana görünen	Örtülü Kabul
ظهر عليه الشمس	Zalıhar ılıh ısshıms	Ona göründü	Maddi bir yarışmada bir rakibi kazanmak için
		Güneşin ışıkları ona yönelti	Birini utandırmak için

مصروف عن ظاهره	Masrûv an zahırtü	Görünüşünden dolayı çekiniyor	Bazı insanların tuhaf davranışlarına dair efsanevi bir açıklama
عليكم بالظواهر	Aliyküm bizzvahir	Olayları görüldüğü gibi değerlendirin	İnanlılara, insanları olduğu gibi düşündükleri için yargılama önerisi
باطن	Batın	Görünmeyen	Görünmez
الخافي	Ilhavi	Gizli olan	Görünmez
افرحنا فالخافي	İvarrhna vılhavi	Görünmeyen bizi mutlu etsin	Ölüm ya da büyük talihsizlikler için halk bir dua
المارة	Ilmara	Alamet	İşaret
طروح المارة	Itrüh ılmara	Alameti bırakmak	Birisini tanımlamak için çaba harcandı
كلع بالمارة	Gılıüü bıl mara	Alametleri vererek söktü	Birini yoğun bir şekilde tanımlamak
امير الساعة	Immayır ıssaa	Kıyamet alametleri	İnananların hayatta tanık olacağı ahiret günü için maddi işaretler
المارة لما تقبا	Ilmara ılma tağba	Karıştırılmayan alamet	Güçlü işareti
عليك بالمارة والشارة	Ilık bıl mara vışşara	Alametle işareti hatırlıyorsun	Hatırlatmak için
الشارة	Işşara	Hedef	Geleneksel hedef atış oyunu
بانيه شارة	Banılı şara	Hedef belirlemek	Yasadışı birini hedefleme
لعلامة	Lılame	İşaret	Hayvan işaretleme
نار	Nar	Ateş	Hayvan işaretleme
نار على علم	Nar ılıl alem	Bayrağın üzerindeki ateş	Çok tanımlı
موسم	Mevsim	Damga	Hayvan işaretleme
لثر	Lazır	İz	İnsan yada hayvan ızı
أثر أصحاب في أتراب	Azır ıshab	Yağmurun yüzeydeki izi	İyi sonuç için
ال ماء سارك ما تخلع الكصاصه	Ilmahü sarık mathılü ilgssasa	İz takipçilerinden sadece hırsız korkar	Adalet ilkesi ve kendi kendine güvence
كص لثر	Gas lazır	İz takibi	Hayvan veya insan izlerini takip etmek için eski bir çöl uzmanlığı
لثر إلا مله	Lazır ıla mülah	İz sahibine ulaştırır	İşaretçi ve işaretli arasındaki mantıksal ilişki için
باكي اعل لثر	Bagi ılıl lazır	İzlerde kaldı	Maddi gerizekalı

أثر أدرس/ جديد	Azır ıdrıs	Eski / yeni iz	Ayak izlerini tanımlamak için
أثري؟	Azri	Benim izim mi ?	Ben miyim?
أترك شاك عنك شنهو	Azrak şak annak şinhü	Kendi izini ne sanyorsun	Kim olduğunu sanıyorsun?
أثرو ما يخط	Azrü mayühtta	Asla ayak izini geçmemelisin	Bazılarının mistik tehlikesi için evliya olduğuna inanılıyor
إعاد أحمار لا تركب	İlaad ıhmar latrıkbü	Eşek olsa ona binme	Bazılarının mistik tehlikesi için evliya olduğuna inanılıyor
عاد أثر بعد عين	Ad azır bad ain	Gözden sonra iz oldu	Kaybolmak
وطية	Vatye	Ayak izi	Ayak adım
ماشى اعل وطيأت	Maşi ıla vatyatü	Ayak izlerini takip ediyor	Taklit etmek
وطيتو شايلتها التراب أخير منك	Vatiytü şaylıtha ıtrab ahıyr mınnak	Silinmiş izi bile senden daha değerli	Tercih edilen iki kişiden karşılaştırma
يوطا ما يوطا	Yıvta mayıvta	Ayak basıyor basmıyor	Bir palavra yürüyüşü
متخفي / مدرگ	Mıthafı/mıddırrag	Gizleniyor / saklanıyor	Gizli
المدرگین	ılmıddırgin	Saklananlar	Cin
أخراج ما يدرگ	Ihrac mayıdrıg	Çok miktardaki süt saklanamaz	İlimliliğin yararı
المیت ماه مدرگ شي عن غسالتو	İlmiyt mamıddırrag şı an ğassaltü	Ölülerin ariticılarından saklayacak hiçbir şeyi yok	Ciddi durumlarda güvendiğiniz insanlardan sır saklamanın imkansızlığı için
المدرگ بالایام عریان	Il mıddırrag ıblıyyam aryan	Günlerle saklanan çıplaktır	Zamanın ifşa doğası için
رگعت العریان	Rıgıt ıl aryan	Çıplağın paçavrası	Aşırı ihtiyaç için
عریان اصوع امجرد	Arayn isü ımcırrad	Üstsüzü kovalayan bir çıplak	İşe yaramaz çaba için
ال معروف الباسو مايهم أعراه	İlmarrüv ılbasü mayhım ırrah	Giyesi bilinen bir kişi çıplaklığını fark edilemez	Sadece aktör önemliyse, eylemlere önem verilir.
أذليل ما أدرگ الغابه	Izlil maddırgü ılğaba	Orman bir korkağı saklamak için yeterince büyük değil	Korkaklığı mahkum etmek için
أهل لخلا	İhlıl lıhlı	Boşluğun sakinleri	Cin
مسلطنينو أهل لخل	İmslıtıninü ihıl lıhlı	Boşluğun sakinleri ona musalat olmuş	Vahşi hayal gücü olan biri
شموه أهل لخل	Şımmüh ihıl lıhlı	Boşluğun sakinleri onu koklamışlar	Çocuklar düşmüş maddelerin cin tarafından tüketildiğine inanıyor

نرد اعل لخل	Inrıd ılı lhlı	Boşluğun sakinlerine anlatıyorum	Kötü hasta omen için bir ifade
خالي وذاري	Hali uzari	Boş ve esiyor	Aşırı fiziksel susuzluk için
كاس لخل	Gas lıhlı	Boşluğa gitti	Dışkılamak
الجنون	İcnün	Cinler	Cin
ذال ما سميننا	Zılmasmıyn	Adını ağzımıza alamadıklarımız	Cin
مسكون	Mıskün	Hayaletli olduğu	Cinler tarafından avlandı
حجاب	Haıccab	Örtü	Tılsım
جدول	Cıtvel	Tablo	Tılsım
كتاب	Kitab	Kitap	Muska
حكمة	Hikme	Hikmet	Muska
تزلमित	<i>Tazallümit</i>	<i>Tezalumit</i>	Muska
حرز	Hırız	Koruma	Muska
سر الحرف	Sır'ilharf	Harfin sırrı	Kötü göz ve kötü ruhlara karşı koruyucu bilgi üretme bilimi
انشم ونلم	Inşım venlım	Kokla ve sakla	Değerli eşyalarınız için
ألمم	İmlem	Saklama yeri	Mülkiyet tutma yeri için genel bir isim; deri, ahşap veya gümüş kasa
الترواق	İttırvag	Saklanmak	Damat tarafından fidye edilene kadar gelini arkadaşları tarafından gizleme geleneği
ما أبكات مزوغ ولا مروة ما لودت فيها	Mabgat ımrıvğa ula	Tüm saklama yerlerinde aradım	Titiz arama çabası için
أغمبور	Aağmbür	Örtü	Özellikle gelin kaplamaları için
أتقلفيت	İtgilvit	Kalın örtülenmek	Kalın kaplama
اتسكيف	İstinkiv	Yan tarafa oturmak ya da bir şey koymak	Mekansal \ görsel düzenleme
السترة	Isıtrı	Örtü	Fiziksel ama en önemlisi ahlaki mütevazi
الساترة	İssatrı	Örtülü yer	Tuvalet
مستور حال	Mıstür hal	Örtülü biri	Anonimlik ifadesi
الساترة تستر مرتين	İssatrı tıstır martıyn	Örtülü kadın iki kere örtünür	Kadının çifte sorumluluğunun, kendisinin ve eşinin mülkiyetini ve onurunu korumak için
ما انستر فيا	Manstır viye	Bende örtünmedi	Failing to fulfil a moral \ material obligation towards someone

لا درت سترتي فأيدك	Ladır stirti vıydak	Örtüm elinde olmasın	Utanç ve şerefsizlikten ahlaki gizleme için popüler bir dua
يا عالم السر منا لا تكشف سترك عنا	Yaalim ıssırrı minna latkşah sitrıkı anna	Ey tüm sırlarımızı bilen örtünü üzerimizden çekme	Utanç ve şerefsizlikten ahlaki gizleme için popüler bir dua
اللهم استرنا بسترک الجمیل	Allahım ıstürna bisitrik ılıcımil		Utanç ve şerefsizlikten ahlaki gizleme için popüler bir dua
محدک تصدگ استر عورتک	Mahddak tsdıg ıstır ortak	Sadaka vereceğine mahremini ört	Öncelikler için
من ستر مسلما في الدنيا ستره الله في الدنيا والآخرة	Mn stra müslimın strahü allahü viddünya velahira	Kim bir müslümanı dünyada örtse ahirette Allah onu örter	Başkalarının günah işlerinin gizlenmesini teşvik eden bir peygamber geleneği
الستره ماه مضمنا ازگال	Issıtrı mahi mıdımn ızıggal	Örtünmeyle harcama içermeyiz (bir hikayeye göre)	İyi itibar, mutlaka maddi zarar anlamına gelmez. İyi niyetler yeterli
السَّترَ واتَّحَلَّگیم ما یخلط	Issıtrı vüthlgim	Örtünmeyle iştahla yemek bir arada olamaz	İyi bir üne bir bedeli vardır
السَّتره اَمْنُ الْهَمِّ	Issıtrı mnlhım	Örtünmek görevlerden bir tanesi	İtibarın korunması diğer işlevsel yükümlülükler kadar önemlidir
ماه مستور	Mahü mıstür	Örten biri değil	Sır tutamaz
احجاب	İhcab	Örtü	Muska
حجَّاب	Haccab	Örtü yapan kimse	Muska yapımcısı
محجوبة	Mahcübe	Örtünmüş	Kadın adı
يحببها	İhaccıbha	Örtsün	Kadın adı
ولد المحجوب	Vıld ılmahcüb	Örtülmüşün oğlu	Erkek adı
يحببو	Yhcbü	Örtsün	Erkek adı
يكشحك	Ykışhak	Allah seni Keşfedilmemişsin	Küfür
يفظحك	Yvızhak	Allah Keşfedilmemişsin	Küfür
يعطيك لفظاحة ال بلا راحة	Yatik lıvzaha	Allah sana yorulmadan maruz kalma eylesin	Küfür
أفطاحت أخدوج	Ivzaht ıhdüc	Allah <i>Khadouj</i> skandalı verilsin (bir gelin olarak saklanıy ordu, sonra bir keçiden emzirmek gördü)	Etik olmayan işler yapan birini utandırmak
غاية ول آدم تفظحو	Ğayıt vül adam	Adem'in oğularının istekleri örtüsüz bırakıyor	İnsan açgözlülüğü ve arzusunun açık doğası için
أنكشحت لحشيشة بيهم	Inkşht lıhşışe bıynhüm	Araların'da ki saman çekildi	Samimiyet ve doğruluk

گربنا ننکشف	Gırrbne nkşıv	Ortaya çıkmamıza az kaldı	Açgözlülük ve öz denetimin yetersizliği için
یکشفک	Yıkış vak	Allah seni keşfedilmemişsin	Küfür
مکشوف	mıkşüv	Ortada	Maddi veya ahlaki
ال ستروه لمات یکشفوه الحومات	Ili sıtrüh mayıkşvüh ilhomat	Annelerin sakladıkları başka kadınlar ortaya çıkartır	Annelerin değeri için
مکھی	ımghi	Ortada	Maddi maruz kalma
مغطي	Müğati	Üstü kapalı	Maddi
ابعر مغطي ولا جوهر ملگی	Ibaar müğti ula cohar mılgi	Örtülü gübre açık cevherden daha iyidir	Mahremiyeti korumanın değeri için
بلا مثیل	Ibla mızıl	benzersiz	Benzersiz kişi
بلا صنف	Ibla sınıv	kategorisiz	Benzersiz kişi
بلا وصف	Ibla vasıv	Tarifsiz	Benzersiz kişi
ما گط نشاف ش کیفو	Magat inşaf şı kivü	Benzeri daha görülmemiş	Benzersiz kişi
ما گط أقدم	Magat ıgdım	Daha önce olmamış	Benzersiz etkinlik
صورة	Sura	Resim	Resim
يصور لك	İsvrak	Sana resim olarak geliyor	Hayal
حلم	Hülüm	Rüya	Hayal
ظل	Zil	Gölge	Gölge
ظلیل	Zalil	Ağır gölgeli	Bir ağaç veya mekan
أم أظلیلیات	Im'ızılılyiat	Küçük gölgelerin annesi	Kısa süreli geçici olarak güneş ışığı ile kovalandığında bulut gölgesi
أم أشمیسیات	Im'ışımsiyat	Küçük güneşlerin annesi	Bulut gölgesinde kısa süreli geçici olarak kovalandığında güneş ışığı
غمامة	Iğmame	Bulut	Bulut
نو	Nev	Bulut	Bulut
مسخ / نسخ	Mısh/nısh	Kopyalama	Birinin ucube olabileceği laneti

وضع	Vadı	Düşük	Birinin düşük olması için bir lanet
خزو	Hazü	Rezil	Birinin hayvansal statüye indirgenmesi için bir lanet
اللعة	Ellane	Lanet	Birinin lanetlenmesi için bir lanet
احدير البوجه	Ihdir ılbüce	<i>Bujası</i> düşük	Birinin lanetlenmesi için bir lanet
انتيف الريحه	Intiv ırriha	Kokunun sökülmesi	Birinin lanetlenmesi için bir lanet
نازله فيه فظمة	Nazlı vih vazme	<i>Fadma</i> barındırıyor	İşe yaramaz biri
راكبو الشيطان	Rakbü ışıytan	Seytan ona binmiş	Kızgın
خيال	hayal	Kurgu	Hayal gücü
اخيال يغير ما انديرك فكفاي	Ihyal yğer mandirak vgvaye	Hayalsın ama seni arkama bırakmam	Aşırı ihtiyatlılık için
مخايلة بيه	Imhaylı bih	hayal olarak kullanıyor	Evlilik dışı ilişkilerde bulunmak için bir erkeğin koca olarak sahte kullanımı
ألا نتخايلو	Illa nıthaylü	sadece hayal ediyorum	Çocukluk için erken hatıralar için
ذاك ألا التخيلات	Zak ılla ıtthayyülat	Sadece hayal gücü	Yanlış tahminler veya kavramlar için
ألا السرابات	Illa ıssırabat	Sadece serap	Sanrılı ifadeler veya yalanlar için
ذال متخيلك شنهو	Zı'ıl mıthayyılkk şinhü	Hangi hayalı görüyorsun	Neyin var. Kibir ve sanrısız durumu kınamak için
ذال مصورك شنهو	Zı'ıl mıssavarlk şinhü	Hangi hayalı görüyorsun	Neyin var. Kibir ve sanrısız durumu kınamak için
كاذبه عليك تخميتك	Kazbe'ıllik thmimtak	Hayalin sana yalan söylüyor	Sahte iddiaları kınamak
معدل أنو ما فوگ ولا تحت	Imaddılannü ma vogü ulathtü	Hiçbir şeyin kendisinin ötesinde ya da altında olmadığını düşünüyor	Kibir kınamak
امصبالو اهريله	Imsbaalü ihriylla	<i>Hreylla onu parmağıyla gösteriyor</i>	Kibirli ve sanrı
كثرت التخمم اتشيب الراص	Kızrıt ıtthmıam ıtşıyyıb ırras	Çok düşünmek saçı beyazlatır	Düşünceye karşı uyarmak için
الا التخميمه ال جات فراص اعدلها	Illa ıthmime ılli cat ıvrasü iyadılh	Kafasına gelen her fikri yapıyor	Cesaret ve umursamazlık için

تتخمم باش. شيعتك وال عيشتك	Tıthammım vaş šiitak valla iştak	Neyi düşünüyorsun ünlülüğün mü yoksa maaşın mı	Düşüncesi tarafından alınan biri için bir teselli ifadesi
حد إگاد جهد وتخمام	Had igad chdü uthmamü	Biri düşüncesiyle çabası dengede tutması lazım	Kaynakları ve çabayı idare etmek
أعر من لمعيز لمغيلات	Aarı mın lımlız lımgylat	Dinlenen keçiden daha çıplak	Kıyafetlere aşırı ihtiyaç için
ال خوه عريان ما يطابق	Ilhuh aryan maytabıg	Kardeşi çıplak olan çift giyinmemeli	Karşılıklı işbirliğinin dürtüsü ve başkalarına yardım için
ما عليه سلك	Maalih sılık	Üzerinde bir ip yok	Çıplaklık ifadesi
ما عليه عود	Maalih ud	Uzerinde bir çubuk yok	Çıplaklık ifadesi
داير أيد من لورة ووحدة من گدام	Dayır eyd mn lora uvahde mn gıddam	Bir el önünden bir el arkasından	Çıplaklık/yoksulluk ifadesi
أغمبور ارضاصة	Ağambür ırsasa	Kurşunun örtünmesi	Yanılıcı görünüş için ifade edilir
تغمبورت لمبلحه	Tğambürıt lımbılha	Gavajlı kızın örtünmesi. Yüzünü örtüyor mahrem yerleri dışarda kalıyor (hikayeye göre)	Naiflik ve gizemli davranış için ifade edilir
سَحَوْتُ لِمَبْلَحَه	Sahvıt lımbılha	Gavajlı kızın untancı	Naiflik ve gizemli davranış için ifade edilir
أَسَحْ مِنْ وَلِّ حَبْرَزْ	Isha mn vel habırız	Uld Habrez'dan daha utangaç. Tam su içecekken kayın ailesinin eşeğini gördü	Aşırı gereksiz utangaçlık için
الحشمة	Il hışma	Yüz karası	Utanç verici hareket
الدنكيس	Idinkis	aşağıya bakmak	Utanç verici hareket'ten dolayı
حشمان	haşman	Utanç duyan	Utanç duyması geren kimseye söylenen bir küfür
جعران	Caaran	içedönük	Kişisel bir özellik olarak
ما يگرس	Mayıgrıs	Donmaz	Kaba biri için ifade edilir
ما يحشم	Mayıhşım	Utanmaz	Kaba biri için ifade edilir
ال أكبر أحشم	Illı ıkbır ıhşım	Yaş alan yüzü kararır	Gençliği kaybetme pişmanlığı
أل كان احشم عاد إعرص	Ili kan ihaşım ad iaarras	Önceden utanç veren şimdi evlendirir	Değişen sosyal değerlerin eleştirisi

حشمت المتعري	Hışmıt ılmitarri	Çıplağın utancı	Hatalarında ısrar ettiğın için
زين	Zein	Güzel	Fiziksel veya ahlaki
أزوين	Izvein	Güzelcik	Yetişkinler ve çocuklar şımartmak için bazen eşyalar için de kullanılır
ماه زين عليک	Mahü zein ılık	Senin üzerinde güzel değil	Hafif öğüt için
ما ازيان عندي	Mazyan andi	Bana güzel gelmedi	Sitem ifadesi
ماه گدک	Mahü gıddak	Senin boyunu aşar	Sitem ifadesi
الزينة	Zeyna	Zeyna (güzel)	Bayan ismi
تفرغ زينة	Tevrağh Zeina	Tevrağh Zeina (güzelce bitiyor)	Güzellik ifadesi ve Nuakşotta bir mahallenin adı
مُزَيِّن	Müzeyyn	Güzeleştirilmiş	Sünnetli
زين الطبع / الصنعة	Zein ıttabı/ıssana	Terbiyenin/ üretim güzeliğı	Iyi huylu
زين الذات / الجفة	Zein ızzat/ıctıffa	Varlığın/vücüdün güzeliğı	Fiziksel güzellik
زين السعد	Zein ıssad	Kaderin güzelliğı	Özellikle kadınlar için servet ve evlenme dileğı
زين الميمون	Zein ılmıymün	Kaderin güzelliğı	Iyi niyet
زين لخالگ	Zein lahlag	Iştahın güzelliğı	açgözlölük
زين الدين	Zein ıdin	Dinin güzelliğı	Dindarlık
زين النية	Zein ınniyye	Niyetin güzelliğı	Iyi niyet
زين الشرك	Zein ışırk	Paylaşımıcılığın güzelliğı	Ortak mülkiyetin paylaşılmasında adalet
زين الطبع وفعل الطبع	Zein ıttabı uvil ittbı	terbiyenin güzelliğı ve sırtlanın davranışları	Davranışsal tutarsızlık için
زين الدادة بلا اگلادة	zein dada ıbla ıglada	Dada kolyesiz de güzel	Doğal güzellik
أزين من البراي	Izyın mn ılıbiray	İyileşmekten (doğurmak) daha güzel	Şanslı tatmin edici olay için
الزين الا امش يبقاو حروفو	Izzein ıla ımşı yıbgau ihrüvü	Güzellik yok olursa harfleri kalır	Güzelliğın devam eden doğası için
ال ادور الزين يصبر اهرید الودنين	Ili idür ızzein yısbır ihrid ıl vıznein	Güzel olmak isteyen kulak delmeye katlanacak	Her şeyin bir bedeli olduğunu ifade etmek için

الرَّزِين راص مال	Izzein ras malü	Güzellik bir sermayedir	İyi biçim ve iyi davranışın önemi için
زَيْنُ اُخْبَالِيَّتِ الدَّارُ	Zein ıhbalit ıddar	<i>Habaliyet Eddar</i> güzelliği	Her zaman yeşil, ancak pratik kullanımı olmayan bir bitki
ما امزين لك اللعين شي	Mamızıyyınlak ıllain şı	Lanetli (şeytan) sana birşey güzelleştirmesin	Uyarma için
ازينها لك ال ما ينفكك فيها	İzyıınhalak ılı mayınvak vihe	Sana bir durumda yardımcı olamayan	Uyarma için
المزينه اعكوبتها مدينة	İlmızine ııgübıtha ılmıdına	Güzelleştirilmiş (önerilen) sana borç olarak döner	Görücü usullu evlilik kötü sonuçlar doğuruyor
شبيبة	Şbiba	Genç	Çok güzel bir bayan/ bay
حبة ركة	Habba ragta	Karışık renkli boncuk	Çok güzel bir bayan
حرام	İhram	Haram	Çok güzel
كيف دكيگ اليقوت	Kiv ıdgig ılyagüt	Yakut tozu gibi	Çok güzel
كيف أخراص الذهب	Kiv ıhras ızhb	Altın bileklikleri gibi	Çok güzel
كيف صباح الرزق	Kiv ısbah ırrızg	Geçim sabahı gibi	Çok güzel
لونها ينسرى اعليه	Lonha yınsrı ılıh	Rengi yol ışığı olarak kullanılabilir	Çok açık renkli bir kadın
أمدلتيتها بأيدك	Imaddıltiha bıydik	Onu ellerinle yaptın	Çok güzel
مخطوطة	mahtüta	Özenle tasarlanmış	Çok güzel
الجفة حرام	Iccıffi ıhram	Vücut formu haramdır	Çok güzel vücut hatları
طرح أيدها اعل السمعة	Tatrah eydha ılı ıssıma	Ellerini bina üzerinde koyabilir	Uzun boy için
شايلة راص انعامه	Şaylı ras ınama	Deve kuşunun kafasını kaptı	Çok güzel bayan
معدلة الحالة	Imadlı ılıhale	Durumunu yaptı	Güzel giyinmiş takı takmış makyaj yapmış bayana söylenir
مشهرة	mşhra	Kendisini ilan etti	Güzel giyinmiş takı takmış makyaj yapmış bayana söylenir
متحفلة	mıthafı	Kutlandı	Güzel giyinmiş takı takmış makyaj yapmış bayana söylenir
احفول	ıhfül	Kutlama malzemesi	Makyaj malzemesi

حفلة	Hafıl	kutlama	Kutlama
مطرقة	Mıttırğa	Sivri	Güzel giyinmiş takı takmış makyaj yapmış bayana söylenir
ماهي باخل شي	Mahi bahlı şı		Güzel giyinmiş takı takmış makyaj yapmış bayana söylenir
رافدة الحال	Ravde ılhal	Durumu taşıyor	Şişman
كراسة	Körasa	Kağıt	Tertemiz/ beyaz
الامراية	İlla ımraye	Ayna	Tertemiz/ beyaz
فالحة	Valha	Refahlı	Fazla kilolu bir vücuda duyulan hayranlığın ifadesi
افيلحة	Ifıylah	Küçük refahlı	Espri anlayışı olan birine duyulan hayranlığın ifadesi
ماهي شينة	Mahi şıyna	Çirkin değil	Orta derecede güzellik için
مقبولة	mıgbüle	Makbul	Fiziksel olarak güzel
معدلة	İmadle	Yapılmış	Kabul edilebilir güzellik ve görgü
أمعيدلة	ımaydle	Küçük yapılmış	Kabul edilebilir güzellik ve görgü
منصورة	Mansura	Zaferli	Kabul edilebilir görgü ve espri anlayışı
قظفة	Gazva	Mübarek	Güzel kadın
تلهي	Tılhi	Eğlenceli	Espri anlayışı olan
مطابقة	Mıttabga	Uyumlu	Mulaim bayanlar için kullanılır
مشعورة	mışura	Hissedilir	Espri anlayışı olan
انگرادو	Ingaradü	Ngaradu	Aşırı güzellik için kullanılır
فيها الشيطان	Vihe ışıytan	İçinde şeytan var	Aşırı güzellik için kullanılır
فيها ابليس / اللعين	Vihe ıblis	İçinde iblis/lanetli var	Aşırı güzellik için kullanılır
متخشفة	mıthaşve	kanaatkâr	Görünüşüne çok fazla önem vermeyen
جايتها الاخرة	Cayıthe lahre	Ahiret ona gelmiş	İsteyerek güzel görünmeyen

كيف امرة غاعدة فالحق	Kiv ımra gaade velhak	Matemde olan bir kadın gibi	Güzel
الشين	Işşıyn	Çirkinlik	Çirkinlik (ahlak ya da fiziksel)
ماهي شينه	Mahi şıyna	Çirkin değil	Bayan ismi
الشيانة	Işşeyyane	Çirkinliği yapan/ tarif eden	Mazereter
شين النية	Şeyn inniye	Niyet çirkinliği	Kötü niyet
شين السعد	Şeyn ıssad	Kader çirkinliği	Kötü şans
شين الطبع	Şeyn ıttabı	Terbiye çirkinliği	Kötü davranış
شين الشرك	Şeyn işşırk	Paylaşıcılığın çirkinliği	Ortak mülkiyetin paylaşılmasında adaletsizlik
شين لملم	Şeyn lımlım	Saklamanın çirkinliği	Kötü fiziksel durum için/ malzeme sıkıntısı
شين الدين	Şeyn ıdin	Dinin çirkinliği	Din yükümlülükleri yerine getirmeyen
شين لخلاگ	Şeyn lahlag	İştahın çirkinliği	İştahsızlık
شين الرکيه ولازين اتروکيجه	Şeyn ırrakbe ula zein ittrogice	Binmenin çirkinliği yürümenin güzelliğinden daha iyidir	Memnuniyetsizlik için
شين الربعه اعل ازوازيل	Şeyn ırraba	Büyük devenin koşuşu çirkindir	Davranışsal bir determinizm davranışı
شين اعل فم اشكر اعيب	Şeyn ılı vem ışıkr ılayib	Öven ağzın eleştirmesi çirkindir	İyi işler kötü olanlara üstün geliyor
أشين من العقوق	Işyen mn ılukuk	Ebeveynlerin itaatsizliğinden daha çirkindir	Fiziksel ve ahlaki kötülük için
أشين من غصه بين أياكون	Işyen mn ğassa bıyn iggavın	Grioların arasında boğulmaktan daha çirkindir	Ahlaki tatsızlık için
ال ماه حرام شينتو گليله	İlmhü ıhram şintü ıglıyle	Haram olmayan çirkinliği azdır	Etik ilke
شين ويوجع	Şeyin uyovca	Hem çirkin hem acı verici	Ahlaki veya fiziksel çirkinlik
شوفت الشين عل بوه	Şovıt işeyin ıle buh	Çirkinin babasına görüşü	Üzücü bir şey
بوط العبد / أعمار إلا خلاه شين وإلا قطع إيموت	But el abed/ amar ile halah şeyn vile gatu imut	Kölenin çıkık nombriili. Kesmezse çirkin durur, keserse ölür	Ortadan kaldırılamayacak doğal kusur

لهروب شين غير اسلك	Lehrub şeyn geyr iselek	Kaçmak çirkindir ama kurtarır	Bazı ahlaksızlık işlemlerinden yararlanmak için
الله لا ولدتو لي حمارة	Allah la veletüli hmara	Eşeğim onun gibi birini doğurmaması için Allah'a dua ediyorum	Birisinin görünüşüyle ilgili memnuniyetsizlik ifadesi
سمين	Smin	Şişman	Şişman
سمين	Smin	Şişman	Zengin
سمين	Smin	Şişman	Kibirli
ال گالك سمين گول آمين	Il galak smin gul amin	Şişman olduğunu söylerse amin de	İnsanların yanlış iddialarını bile inkar etme
سمن كهله تجبر شابة	Semen kehle tejbar şabbe	Yaşlı bir kadını şişirirsen genç bir kız bulursun	Şişmanlığın faydalarına halk inancı
كبير	Kbir	Büyük	Fiziksel ve ahlak olarak
كبر الخيمة	Kıbir lheyime	Çadırı büyük olması	Asil
داير ايدو فالكبر	Dayer eydu ve lkıbir	Ellerini büyüklüğe koydu	Yaşlanmak
مكبرك فيك الكرش	Mkebbbar vik lkerş	Birinde göbeğini büyütmek	Onurlandırmak
التكبرة	Tıkıbre	Birini büyütmek	Bir kişinin, ailenin veya kabilenin başka bir kişiye, aileye veya kabileye harika teklifler sunduğu özel durumlar için bir ritüel
الإنسان ما يكبر عن كدو	Linsan ma yıkbır an gedu	Kimsenin hacminden fazla büyütmek	Her insan yaptıklarıyla yargılanır
ما أكبر عندي حد من راصي	Ma ekbar andi had men rasi	Benim için kimse benim kafamdan daha büyük değildir	Benlik saygısı için
كبر الخيم	Kıbir lheyime	Çadırın büyük olması	Onurlu
كبر القلب	Kıbir lgalb	Kalbin büyük olması	Korkunç
مگطوع فيه ومردود	Megtu vih ve mardud	Düğmelenmiş ve çözülmüş	Orta boylu
طويل برشكتو	Tvil breşegtu		Uzun boylu
امقولم	Emgevlem	Kalem gibi sivri	Uzun
عمود لحريك	Imud lehrige	Yangın çubuğu	Uzun boylu olmanın alaycı bir açıklaması
حنكفة	Hingve	Hengva (tanımsız)	Uzun boylu olmanın alaycı bir açıklaması

أحتيت	Amuhtit	<i>Muhtit</i> (tanımsız)	Büyük olmanın alaycı bir açıklaması
أميماي	Emeymay	<i>Emeymay</i> (tanımsız)	Büyük olmanın alaycı bir açıklaması
بايغه	Baygeh	<i>Baygeh</i> (tanımsız)	Çok büyük/geniş
كد جبل	Gıd jebel	Dağ kadar	Çok büyük
متربع	Mıtraba	Kare şeklinde	Dörtgen şeklinde oturmak
مستطول	Mıstatvel	Dik dörtgen şeklinde	Boşluk yüksekliğine Oturmak
مستعرض	Mıstaaraz	Genişlik şeklinde	Geniş oturmak
مزكن	Mızegnen	Çember şeklinde	Yuvarlak şekline sahip olan bir şey veya biri
متعاصر	Mıtaser	Sıkışmış	Dar bir yerde sıkışan insanlar ya da eşya
متفاج	Mıtvaj	Genişlik	Açık/ boş bir yer
غلظ	Igliz	Kalın	Kalın
غلظ	Igliz	Kalın	Asil
غلظ فالحسبة	Igliz velhasbe	Hesaplamada kalın	Asil
غلظ دم	Igliz dem	Kanı kalın	Asil
غلظ شان	Igliz şan	Meseleleri kalın	Cömert, onurlu
شي اغلظ	Şi ıgliz	Kalın bir şey	Asil bir davranış
غلظ الحاشية	Gılız elhaşye	Kenarı kalın	Mizah duygusu şansı
غلظ العبد ألا من عربيه	Gılız elabd ella mın arbih	Kölenin kalınlığı ustası sayesinde	Mağribi köle kültüründe determinist bir davranış ilkesi
أغلظ من جنافه	Aglaz men djenava	<i>Djenava</i> 'dan (bitki) daha kalın	Asillik için
ارگيگ	Irgig	İnce	İnce
دم ارگيگ	Dem ırgig	Kanı ince	Düşük sınıf
ارگيگ فلخلاق	Irgig evlahlag	Ahlak'ta ince	Sevimsiz biri
ارگيگات المسائل	Irgaygat lmesa'il	İnce meseleler	Kötü davranışlar
حاشيت ارگيگه	Haşitu ırgige	Kenarı ince	Sevimli biri

عظم الغلظ ما یرگ	Adam ılgılız ma yreg	Kalınlığın kemiği ince olmaz	İyi kökenliler asla değişmez
رگگ بی	Rageg biyye	Beni ince yaptı	Özellikle bir kadına fiziksel veya ahlaki olarak hakaret etmek
صویگات رگیگین	Svegat rgeygin	Bacakları ince	söylentileri söyleyen kişi
الموت فرظ یغیر الرگه ماهی فرظ	Lmevt varz yağer ırrigge mahi varz	Ölüm zornludur ama incelik zorunlu değildir	Kişisel saygınlığı sürdürmenin gerekliliği için
لون الفجاجة	Levn lvijaje	Boşluğun rengi	Renksiz şeyler için
مطلوص لونو	Matlus levnu	Rengi hafif	Açık renkli kimse
معگود لونو	Maagud levnu	Rengi düğmeli	Koyu renkli kimse
الکرش یمرگها السباغ والدباغ	Lkerş yımreghe ıssebağ ve ıddebağ	Aynı göbekten hem ressam hem tabakçı çıkar	İnsan doğası ve davranışlarındaki eşitsizlik
الطلي اعل ازغب	Ittali ala zgab	Saçta boya	Beceriksizlik ve sakarlık
البوي ال طلعت اعليه تعود کيفت	Ilbuye li talıt elih itu'ud kivtu	Bukalemun bastı her yerin rengini alır	Fırsatçı insanlar için
أكحل	Ekhal	Siyah	Siyah
أكحل	Ekhal	Siyah	Huysuz/ zalim
کحال القلب	Khal lgalb	Kalbin siyah olması	Kötülük ve zulüm için
امکحله	Imkahla	Siyah giyinmiş	Siyah mutluluk kıyafeti
الکحلة	Elkählä	<i>Kohl</i>	Göz kapaklarını karartmak için kullanılan kozmetik toz
أكحالیش	Khaliş	<i>Khaliş</i>	Mağribi köle kültüründe siyah insanlar için aşağılayıcı bir kelime
الکحلان	Elkählän	<i>Kehlän</i>	Siyah tenli Mağribi topluluğu
کحال الخيمة	Khal lheyime	Çadırın siyah kısmı	Çadırın siyah kısmı
الخالفة الکحلة	Lhalva lkahla	Çadırın siyah tarafı	Bazı Mağribi kabilelerin siyah topluluğu için bir metafor
الحکمة الکحلة	Lhıkme lkahle	Siyah bilgelik	Juju
الحسانیة الکحلة	Elhasaniya lkahle	Siyah hasanca	Zor <i>Hassaniya</i> (mağribi dili)
اتمر لکحل	Itmar lekhal	Siyah hurma	Olgun hurma türü

الماء لكحل	Elma lekhal	Siyah su	Sadece su
شيطانها أكحل	Şeytanhe khal	Seyatnı siyah	Siyahlardan hoşlanan kadın
نختير عن لكحل من عينية	Nehteyru an lekhal mın eyniye	Onu gözümün siyah kısmından daha çok istiyorum	Düşkünlük için
كحل عين من كذا	Kehhal aynu men keza	Gözünü biriyle/bir şeyle sıyahlaştırmak	Sana aziz olan biri / bir şeyi görmek
أكحل من ماند ال توكل أولادها	Ekhal men mande ıl tevkel vladhe	Çocuklarını yiyen <i>Mande</i> 'den daha sıyah	Kötülük ve zulüm için
اكحل من حموم ادرس	Ekhal men hmum adris	<i>Adres</i> kömüründen daha sıyah	Ten rengi çok kara biri
كمب كحل والليل أكحل	Kımbe kahle ve leyle ekhal	<i>Kumaba</i> siyahtır gece de siyahtır	Karışıklık için
يعطيك أكحال لوجه	Yaatik ekhal lujeh	Yüzün siyah olsun	Bir lanet
كحال لوراك	Khal levrak	Popo siyah olması	Uğursuz
كمامة كحلة	Kmame kahle	Siyah dudaklar	Estetik dudak rengi
كمامة منيلة	Kmame mneyle	Çivit renkli dudaklar	Estetik dudak rengi
الجانبية الكحلة	Ljanbe lkahle	Siyah taraf	Batı Afrika müziğinden etkilenen Mağribi müziğinde önemli bir mod
العيشة الكحلة / الكسب لكحل	Elişe lkahle/ lkesıb lekhal	Siyah yaşam tarzı	Tarımsal yaşam tarzı
النيلة	Innile	Çivit	Renk/ kıyafet
أمنيله	Imneyle	Çivitli	İndigo kıyafet/renkli
الظلمة	Izalme	Karanlık	Karanlık
ظلم	Zalme	Karanlık	Saldırganlık
مظلم	Imzalem	Karanlık	Karanlık/ sıyah
دخل ظلمة	Idhal zalme	Karanlığa girdi	Belirsiz/ kaybolmak
ظلمت أشهر	Zalmet işhar	Ayın karanlığı	Hicri takvime göre sıyah geceler
ظلمت لقبر	Zalmet lıkbar	Kabrin karanlığı	Günahkar Müslümanlar için metafizik bir inanç
العتمة	Elatma	Karanlık	Karanlık
الظو	Izzav	Işık	Işık

ظاوي	Zavi	Aydınlatıyor	Aydın \ zengin
گادي	Gadi	Aydın	Aydın \ zengin
مشعشع	Imşaşa	Işık saçıyor	Zengin \ afacan
يتبارگ	Yıtbareg	Parlıyor	Parlayan
ذاک لیبرگ مل تحت شی	Zak li yıbreg meli tahtu ši	Parlamanın altında bir şey yok	Sahte görünüş için
السنین ابروگ	Issıneyn ıbrug	Dışleri şimşek gibi	Bembeyaz
أبيض	Ebyaz	Beyaz	Beyaz
أبيض	Ebyaz	Beyaz	İyi kalpli
بيطاني	Bizani	Beyaz	Mağribi
متبيطن	Mıtbeyzan	Beyazlatılmış	Mağribi dili ve kültürüne aşina olan kimse
الجانبه البيضة	Iljanbe lbeyza	Beyaz taraf	Arap müziğinden etkilenen Mağribi müziğinde büyük bir müzik modu
أبيضن من تيدینیت ولد مانو	Ebyaz men tidinit veld manu	Uld Manou'un ut'undan daha beyaz	Mağribi dili ve kültürüne aşina olan kimse
وذنو بيضة	Veznu beyza	Kulağı beyaz	Mağribi müzikte Virtuoso
لبیظ لول	Lebyaz levvel	İlk beyaz	İslami takvimin dördüncü ayının halk adı
لبیظ الوسطاني	Lebyaz lıvıstani	Orta beyaz	İslami takvimin beşinci ayının halk adı
لبیظ التالي	Lebyaz tali	Son beyaz	İslami takvimin altıncı ayının halk adı
عاد عين بيضة	Ad eyn beyza	Beyaz göz oldu	Kaybolmak
صدغة بيضة	Sadge beyza	Beyaz sadaka	Kutsanmış ve koruyucu olarak kabul edilen şeker, pirinç veya un gibi beyaz ürünlerden verilen bir sadaka
الله ببيظ اطيگك	Allah ıybeyaz trigak	Allah yolunu beyazlatsın	Kolaylık ve güvenli yolculuk için sık kullanılan bir dua
عدل لبيظ	Adel lıbyaz	Beyazlık yaptı	Ayrımcılık yapmak
ابلد فيه السودان ما ينفطح فيه البيضان	Ibled vih ıssüdan ma yenvazhou vih ılıbızan	Siyahlıların olduğu yerde beyazlar rezil olmaz	Mağribi kölelik kültürünün doğadaki bir inancı, siyahların "beyaz" ustalarıyla karşılaştırıldığında utancına dayanma kabiliyetine sahipti

أبيض من دراعت ول فند	Ebyaz men derra'et vıl vend	Uld vend'in elbisesinden daha beyaz (köpekler onu süt ile karıştırıyor)	Bembeyaz
ما ابيض من كون روص امظاحك	Ma ebyaz menu kun rus emzahku	Sadece dişleri beyaz	Kaba/ zalim
بيض نيتك وأكعد فلمريرة	Beyyaz nıytak veg'id ıvlimrire	Niyetini beyazlat ve yolda otur	İyi niyetlerin yararı için
لما يحلب بأيدو ما ييظاي اخديو	Ilma yahleb beydu ma yebyaz ihdeydu	Kendi elleriyle sağmayan yanakları beyazlamaz	Kendine güven ve özerklik için
ايباظ لكل	Ibyaz lekle	Böbreklerin beyaz olması	Pervasızlık
ايباظ الشوكه	Ibyaz ısevke	Dikenin beyazlığı	Görünümlerin yanıltıcı doğası için
ايباظ الخيمة	Ibyaz ılheyime	Çadırın beyaz kısmı	Koton çadırın dış kısmı
أكحال الخيمة	Ibyaz ılheyime	Çadırın siyah kısmı	Çadırın iç kısmı
ارگاط الخيمة	Irgat ılheyime	Çadırın karışık renkli kısmı	Çadırın iç görünen kısmı
حمّار الخيمة	Hammar ılheyime	Çadırın kırmızı kısmı	Çadırı kaldıran iki sütunun birleştiği orta kısım
يروح للجنة مروج أبيض	Iyruh leljenne marvah ebyaz		Saflık için kullanılır
الشيب ما يحمل العيب	Işseyb ma yıhmıl elayb	Beyaz saç lekeyi kaldıramaz	Yaşlanma ahlaki bir yüküdür
الشيب هاب ملان وارسل	Işseyb habu mulane ve rsul	Tanrıyla peygamberi beyaz saça saygı duyuyor	Yaşlılara saygı duyma dürtüsü
أدخن	Edhan	Duman rengi	Gri
أشخن	Eşhan	Tanımsız	Aynı renk ya da ona yakın
أشعث	Eşath	Kuru saç/cilt	karmakarışık
أشهب	Eşheb	Gri	Gri
أمغبر	Imğabbar	Tozlu	Kirli. Son yıllarda cinsel ilişkisi olmayanlar için kullanılır
أشعل	Eş'aal	Bej	Bej genellikle hayvanlar için kullanılır
أزعر	Ez'aar	Bembeyaz	İnsanlar için
أزغم	Ezğam	Bembeyaz	İnsanlar ve hayvanlar için kullanılır

أبرش	Ebraş	Beyaz	İnsanlar ve hayvanlar için kullanılır
أجل لبياض	Ijmel lebyaz	Beyaz deve	Deve türlerinin en iyisi sayılır
أجل لزرگ	Ijmel lezrag	Mavi deve	Karışık renkli deve, güçlü işitme becerilerine rağmen, düşük gece görüşüyle sağlam sayılır
أجل بخزو		<i>Khazva</i> 'lı deve	Burun üzerinde küçük noktalı beyaz işaretli deve
أجل برثمتو	Ijmel brathemtu	<i>Rathmah</i> 'lı deve	Burun üzerinde büyük noktalı beyaz işaretli deve
أجل بعلامتو	Ijmel ıb'alamtu	Markalı deve	Kuyruğu beyaz işaretli deve
أجل بکراسو	Ijmel bıkrasu'u	<i>Kraseaa</i> 'lı deve	Beyaz ayaklı deve
أزرگ	Ezrag	Mavi	Karışık renkli
أزرگ	Ezrag	Karışık renkli	Saflık
ناگه زرگه	Nage zarge	Karışık renkli deve	Siyah ve beyaz
امیه زرگه	Immeyhe zarge	Karışık renkli su	Sadece su
ازرگ من ملحه	Ezrag men mılha	Bir tuz parçasından daha karışık renkli	Saflık
فم أزرگ	Vım ezrag	Karışık renkli ağız	estetize diş eti \ diş rengi
سنین بروگ	Sınneyn brug	Parlayan dişler	Parlayan
زرگ عینو	Zargeg aynu	Çok küçük bir delikten bakıyor	Voyeurism çeşidi
أزریگ	Izrig	İçecek	Süt, şeker ve su karışımıyla yapılan geleneksel bir içecek
أزریگه	Izrige	Müzik	Bidan müziğin karışık bir modu
أزریگه	Izrige	Karışık dil	Karışık şiir; Hassaniya ve Arapça
أزراگ البلاوي	Izrag lbelavi	<i>El Billawi</i> 'nin karışık renkleri	Mağribi müzikte bir alt mod
أرگط	Argat	Karışık renkler	Genellikle kesilmiş bir eser
لسان أرگط	Lsan rgat	Karışık renkli dil	Tâlihsiz
لاحس ارگط	Lahes argat	Karışık renkli bir şey yalamış	Reddetme ifadesi
امبرگط	Imbargat	Karışık renkli bir şey	Eleştiri ifadesi

أحمر	Ahmar	Kırmızı	Kırmızı
أحمر	Ahmar	Kırmızı	Çıplak
أحمر أحمار الدم	Ahmar ıhmar ıddem	Kan kırmızısı	Kırmızı rengin bir tonu
أحمار أمبوكة (أبكاك)	<i>Ihmar imbevkek (ebekak)</i>	<i>Abakak</i> (yerel bitki) kırmızısı	Koyu kırmızı
الحميرة	Ilhımmeyre	Kırmızı	Tıbbi ve kozmetik amaçlı kullanılan doğal bir krom
كذب حمراء	Kızbe hamra	Kırmızı yalan	Yalan
ماه كل بگره حمراء لتاكاظ	Mahi kel begra hamra ıltagaat	Her kırmızı inek <i>Tagat</i> 'a (kabile) ait değildir	Görünümünün yanıltıcı doğası için
خادم حمرا متعوذ منها النبي	Ilhadem ılhamra metavez minhe innebi		Mağribi kölelik kültürüne açık tenli kölelerin siyahlardan daha tehlikeli olduğuna dair bir inanç
نهار أحمر وأمريفي	Nhar ahmar ve mreyvi	Kırmızı ve rüzgarlı bir gün	Sıkıntılı bir durum için ifade edilir
سارق أحمر	Sareg ahmar	Kırmızı hırsız	Hırsız
علب أحمر	Ileb ahmar	Kırmızı tepe	Boş ortam için
العين الحمراء	Il'ayn ılhamra	Kırmızı göz	Tehdit etmek için kullanılır
إجيب الريح الحمراء من دونك	İjib ırrih ılhamra mın dunu	Kırmızı rüzgar senden önce gelsin	Istenmeyen misafir için bir beddua olarak kullanılır
العاج لحر	Il'aaj lahmar	Kırmızı dentin	Mağribi kültüründe sevilmeyen bir renk
اللحم لحر	Ilham lahmar	Kırmızı et	Kırmızı et
اللحم لحر	Ilham lahmar	Kırmızı et	Çocuklar
كيف اتبر لحر	Kiv ıtbar lahmar	Kırmızı altın tozu gibi	Aşırı güzel/ nadir
كيف الياقوت لحر	Kiv ılyağut lahmar	Kırmızı yakut gibi	Aşırı güzel/ nadir
الشرك لحر	Işşırk lahmar	Kırmızı boyalama	Deri eserlerini renklendirmek için doğal ürünlerden yapılan bir boyama
باس فالتمر لحر يعطيه ان	Bas vıtmar lahmar ya'atih inne	Kırmızı hurma'dan gelen zarara açığız	Sadakat ve memnuniyet için
بايت عيني حمراء	Bayet eyne hamra	Geceye gözüm kırmızı geçirdim	Sürveyans veya uyuyamamak için

لا تليت تگول لو محمر وجهك	La tleyt tgul lu mahmar vejhak	Yüzü ne kadar kırmızı olduğunu bir daha söyleme	Kendi işine bakması için birini uyarmak
حمرو من	Hamru menu	Bir şeyi kırmızı bir şekilde almak	Zorla ele geçirmek
الحمرا منت سدوم	Ilhamra mınt seddum	Kırmızı hanım <i>Mint sedum</i>	Mağribi kültüründe aptallıkla bilinen efsanevi bir kişilik
الشاهرة أم صك أحمر	Işşahra ım sak ahmar	Kırmızı çantalı <i>Eş şahra</i>	Karışık insanlar için
أهل بلحمر	Ehl bılahmar	Kırmızı olanlar	Cinlerin kabilesi
خمرية	Hümriye	Kırmızı olan	Anüs
التينه الحمراء	Ittine ılhamra	Kırmızı vajina	Kufur
دودة حمرة	Düde hamra	Kırmızı kurt	Kufur
درجة حمرة	Dreyje hamra	Kırmız vajina	Kufur
النار الحمرة	Innar lhamra	Kırmızı ateş	Cehennem
أصفر يتقوق	Asfar yitgevga	Sarı doğum	Mağribi kültürü için çok uygun ten rengi (aşırı beyazlık)
أصفر أصفار المح	Asfar sfar lmih	Yumurta sarısı	Koyu sarı
العين الصفرة	Ilayn ıssavra	Sarı göz	Adrar bölgesinde bir Bedevi köyü
الاصفرار	Lisfırar	Sarı vakit	Alaca karanlık
الصفار	Isfar	Sarılık	Hepatit
اتمر لصفار	Itmar lasfar	Sarı hurma	Bir hurma türü
اللحم المصفر	Ilham lasfar	Sarı et	Hafif kızarılmış et
الشرك لصفار	Işşırk lasfar	Sarı boya	Deri eserlerini renklendirmek için doğal ürünlerden yapılan bir boyama
أخضر	Ahzar	Mavi- yeşil- siyah	Diğerleri iki renk kastedildiği zaman, ek işaretlerle orijinal olarak yeşil renkle tanımlanan üç renk
أخضر	Ahazar	Yeşil	Açık ten rengi
أخضر نناع	Ahzar nanaa	Nane yeşili	Yeşil
أخضر سيغه	Ahzar seyge	<i>Seyga</i> yeşili	Açık mavi

أخطر كهدي	Ahzar keyheydi	<i>Kaedi (şehir)</i> yeşili	Koyu mavi
لبحر لخطر	Lıbhar lahzar	Yeşil deniz	Deniz / okyanus
قلم أخطر	Iklem ahzar	Yeşil kalem	Mavi kalem
احميراتن الخطر	İhmeyratne ılhızır	Yeşil eşeklerimiz	İki grubu veya eylemleri karşılaştırmak için alaycı bir ifade
خطرة ومنيله اعل عليب مگیلة	Hazra ve mneyle ile ıleb ımgeyle	Yeşil ve çivit tepede uzanıyor	Karpuz için bir halk bilmececi
يلگينا اعل عليب أخطر	Yılğine ile ıleyb ahzar	Yeşil tepede görüşmek dileğiyle	İmkansız ve kötü son için
ما تطلعو الخطرة	Ma tetelu’u ılhazra	Yeşil ona hiç binmedi	Kilo alma problemi yaşamak (buradaki yeşil lütüftür).
الماء والخضراء والوجه الحسن	Elmau’u ve lhazrau’u ve lvejhu elhasen	Su, yeşillik ve güzel yüz	Yaşamın en büyük üç haznesi
ابط زرعو أخطر	İbet zaru’u ahzar	Tarlası yeşil iken biçti	Naiflik ve olgunlaşmamışlık için
خذري	Hızri	Yeşil	Siyah Mağribi (<i>Hartani</i>)
الخطارة	ılhazzara	Yeşiler	Siyah Mağribi (<i>Haratines</i>)
سوداني	Südani	Sudanlı	Siyah Mağribi (<i>Haratines</i>)

ÖZGEÇMİŞ

ELHADJ OULD BRAHİM

Education

PhD	Istanbul University, Communication Faculty Dissertation: “Visual Culture in Mauritania; An Ethnographic Study”	2020
MS	Moulay Ismail University, Communication In Contexts Thesis: “Media Theories and Media Literacy in Mauritania”	September 2010
BA	Nouakchott University, English Language & Literature	May 2007

Scholarships and awards

NYU's CSAAD Fellowship (Postponed)	2020
MUSÉE DU QUAI BRANLY - JACQUES CHIRAC (Candidacy)	2018
Turkish Scholarship (Won)	2015
Danish Institute of Damascus (Won)	2012

Teaching experience

Nouakchott University , Mauritania Associate Professor , English Department	2013 - 2014
--	-------------

- Media for Development, an undergraduate course averaging 140 students per semester, covering the following topics: communication theory & research methodology.
- Developing creative syllabus for each semester and suitable research topics for group and individual presentations

Lebanese International University , Nouakchott Teaching assistant , English	2013 - 2014
--	-------------

- Teaching in a master program. Sociolinguistics, culture theory and research methodologies
- Designing curriculums for undergraduate classes

Community Service

For MVD (Pour une mauritanie verte et democratique)
Senior trainer, Nouakchott, 2017-2019

21 August Forum, President, 2014-2017

Languages

Arabic: Native Language

English: Native language

French: DELF B2 DU CECL

Turkish: Excellent Level Spoken and Written

Hassaniya: Mother Tongue

