

T.C.
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
İlahiyat Fakültesi

**ULUSLARARASI
DÜŞÜNCE ve SANATTA MEVLÂNÂ
Sempozyum Bildirileri**

**INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON
MAWLÂNÂ JALÂLADDÎN RUMÎ
IN THOUGHT and ART
Papers**

May, 25-28 Mayıs 2006
Çanakkale
Türkiye/Turkey

İSLÂM SANATINDA TASAVVUFÎ SEMBOLİZM VE MEVLEVİLİK

Yrd. Doç. Belgin PEKPELVAN

ÇOMÜ, Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü Öğretim Üyesi.

(ÖZET)

Tasavvuf; dinin doğmaların daha serbest yorumlanması ve çevrilmesini sağlayan, Kur'an ayetlerinin ve hadislerinin görünürdeki anlamlarından çok onlara batınî anlamlar veren, dinsel ve felsefî bir eğitim sürecidir. Vahdet-i vücüt felsefesine göre, âlemdaki her türlü canlı ve cansız nesnelere özünde Allah (Gizli Cevher) vardır. Dünya Allah'ın tecellisi olan zâhiri âlemdir ve bütün varlıklar O'nun sınırlı görünüşüdür. İslâm sanatında, görünende görünmeyen (Cevher=Öz) aranmaktadır. İslâm sanatçısının amacı; görünüşteki karmaşıklığı aşmak, çokluğun ardındaki Vahdet'e "Bir"e ulaşmaktır. Sanatçılar, soyutlama içgüdüleri ve heyecanlarına tasavvufta karşılık bulmuşlar, iç amacı derunî, dış amacı ise, dünyayı güzelleştirmek olan ve hiçbir fenomenin dile getirilmediği bir sanat anlayışını geliştirmişlerdir. Vahdet-i vücüt felsefesini benimseyen mevlevîlik, İslâm dinini yüksek bir heyecan ve cezbe olarak algılamış ve algılanmasını sağlamak için de güzel sanatları araç olarak kullanmıştır.

Bu anlayış çerçevesinde oluşturulan mimari, hat, tezhip, edebiyat, musikî gibi sanat alanlarında yapılmış eserlerde, motif veya kompozisyonların belli kurallara ve belli kalıplara uyarlandığı ve zaman zaman da sembolik anlamlar yüklendiği görülmektedir.

Bildiride; İslâm sanatı başlığı altında değerlendirilen bütün sanat dallarına etki eden tasavvuf felsefesinin, sanat eserlerinin oluşturulma süreçlerine etkisi, bazı eserlerde yer alan ve belli bir düşünceye işaret eden sembollerin gizli anlamları ve bunların İslâm öncesi Türk sanatıyla olan bağlantıları örneklerle açıklanacaktır. Konumuz gereği bu açıklamalar, Mevlânâ'nın düşünceleri ve mevlevîlik bağlamında değerlendirilecektir.

(ABSTRACT)

SUFI SYMBOLISM AND THE MEVLEVITE ORDER IN ISLAMIC ART

Islamic mysticism is a religious and philosophical movement which facilitates the interpretation and translation of the dogmas and attaches esoteric meanings to the verses of Koran rather than explaining just meanings of these verses. According to vahdet-i vücüt (the unity of existence) philosophy Allah (ultimate core) is within the essence of every living and non living thing in the universe. The earth is an apparent universe created by Allah and all beings are the limited appearance of Allah. In Islamic Art the invisible (core-essence) is looked for in what is visible. The aim of the Islam artist is to overcome the apparent confusion and to reach the one (unique) beyond the plentifulness. The artists have found answers to the questions regarding their abstract instincts and emotions in mysticism and adopted an art conception which aims to beautify not only the world itself but also the individual himself/herself. The followers of Mevlana have also adopted the philosophy of vahdet-i vücüt (the unity of existence) and perceived the Religion of Islam as an enthusiastic and appealing phenomenon and utilized the fine arts to reach the ultimate wisdom.

In this context, many works of art were produced in fields such as architecture, calligraphy, illumination, literature, and music. However, it is seen that the sections and compositions of these works were adapted to specific patterns and sometimes had symbolic meanings.

In this paper, the effect of mysticism philosophy on the formation process of Works of Islamic Art, the reasons to use symbols representing specific concepts, the secret meanings of these symbols and the relationship between these symbols and Pre-Islam Turkish Art will be explained with examples. Finally, these explanations will be evaluated with regards to Mevlana's philosophy.

İslâm dini inanışına göre; dünyadaki her şey gelip geçici ve hayaldir. Allah, zaman ve mekândan münezze, saf ve değişmeyen tek varlıktır. O' gözle görülemez, elle tutulamaz, doğmamış ve doğurulmamıştır. Allah (Gerçek Varlık=Mutlak), ancak vahiyle kavranabilir. Vahyin kaynağı ise, Kur'an'dır. Allah'ın buyruğu olan Kelâm (Söz), değişmeyen gerçekliktir ve öğretimin temelidir.

İslâmiyet'te; hukuk, toplum, ilâhiyat, beceri ve metafiziğe¹ ilişkin tüm bilgiler, ilke olarak, vahiy kaynağı olan Kur'an'dan türetilmiştir.

İslâmiyet'te ilk tasavvufî görüşler, mezheplerin doğuşuyla birlikte başlamış ve ancak XI. yüzyılda, Gazali'nin de (1055-1111) çabalarıyla, tasavvuf yorumlarının Kur'an'ın ve sünnetin esaslarına ters düşmediği kabul edilmiştir².

Tasavvuf; dinin doğmaların daha serbest yorumlanması ve çevrilmesini sağlayan ve Kur'an ayetlerinin ve hadislerinin görünürdeki anlamlarından çok onlara bâtinî anlamlar veren, dinsel ve felsefî bir eğitim sürecidir³. Allah'ın niteliğini ve dünyanın oluşumunu varlık birliği (Vahdet-i vücût) anlayışıyla açıklayan tasavvuf, Allah sevgisinin inananları kötülük yapmaktan alıkoyacağını söylemektedir. Tasavvufî felsefeye göre; insanların kalbine ceza ve acıya dayalı korku ögesi yerine, sevgi ögesi yerleştirilmelidir. Tasavvuf; İslâmiyet'in salt mantık ve kaide dini değil, aşk ve şevk dini olduğunun anlaşılması demektir⁴.

Aşk; ölümlü evrendeki tüm nesne ve güçlerin kaynağı olan Yüce Akıl'ın (Allah'ın) bilinmeyi istemesidir. Aşk, görünen (mümkün olan) âlemin oluşturulma nedeni, Allah'ın niteliği ve kâinatın özüdür.

Tasavvuf felsefesine göre; Allah mümkün olan âlemdeki varlıkları oluşturmadan önce, onların kusursuz örneklerine ve ilk biçimlerine sahipti. Bunlar öz ve bilinçte Bir'diler. Allah'ın "Kün" (Ol) sözüyle bütün varlıklar, birbirini türeten büyük bir devingenlikle, ardı ardına yaratılmaya başlandı. En sonunda da, evrenin bütün yaratık ve nesnelere bulunan öz güç ve nitelikler bir ruhta odaklandı ve insan (mikrokozmos) yaratıldı.⁵ Kün emri halâ icra halinde olup, kâinat da sürekli bir devinimle genişlemektedir.

Öz Bir'den kopmuş olan insan, İlahî Aşk'a tekrar kavuşmak istemektedir. Mevlânâ'nın deyişiyle "Cihanın Canı"nı aramaktadır⁶. O'na kavuşmak, bu yolda (sülûk=manevî eğitim süreci) çile çekerek (çaba harcayarak) ve bir takım manevî mertebeler ve makamlardan geçerek mümkündür. Başka bir deyişle; Tevhid'i yaşamak, yani Allah'ın sahiplik sıfatına vekâlet edecek yetkiyi bulmaktır. Mevlânâ, bu yetkiyi kazanmış bir kişidir ve insanların da bu yetkiyi kazanması için, yaşantısı boyunca bu süreci yönetmiştir. Eğitimi, sanatkâr ve mutasavvıf Mevlânâ'nın düşüncelerini esas alan mevlevîlikte sülûk; insanın kendisini unutmaması değil, kendisini bulmasıdır⁷.

¹ Metafizik; "...hakîkatın, her şeyin başlangıcının ve sonunun, Mutlak'ın (İslâmiyet'te Allah) ve onun ışığında görelî olanın ilmidir./..Metafizik, gerçekleşmesi kutsallık ve manevî mükemmellik demek olan ve bu yüzden de ancak vahiy dayanan bir gerçeklik çerçevesinde ulaşılabilen, gerçeklikle ilgili bir teoriadır." NASR, Seyyid Hüseyin; İnsan ve Tabiat, Çev. Nabi Avcı, Yeryüzü, İstanbul 1982, s. 103, 197S.

² TURAN; Şerafettin; Türk Kültür Tarihi- Türk Kültüründen Türkiye Kültürüne ve Evrenselliğe, Bilgi, Ankara 1990, s. 114-115, 357 S.

³ TEZ, Zeki; Bilim ve Teknikte Ortaçağ Müslümanları, Nobel, Ankara 2001, s.51, 295 S.

⁴ ÜLKEN, Hilmi Ziya; İslâm Sanatı, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, İstanbul 1948, s.550, 580 S.

⁵ TEZ, Zeki; a.g.e, s.52

⁶ PEKPELVAN, Belgin; Saz Üslûbu Formsal Diyalektiğinin Çağdaş Anlayıştaki Sentezine Dönük Bir Yöntem

Araştırması, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü Sanatta

Yeterlik Tezi, İzmir 1998, s. 136, 385 S.

Nietzsche'nin Apollon ve Dionysos düalizminde yer alan Dionizik (öz-bir'den kopmuş) insanın öz-bir'e kavuşmak

istemesi olarak açıklanan bu durum, sufilerin "aşk" kelimesi ile ifade ettikleri halin karşılığıdır. Tasavvufî

düşüncede yer alan "insanın Mutlak'ı idrak edebilmesi" şartı, dionizik durumda fenomenlerin iç yüzüne inilmesi

olarak açıklanır. Dionizik insan resimsiz, cisimsiz ve ünvarsızdır. Bkz. AYVAZOĞLU, Beşir; İslam Estetiği ve

İnsan, Çağ, İstanbul 1989, s. 22-25,32, 478 S.

⁷ HAKSEVER, Ahmet Cahid; Son Dönem Osmanlı Mevlevilerinden Ahmet Remzi Akyürek, Kültür Bakanlığı,

Bütün varlıklar Allah'ın görüntüsüdür. Onlar, anlayış, duyuş ve oluş yoluyla ortaya çıkmışlardır. Bu nedenle, Allah'a ulaşmak, ancak aşk ve cezbe ile mümkün olabilir. Mevlevîlikte musikî ve raks cezbe doğuran araçlardır.⁸ Evrenin yaratılış nedeni olan insan, sınırlı varlık olmaktan, bencillikten ve ihtiraslardan kendisini tamamen sıyrarak⁹ insan olmanın özünü kavradığında ve içindeki manâ zenginliğini arttırarak yaratıcısı ile "Bir" olma bilincine ulaştığında, hem Allah'ı seven (Aşık) hem de Allah'ın sevdiği kişi (Maşuk) olacaktır¹⁰. Allah'ın görüntüsü olan mümkün âlemdeki bütün varlıkları sınırsız sevmek, iyiye, hayra ve güzele yönelmek, kısaca Allah'a hizmet etmek, O'na kavuşmak demektir.

Mevlânâ, insanları sevgi çemberinde birleştirerek kaynaştırmaya çalışmış, onları taassub ve dogmatiklikten uzak bir inanç ve düşünce sistemi içerisinde, kendilerini ıslah etmeleri için yeni bir ahlâk sistemi geliştirmiştir. Mevlânâ'nın Mesnevî'sinde yer alan beyitler ve Divan-ı Kebir'deki rubâiler, Tevhîd (Allah'ın Bir'liği) fikrini esas alır ve insanları birbirine kaynaştırmayı amaçlar. Rubâilerde, sevgilinin aşkıyla (Îlâhî Aşk'la) yanan gönül, çeşitli metaforlar, semboller ve kinâyelerle dolu serzenişlerle anlatılır.¹¹

Mevlevîlik, halkı birbirine kaynaştırarak temel kültürün yapılanmasını da sağlamıştır. İslâm dinini yüksek bir heyecan ve cezbe olarak algılayan mevlevîlik, diğer insanların da algılaması için güzel sanatları araç olarak kullanmıştır.¹² Hemen hemen her devirde, mimari, hat, tezyinat, musikî, şiir gibi İslâm sanatı denilince aklımıza gelen bütün sanatlara karşı, hoşgörü içerisinde olan suffiler, onu korumaya ve yüceltmeye çalışmışlardır. Din, kültür, sanat ve bilim merkezleri haline gelen mevlevîhanelerdeki eğitim, usta-çırak ilişkisi şeklinde yürütülmüş ve öğretici-bilgin-yol gösterici anlamına gelen "Mürşîd" kelimesi, yüksek bir manâ zenginliğine kavuşmuştur.

Vahdet-i Vücüt Felsefesinin İslâm Sanatına Etkisi

Vahdet-i vücüt felsefesine göre; âlemdeki her türlü canlı ve cansız nesnelerin özünde Allah (Gizli Cevher) vardır. Bu nedenle, Allah her yerdedir. Dünya Allah'ın tecellisi olan zâhiri (görünür) âlemdir ve bütün varlıklar O'nun sınırlı görünüşüdür.¹³ İslâm sanatında görünende görünmeyen (Cevher=Öz) aranır. Sanatçının amacı; görüntüdeki karmaşıklığı aşmak, çokluğun ardındaki Vahdet'e (Bir'e) ulaşmaktır. Sanatçılar, soyutlama içgüdüleri ve heyecanlarına tasavvufta karşılık bulmuşlar, iç amacı derüni, dış amacı ise, dünyayı güzelleştirmek olan ve hiçbir fenomenin dile getirilmediği bir sanat anlayışını benimsemişlerdir¹⁴.

İslâm sanatçısı, dünyadaki (mümkün âlemdeki) tüm varlıkları Allah'ın görüntüleri olarak algıladığı için, doğayı da duyu üstü gerçekleri yansıtan bir ayna olarak kabul etmiştir¹⁵. Sanatçının amacı, mümkün âlemdeki varlıklar üzerinde "Gayb" sûretinde yayılmış olan "Nur"a belli ölçüde de olsa ulaşabilmektir. Resmin yapılacağı yüzey, Allah'ın aksettiği "yokluk aynasını" sembolize etmektedir.¹⁶ Sanatçılar, bu yokluk aynasında (resim yüzeyinde) varlıklarda tecelli eden Allah'ın ışıklarını gösterebilmek için, renklerin kaynağına inerek, saf renklere ulaşmaya çalışmışlar ve bunun için de, yüzeydeki göz aldatici uzaklıkları ortadan kaldırmışlardır. Görünenin ardındaki görünmeyen ve

Ankara 2002, s. 32, 183 S.

⁸ GÖLPINARLI, Abdülhakî; Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik, 2. Basım, İnkılâp-Aka, İstanbul 1983, s.185, 568 S.

⁹ HAKSEVER, Ahmet Cahid; a.g.e, s. 32

¹⁰ YAKIT; İsmail; "Türk-İslâm Düşünürü Mevlânâ'ya Göre "İdeal İnsan", I. Mevlânâ Kongresi, Tebliğler, 3-5

Mayıs 1985 Konya, Selçuk Üniversitesi, Konya 1986, s. 225, 213-227 S.

¹¹ CELKAN, Hikmet; "Mevlânâ'nın Eğitimci Yönü", I. Mevlânâ Kongresi, Tebliğler, 3-5 Mayıs 1985 Konya,

Selçuk Üniversitesi, Konya 1986, s.303, 305, 299-306 S.

¹² ÜLKEN; Hilmi Ziya; a.g.e, s. 550; HAKSEVER, Ahmet Cahid; a.g.e, s. 15

¹³ CELKAN, Hikmet; a.g.m, s. 301

¹⁴ AYVAZOĞLU, Beşir; "Osmanlı Estetik Dünyasına Bir Bakış", Osmanlı, C. 10, Yeni Türkiye, Ankara 1999, s.20, 17-28 S.

¹⁵ NASR,Seyyid Hüseyin; a.g.e, s. 122; ÜLKEN, Hilmi Ziya; a.g.e, s. 550

¹⁶ AYVAZOĞLU, Beşir; İslam Estetiği ve İnsan, Çağ, İstanbul 1989, s. 72, 478 S.

değişmeyen tek gerçeğin, yani “Öz’ün” anlatılabilmesi için, form önceden belirlenmiş kurallara uygun olarak derece derece yükseltilmiş ve değişmeyen kalıplar içerisinde sunulmuştur. Böylece, Allah tarafından doğaya sunulan ilâhi bağış ve bereket, doğa formlarının kendi ifadeli anlamlarını taşıyan biçimlerinde nesnelleşmiştir.

Seyyid Hüseyin Nasr; biçimin yüceltilmesi yerine biçimin özüne yönelik bu sanat anlayışını özgürlük bağlamında açıklar. Ona göre; İslâm’da metafizikî anlayış çerçevesinde gelişen insan özgürlüğü, niteliksel ve yukarı doğru değil, niceliksel ve yana doğru gelişen bir özgürlüktür.¹⁷ İslâm sanatçısı, niceliksel bütüne zarar verecek ve bireyselliğini ortaya çıkaracak bütün niteliksel atımlardan kaçınır, varlıkların dış görünüşlerinin aynen yansıtılmaması gerektiği düşüncesini ilke olarak benimser ve bu ilke çerçevesinde başlı başına bir estetik anlayışı geliştirir.

Sanatçılara göre güzellik, herhangi bir nesnede kendini yaşamak (emphaty-einfühlung) demek değildir. Güzellik, mutlak güzelliğin görünen âlemdeki içkinliği (immanent oluşu) dir. Örneğin; gülün güzelliği, Allah’ın “Cemal” sıfatının ondaki tecellîsidir. Bu tecelliyi, ancak gönül gözü açık olanlar görebilir. Mutasavvıflara göre, “kenz-i mahfî”, yani gizli hazine olan Allah, yokluk aynasında kendi tecellisini ve güzelliğini görmüş, aşk’ın bu ilk parıldayışı isimlerinin ve sıfatlarının çokluğunu sağlamış ve böylece âlem oluşmuştur.¹⁸ Mevlânâ, görünen âlemdeki (dünyadaki) güzelliklerin “Hakk”ın güzelliği olduğunu ve nesnelere “İlâhi Güzellik”ten pay aldıkları ölçüde güzel olabileceklerini belirtmiştir.¹⁹ Ona göre; her çirkinin içinde bir güzellik vardır. Çirkinine onu seven gözle bakmak gerekir.

Mevlânâ, “hikmet”i, yani bir sırrı, sır gibi görüneni açıklayabilmeyi, yetenek ve yetki sahibi olma meselesi olarak ele almış ve hikmet yeteneği olmayanların, hikmeti tekrarlayarak veya akıl yürüterek elde etmeğe çalışmasının boşuna olacağını söylemiştir. Çünkü Mevlânâ’ya göre; dış duyular yanıltıcıdır. Gerçek bilgiye, ancak cüz’î aklın katıldığı küllî akıl’a dayanarak sezgiyle ulaşılabilir. Bir cevher olan ruhun gerçek bilgiye ulaşabilmesi için de, hakikati örten beden ve ona ait duygular

¹⁷ NASR, Seyyid Hüseyin; a.g.e, s. 79

¹⁸ AYVAZOĞLU, Beşir; “Osmanlı Estetik Dünyasına Bir Bakış”, Osmanlı, C. 10, Yeni Türkiye, Ankara 1999, s.21, 17-28 S.

¹⁹ YAKIT; İsmail; “Mevlânâ’da Estetik”, 9. Milletlerarası Millî Mevlânâ Kongresi-Tebliğler, 15-16 Aralık 1997

Konya, Selçuk Üniversitesi, Konya 1998, s. 69, 63-73 S.

İslâm düşüncesinin, Plâton’un idealar teorisi ve Plotinos’un panteistik ışık metafiziği ile karşılaşması

sonucunda, görünende görünmeyenin aranması anlayışına uygun bir tasviricilik anlayışı doğar.

Plâton’a göre

bu dünya görüntü dünyasıdır ve duyularla algılanan nesnelere birer gölgedir. Gölge ise, idea’ların yansımalarıdır. İPŞİROĞLU, Mazhar Şevket; İslâm’da Resim-Yasağı ve Sonuçları, T İş Bankası, İstanbul 1973, s. 9, 168 S. Plâton idealizminin dünyayı görüntü olarak kabul etmesine ve onun ardındaki

görünmeyen ve değişmeyen aranması benzerliğine rağmen, İslâm sanatçısı Yeni Plotinosçu felsefeyi

benimser. Her türlü materyalizme karşı çıkan, varlığı etkileyen ve her şeyi salt tinsel nitelikle açıklayan bu

felsefe, tek bir evren ruhunu benimsemektedir. Varlıklardaki bütün ruhlar bu “Evren Ruhu” çevresinde

birleşirler. Her bir ruh da tek tek Evren Ruhu’nu yansıtmaktadır. Hiyerarşik düzende en üstte ışık yayan

“Mutlak” bulunur. Aşağıya inildikçe ışık zayıflar ve maddede yok olur. Madde bir “hiç”tir, “varolmayan”dır

ve iyinin karşıtıdır. Bkz. GÖKBERK, Macit; Felsefe Tarihi, 4. Basım, Remzi Ktp., İstanbul 1980, s. 131-

137, 490 S.; ÜLKEN; Hilmi Ziya; İslâm Felsefesi-Eski Yunan’dan Çağdaş Düşünceye Doğru, 3. Basım,

Ülken, İstanbul 1983, s. 9, 354S.

perdesinin ortadan kalkması gerekmektedir.²⁰ Mevlânâ, hikmetleri açıklayabilme yetkisine ulaşmış bir şahsiyettir.

Sanat eserini oluşturan sanatçının amacı, kendi iç dünyasını ya da nesnelerin ferdi özelliklerini yansıtmak değil, nesnelere özelden genele götürerek görünen dünyanın yorumunu simge kalıplarıyla vermektir. Sanatçı, her türlü bireysel gelişimin ötesinde ortak işaretler ve semboller belirleyerek, varoluşun iç boyutuna inmeye çalışır. Biçimin özüne inmede kullanılan yöntem, diyalektik olarak belirlenir. Sanatçı biçimleri parçalar, maddeden arındırır ve sonunda bir araya toplar. Parça ve bütün ilişkisinde gizli olan diyalektik süreç, karşıtlıkların özdeşleşmesiyle son bulur. Yeni elde edilen biçim, nesnelere hiç hatırlatmayacak şekilde dönüşüme uğratılmıştır. İslâm sanatında soyut biçimlerin yanı sıra, nesnel-soyut yönelişlerin de yer aldığı görülmektedir. Doğa nesnelere ayrıntılarından sıyrılmış ve sadece onu hatırlatan karakteristik özellikleri alınmış bir şekilde yansıtılmıştır.²¹ Stilizasyonun ve soyutlamanın esasları olan bu işlemler, Tevhîd prensibinin estetik plândaki yansımalarıdır.²²

Selçuk Mülâyim; Anadolu Türk İslâm Sanatı'nda izlenen insan figüründen uzaklaşma ve bütünüyle tezyini kompozisyonlara yönelme nedenini, tasavvufî görüşün her alanda ağırlığını atırmasına bağlamaktadır. İnsan, Allah'a ulaşmak için kendi suretini çizmek zorunda değildir. Çünkü Allah, kişinin kendi içindedir.²³

İslâm Sanatı Ve Tasavvufî Sembolizm

Sembol (Simge), kültürün içinden çıkan uzlaşmalı anlamdır. Metafor ise; bir nesnenin ya da bir durumun, bilinen anlamının dışında farklı anlamlara sürüklenmesi, mecâz anlam, benzeşimdir. Metaforlar, simgeselliğe ulaşmak için gerekli olan düşünsel temelin ortaya koyulmasını ve simgesel ifadenin belirmesini sağlarlar. Temel sembolleştirme düşüncesinde, insanî sorunların nota anahtarları yer alır. Bunlar, tasavvuf felsefesindeki düşünsel kavrayışın ifadeleri olabileceği gibi, pratik veya matematik alana yönelik çözümler de olabilir.* Tasavvuf felsefesi, İslâm sanatına ait hemen bütün eserlerin oluşturulma süreçlerine etki etmiş, "Bir"lik fikri, içeriği belirlemiş ve anlatılmak istenen düşünce, metaforlar ve/veya semboller vasıtasıyla izleyiciye aktarılmıştır.

Tasavvuf; aşkı, neşeyi, musikiyi, raksı ve şiiri ruhu temizleme vasıtaları olarak görmüş ve onlara çeşitli manâlar yüklemiştir. Bunlar, tasavvuf erbabının anlayacağı birer şifre özelliği gösteren terimlerdir. Örneğin, muğ-kede, meyhane; pîr-i mugân, meyhaneci; âteşkede, ateş yeri-ocak; gönül, meyhâne-mürşidin bulunduğu yer; mey, şarap-gerçek zevk ve aşk anlamlarına gelir.²⁴ Kâmil insanın sohbeti hayat iksiri gibidir. Bu sohbet mey'e, sohbet dinleme ise, kadeh tutmaya benzer. Kâmil insan, Allah'ın sahiplik sıfatını temsil etmeye yetkilendirilmiş, "Tevhîd"e ulaşmış bir insandır. Kâmil'lik vasfına ermiş mürşidin artık hiçbir eksiği kalmamıştır. İç dünya ilmi, bu insanlar vasıtasıyla insanlara aktarılmaktadır.

²⁰ KEKLİK, Nihat; "Melânâ'da Metafor yoluyla Felsefe", I. Mevlânâ Kongresi, Tebliğler, 3-5 Mayıs 1985

Konya, Selçuk Üniversitesi, Konya 1986, s. 58, 62, 64, 39-73 S.

²¹ PEKPELVAN, Belgin; a.g.t, s. 108, 131, 133

²² AYVAZOĞLU, Beşir; a.g.m, s.20

²³ MÜLÂYİM, Selçuk; Değişimin Tanıkları-Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi, Kaknüs, İstanbul

1999, s. 34, 35, 267 S.

* Her sembolün, madde ve maddenin temsil ettiği manevî hakikat olmak üzere, iki unsuru bulunur. Bu iki

unsurun işbirliği ile oluşan sembol, hayatın her alanına ait olabilir. Semboller; dil (ses, söz), faaliyet (tören,

seremoni), doğa, sanat sembolleri olarak gruplandırılabilir. Sanat sembolleri; hem doğanın (güneş, ay, geyik,

arслан, kartal vb) bir sembolü, hem de doğanın sembolünün sembolü oldukları için kuvvetlidirler.

Gerçek

sembol, görünen biçimde görünmeyen semboldür. SCHIMMEL, Annemarie; "Dinde Sembolün Fonksiyonu

Nedir?", A.Ü İlahiyat Fakültesi Dergisi, III-IV, TTK, Ankara 1954, s. 68, 67-73 S.

²⁴ GÖLPINARLI, Abdülhakî; a.g.e, s. 290

Kâmil'lik vasfına erişmiş bir müşîd olan Mevlânâ, geniş halk kitlelerine ulaşabilmek ve anlaşılabilirliği sağlamak için, eserlerinde metaforlar kullanmıştır. Mevlânâ Kıssayı Kelile'den aldığı hikâyeleri, Vahdet-i vücût felsefesi doğrultusunda yorumlayarak, kendi sosyal görüşlerini ifade eden araçlara dönüştürmüştür. Halkın çeşitli hikâyeler olarak algıladığı bu eğitici çalışmalar, onun kendi felsefi düşüncesinin sembollerle ifade edilmesidir.²⁵ Mevlânâ eserlerinde insan-hayvan, iç-dış benzerliklerinden ve ilişkilerinden yola çıkarak sembol- motifler oluşturmuş ve insanları iyiye, güzele, doğruluğa yönlendirecek kıssadan hisseleri vererek eğitmeye çalışmıştır.

İslâm minyatürlerinde izlenen insan figürleri, anlatımın kolaylaştırılmasına yönelik birer araçtır. Konunun gereği olarak ele alınan figürler, gerçek görünümünden uzaklaştırılmış bir biçimde yansıtılmıştır. Bazı figürlerin başlarının etrafında görülen daire biçiminde altınla yapılmış haleler, kişilerin önemini vurgulayan sembolik ifadelerdir. Bilgelğin, kutsallığın, yiğitliğin, erdemliliğin veya güzelliğin ifadesi olarak kullanılan bu motif, güneşin parlaklığıyla da ilişkilendirilmiştir. Selçuklularda ay ve güneş, parlaklığın sembolüdür.²⁶ XII. yüzyıldan sonra daha da sık olarak kullanılmaya başlayan hale, giderek yerini alev şekline bırakmıştır²⁷. Osmanlı devrine geldiğinde ise, halelerin artık Koço veya Toun Houng'da olduğu gibi bütünüyle alev şeklinde yapıldığı görülmektedir. Resim:1 Uygur Maniheist Devir minyatürlerinde de karşımıza çıkan haleler, ay, güneş veya alev şeklindedir.²⁸

İslâm sanatının tezhip, minyatür, cilt gibi el sanatına ilişkin eserlerin yüzey boyamalarında da yoğun olarak kullanılan altın, "Mutlak Varlık"ın ışımlarını sembolize etmekte ve dolayısıyla da güneşle ve ateşle bağlantılı olarak açıklanmaktadır. Güneş, Allah'ın "Cemâl" ve "Celâl"inin sembolüdür.²⁹ Aşkın güneşi, ışık dağıtıcı ve bağışlayıcı, aynı zamanda da ateş olarak yakıcıdır³⁰. Bütün güzellikleri Cemâli'nde toplayan Allah, Celâli'nde (gazabında) bile vericidir. Güneş; aydınlığın, güzelliğin ve hoşgörünün vericiliği ile özdeşleşmiştir.

İslâm sanatı ve edebiyatında, ışık kaynağı olan güneş (şems), merkez motif olarak ele alınmış ve ateşle ilişkilendirilmiştir. Cilt, tezhip, halı vb. el sanatlarına ilişkin yüzeylerde yer alan bu motif, orta eksene yerleştirilmiş ve altınla bezenmiştir. Daire veya elips şeklindeki şemse, çoğunlukla lâcivert bir zemin üzerinde yer alarak kozmogonik önem vurgulanmıştır. Şemselerin kenarlarından dışa doğru uzanan ince çizgiler (tığlar) güneşin ışınları olup, Allah'ın varlıklar üzerine olan yansımalarını sembolize etmektedir. Daire veya elips şeklinde yapılmış şemse motifini bir başka bakış açısından ele alarak değerlendirdiğimizde, bu motifin kâinat düzenini simgelediğini söyleyebiliriz. Çünkü, merkezden dışa doğru genişleyen çizgi sistemleri felekleri (gök katlarını) anımsatmaktadır. Resim: 2

Mevlevîlikte çileye soyunan "can" (çilekeş) dede oluncaya kadar tamamlaması gereken bin bir günlük eğitiminin büyük bir kısmını geçirdiği âsitânedeki Matbâh-ı Şerif, mecazî anlamda dervişlerin pişirildiği yerdir. Bu nedenle de "Matbâh", kutsal bir mâbet kabul edilmekte ve ateşle ilişkilendirilmektedir. Pişmek, can'ın benlik bilincinden (nefs-i emare) kurtulması, mânen olgunlaşması demektir. Matbâh-ı Şerif'teki ocak (Âteş-bâz), dolayısıyla bu eğitimin mânevi bir sembolü olmaktadır.³¹ Abdülbâki Gölpinarlı; ateş sözünün, Avesta'da âtar ve âtarsh, Farsça'da âzer, âder, âteş şekillerinde geçtiğini ve aileyi sembolize eden ocakla (vesta) arasında ilgi bulunduğunu

²⁵ KEKLİK, Nihat; a.g.m, s.44

²⁶ ESİN, Emel; "Eurasia Göçbelerinin San'atının ve İslâmiyet'ten Evvelki Türkistan San'atının Türk Plâstik ve

Tersimi San'atları Üzerindeki Bazı Tesirleri", Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, Ankara 1962, s.170, 152-174 S.

²⁷ MÛLÂYİM, Selçuk; a.g.e, s. 39

²⁸ ESİN, Emel; a.g.m, s.170

²⁹ KAYAOĞLU, İsmet; "Mevlânâ'da Tabiat Sevgisi", 8. Milli Mevlânâ Kongresi, 6-7 Mayıs 1996 Konya,

Selçuk Üniversitesi, Konya 1997, s. 116, 115-123 S.

³⁰ KONCU, Hanife; "Şeyh Galip Divanı'nda "Aşk, Âşık, Maşûk Etrafında Oluşan Bazı Anlam İlgileri", Sanat ve

İnanç-I, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Sanat Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi,

İstanbul 2004, s. 219, 213-222 S.

³¹ YÖNDEMLİ, Fuat; Mevlevîlikte Semâ Eğitimi, Genişletilmiş 2. Baskı, AKM Başkanlığı, Ankara 2004,s.18,27, 148 S.; GÖLPINARLI, Abdülbâki; a.g.e, s. 289

söylemektedir.³² Edebiyatta Aşk, yakıp kül etmesi nedeniyle ateşe benzetilmiştir. Aşk ateşinin rengi kırmızıdır³³. İlâhi Aşk'la yanıp kül olmak, Allah'la "Bir" olmak*, O'na kavuşmak demektir. Türk sanatının İslâm sanatına olan etkileri güneş ve ateş ilişkisinde belirmektedir. Abdülkadir İnan; Altaylı şamanistlerde güneş-ana tanımının bulunduğunu, güneşle and içtiklerini ve güneşi yerde ateşin temsil ettiğini belirtmektedir³⁴.

Hemen hemen bütün kültürlerde görülen basit geometrik motiflerle yapılmış kompozisyonlar, İslamî çevrelerde derin ve karmaşık hesap işlerine dönüşmüştür. Geometri biliminin ilkeleri doğrultusunda oluşturulan bu kompozisyonlar, doğa biçimlerinde var olan geometrik sistemlere işaret etmezler. Onlar, sembolik ve üstü örtülü anlamlara sahiptirler.³⁵ Yıldızlar, İslâm öncesine uzanan bir Türk inanç sisteminin kozmogonik anlamlarına sahip ürünler olduğu kadar, İslâm inanç ve felsefesine de bağlıdır. İslâm sanatında; yıldızlar, kâinat, Allah, insan ve hayat arasında ritmik düzen açısından ilgi kurulmaktadır.³⁶ Kanımızca, yıldız kompozisyonlarda dışa doğru sistemli bir şekilde genişleyen düz çizgiler, "Mutlak Varlık"ın ışıklarının sembolüdür. Resim: 3

Konya Karatay Medresesi'nin kubbesi, parıldayan yıldızlarıyla gökyüzü esprisini kozmogonik bir önemle anlatır. Onaltı tane yirmidört kollu form, yirmidört kenarlı kubbe eteğine, sayı ve biçim dengesine uygun bir şekilde yerleştirilmiştir. Selçuk Mülâyim; kompozisyonun ana motifi olan yirmidört kollu bu formların gökyüzündeki yıldızları ve çinilerde kullanılan lâcivert ve firuze rengin de geceyi sembolize ettiğini belirtmektedir.³⁷ Gecenin rengi olan mavi sonsuzluğun, ışığın rengi olan sarı ise, gerçek bilginin sembolüdür. Resim: 4

Geometrik kompozisyonlarda düğüm (Arapça; ukde), bilinmezliği ve bir problemi anlatır. Düğümün kendi şekli de bir düşünceye işaret eder. Bunlar, sistematik bir şekilde genişledikçe düşünce de genişler. Düğümler, geometrik kompozisyonların çıkış noktaları olabilecekleri gibi, tek başlarına da görülebilirler.³⁸ Yıldızların ve kozmik sembollerin düğümlerle birlikte devreye girmesi, kâinatın bilinmezliğini ve genişlemesini sembolize ediyor olmalıdır.

Geometrik formlardaki sayı-şekil bağlantısı (orantı), musikîde "melodi", yüzeyde "altın kesim", edebiyatta "vezin" olarak dile getirilmiş ve daha da ileri götürülerek, her harfin bir rakama denk geldiği düşüncesinden hareketle, "ebced" hesabı oluşturulmuştur³⁹. Hemen her kültürde karşımıza çıkan bu sayı-harf-şekil üçlüsü arasındaki bağlantı, İslâmiyet'te tasavvûfun batınî karakteri halini

³² GÖLPINARLI, Abdülhakî; a.g.e, s. 289

³³ KONCU, Hanife; a.g.m, s. 215

* Allah'ın Bir'liğini gerçek manâda idrak ederek yaşamak, Bir'lik sırrını duymak, O'nda hâl olmak demektir.

³⁴ İNAN, Abdülkadir; Tarihte ve Bugün Şamanizm- Materyaller ve Araştırmalar, 2. Basım, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1972, s.29, 229 S.

³⁵ MÜLÂYİM, Selçuk; a.g.e, s. 172

³⁶ MÜLÂYİM, Selçuk; Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler-Selçuklu Çağı, Kültür ve Turizm

Bakanlığı, Ankara 1982, s. 68, 405 S.

³⁷ MÜLÂYİM, Selçuk; Değişimin Tanıkları-Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi, Kaknüs, İstanbul

1999, s. 182, 267 S.

³⁸ A.g.e, s. 172

³⁹ A.g.e, s. 173

Rakamlar ile harfler arasındaki felsefi düşünceler Pitagoras (=Fisagor)'la başlar. Pitagoras'çılara göre,

sayıların ilmi, felsefi bilginin esas anahtarıdır. Düşüncelerinin asıl temeli, felsefi olmaktan çok matematik,

musîki ve astronomi ile ilgilidir. Ahenk kâinatın ruhudur. Kâinattaki her şey mükemmelliğine göre yukarıya

doğru sıralanır ve küllî ahengi yansıtır. YAKIT, İsmail; Türk İslâm-Kültüründe Ebced Hesabı ve Tarih

Düşürme, 2. Basım, Ötüken, İstanbul 2003, s.31, 496 S.

almıştır. Mevlevîlikte, tasavvufî tefsirlerde, “Esmâ’ü’l-Hüsna” (Allah’ın en güzel isimleri) zikir sayısının tespitinde⁴⁰, şiir ve musikînin oluşturulmasında ebced hesabı kullanılmıştır.

Çok eski kültürlerden günümüze değin uzanan bir zaman diliminde, harfler ve rakamlar üzerinde çeşitli yorumlarda bulunulmuş, kimi zaman kutsal sayılmış, kimi zamansa âlemin ve varlıkların yaratılışı ve insanın geleceği bunlarla ilişkilendirilmiştir. İslâm düşüncesi, harfler metafiziği konusunu tasavvufî yorumlar çerçevesinde açıklamaktadır. İslâm tasavvuf düşüncesine göre, harfler (=huruf) gerçekte sözlerin ve seslerin sembolik ifadeleridir. Âlemdeki tüm varlıklar Allah’ın “Kün” (Ol) ilâhî emriyle, yani Söz’ü (Kelâm’ı) ile oluştuklarından, harfler de varlıkların ilk aslı olmaktadır. Bu nedenle de ilâhidirler. Her varlığın adı, harflerden oluşan bir kelimedir. Kâinattaki bütün sesler 28 harften oluştuklarına ve bütün varlıkların adlarına göre, aralarında korelatif anlamda bir ilişki bulunmaktadır. Harfler rakamlara karşılık getirildiğinde, rakamlarla varlıklar arasında da korelatif anlamda bir ilişki doğmaktadır.⁴¹ Bu düşünceye göre, varlıkların adlarındaki rakamların ebced hesabına göre hesaplanması sonucunda, onların varoluş nedenleri, diğer varlıklarla ilişkisi ve kaderlerinin ne olacağı belirlenebilecektir.

Allah’ın kâinata (makrokozmetik âleme) tüm tecellisi, varlığın özü ve çekirdeği olan insana (mikrokozmetik varlık) da aynen olmaktadır. Başka bir deyişle; kâinatın ve insanın temeli ilâhî bir ruha dayanmaktadır ve bu küllî iradedir. Böylelikle, Allah’ın ışımlarının yansıdığı insan da İlâhî Asıl’a, Cevher’e kavuşmaktadır. Ancak bedeni, maddi âlemden bir parça (cüz) dir. Maddi âlem, dört unsurun (anâsır-ı erba’a), yani toprak, su, hava ve ateşin belirli karışımlarının gelişimiyle oluşmuştur. Varlığın esasını oluşturan 28 harf, bu unsurlarda dengeli bir biçimde dağıtıldığında, varlıklar ile bu dört unsur arasında da bir ilişki doğmaktadır. Bu dört unsur, insanlar, felekler ve gezegenlerle ilişkilendirildiğinde ise, burçlar birer simge olarak karşımıza çıkmaktadır.⁴² Resim: 5

Kâinattaki âhenkli seslerin birbirleriyle ölçülü bir biçimde kullanılması sonucunda oluşturulan musikî makamları ile insanlar arasında da bağlantı kurulmuştur. Bütün varlıkların özünde bulunan seslerin sembolik ifadesi olan harfler, varlığın adını, yani insanın kendisini oluşturmada ve yine seslerden oluşan makamlarla ilişkilendirilmektedir. Musikîdeki her bir ses ebced alfabesindeki bir veya iki harfe birden denk getirilerek ebced notası oluşturulmuştur.⁴³ İnsan adındaki harfler ile musikîdeki seslere karşılık gelen harfler arasında kurulan ilişki, insanın doğası ve karakterine uygun musikîlerin oluşturulmasına olanak sağlamıştır. mevlevîhanelerde, ruh hastalarını musikî ile tedavi etme yöntemleri kullanılmıştır. Özellikle mevlevîlikte, insanın müzikle olan ilişkisini açıklayan ve yorumlayan pek çok eser yazılmıştır.⁴⁴ Resim: 6, 7

Ney, kudüm gibi müzik aletlerinin insana benzetilmesinin kökeninde de bu ilişki yer almaktadır⁴⁵. Âmil Çelebioğlu; Mesnevî ile ilgili bazı şerhlerde, ney ile Mevlânâ’nın ve dolayısıyla “İnsan-ı Kâmil”in sembolize edildiğini belirtmektedir. Ney, İnsan-ı Kâmilin vücududur. Mürşîdlerin sözü hak kelâmı, manevî tefsir olduğu içindir ki, neyden çıkan ses de ilâhidir. Ney’in yedi deliği, insanın yedi uzvunu sembolize etmektedir.⁴⁶ Sazlıktan koparılan ney, İlâhî Bir’den ayrılan Öz’ün, O’na kavuşmak isteyen İnsan-ı Kâmil’in sembolüdür.⁴⁷ Semâ törenlerinin tercih edilen müzik enstrümanlarından olan ney’in yanı sıra, rebâb’ın da sembolik anlamlar yüklendiği görülmektedir. Mevlânâ’nın “Şems”ten ilham alarak yaptığı belirtilen altı köşeli rebâb’ın dört köşesi dört yönü, diğer iki köşesi yeri ve göğü simgelemektedir⁴⁸. Böylece bütün âlemi kapsayan sesleri yayan müzik aletinin kendisi de, “âlemin sesi”nin ifadesi olmaktadır.

⁴⁰ YAKIT, İsmail; a.g.e, s. 61

⁴¹ A.g.e, s.32

⁴² A.g.e, s. 32

⁴³ A.g.e, s. 64

⁴⁴ A.g.e, s.33

⁴⁵ A.g.e, s.33

⁴⁶ ÇELEBİOĞLU, Âmil; “Muhtelif Şerhlere Göre Mesnevî’nin İlk Beyitiyle İlgili Düşünceler”, I. Mevlânâ

Kongresi, Tebliğler, 3-5 Mayıs 1985 Konya, Selçuk Üniversitesi, Konya 1986, s. 13, 5-27 S.

⁴⁷ YÖNDEMLİ, Fuat; a.g.e, s. 80

⁴⁸ KAYAOĞLU, İsmet; “Semâ’ın Menşei Hakkında Birkaç Söz” 9. Milli Mevlâna Kongresi, Tebliğler, 15-16

Aralık 1997 Konya, Selçuk Üniversitesi, Konya 1998, s. 91, 85-92 S.

Dört sayısının İslâm inancındaki anlamı büyüktür. Evvel-geçmiş, Ahîr-gelecek, Zahîr-görünen ve Bafîn-görünmeyen Allah'ın vasıflarından olan dört ana vasıftır. Türk İslâm mimarisinde de dört sayısıyla karşılaşırız. Örneğin, merkezi avlulu dört eyvan plân şemasına sahip yapılardaki eyvanlar, dört yönü sembolize etmekte ve bir merkez etrafında simetrik kozmos imgesi oluşturulmaktadır⁴⁹. Eyvanlar gök kapısını, cennet kapısını sembolize etmektedir⁵⁰. Türk kozmolojisinde; yer (Kararık) ve gök (Yarug) ten dört yöne doğru "Su" (Kuzey), "Ateş" (Güney), "Ağaç" (Doğu), "Maden" (Batı) unsurlarının oluştuğu inancı vardır. Her unsurun bir rengi, astrolojik ve zoomorfik simgesi, mevsimi, günü ve saati bulunmaktadır.⁵¹

Hemen hemen her kültürde karşımıza çıkan sayı, harf ve şekil arasındaki mistik veya bâtinî bağlantı, tasavvuf felsefesinde de ifadesini bulmakta ve her sayıya bir geometrik biçim (üç-eşkenar üçgen, dört-kare vb) denk getirilmektedir.⁵² Biçimlerle ifade edilen sayılar, yüklendikleri kendi sembolik anlamlarını da yansıtır. Örneğin; mimaride veya süsleme yüzeyinde görülen kare biçimi, dört yönün simgesi olabilmektedir.

İslâm sanatına ait eserlerde, kare, dikdörtgen, üçgen, daire gibi geometrik biçimlerin yan yana ya da iç içe kullanılmasıyla, yüzeylerde geometrik düzenlemelerin oluşturulduğu görülür. Bu düzenlemeler, kullanılış şekillerine göre farklı sembolik anlamlar yüklenirler. Özellikle, dini kitap süslemelerindeki sonsuzluk ve mükemmeliyet anlayışı, bu kompozisyonlarla ifadesini bulur. Örneğin, yazıyı süslemek amacıyla yapılan tezhiplerde, yüzeyin daire, elips, kare ve dikdörtgenlerle orantılı bir şekilde bölündüğünü görmekteyiz. Kare ve dikdörtgenler yeryüzünü, yarım daire ve üçgenler ise, gökyüzünü sembolize etmektedir⁵³. Dünya ve kâinatdaki ritm, bu şekillerin devamlı şekilde tekrarlanmasıyla gösterilir. Dikdörtgen veya kare içinde yer alan elips ya da daire veya bunların tam ters kullanımıyla, görünen âlem (yeryüzü) ve "Mutlak Varlık" (gökyüzü) anlatılmak istenmiştir. Türk kozmolojisinde yeryüzü/yeraltı ve gök arasındaki ilişki de, yeryüzünün dikdörtgen, gökyüzünün de onun üzerine oturan bir daire olarak yapılmasıyla belirlenmiştir⁵⁴. Resim: 8

İlk varlık noktadır ve noktanın hareketiyle çizgi, çizginin hareketiyle düzlem, düzlemin hareketiyle cisimler meydana gelmiştir⁵⁵. Rakamlarla şekiller arasındaki bu ilişki, bütün şekillerin başlangıcı olan "nokta"da farklı anlamlar yüklenir. Nokta, söz cümlesinin sonunda yer alarak her şeyi durdurur. Tıpkı "hiç" gibi suskunluğu, sessizliği anlatır. Hiç, yokluğu değil, her şeyi birden ifade eder. Arap rakamında sıfır sadece noktadır.⁵⁶ Kanımızca, tezhip sanatında ayetlerinin sonuna konulan noktalar, bu nedenle süslenerek belirginleştirilmiştir. Olması gerekenden büyük ve daire şeklinde yapılan noktalar, bazen stilize edilmiş bitki motiflerine, bazen ise, çarkıfelek olarak adlandırılan ve kâinat düzenini sembolize ettiği düşünülen geometrik motiflere dönüşmüştür. Resim: 9 Çarkıfelek şeklindeki büyük noktalara zaman zaman yıldız sistemlerinin merkezlerinde de rastlarız. Bunlar, sürekli katlanarak genişleyen kâinatın, tek noktadan (Cevher'den) çıkarak varoluşun simgeleri olmalıdır. Resim: 3

Kur'an'ın özünün Fatıha Suresi, onun özünün Besmele-i Şerif, onun özünün "B" harfi ve onun özünün de "B"nin altındaki nokta olduğu ve "B"nin de insanı sembolize ettiği⁵⁷ düşünüldüğünde,

⁴⁹ AYIRAN, Nezi; "Mimarlıkta Teolojik Kökenli Metaforlar", Sanat ve İnanç-I, Mimar Sinan Güzel Sanatlar

Üniversitesi Türk Sanat Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, İstanbul 2004, s. 57, 55-62 S. ; ÖGEL,

Semra; "Anadolu'nun Selçuklu Çehresi", Akbank, Basım Yeri Yok, 1994, s. 65

⁵⁰ AYIRAN, Nezi; a.g.m, s.57

⁵¹ ÇORUHLU, Yaşar; ; "Türk Sanatında görülen Hayvan Figürlerine "Gök ve Yer" Sembolizmi Açısından Bir

Bakış", Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, Türk Dünyası Araştırmaları, Sayı: 87, Aralık 1993, İstanbul , s.17,

17-27 S.

⁵² MÜLÂYİM, Selçuk; a.g.e, s. 173

⁵³ ERSOY, Ayla; Türk Tezhip Sanatı, Akbank, İstanbul 1988, s. 11, 95 S.

⁵⁴ ÇORUHLU, Yaşar; a.g.m, s.17

⁵⁵ YAKIT, İsmail; a.g.e, s.31

⁵⁶ MÜLÂYİM, Selçuk; a.g.e, s. 173

⁵⁷ ÇELEBİOĞLU, Âmil; " Muhtelif Şerhlere Göre Mesnevî'nin İlk Beyitiyle İlgili Düşünceler", I. Mevlânâ

Kongresi, Tebliğler, 3-5 Mayıs 1985 Konya, Selçuk Üniversitesi, Konya 1986, s.7, 5-7 S.

nokta ile insana yansıyan Allah'ın cevheri, yani öz anlatılmak istenmiştir. Nokta, yaşayanla yaşatanın irtibat ettiği yerdir ve "cenin"e işaret etmektedir. İlmin gerçek kaynağı ve hazinesi bu noktada gizlidir.

Sufiler, ikilik ya da zıtlığı, "baskı-sıkıştırma" ve "kıvanç-rahatlama", yani kebed ve bess olarak ele alırlar ve her ikisini de birlikte, bir arada düşünürler. Allah kendisini Cemal'i (güzelliği ve şefkati) ve Celâl'ile (ululuğu ve gazabıyla) ortaya koyar. Bütün karşıtlıklar, onun kavranılamazlığına ve benzersiz mükemmeliyetine işaret eder. Dinsel geleneklerde "iki" sayısı, ilâhi varlıktan ayrı düşme anlamına gelir. Bir bütünü ikiye bölünmesi, çiftler ve ikili yapılar yaratma sözcüğü ile bağlantılıdır. İki sayısı, aynı zamanda zıtlıkları da içermektedir. İlâhi "Bir"e zıt bir şey düşünmek olanaksızdır. Bu nedenle, "Ben" ile mutlak ilâhi "Sen" karşılaştırıldığında; iki sayısı; çelişki, antitez ve iki görece birimin karşılaşmasının simgesi olmaktadır.⁵⁸ Ancak iki zıtlık, aynı zamanda birbirini tamamlamanın ve bir bütün olmanın da simgesidir. Bu, Mevlânâ'nın Şems-i Tebrizî ile bir vücüt olup, kendi ağzından onun gibi konuşması, İnsan-ı Kâmil'in "Tevhîd"e ulaşması gibi bir bütünlüktür. Tezhip sanatında merkez motif olarak kullanılan şemse motifinin iki ucunda görülen salbekler bu iki kutbu sembolize ediyor olmalıdır. Resim: 10

Çeşitli makamların işareti olan post, Hz. Peygamberin mirâcı için gönderilen "refref" denilen beş köşeli serîre (taht), yani bisâta (döşek) denk gelir. Post, dört ayak ve bir başıyla beş köşeli olup, İslâm'ın beş şartına, beş vakit farz olan namaza, refref denilen gönderilmiş serîre, hamse-i âl-i abâyâ işaret eder.⁵⁹ Mevlevîlikte, kırmızı post Sultan Veled makâmını, siyah post Allah'ı, beyaz post Ateşbâz-ı Veli makâmını temsil eder.⁶⁰ Mevlevî dergâhındaki, semâ meydanının giriş kapısı karşısında, postu üzerinde Mevlânâ'yı temsil eden şeyh, aynı zamanda, Hakk ilminin ve Hakikat-i Muhammediye'nin de temsilcisidir. Posttan karşıdaki giriş kapısının ortasına kadar uzanan çizgi "Hatt-ı İstivâ" adıyla bilinir ve bu çizgi, Mutlak Hakikat'e giden yol olarak kabul edilir. Semâhanenin sağ tarafı bilinen âlemi, sol tarafı da görünmeyen, bilinmeyen manâ âlemini sembolize etmektedir.⁶¹

Mevlânâ istivâyı Kemâl'e erme olarak görür. İstivâ makamına eren kişi, gerçek hilâfet sahibi olandır. Hilâfet makamına eren kişi, iki parmak genişliğinde yeşil bir çuhayı önden arkaya doğru sikkesinin tam ortasına gelecek şekilde çeker. Sikke ortasına çekilen istivâdan başka, hırkanın çepeçevre kenarına dikilen bir parmak genişliğindeki şeride de istivâ denir.⁶² İstivânın, semâ alanını ve mevlevî sikkesini ikiye bölmesi kanımızca, iki kutbu, aynı zamanda da birliği sembolize ediyor olmalıdır. Emel Esin; Milâdi V.-VIII. yüzyıllarda Türklerin uzun kollu elbiselerinde görülen şeritlerin belli mertebelere işaret ettiğini ve "tiraz" adını alan bu şeritlerin Samarra'da kullanıldıklarını belirtmektedir.⁶³ Milâdi VI. yüzyıldan itibaren Orta Asya Budist resimlerinde izlenen Türk rütbe işareti olan kemerler (kurlar), altın ve gümüşten küçük levhalar ve çeşitli eşyaları asmaya yarayan sarkıntılı kayışlar ve kemere asılan çantalar (suvlık) bazı tasavvûf tarikatlarının giysilerini anımsatmaktadır.

İslâm sanatındaki ikilik ve bütünlük ilkesi, hat sanatına da uygulanmıştır. Allah'ın Kelâmı'nın görüntü hale geldiği tek sanat olan "hat" (yazı), Allah'ın tanımlanamayacağını kanıtlarcasına soyut, aynı zamanda Allah'ın bilinmesi için de anlaşılabilir. Ortadan katlamalı olarak ikiye ayrılan ve birbirinin tersi olacak tarzda yerleştirilen "müsennâ" (aynâ=çift) yazılarda, görünmeyen (gerçek) ile görünen

⁵⁸ SCHIMMEL, Annemarie; Sayıların Gizemi, Çev. Mustafa Köpüşoğlu, 2. Basım, Kabcacı, İstanbul 2000, s.58,

60, 343 S.

⁵⁹ ATASOY, Nurhan; Derviş Çeyizi- Türkiye'de Tarikat Giyim Kuşam Tarihi, Kültür ve Turizm Bakanlığı,

Ankara 2005, s.260, 311 S.

⁶⁰ CİLACI, Osman; "Vesikalar Işığında Antalya Mevlevihânesi Postnişinlik Devir Teslimi", 9. Milletlerarası

Millî Mevlânâ Kongresi-Tebliğler, 15-16 Aralık 1997 Konya, Selçuk Üniversitesi, Konya 1998, s.199, 197-210 S.

⁶¹ YÖNDEMLİ, Fuat; a.g.e, s. 47, 48; GÖLPINARLI, Abdülhakî; a.g.e, s. 316

⁶² GÖLPINARLI, Abdülhakî; a.g.e, s. 312, 314, 316

⁶³ ESİN, Emel; "Türk Buddhist Resim Sanatının Tarihçesi", I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi, Tebliğler, 3.

Türk Sanatı Tarihi, İstanbul 1979, İ.Ü Edebiyat Fakültesi Türkiyat Enstitüsü, s. 714, 696-758 S.

⁶⁴ A.g.m, s. 711

âlem (yansıyan âlem) karşılığı ve aynı zamanda da bir bütün oluşu simgelenmek istenmiştir. Ayna, yansımanın sembolüdür. Resim: 11

Mevlânâ'dan sonra belli bir düzen içinde ve birlikte yapılmaya başlayan semânın aslı olan "devrân", sufînin kendinden geçmesine ilâhî aşka dalması sonucunda, kendiliğinden yerinden kalkarak dönmeye başlaması olarak tanımlanmaktadır⁶⁵. Mevlevîlikte semâ; dua, şiir, musikî ve raksın bir harmoni içerisinde düzenlendiği törenlerdir. Dekoratif sanatlarda olduğu gibi belli kurallara bağlanan ve içinde sembolik anlamlar yüklenmiş motifleri barındıran bu törenleri, estetik bir plânda ele alarak incelememiz mümkündür. Semâ; Allah'a tevakkül olma ve nefsin öldürülmesini sembolize etmektedir⁶⁶. Semâ, vecdi doğurmak için değil, vecdin bir sonucudur. Yokluktan varlığa dönmek, Allah aşkıyla coşmak, taşmak demektir.⁶⁷ Semâ; bütün âlemlerin hakiki güneşi olan Allah'ın huzurunda yapılan bir devr-i âlemdir. En küçük zerre olan atomun çekirdeğinin etrafında dönen elektronlar, güneşin etrafında dönen yıldızlar gibi semâzenler de ilâhî bir düzen ve âhenkle, hem kalplerinin yönüne doğru kendi etrafında, hem de semâ meydanının etrafında dönerek, âlemlerin dönüş seyrini sembolize etmektedirler. Aşk ve cezbeyle yapılan bu dönüşte, yüce bir manânın (Kabe kavseyne ev edna) ifadesi gerçekleşmektedir.⁶⁸ Bu nedenle, günümüzde farklı amaçlara hizmet etmek amacıyla semâ'yı tiyatral bir gösteriye dönüştürenler, bu törenlerin altındaki yüce manâyâ ulaşamayanlardır.

Türk kozmolojisinde yeryüzü/yeraltı ile gökyüzü arasındaki ilişkide beliren ve onları birbirine bağladığı düşünülen dünya ağacı (= dünya direği, kozmik eksen) ⁶⁹ ile semâzenin sol ayağı ile yeryüzüne sıkıca basarak , yani direk tutarak, bir eksen etrafında dönmesi arasında sembolik bir ilişki kurabilmemiz mümkündür. Semâ töreninin son bölümünde Şeyh'in meydanın ortasına gelerek, ellerini açmadan dönmesi, direk tutmak olarak tanımlanmaktadır. Kanımızca, şeyh'in, yeryüzü ile gökyüzü, yani görünenle görünmeyen âlem arasında yol göstericilik görevini üstlendiği sembolize edilmektedir. Bunun yanı sıra, semâ meydanının etrafını çeviren sütunların, meydanın çatısını örten ve göğü simgeleyen kubbeyle birleşmeleri de, dünya ağacı düşüncesinin mimarideki yansımaları olarak görülmektedir. Büyük Ruh Ülgen adına kurulan büyük çadırın ortasına kutsal sayılan kayın ağacı dikilir ve gövdesine göğe ulaşmada kullanılacak olan dokuz basamak (merdiven) kertilir⁷⁰. Dokuz sayısı, mevlevîlikte de kutlu sayıdır.

Semâ'ya başlamadan önce yapılan, "Devr-i Veleđî" adı verilen merasim, üç kez karşılıklı görüşmek, canın canı selâmlaması şeklindedir. "Devr-i Veleđî"; ölümden sonra dirilmeye ve ebedî hayata yönelmeye işaret etmektedir. Üç devirden birincisi; Hakk'ı ilimle bilmeyi, ikincisi; Hakk'ı görmeyi, üçüncüsü ise; Hakk'la bir olmayı sembolize etmektedir. Semâzenin başındaki külâh mezar taşına, siyah hırkası mezara, beyaz tennuresi kefene benzetilmiştir. Semâzenin semâ'ya başlarken siyah hırkasını çıkararak beyaz tennuresi ile görünmesi, onun manevi yolculuğa başlamasını (Miracını), hakikat âlemine doğmasını sembolize etmektedir.⁷¹

Mevlevîler için onsekiz sayısı merkezî bir önem taşır. Örneğin; Mesnevî'nin giriş şiiri onsekiz mısra (dokuz beyit) dan oluşur. Çileye yeni başlayan derviş adayı (Nev-niyaz), dergâha geldiği gün üzerinde olan kıyafeti onsekiz gün çıkarmaz, onsekiz gün boyunca sabır ve teslimiyetle ilgili onsekiz hizmet dizisini yerine getirir, başka bir deyişle çileye soyunurdu.⁷² Mevlevî dervişi olmak isteyen can, 1001 gün süren hazırlık devresini tamamladıktan sonra, dokuzun katları kadar olan sayıda kolları olan bir şamdanla yeni hücreğine götürülür; hücrede onsekiz gün boyunca tefekküre dalardı. Mevlevîhane'ye gelen ziyaretçinin dokuzun katları kadar sayıda hediye getirmesi de adettendi.⁷³

⁶⁵ KAYAOĞLU, İsmet; " Raks ve Devran Etrafında Tartışmalar", III. Mevlâna Kongresi, Bildiriler, 5-6 Mayıs

2003 Konya, Konya, Selçuk Üniversitesi, Konya 2004, s. 291, 291-302 S.

⁶⁶ CELKAN, Hikmet; a.g.e, s. 303

⁶⁷ HAKSEVER, Ahmet Cahid; s. 14, 33

⁶⁸ YÖNDEMLİ, Fuat; a.g.e, s. 51, 54

⁶⁹ ÇORUHLU, Yaşar; a.g.m, s.17

⁷⁰ İNAN, Abdülkadir; a.g.e, s. 103

⁷¹ YÖNDEMLİ, Fuat; a.g.e, s. 46-48

⁷² A.g.e, s. 28

⁷³ SCHIMMEL, Annemarie; a.g.e, s.224

Mevlevîlikte önemli bir diğer sayı da onikidir. Fuad Yöndemli'nin Rusühiden aktardığına göre; sülûkte oniki makam vardır. Mevlevî sekizinci mertebede "Fenâ" (Yokluk) makamına erişir. Onikinci makamda ise, "Bekâ" (Birlik) makamına erişerek birlik sırrını duyar ve anlar.⁷⁴ Mevlevîlerin yakasız olan hırkasının enseden göğse kadar olan kısmında oniki imama işaret eden oniki dikiş veya mevlevîler tarafından kutlu sayı olan onsekiz makine dikişi bulunur.⁷⁵ Bazı mevlevîhanelerde semâ alanını çevreleyen sekiz, dokuz veya oniki sütun bulunur.Örneğin, Gelibolu ve Galata Mevlevîhanelerinde dokuz, Yenikapı Mevlevîhanesi'nde onsekiz sütun bulunur.

Suffiler Hz. Muhammed'in adında bulunan mim harflerinin çıkarıldığında, geriye "Ahad" sözcüğünün kaldığını fark etmişlerdi. Ölümsüz "İlâhi Bir" ile ölümlü insanların temsilcisi arasındaki fark; ölümlüleri Allah'tan ayıran, insanlığın gelişiminde geçilmesi gereken kırk basmağa işaret etmektedir. Bu dinsel bağlantıların kurulması sonucunda, Müslüman deyişleri ve Hz. Muhammed'in hadisleri kırklı gruplar halinde toplanmıştır. Mevlânâ'nın Mesnevîsi'nin dizelerine de aynı uygulama yapılmıştır.⁷⁶

İslâm sanatının edebiyat, musikî, mimari ve el sanatlarına ilişkin eserlerinde etken olan tasavvûf düşüncesi, eserlere açıkça görülmeyen, ancak sezgiyle kavranabilen gizli anlamlar şeklinde yansımıştır. Bunun yanı sıra, tasavvûf düşüncesini benimseyen Mevlevî, Bektaşî, Kalenderî gibi tarikatların; sancakları, alemleri, arma niteliğini taşıyan taşları, giysileri ve kullanım eşyaları onları tanıtan daha belirgin semboller olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilim ve sanat okulu hüviyetini kazanmış olan mevlevîhanelerde, hat, katı'a, ahşap oymacılığı, kakmacılık gibi uygulamalı sanat alanlarında yapılan eserlerde, mevlevîliğin sembolü olan sikkelerin sık olarak yer aldığını görmekteyiz.

Mevlevîlerce sessizler yeri "hamuş-hane" olarak tanımlanan mezarlıklarda, mevlevî şeyhlerine ait destarlı sikke ve dedelere ait dal sikke şeklinde hazırlanmış mezar taşlarına rastlarız. Bunun yanı sıra, seyfi, istivâlî, kafesi, şekerâviz destarlı sikkeler de yapılmıştır.⁷⁷ Mevlevîlikte yalnızca, çelebiyan, mesnevîhan ve şeyhler destarlı sikke taşıyabildikleri için mezar taşları da destarlı ve resimli olurdu⁷⁸. Mezar taşları, mevlevîlerin yaşarken ulaştıkları mertebeleri gösteren nesnel simgelerdir. Bektaşî, Halvetî, Rufaî gibi tarikatlarının taç şeklindeki mezar taşları da bu amaca yönelik olarak yapılmışlardır. Resim: 12

İslam sanatında sanatsal ifadeler olarak karşımıza çıkan insan vücuduna ait parçalar, bir olayı, bir düşünceyi anlatmak için kullanılmışlar ve sembolik anlamlar yüklenmişlerdir. Bunlardan el ve göz motifleri en çok kullanılanlardır. Göz motifi insanı şeytanın gözünden korurken; parmakları açık el motifi (hams), XI. yüzyılda Şii etkileriyle "Ali'nin eli" (Pençe-i Ali) olarak, Hz. Ali'yi veya Kerbelâ'da elini kaybeden Hz. Ali'nin oğullarından birinin anısını canlandırmaktadır⁷⁹.

Mezar taşı, alem, keşkül, sikke, palhenk, teber, nefir, müttekâ gibi sayamayacağımız pek çok tasavvufî nesnel simge, Anadolu'da yüzlerce yıldır sürdürmekte olduğumuz birlik ve beraberliğin, hoşgörünün, kısaca kültürel zenginliğimizin belgeleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

SONUÇ

İslâmiyet'ten önce, kâinatın merkezinde yer aldığı düşünülen ve Tanrı sayılan hükümdar ile onun topluma yansıyan merkezi devlet düzeni, İslâmiyet'ten sonra, kâinatın merkezinde yer alan "Allah" ve onun yaşayan kulları inancına dönüşmüş ve bu sisteme göre yapılandırılan devlet düzeninde, merkeze sultan ya da padişah konulmuştur⁸⁰. Selçuklu ve Osmanlı'da tek bir noktaya- merkeze bağlı bu dini inanış şekli ve yönetim biçimi, toplumun her kesiminde etkin olmuş ve halk kendi

⁷⁴ YÖNDEMLİ, Fuat; a.g.e, s. 18

⁷⁵ GÖLPINARLI, Abdülbakî; a.g.e, s. 426

⁷⁶ SCHIMMEL, Annemarie; a.g.e, s. 270-271

⁷⁷ ERSOYLU, Halil; "Türk Dilinde "Mevlânâ" ve "Mevlevî" Kelimeleri", I. Mevlânâ Kongresi, Tebliğler, 3-5

Mayıs 1985 Konya, Selçuk Üniversitesi, Konya 1986, s.124, 115-125 S.

⁷⁸ UZLUK, Şahabettin; Mevlevîlikte Resim Resimde Mevlevîler, T İş Bankası, Ankara 1957, s. 66-67, 155 S.

⁷⁹ MÜLÂYİM, Selçuk; a.g.e, s. 39

⁸⁰ PEKPELVAN, Belgin; a.g.t, s. 65

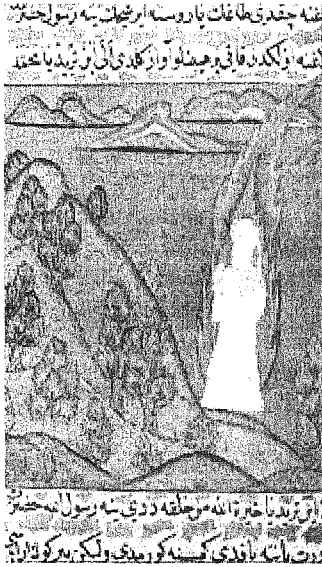
iradesinden, kendi rızası ile toplumun yararına vazgeçmiştir. Ancak kişi, çoğunluğun çıkarına dokunmadığı sürece bireysel açıdan düşünme, dışa vurma ve davranma özgürlüğüne sahiptir.

Bu düşünce biçimi, her alanda olduğu gibi sanat alanında da etkisini göstermiş, bireyselliğin ön plâna çıkarılmadığı, yaratıcısının ve uygulayıcısının çoğunlukla anonim olduğu bir sanat anlayışı geliştirilmiştir. Sanatçı, toplum tarafından benimsenen bir üslûp birliği içerisinde ve her türlü bireysel atılımın dışında, kuralları önceden belirlenmiş olan biçimini, yine kuralları önceden belirlenmiş bir kompozisyona uygulamıştır. Başka bir deyişle, eserin çeşitlemesini yapmıştır. Musikî edebiyat ve el sanatlarına ilişkin alanlarda belli kalıplara göre oluşturulan eserler, özü bozmayacak, bütünlüğe zarar vermeyecek biçimlerde geliştirilerek, ortak sembollere dönüştürülmüştür.

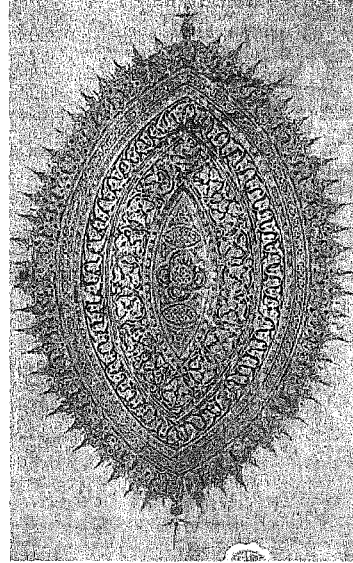
Her sanat ürününün, her sanatsal etkinliğin toplumsal bir işlevi vardır. Bu işlevin esas amacı ise, toplumsal yaşam koşullarının daha adil, daha dengeli ve daha insancıl olarak, olumlu yönde değişmesine ışık tutmaktır. Mevlevîhanelerdeki sanatsal çalışmalar da, insanları Allah sevgisine, iyiliğe, güzelliğe ve doğruluğa yönelme amacını taşımış ve sanat anlayışındaki süreklilik ise, usta-çırak ilişkisiyle sağlanmıştır. Sarayda nakkaşbaşı'nın başkanlığında çalışan sanatçılar grubu gibi, mevlevîhanelerde bir müşîd eşliğinde ders alan mevlevîler, geçmişten geleceğe sürüklenen mitolojik, dinsel, tarihsel ve düşünsel öğeleri taşıyan sanat yapıtlarını halkın beğenisine sunmuşlardır.

Anadolu'da, çeşitli tarikatlarda karşılaştığımız tasavvufî semboller, İslâm öncesi Türk inançlarının ve sanatının izlerini taşımaktadır. İslâmiyet'ten sonra İslâm dini inancı doğrultusunda değişime uğrayan, ancak anlam ve biçim olarak az çok benzerliklerini koruyan bu semboller, kültürel zenginliğimizi gözler önüne sermektedir.

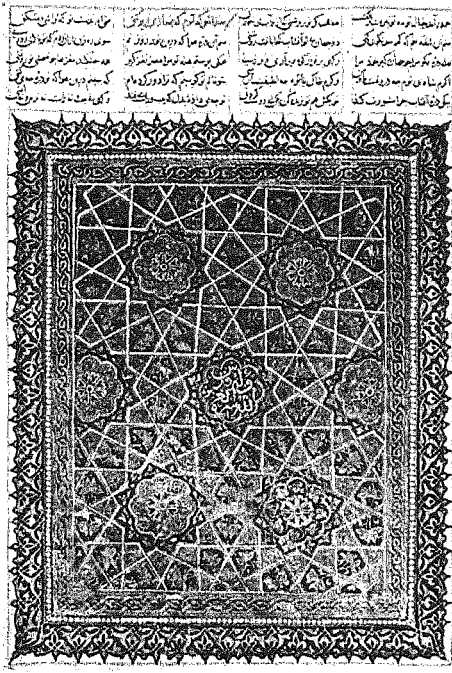
Günümüzde geleneksel Türk el sanatlarına gönül vermiş sanatçıların, Mevlânâ'nın öğretilerinden yola çıkarak yapacakları minyatür, hat, dokuma, kalem-işi gibi eserler, onun iyiliğe, güzelliğe, dürüstlüğe ilişkin düşüncelerinin daha da yaygınlaşmasını sağlayacaktır.



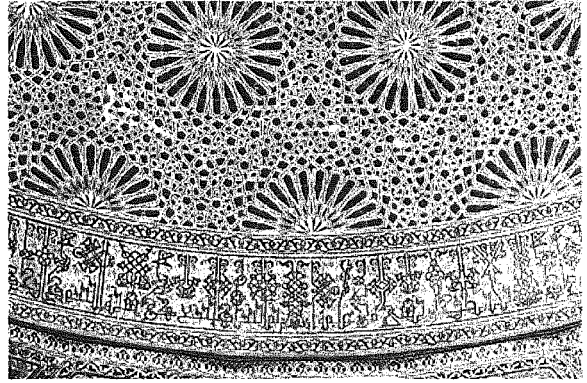
Resim 1: Hz. Muhammed Hira Dağında, Siyer-i Nebî, TSM H 1222, y.155a (ÇAĞMAN, Filiz; "Minyatür", Osmanlı Uygarlığı 2, Kültür Bakanlığı, İstanbul 2003, s. 918, 893-931 S.)



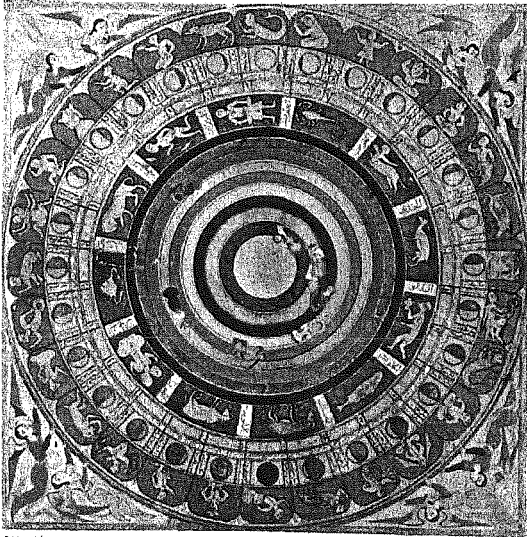
Resim 2: Mevlânâ'nın Mesnevisi'nden şemse motifi, 1 a sayfası, (TANINDI, Zeren; "1278 Tarihli En Eski Mesnevi'nin Tezhipleri", Kültür ve Sanat, T İş. Bankası, Sayı: 8, Aralık 1990, Ankara, s. 17, 17-22 S.)



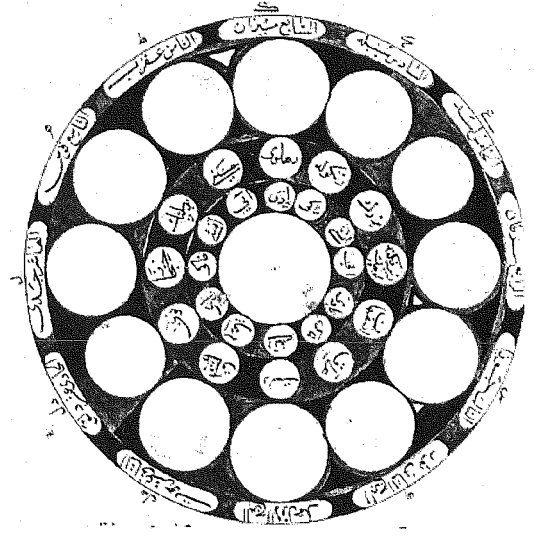
Resim 3: Divân-ı Kebir'den tezhipli bir sayfa, Konya Mevlânâ Müzesi 68, y. 134 a (TANINDI, Zeren; "Kitap ve Tezhibi", s. 871, 865-891 S.)



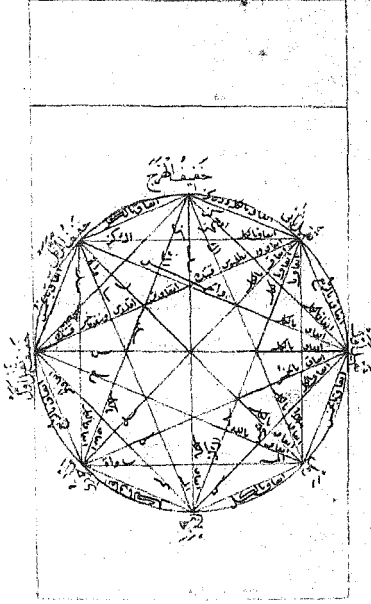
Resim 4: Konya Karatay Medresesi kubbesinden detay, 1251 (ÖNEY, Gönül; İslâm Mimarisinde Çini, Ada, İzmir 1987, s. 54, 160 S.)



Resim 5: Burçlar Kuşağı, Zübdet-üt Tevârih, TİEM, No. 1973, v. 6 b, 1583 (RENDA, Günsel; "İstanbul Türk İslâm Eserleri Müzesi'ndeki Zübdet-üt Tevârih'in Minyatürleri", Sanat, Kültür Bakanlığı, Sayı:6, Haziran 1977, İstanbul, s. 58-59, 58-67 S.)



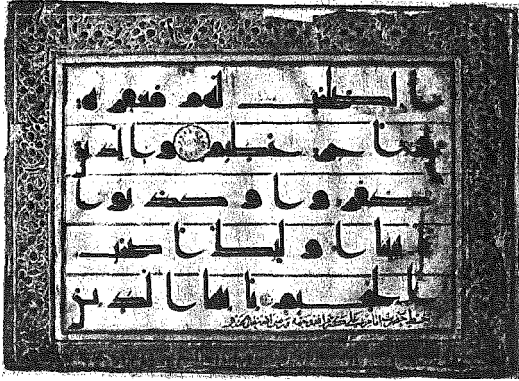
Resim 6: Türk musikisinde usul ve makam daireleri (Osmanlı Gökkuşağında Yolculuk, Biçim/Biçem Örnekleriyle Osmanlı Sanatı, Yapı Kredi, İstanbul 1999, s. 186, 198 S.)



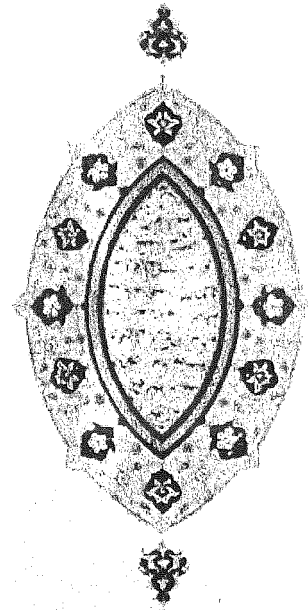
Resim 7: Türk musikisinde usul ve makamlar (Osmanlı Gökkuşuğında Yolculuk, s. 188)



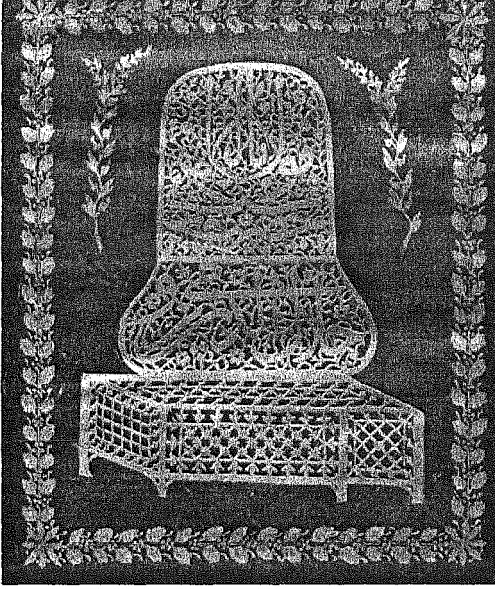
Resim 8: Karamanoğulları Dönemi Tezhibi, 1454/55, Süleymaniye Ktp., Fatih 5004 (DEMİRİZ, Yıldız; "Anadolu Türk Sanatında Süsleme ve Küçük Sanatlar", Anadolu Uygarlıkları- Görsel Anadolu Tarihi Ans., C. 5, Görsel, İstanbul 1982, s. 926, 882- 928 S.)



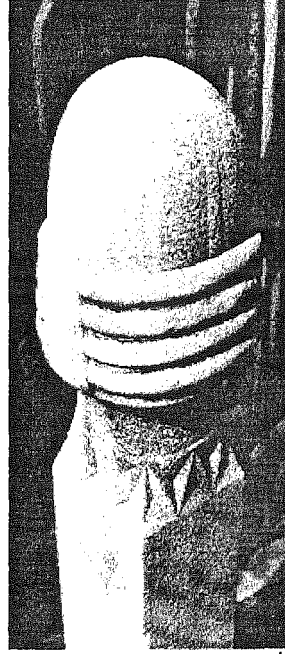
Resim 9: Parşömen üzerine yazılmış kufi levha, 9. yy. Bursa İnebey Medresesi, Ulucami Bölümü, Kat no. 2723 (ERSOY, Ayla; a.g.e, s.12)



Resim 10: Sultan Bayezid II Dönemi Tezhibi, İstanbul Süleymaniye Ktp., Turhan Valide, 48 (DİLİDAL, Tülin; "Bir Süsleme Sanatı-Osmanlı Tezhipleri", Kültür ve Sanat, T İş. Bankası, Sayı: 8, Aralık 1990, Ankara, s. 36, 35- 38 S.)



Resim 11: Mevlevî Sikkesi, "Ya Hazreti Mevlânâ", 18.yy. (GÜNER, Sami; "Türk Sanatında Aynalı Yazılar", Kültür ve Sanat, Sayı: 5, Ocak 1977, Kültür Bakanlığı, İstanbul, s. 27, 20-33 S.)



Resim 12: Dolama destarlı, İstivalı sikke Galata Mevlevîhanesi Haziresi (ATASOY, Nurhan; a.g.e, s.111, r. 169)