

YAZI - RESİM GELENEĞİNİN ALEVİ - BEKTAŞI SANATINDAKİ
ÖRNEKLERİ VE GÜNÜMÜZ SANATINA YANSIMALARI

MERYEM GÜNANA

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

YAZI - RESİM GELENEĞİNİN ALEVİ - BEKTAŞI SANATINDAKİ
ÖRNEKLERİ VE GÜNÜMÜZ SANATINA YANSIMALARI

MERYEM GÜNANA

Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Resim Yüksek Lisans Programı, 2018

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
2018

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

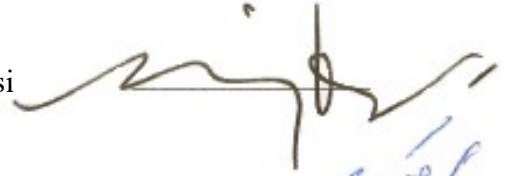
YAZI - RESİM GELENEĞİNİN ALEVİ - BEKTAŞİ SANATINDAKİ
ÖRNEKLERİ VE GÜNÜMÜZ SANATINA YANSIMALARI

MERYEM GÜNANA

ONAYLAYANLAR:

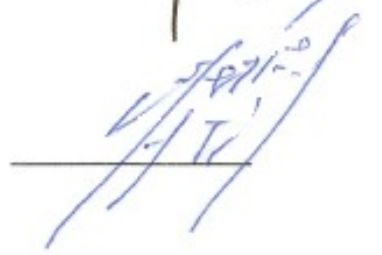
Prof. Balkan Naci İSLİMYELİ
(Tez Danışmanı)

Işık Üniversitesi



Prof. Meriç HIZAL

Işık Üniversitesi



Dr. Öğr. Üyesi Devabil KARA

Marmara Üniversitesi



ONAY TARİHİ: 05.06.2018

YAZI - RESİM GELENEĞİNİN ALEVİ - BEKTAŞI SANATINDAKİ ÖRNEKLERİ VE GÜNÜMÜZ SANATINA YANSIMALARI

ÖZET

Bu yüksek lisans çalışmasında, insanlığın resimden yazıya, yazıdan resme nasıl gelişim gösterdiği tarihsel süreç içerisinde verilmiştir. Kadim Anadolu topraklarında varlığını günümüze kadar getirebilmiş olan Alevi- Bektaşî inançlarının, kendilerini ifade etmek için kullandıkları yazı-resim sanatının vahdet-i vücûd düşüncesi üzerine inşa edilmesi, tasavvufî sembolizm içinde ne anlam barındırdıkları anlatılmaya çalışılmıştır. Alevi- Bektaşî inancının heterodox ve sekretizm problemine açıklık getirilerek, tarihsel süreç içerisinde birbirleri ile olan irtibatlarına değinilmiştir. Tekke sanatı olarak da ifade edilen yazı-resim örneklerinin anlam derinliklerine inilerek, bu konuda eserler üretmiş çağımız sanatçılarından Erol Akyavaş, Balkan Naci İslimyeli, Murat Morova'nın eserlerinden örnekler verilmiştir. Tezin amacı, üzerinde fazla araştırma yapılmamış olan Alevi- Bektaşî inancında ki yazı-resim sanatının heterodox inancı taşımadığı ve piktogram olmadığı; vahdet-i vücûd düşüncesinden kaynaklanan, tasavvuf sembolizmini en iyi şekilde anlatan tekke sanatı yazı-resim örneklerinin Alevi- Bektaşî kaynaklarıyla açıklamaktır.

Anahtar Kelimeler: Alevi- Bektaşî, Yazı-resim, Vahdet-i Vücûd.

THE EXAMPLES OF TEXT-PAINTING TRADITION IN ALEUTIAN-BEKTASHIST ART AND ITS REFLECTION ON CONTEMPORARY ART

ABSTRACT

In this study it has been analysed how the humanity has developed the subscription from paintings, the paintings from subscription in the historical process. It has been tried to explain, how Aleutian Bektashist's beliefs, which had brought their existence up to day-to-day in ancient Anatolian lands, have used text-paintings art to express their meaning based on the idea of Wahdat-i Wujûd and in mystical symbolism. The Problem of Aleutian-Bektashist about the heterodox and syncretism, and their relation with each other in the historical process has been addressed. Examples of text-paintings, also referred to as Dervish Lodge Art, have been analyzed in details and given some examples from the artworks of our Age artists Erol Akyavaş, Balkan Naci İslimyeli, Murat Morova. The aim of the thesis is to disclose the text-painting art in the Aleutian-Bektashist belief, which has not been studied much, that it has not included a heterodox belief and has not been a pictogram; giving some examples from text-painting in Dervish Lodge Art based on the Aleutian-Bektashist sources, which also describes the mysticism symbolism arising from the Wahdat-i Wujûd thought.

Key words: Aleutian-Bektashist, Text-Painting, Wahdat-i Wujud.

Teşekkür

Bu tezin araştırılmasına ön ayak olan tez danışmanım Prof. Balkan Naci İslimyeli ve heykel atölyesine kabul ederek eser üretmemeye destek olan Prof. Meriç Hızal hocama; Gönül desteklerini esirgemeyen H. Nur Artıran ve Lütfiye Birden hanımefendilere teşekkürlerimi sunarım.

*İnsanlık yüceliğini gerçekleştirmiş bütün pirlere, dervişanlara ve derviş
ruhlara ithaf edilmiştir.*

ÖNSÖZ

Bu tezin amacı, yazı-resim sanatının bir piktogram olmadığı bu yazı-resimlerin heterodox ve Hurufilik düşüncesinden dolayı ortaya çıkmadığı ve temellerini vahdet-i vücûd düşüncesinden alan yazı-resimlerin anlam derinliklerini açıklamaktır. Piktogramların bir düşüncüyü açıklamadıkları sadece tek bir şeye işaret etmelerinden dolayı Alevi- Bektaşî yazı-resim sanatını ifade edebilecek derinliğe sahip olan bir kelime olamadığı için bu resimlere piktogram denilemeyeceği anlatılmaya çalışılmıştır. Alevi- Bektaşî yazı-resimlerini, piktogram veya ideogram olarak değil yazı-resim sanatında resim olarak değerlendirilmesi gerektiği düşünüldüğü için resimlerin anlam derinlikleri verilmeye çalışılmıştır. Yazı-resimleri piktogramlardan ayıran en büyük özellik; yazı-resimlerin tekke yazısı olarak da ifade edildiklerinden tekkeye gelen dervişin çıktığı yolun düşüncesini en hızlı şekilde kavramasını sağlamaktır. Allah-Muhammed-Ali birliğinin insan varlığında nasıl bütünleştiğini anlatmanın yoludur. Bu yüzden yazı-resimler Hristiyan dinine ait ikonaların İslam tasavvufunda yazı-resme dönüşmüş hali veya çağdaş bir ifade ile kavramsal sanat olarak değerlendirebiliriz.

Anadolu topraklarında ve Balkan ülkelerinde özellikle tekke kültürüne ait olan yazı-resim sanatı, Tekke ve Zaviyelerin kapatılmasıyla beraber kendi kaderlerine terk edilmiştir. Alevi-Bektaşî dergâhlarının tahrip edilmiş olması, diğer tarikatlara devredilmesi veya özel mülk olarak satılmış olmaları bu eserlerin yok oluşunu hızlandırmıştır. Bir kısmı müzelerde yerini alırken özel koleksiyonlara dâhil edilenlerle birlikte günümüze çok az eser ulaşmıştır diyebiliriz. Araştırmanın seyri içinde kaynak sıkıntısı yaşanmış, tek çıkış noktası Malik Aksel'in 'Türklerde Dini Resimler' adlı çalışması olmuştur. Aksel'in eserleri, bir araya getirerek toplama endişesi ile yapıldığı için yeterli bilgi verileri elde edilememiştir. Yazı-resim sanatı, sanat tarihçilerinin ve İslam yazı sanatı araştırmacılarının ilgi odağı haline gelmediklerinden sadece makalelerle değinilmeye çalışılmış bu da bizi başka kaynak

araştırmasına yöneltmiştir. Bundan dolayı Alevi kaynaklarından ‘Buyruk’, Bektaşî kaynaklarından ise özellikle Bektaşîlik yolunu anlatan dede-babaların eserlerine başvurulmuştur.

Farklı ülke araştırmacıları Alevi-Bektaşî inancını oluşturan ritüelleri dahi heterodox veya sekretizme dâhil etmiş olmaları, Alevi-Bektaşî inançlarına olan uzaklıklarından dolayı devir nazariyesini tenasüh-reenkarnasyon olarak, vahdet-i vücûd düşüncesini hulûl inancı olarak ele almışlardır. Yeni Platoncular’a, Göbeklitepe’ ye, Şamanizm’e vb. fikirlere dayandırmış olmaları bu topraklara ne kadar yabancı olduklarının ispatıdır. Araştırmamızın temelini, tenasüh ve hulûl inancının reddi üzerine inşa etmeye çalıştığımız için özellikle Alevi-Bektaşî kaynaklarına dayanılarak yazı-resim sanatı örnekleri açıklanmaya çalışılmıştır. Diğer tasavvuf erkânlarının da temelini oluşturan vahdet-i vücûd düşüncesine gönderme veya örneklendirme yapılmamaya özen gösterilmiştir. Karşılaştırma yoluna başvurulmamasının en önemli sebebi konu bütünlüğünü bozmamaktır ve Alevi-Bektaşî kaynaklarının bu düşünce yapısını yeterince açıklamış olmasıdır. Diğer tariklerden sadece mezhep ve erkân olarak ayırdırlar fakat düşünce temellerinde aynı görüş üzerinde bulunmaktadır. Yazı-resim sanatını Mevlevî, Kadiri, Rûfai vb. tarikatlar da kullanmıştır fakat özellikle konumuzu bir tek noktada derinleştirmek açısından göndermeler yapılmamıştır. Ayrıca kaligrafi sanatını resim sanatında kullanmış olan sanatçılardan ziyade yazı-resim sanatına yeni bir bakış kazandıran Erol Akyavaş, Balkan Naci İslimyeli Ve Murat Morova’nın eserleri değerlendirilmiştir.

İçindekiler Tablosu

Özet	i
Abstract	ii
Teşekkür	iii
İthaf	iv
Önsöz	v
İçindekiler Tablosu	vii
Resim Listesi	ix
Özgeçmiş	xi
1 Giriş	1
2 Resimden Yazıya-Yazıdan Resme	3
2.1 Resimden Yazıya-Yazıdan Resme Tarihsel Bakış.....	3
2.1.1 Çin Kaligrafi Sanatı.....	5
2.1.2 Avrupa’da Kaligrafi Sanatı.....	7
2.1.3 İslam Kaligrafi Sanatı Ve Avrupa Soyut Resmine Etkisi.....	8
3 Alevi-Bektaşî Tarihçesi	11
3.1 Bektaşîlik	11
3.2 Alevilik	14
3.3 Heteredox ve sekretizm problemi	16
3.4 Tasavvufta Sembolizmin Nedenleri.....	18
4 Alevilik Ve Bektaşîlikte Vahdeti Vücud Ve Devir Nazariyesi	22
4.1 Vahdet-i Vücûd.....	22
4.2 Devir (Devr- Devriyye) Nazariyesi.....	24
4.3 Alevi – Bektaşîlerde Vahdet-i Vücûd İnancı ve Devir Nazariyesi.....	29
5 Yazı-Resim Sanatı	33
5.1 Alevi-Bektaşîliklerde Yazı-Resim Sanatı.....	36
6 Alevi-Bektaşî Yazı-Resim Örnekleri	42
6.1 İnsan-ı Kâmil.....	42
6.2 İnsan Sureti.....	52
6.3 İnsan ve Evren.....	55

6.4 Hz. Ali'nin Cenazesini Taşıması (Ölmeden Evvel Ölmek).....	62
6.5 Hz. Ali.....	67
6.6 Zülfikâr Kılıcı.....	70
6.7 Aslan Sureti.....	72
6.8 Bektaşî Tacı.....	75
6.9 Teber.....	78
6.10 Teslim Taşı.....	79
7 Türkiye’de Geleneksel Sanatın Resme Etkisi	81
7.1 Geleneksel Sanatın Resimsel Tarihçesi.....	81
7.2 Türk Resim Sanatında Tasavvufî Etkiler.....	84
7.3 Yazı- Resim Sanatının Günümüze Yansıması.....	86
7.3.1 Erol Akyavaş.....	87
7.3.2 Balkan Naci İslimyeli.....	92
7.3.3 Murat Morova.....	96
Sonuç	100
Kaynakça	103

Resim Listesi

Resim 2.1 Güney Afrika, Kaya Sanatı https://www.studyblue.com/notes/note/n/test-3/deck/780294	3
Resim 2.2 Avustralya, Ubirr Mağarası Duvar resmi https://tr.123rf.com/photo_15222927_ubirr-avustralya-antik-mabuyo-kaya-sanat%C4%B1.html	3
Resim 2.3 Lascaux Mağara Resmi, Fransa http://www.nkfu.com/lascaux-magarasi-hakkinda-bilgi	4
Resim 2.4 Çivi Yazısı, Georges Jean, Yazı İnsanlığın Belleği, s. 14.....	5
Resim 2.5 Yunanlı Ozan Aratus, Karolenj Dönemi, Georges Jean, Yazı İnsanlığın Belleği, s. 77.....	8
Resim 4.1 Kavs-ı Urûc- Kavs-ı Nüzul http://mehmetozgurrsan.com/?p=1594	25
Resim 6.1 Ahmet Ketebeli, İnsan-ı kâmil, 1810, İstanbul Şehir Müzesi, H. 1125/ M. 1810. 18.5x38 cm.....	45
Resim 6.2 İnsan sureti, Malik Aksel, Türklerde Dini Resimler, 2015	52
Resim 6.3 İnsan Sureti, , Ketebesiz, Env. No.762, 19.yy. Hacı Bektaş-i Veli Müzesi, Nevşehir.....	53
Resim 6.4 İnsan-ı Kâmil ve Evren, Özel Koleksiyon, F. De Jong, 2014.....	56
Resim 6.5 İnsan-ı Kâmil ve Evren, Özel Koleksiyon, Raya Shani,2012.....	59
Resim 6.6 Hz. Ali'nin cenazesini taşıması. Hz. Ali, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin. İrvin Cemil Schick Koleksiyonu.....	63
Resim 6.7 Ahmed Râşid b. El-Hac Mehmed Emin imzalı ve “Gümüşhane 1312 (1894-1895) Hz. Ali ve Devesi” levhası. Env.No.14187, Koyunoğlu Müzesi, Konya.....	65
Resim 6.8 Ya Ali Bektaşî Yazı-Resim, Ketebesiz, 19.yy. 73.60 x 54.30 cm. Vakıf Hat Sanatları Müzesi, Env. No. 2142, İstanbul.....	68
Resim 6.9 Ya Ali Bektaşî Yazı-Resim, Ketebesiz, 19.yy. 89 x 94, Hacı Bektaş Müzesi, Nevşehir.....	70
Resim 6.10 Ya Ali Bektaşî Yazı-Resim, Ketebesiz, 19.yy. 40.50 x 30 cm, Env. No. 754, Hacı Bektaş Müzesi, Nevşehir.....	72
Resim 6.11 Aslan Yazı- Resim, 1458, Env. No. 2878, Topkapı Saray Müzesi, İstanbul.....	74

Resim 6.12 Bektaşı Tacı, Sahib Emin Bektaş, 19. yy. 20.50 x 18.50 cm, Env. No. 770, Hacı Bektaş Müzesi, Nevşehir.....	75
Resim 6.13 Bektaşı tâcı, Şefik, 1876, 36 x 38 cm, Env. No. 725, Hacı Bektaş Müzesi, Nevşehir.....	77
Resim 6.14 Bektaşı Yazı-Resim, Ketebesiz, H.1315, (M.1897-98), Özel Koleksiyon.....	78
Resim 6.15 Bektaşı Yazı-Resim, Hattat Sırrı, H.1263 (M.1846-47), 40 x 29 cm, Env. No.756, Hacı Bektaş Müzesi, Nevşehir.....	79
Resim 7.1 Erol Akyavaş, İnsan-ı Kâmil, 1989. Tuval Üzerine Karışık Tenknik.152x127 cm.....	89
Resim 7.2 Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur; O'nun Hakkında Her şey. 1988, Litografi, 65x55 cm.....	89
Resim 7.3 Erol Akyavaş “En-el Hak”, 1987, tuval üzerine yağlıboya,190x350 cm.....	90
Resim 7.4 Balkan Naci İslimyeli, Doom Series, 2009, Dijital Baskı, 150x50 cm....	93
Resim 7.5 Balkan Naci İslimyeli, Sanatçının Kendi Ölümünü Taşıdığının Resmidir,1998 Dijital Baskı, 75x157 cm.....	94
Resim 7.6 Balkan Naci İslimyeli, Nothing, 1996, Fotograf Baskı, 35x50.....	95
Resim 7.6 Murat Morova, Ten Yorgunu, 2000, Karışık Teknik, 30x25 cm.....	97
Resim 7.7 Murat Morova, İnsan-ı Kâmil, 2009, mixed media on canvas, 50x150 cm.....	98
Resim 7.8 Murat Morova, Untitled, 2015, Karışık Tenik, 30x20 cm.....	98

Özgeçmiş

İstanbul’da yaşayan Meryem Günana, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesinden mezun olmuştur. Neslihan Yargıcı Moda Atölyesinde, moda üzerine eğitim almış, tekstilde ikonografi üzerine çalışmalar yapmıştır. Işık Üniversitesi Resim yüksek lisans programına devam etmiştir. Çeşitli sosyal medyada sanat yazıları yazmıştır. 2017’de Balkan Naci İslimyeli’nin ‘Hatırla’ sergisin de proje asistanı olarak görev almıştır.

1. GİRİŞ

Günümüz sanat tarihçilerinin ve teologların varsayımları doğru ise mağara ve taş üzerine işlenmiş resimler bir ayine işaret etmektedir. İnançla başlayan, kutsal olanı resmetme ihtiyacı insanlığın ilk evrelerinden bu güne kadar kendini vâretmiştir. Figürlerin insan zihninde soyut hale gelerek yazıya dönüşmesi, figürün ilk çıkış noktasını unutturmuştur. Unutulan bu figürlerin tekrar yazı ile ifade edilme süreci başlamıştır. Yazı, bütün toplumlarda ilk ortaya çıktığı günden itibaren kutsal addedilmiştir. Eski Mısırlılar yazıyı ‘Tanrıların Yazısı’ olarak değerlendirdikleri için sadece Tanrı esiniyle yazılabildiğine inanılırdı; Çinliler içinde yazı kutsaldı ve yazının taşınması, yazılması Budist rahiplere aitti. Hristiyanlar âleminde ise kutsal sayılan yazıyı sadece keşiş ve rahipler yazıp okuyabiliyordu. İslam dünyasında ise kutsal olan kitap ve kutsal kişilerin isimlerini taşıyan materyaller belden yukarı tutulur ve öpülerek baş köşeye yerleştirilir. Peygamberin hadisinde geçen, kalemlle ilk yazı yazan kişinin Hz. İdris olduğunu söylemiş olması İslam dünyasında yazı yazmanın bir peygamber mesleği olduğu inancını doğurmuştur. Peygamberin veya kutsal sayılan kişilerin suretleri yazı ile resmedilmiştir. Yazının anlatım gücünü kullanan İslam dünyası, sureti zihninde temaşa etmeyi tercih etmiştir. Bu da resme, tasvire olan düşmanlıktan değil, kişilerin zihin melekelerinin üst düzeyde bunu anlamlandırma bilmesindendir.

Yazı- resim sanatının kutsallığı bu inanca ve zihin melekelerini kullanmanın gerekliliğine dayanmaktadır. Yazı-resim sanatı kişilerin suretini yaparak tasvir oluşturma amacıyla değildir. Sadece tekkeye gelen orada eğitim gören dervişlerin vahdet-i vücûd düşüncesini kolaylıkla kavrayabilmesi amacı taşımaktadır. İslam düşüncesinde bir şeyin tasvirini yapmak doğaya öykünme olmadığı için kişilerin portrelerinin yerini yazı almıştır. Alevi- Bektaşî inancında da yazı-resimler bu kutsallığı üstlenmiştir. Allah- Muhammed- Ali birliğini sembolize edilerek en iyi şekilde anlatma aracı olarak kullanılmıştır. İslam düşüncesinin tasviri cansızlaştırarak yeni bir sanat anlayışı ortaya koymuş olmasında ki en büyük etki tasavvufi sembolizm anlayışından kaynaklanmaktadır. Vahdet-i vücûd düşüncesini

anlayamamış veya tasavvufa dahil olmamış kişilerin nazarlarından gizlenmek için sembolizme başvurulmuştur. Bu da tasavvufun hâl ve batın olması itibarıyla yazı-resimlerin ifade gücü ile anlatılmaya çalışılmıştır. Tekke sanatı olarak da adlandırılan yazı-resim sanatı Alevi- Bektaşî dergâhlarında da sembolizm amacı ile kullanılmıştır.

Anadolu topraklarında yazı-resim sanatının ve geleneksel sanatların tekrar yeşermeye başladığı dönem 1940 yıllarında olmuştur. Batılı ressamın doğunun yazı ve sanatına ilgi duyması bunun üzerine soyut eserler üretmeleri ülkemizdeki ressamın da İslam sanatlarını yeniden keşfetmelerini sağlamıştır. Batı dünyası güzeli ve güzelliği gözleri ile kavrarken, İslam dünyası güzeli kulaklarıyla görme ve zihninde temaşa etmeyi tercih etmiştir. Bunu da en iyi yazı ile ifade etmiştir. Vahdet-i vücûd düşüncesini anlamaya ve yorumlamaya çalışan, yazının tekrar resme dâhil olması ile Erol Akyavaş, Balkan Naci İslimyeli, Murat Morova'nın eserleri incelenerek yazı-resim sanatının günümüze etkisi incelenmiştir.

2. RESİMDEN YAZIYA - YAZIDAN RESME

2.1.Resimden Yazıya- Yazıdan Resme Tarihsel Bakış

İnsan dehasının sanatta bilinen ilk örnekleri Güney Afrika'nın Güney Kap Burnu kıyısındaki Blombos Mağarası'nda bulunan ve tahmini 100 bin veya 70 bin yıl öncesine dayanan kazıma olarak işlenmiş iki küçük okr çubuğudur. Bu parçalar, geometrik biçimler oluşturacak şekilde taşlara kazınmış çapraz geçişli şeritlerle süslenmiştir. 'Kaya sanatı' olarak isimlendirilen, eski toplumlarda yaygın olarak görülen kayalara yapılan resimleri, yontuları ve taş yığınlarıyla oluşturulan yapıları tanımlamak için kullanılmıştır.



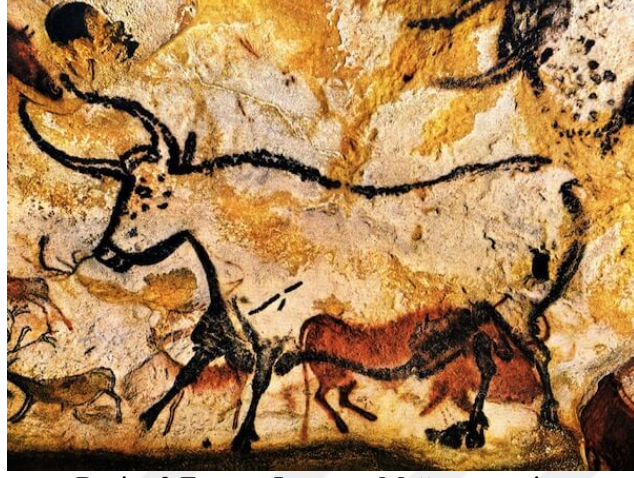
Resim 1 Güney Afrika, Kaya Sanatı



Resim 2 Avustralya, Ubirr mağarası duvar resmi

Avustalya'nın Ubirr yerleşiminde bulunan M.Ö. 40.000 yılına kadar giden üç farklı döneme ait kaya resimleri barındırmaktadır. Aborjin nesilleri tarafından yüzyıllar boyunca art arda tekrar boyanmıştır. Ubirr'deki ilk resimler, nesli tükenmiş hayvanları ve insanlara avlanmayı ve resmetmeyi öğreten ruhları temsil eden törensel kostümler içindeki ince figürleri göstermektedir. Ubirr'deki en eski çizimlerden biri olan ve koşan bir avcıyı betimleyen resmin hareketli görünüşü 'Dinamik figür' olarak bilinen geleneğin içine yerleştirilmiştir. Bilinen en eski mağara resimleri 30.000 yılına uzanmaktadır. Bu resimler gizemlerini korusa da dinsel ve büyüsel amaçlarla yapıldıkları tahmin edilmektedir. Sanatçılar, etraflarında gördükleri dünyayı, hayvanları, nadiren insan benzeri biçimleri ve ruhani anlamlara sahip olduğu düşünülen soyut işaretleri betimlemeyi seçmişlerdir. Fransa' da Lascaux

komleksindeki mağara resimleri M.Ö. 14.000 tarihine uzanmaktadır. 1940 yılında keşfedilen mağara, içinde atlar, bizonlar, geyik ve gergedanların sınırlı renk paletine rağmen anatomik detaylar etkileyicidir.¹

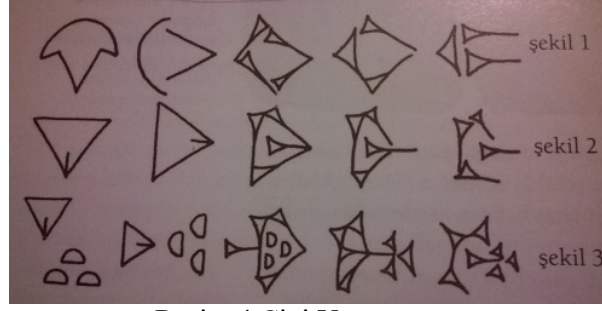


Resim 3 Fransa, Lascaux Mağara resmi

Paleolitik dönemde doğadaki formları, bir ‘sanat eseri’ yapmak konusunda hiçbir niyeti olmadan resmedilmiş ve kazınmış olmalıdır. Bu ilk tasvirlerdeki natüralizm, insanoğlunu bütün öteki canlılardan ayırt eden dünya ile özdeşleşme isteği ile açıklanabilir. Resimler, çizimler ve kazıma kabartmalar, herhangi bir model olmaksızın, karanlık mağaralarda ve çok az ışık altında yapıldıkları için, ilkel sanatçının yaratıcı hayal gücünün bir kanıtı olmaktadır. Tarihsel süreçte bu resimlerin iki farklı üslupla ortaya konulduğu saptanmıştır. Sadece çizgisel hayvan figürlerinin olduğu resimler ve hem insan hem hayvan figürlerinin olduğu duvar resimleri olarak iki grupta toplanmıştır. İnsan ve hayvan figürlerini dramatik eylemler içinde bir araya getirilmiş dışavurumcu ve şematik bir sanat formu oluşturulmuştur. İnsanoğlunun dünyanın temelinde yatan güçleri yaratıcı bir biçimde kavrayabilmesi için uzun bir zaman dilimi geçirmiştir. Dilin yaratılması ve evrimi de sözselsel formların icat edilmesini ve yetkinleştirilmesini gerekli kılan bir sanatsal işlem gerektirmiştir. Nesneleri adlandırmak, ilk yaratıcı edim olmuştur. İlkel insanın düşüncesine göre, isim, kendisini nesne ile özdeşleştiren büyülü güce sahiptir.² Resimler, göstergeler ve tasvirler aracılığıyla mesaj iletmenin sayısız yolu bulunmuş fakat yazının kendisi ancak, düşünce, duygu veya ifade edebildikleri her şeyi somutlaştırıp açıkça belirleyebilecekleri düzenli gösterge ya da simgeler bütünü oluşturulduktan sonra ortaya çıkmıştır.

¹ Stephen FARTHING, *Sanatın Tüm Öyküsü*, 16-17

² Germain BAZİN, *Sanat Tarihi*, 15-23



Resim 4 Çivi Yazısı

Yazının ilk kayıtları, bir öküzü ifade etmek için bir öküz başını (şekil 1), kadını ifade etmek için vulva çizgili pubis üçgenini (şekil 2), pubis üçgenine dağları gösteren işaretler eklendiğinde dağların arkasından gelen ‘yabancı kadınlar’, yani dişi köleler belirtilmiştir (şekil 3). Bunların her biri bir nesneye ya da belli bir varlığa gönderme yapan resim-yazılardır (piktogram). Birkaç tane piktogram bir araya getirilince bir düşünce ifade edebildiği için bunlara kimi zaman ideogram (düşünce yazısı) adı verilmiştir (şekil 3). Yüzyıllar geçtikçe piktogramlar gönderme yaptıkları nesneyi artık karşılamaz olduğu için anlamlarını kendi bağlamlarından almaya başlamışlardır. İ.Ö. 2900 yılına doğru ilkel piktogramlar ortadan kalmış ve Sümerlerde çivi yazısı, Mısırlılar da hiyeroglif ve Çin’de Çin yazısı kullanılmaya başlanmıştır. Hiyeroglif yazı, sade, geometrik ve soyut çivi yazısından farklı olarak resimlerden oluşmaktadır. Hiyeroglif, Yunanca ‘kutsal’ anlamına gelen *hieros* ve ‘kazımak’ anlamına gelen *gluphein* kökünden gelmiş, ‘Tanrılar yazısı’ anlamını taşımaktadır. Fikirleri ifade etmek için birleşik göstergeler, şeyleri ya da varlıkları temsil eden çizimler (piktogramlar), seslere gönderme yapan fonogramlar (ses yazıları) kullanılmıştır. Fenikeliler’in alfabeyi oluşturması ile başlayan, resmin artık tamamen soyut hale gelerek yazıya dönüşmesi ulusların günümüze kadar gelen yazı sanatının temellerini atmıştır.³

2.1.1. Çin Kaligrafi Sanatı

İ.Ö 2000 yılında ortaya çıkan, zamanımızdan 1500 yıl önce belli bir düzene oturtulan ve İ.Ö 200- İ.S 200 yılları arasında tutarlı bir sisteme dönüşen Çin yazısı, bugün de okuyup yazdıkları yazıdır. Efsaneye göre yazının ortaya çıkışında, İ.Ö XXVI. yüzyılda yaşayan imparator Huang-Che’nin gökcisimlerini ve doğadaki nesneleri, kuş ve hayvan izlerini inceleyerek yazıyı bulduğuna inanılır. Eski Çin yazısı, çizimler, piktogramlar ve piktogram bileşimlerinden oluşmuştur. Bugünkü

³ Georges JEAN, *Yazı İnsanlığın Belleği*, 12-29

Çin yazısında ilk kullanılan piktogram izleri bulunmaktadır. Çin kaligrafisinde fırça kullanımı yazıya dahil edildikten sonra resimsel bir anlam kazanmıştır. Kaligrafinin gelişmesi, çizgi resim sanatında anlatımsal işlevi yüklenmesiyle yazı ve resmi ayrılmaz bir bütün olarak kullanmalarına sebep olmuştur. Çin yazı harfleri tekil biçimler olduğu için, yazılı isim her türlü temsili heykel ya da çizim yerine geçmektedir. Ölmüş biri toprağa verilirken tabutunun üzerine adının harfleri yazılmıştır. Evlerinin kapısında bekleyen ve kötü ruhların içeri girmesini engelleyen tanrılar kimi zaman resmedilirken kimi zaman da yalnızca adları yazılmıştır. Çin yazı harfleri, çağrıştırmakla yükümlü oldukları gerçekliğe denk düşen özel bir biçimlerinin oluşu ve estetik değere ve bir motif işlevine sahiptir.⁴ Çin yazı sanatı, uyumlu bir yapı oluşturma, dolu ve çözülmüş değerler içeren değişken ve duyarlı görünüşler yaratma isteği üzerine kurulmuştur. İşlek ve eliçabuk bir anlatım biçimine varılarak, sonunda uyum ve esin kavramlarına giriş yapılmış olmaktadır. Kaligraf, bu sanatı uygulayarak bütünselliğin kapsamına girdiği izlenimini vererek; beden, espri ve duyarlılığın güdümüne aynı anda giriş yapmış olmaktadır. Yazı sanatının varlığı ve bu sanat aracılığıyla resim yapma tekniği gelişmiştir.⁵ Çin resim sanatı, yazının gelişmesi ile ortaya çıkmıştır. Güzel yazı yazan, resmi de güzel yapabilir inancı vardır. Resim çizgileri ancak yazı çizgileri olarak incelenip değerlendirilmiştir. Bireysel olan yazı tekniği, bireysel olmayan soyut bir öz ile birleşmek zorundadır. Çinli sanatçı, eserinde evrendeki ahengi vermeye çalıştığı ve kozmik bir ifade kullanmalıdır. Çin sanatı, tarihi boyunca tabiatın içten bir kuvvet tarafından canlandırıldığını kabul ediyor ve sanatçı bu kuvvetle bir bağıntı kurarak sanatını icra etmektedir. Buda'nın ve Konfüçyüs'ün din öğretisi Çin sanatını yönlendirmede en büyük etken olmuştur.⁶

Japon yazı ve alfabesi, serbest bir üslupla yazılmış Çin yazısıdır. Sadece telaffuz farklılığı vardır. Çin ve Japon yazısı görsel temsile dayanmaktadır. Çin ve Japon yazı sanatında her yazılı sözcük anlattığı objenin resmi olmaktadır. Çin yazı sanatçısı Cai Yong (İS. 133-192) imge ve yazının ilişkisini şöyle ifadelendirmiştir: *“Karakterlerin formları, oturur, yürür, uçar, kıpırdar, gider, gelir, uyur, uyanır gibi olmalıdır. Hüzünlü ve sevinçli görünmeli; mevsimleri andırmalı; yaprakları kuşlar gibi gagalamalı, ipek böcekleri gibi yiyip yutmalı, ok sürülmüş bir yay gibi gergin*

⁴ Georges JEAN, *Yazı İnsanlığın Belleği*, 184-185

⁵ François CHENG, *Boşluk ve Doluluk: Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi*, 107

⁶ Herbert READ, *Sanatın Anlamı*, 50-51

*durmalı; su ya da ateş, sis ya da bulut, ay ya da güneş gibi olmalıdırlar; uzun sözün kısıtı, yeryüzündeki her imgeyi yansıtmalıdırlar. Onlara ancak o zaman hat eseri denilebilir.”*⁷ Uzak Doğu ülkelerinde kaligrafi, resim sanatının özü olarak kabul edilmektedir. Çin Kaligrafisinde temel ölçüt imgelerin kendi içindeki dengeli düzeni ile imgeler arasındaki boşlukların dengesidir. Simgesel bir nitelikte olan Uzak Doğu kaligrafisi, genel kaligrafideki simge ve işaretlerden başlayıp nerede bittiği gibi özelliklere de sahiptir; ayrıca Uzak Doğu kaligrafisi Konfüçyüs felsefesine dayandığı için imgeler sezgiseldir.⁸

2.1.2. Avrupa’da Kaligrafi Sanatı

Yazıyı Fenikelilerden alan Yunanlılar, iki farklı yazı üslubu geliştirmiş; bunlardan birini kitapları kopya etmede, ötekini belge ya da mektuplarda kullanmışlardır. Kitaplar daha stilize, belirgin ve okunması kolay büyük harflerle; belgelerse, hızlı kalemle alınmaları nedeniyle yuvarlak ve ‘‘işlek’’ (kursiv, Lat. Corsiva) bir biçimde yazılmıştır. Roma’nın kullandığı Latin yazısı ise Yunan ve Etrüsk etkilerinin karışmasıyla oluşmuştur. MS 2.-4. yy. arasında papirüs yerine parşömen kullanımı artmaya başlamış ve rulolar yerine, parşömen sayfaların bir forma oluşturduğu codex’ler yaygınlaşmaya başlamıştır. 4.yy boyunca basit büyük harfler ve eğik büyük harfler kullanılmıştır.⁹ Ortaçağ Avrupası’nda ise, elyazmalarının kopyalanması ve yazının tekeli manastırların elinde bulunmaktadır. Kaligraflar genellikle ileri gelen soylular ya da din adamlarının ısmarladığı el yazmaları Roma döneminin harf sistemi ile çoğaltmıştır. Elyazmalarının çoğaltılması manastırlar için önemli bir geçim kaynağı olduğundan, yazıyı yazan keşişler yaptıkları eserlerin altına adını yazamaz; yazdıkları taktirde işi bırakmak zorunda bırakılmıştır. Ancak sanatını Tanrı’nın hizmetine sunması tarikatına bağlı kalmayı kabul ettiğinde ise yeniden başlamasına izin verilmiştir.¹⁰ 10. ve 11. yüzyıllarda üniversitelerin açılmasıyla yazıda daha katı bir stilizasyon gelişmiştir. Bu dönemde Avrupa’da en yaygın kullanılan yazı, ‘‘siyah harf’’ de (black letter) denen ‘‘Gotik yazı’’ olmuştur. 14. ve 16. yüzyılda Hümanizm ile Latin ve İtalic yazı türleri, izleyen yüzyıllarda hem el yazısını hem de baskı harflerini etkilemiş; 16 -17. yy’ler arasında

⁷ Düriye KOZLU ve Şirin BENUĞUR, “Çağdaş Sanatta Görsel ve Kavramsal.... 239

⁸ Özlem YİĞİT, *Modern Sanatta İslam Hat Sanatı Etkileri*, 11

⁹ Hatice ÖNDER, *Modern Algıda Kaligrafi*, 3

¹⁰ Georges JEAN, *Yazı İnsanlığın Belleği*, 84-85

Avrupa’da kaligrafi, hem dekoratif hem de işlevsel nitelikli yazılarla zenginleşmiştir. Gotik yazı türleri Rönesans boyunca ve izleyen yüzyıllarda çeşitlenerek sürmüştür.¹¹



Resim 5 Yunanlı Ozan Aratus, Karolenj Dönemi

İlk örneklerini *Karolenj* (751-987) döneminde rastlanılan kaligramlar, şiirin resim ile anlatıldığı yazı-resim örnekleridir. ‘Olaylar’ başlığını taşıyan bu elyazması, İ.Ö 300 yılına doğru Anadolu’da yaşamış olan Yunanlı ozan Aratus’un bir şiirinin Karolenj döneme ait bir örneğidir.¹² Kaligrafinin Avrupa’da gelişimi de yine bu dönemde olmuştur. Fakat Latin harfleri geometrik bir özelliğe sahip olduğu için yazıların biçimsel görünümelerini kaligrafik resimlerine bir esin kaynağı olarak kullanılmamıştır. Batılı sanatçıların çoğu kaligrafik eğilimli resimlerinde, İslâm hat sanatından ve Uzak Doğu kaligrafisinden etkilenmiştir. Geometrik olarak ölçülü kurulabilen, rasyonel ve sanatçının kişiliğini yansıtmaya müsait Batı kaligrafisi, düşünceye dayalı önceden tasarlanmış bir kompozisyon kurgusu içinde ve genellikle okunurluğu bakımından kullanılmaktadır. İslâm ve Uzak Doğu kaligrafisinde ise, çoğu kez sanatçının kişiliğini ortaya koymasına imkân sağlayan, eğilir-bükülür, sezgiselliğe ağırlık veren üsluplarıyla duygu ve ifadeyi dolaysız yansıtmak bu felsefi teknik sanatçıların kavranması gereken kaynaklar olarak değerlendirilmiştir.¹³

2.1.3. İslam Kaligrafi Sanatı ve Avrupa Soyut Resmine Etkileri

İslam yazı sanatı ise, Arap alfabesinin aslı Fenikelilere dayanan Nabatilerin kullandığı Nabat yazısının İ.S. 512-513 yılında kullanmaya başlaması ile Hz.

¹¹ Hatice ÖNDER, *Modern Algıda Kaligrafi*, 4

¹² Georges JEAN, *Yazı İnsanlığın Belleği*, 77

¹³ Özlem Yiğit, *Modern Sanatta İslam Hat Sanatı Etkileri*, 11

Muhammed'in İslam dinini getirmeden birkaç yıl önce kullanıldığını ortaya koymaktadır. İslam dininin hızlı bir şekilde yayılması ile dilin kullanılmasından çok Arapça yazımının yayılmasına sebep olmuştur. Bu da kaligrafinin, 6. ve 7. yy. da İslam coğrafyasında çok erken bir dönemde gelişmesini sağlamıştır. Kur'an'ın yazılması, mimari eserlerinin ve mezar taşlarının hat sanatı ile süslenmesi yazının sanata dönüşme evrelerini hızlandırmıştır.¹⁴

Estetik bir amaç için yazılmış olan İslam yazı sanatı, içerdiği metafizik arayışı ve mistik anlamı, soyut biçimi, ritmi ve üslubuyla görsel etkisi olan plastik bir eserdir. Harflerin yan yana, üst üste dizilmesiyle oluşturulan istifler, çeşitli üslupların kanun ve kuralları içerisinde ahenk ve düzenli bir sisteme bağlı olarak gelişmiştir. İslam yazısı biçimsel olduğu ve anlamını salt biçimle aktarabildiği için, renklerin kullanımını ikinci plana attığı için, nokta, çizgi ve harflerin bütünüyle istif ve kompozisyon müzikal bir dille anlatılmıştır.¹⁵ İslam yazısının ulaştığı seviye, onun piktografik özelliklerinden gelmektedir. Zengin biçim özelliklerinden dolayı ideogram olarak kullanılmış, insan veya hayvanın plastik ifadesini veren ve diğer yazılara üstünlüğünü sağlayan yönü, harflerin biçim değişikliğine elverişli olmalarıdır. Plastik özelliğe sahip olduğu için sonsuz istif kompozisyonu imkânı vermektedir. İslâm hat sanatı yalnız bir ideogram olarak kalmamış, insan, hayvan veya bir eşyayı tasvir etmeden de plastik bir dil kullanabilmiştir. İslâm yazısına bu üstünlüğü veren ve öteki yazılardan ayıran özelliği, harflerin tek başına olduğu kadar, başta ortada ve sonda bulunmalarına göre, biçim değişikliğine elverişli olmalarıdır. Bu sebepten dolayıdır ki, İslâm hat sanatı plastik bir yazıdır ve kompozisyon (istif) imkânlarına sahiptir. Bu bağlamda İslâm yazısına yaklaşan yazılar, Çin, Japonya ve Kore gibi Uzak Doğu yazılarıdır.¹⁶

XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başlarında yazı, tekrar resim sanatını etkilemiş ve soyut- düşünsel bir evre başlamıştır. Batı resim sanatı İslam yazısının plastik imkânlarını ve düşüncüyü en soyut biçimde aktaran İslam yazısını farketmiştir. Klee, Hans Hartung, W. Kandinsky, Miro gibi harfci ressam, hattatlar gibi nokta, çizgi ve lekeyi resim sanatının temel unsurları olarak tabiatın dış gerçeğini tasvire feda etmeden yalnız kendi plastik maksatlarına uygun olarak kullanmışlardır. Çizgi, leke

¹⁴ <http://www.istanbulsanatevi.com/sanat-terimleri-kavramlar/hat-sanati-tarihi>

¹⁵ Belgin PEKPELVAN, "Türkiye'de Gelenekli ve Çağdaş Sanatta Anlatım Biçimi...", 68

¹⁶ Özlem YİĞİT, Modern Sanatta İslam Hat Sanatı Etkileri, 10

ve noktanın simgelere dönüştüğü modern resimde, buzul çağı öncesi şematik resimlerden, eski Mısır hiyerogliflerinden, Çin ve Japon yazılarından ve özellikle İslam hat sanatından önemli ölçüde etkilenmişlerdir. Miro, hat sanatındaki çizginin, dinamizmini, magrep sanatındaki coşkulu renkleri bulmuştur. Klee ise, yazıyı başlı başına plastik bir öge haline getirmiştir.¹⁷ İslam hat sanatının çizgisel duyarlılığını kullanan W. Kandisky, Mondrian ve Klee gibi sanatçıların eserlerini oluşturmalarında etken olan düşünsel boyut, dünyanın dış gerçeğine sırt çevirme, objelerin mutlak niteliğine inmeye çalışma, yapıtlarına gizemsel anlamlar katma ve içsele dönmektir. Doğu ve Batı sanatçısının soyuta ulaşma çabaları arasında büyük farklılıklar vardır. Batılı sanatçı, bilinçli çabalarla veya bilinçdışı verilerle ortaya koyduğu duyusal ve görünür olmayan bir varlığı görünür kılmaya çalışmaktadır. Resimlerinde kendi farklılığını da ortaya koyarak evrensel bir dil yaratmak istemektedir. İslam sanatçısının ise, soyuta ulaşma çabalarının altında, nesnenin görünmeyen Öz'üne ulaşmak yatmaktadır. Bunu gerçekleştirirken, sanatçının kendi bireyselliği, duyguları ve iç çelişkileri önem arz etmemektedir. O, kendi düşüncesinin ürünü olan gerçeği gösterecek yepyeni formlar yaratmaz. İslam sanatçısı, Tanrı'nın yaratıları karşısında, O' nunla boy ölçüşmemek adına görüneni yapmaz, yaptığı sadece kendi acziyetini dile getirmektir.¹⁸

¹⁷ Erol KILIÇ, "Çağdaş Resim Sanatının Oluşmasında Doğu ve İslam Sanatlarının Etkisi", 60-61

¹⁸ Belgin PEKPELVAN, "Türkiye'de Gelenekli ve Çağdaş Sanatta..." 73

3. ALEVİ – BEKTAŞİ TARİHÇESİ

3.1. Bektaşilik

İslam tasavvufunun ilk ortaya çıkışı züht hareketi şeklinde olmuştur. Emeviler'in son dönemi Abbasiler'in ilk dönemine rastlamaktadır. Züht hareketi yönetimin debdebeli yaşamına karşı bir protesto amacı ile ortaya çıktığı ileri sürülmektedir. İlk Basra ve Kûfe'de ortaya çıkan hareket ancak 9. yüzyılın başında Bağdat, Suriye ve Mısır bölgelerinde yayılmaya başlamıştır. 10. yüzyılda ilk tarikatlar belirmeye ve sufi terminolojisi oluşmaya başlamış 13. yüzyılda ise de tasavvufi kurumlaşmalar hızla yayılmıştır. 1096-1272 yılları arasında Orta Doğu'ya yapılan Haçlı seferleri, Moğol istilasını bölgenin kıtlık, kuraklık, ekonomik çöküntü yaşamasına ve 13. yüzyılda başlayıp 14. yüzyılda da devam eden veba salgınının yaşanması hem siyasi açıdan karmaşanın hem de psikolojik, sosyal ve ekonomik açılardan travmatik gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Böyle bir dönemde devletin ve yönetimlerin sufileri desteklemesiyle oluşturulan hangahlar, tekkeler vb. kurumların varlığı halkın ücretsiz yararlanabildiği çekim merkezleri haline gelmişlerdir.¹⁹ Böyle bir ortamda Moğol istilasından kaçan gezginci dervişler Kalenderiler, Hayderiler, Vefailer, Yeseviyye tarikatlarına bağlı zümrelerin göç eden Türkmen aşiretleriyle birlikte Anadolu'nun ücra köşelerine kadar yayılmışlardır.²⁰ Anadolu'da ise vahdet-i vücud felsefesinin yayılmasını temel alan anlayışıyla Muhyiddin Arabî ve evlatlığı Sadrettin Konevî; Kalenderi meşrep Fahreddin Irakî, Sühreverdilik ve Kübrevilik, Rum Abdalları, Işıklar (Torlaklar) gibi tasavvuf mensupları, züht ve takva yolunu tutan tarikatlara mensup dervişler vardır.²¹

Hacı Bektaş-ı Velî'ye nispet edilen Bektaşilik ise, Baba İlyas halifesi olarak şöhret kazanmış olan Hacı Bektaş-i Velî hakkında devrinin kaynaklarında şimdilik hiçbir bilgiye rastlanmamaktadır. Hakkındaki bilgiler *Velâyetname*'ye dayanmaktadır. Fakat son araştırmalarda *Velâyetnâme*'de yazdığı gibi Anadolu'ya

¹⁹ Eyüp ÖZTÜRK, *Velilik ve Delilik Arasında*, 49-60

²⁰ Resul AY, *Anadolu'da Derviş ve Toplum*, 19

²¹ Eyüp ÖZTÜRK, *Velilik ve Delilik Arasında*, 71

yalnız bir derviş olarak gelmediğini, kendine bağlı Bektaşlu isimli bir oymakla birlikte geldiği ortaya çıkmıştır. Velâyetnâme'ye göre Lokman-ı Perende, Ahmet Yesevi tarafından Hacı Bektaş'ın terbiyesi ile görevlendirilmiş ve Ahmet Yesevi'nin halifesidir. Hacı Bektaş'ın Baba İlyas'a intisap etmeden önce bir Yesevi dervişi olmamakla beraber Yesevi geleneğini koruyan, Yesevilik ve Kalenderiliğin birleşmesiyle Kutbettin Haydar tarafından XII. yüzyılda İran'da kurulmuş bir Türk tarikatı olan Haydarîliğe mensup olduğu, Baba İlyas çevresine katıldıktan sonra Vefâiliğe geçtiği varsayılmaktadır. Bektaşî tarikatında Yesevi an'anelerinin yüzyıllardır neden yaşadığı ve Velâyetnâme'nin yazıldığı çağa kadar geleneğin nasıl vâir olduğu ancak bu şekilde açıklanabilmiştir.²² Fakat Hacı Bektaş'ın Baba İlyas'a mensup olduğunu reddeden Yaşar Nuri Öztürk eğer bir Babai dervişi olsaydı Babai isyanına katılması gerektiğini, saklanmış bile olsa daha sonra açığa çıkartılarak yakalanması gerektiğini vurgulamış²³; Esad Coşan ise Hacı Bektaş'ın arapça *Makâlât*'ının Ahmet Yesevi'nin *Farknâme*'si ile bir bölümünün tamamen aynı düzlem üzerinde yazıldığını bundan dolayı da Yeseviyye dervişi olduğunu iddia etmiştir.

1209-1270-1 yılları arasında yaşadığı varsayılan Hacı Bektaş-i Velî, baba adı İbrahim (asıl adı Muhammed) anne adı Hatem ve ya Hatme Hatun olan Horasan bölgesinin Nişâpur şehrinde dünyaya geldiği ve kırk yaşlarında Moğol istilasından kaçarak Anadolu'ya Sulucakarahöyük'e geldiği sanılmaktadır.²⁴ Günümüzde de hâlâ Hacı Bektaş ilçesinde müze olarak kullanılan Bektaşî dergâhında meftundur.

Bektaşilik tarihini üç aşama olarak ele alabiliriz. Hacı Bektaşî ile başlayan sunni Bektaşilik ki bu evreye Yunus Emre'de dahildir; ikinci pir olarak adlandırılan Balım Sultan evresidir ki Bektaşiliği Caferi mezhebinin ritüellerine uygun hale getirerek yeni bir anlayış yerleştirmiştir. Hakkında çok az bir bilgi bulunan Balım sultan nam-ı diğer Hızır Bâli, Balkan topraklarında Dimetoka'da Bektaşiliğe hizmet eden Seyyit Ali Sultan'ın Fatih Sultan Mehmet'in esir ettiği Sırp prensinin kızıyla olan evliliğinden dünyaya gelmiştir. II. Beyazıd döneminde Pir Evi'ne atanmıştır. İlk olarak kan bağı ile Hacı Bektaş'a bağlı olduğu söylenen kişilerin mezarlarını yerinden söktürüp atmıştır. Bu da Balım Sultan ile gelen Babagan kolunun yani

²² Ahmet Yaşar OCAK, *Babailer İsyanı*, 209-212

²³ Yaşar Nuri ÖZTÜRK, *Tarihi Boyunca Bektaşilik*, 62-63

²⁴ M.Es'ad COŞAN, *Hacı Bektâş-ı Velî*, 76-87

mücerretlik yolunun açıldığını göstermektedir. Velayetnâme’de Hacı Bektaş’ın Kadıncık anayı yol evladı edindiği ve soyundan gelen bir evladının olmadığı inancından kaynaklanmaktadır. Kadıncık ana ile evlendiğini ve soyunun ondan devam ettiğini iddia edenler ise Çelebi kolu olarak ayrılmıştır. Balım Sultan Bektaşilik erkânına on iki imam töresi, mücerretlik, on iki post hizmeti, şarap serbestliği yalnız bu durum şariat ve tarikat makamlarını geçenler için serbest olmuştur. ‘Rableri onlara içirdi...’(Dehr sûresi,21) ayetine binaen ‘sikaaye sırrı’ olarak anılmaktadır. Genç Abdal bir şiirinde “*Sakâhum sırrını söyleme sakın / Sakla kulum beni, saklayım seni*” dizeleri ile ifadelendirmiştir. Bir diğer yenilik ise kulağa küpe takma (mengüş), mücerret Bektaşî babalarının tanıma işareti olarak sağ kulağına küpe takma adeti getirmiştir.²⁵ Bu adetin nasıl oluştuğuna dair anlatılan bir rivayette; Balım Sultan zamanında Kırşehir ile Kayseri arasında haramiler çoğalmış ve çoğu insanı katletmişlerdir. Balım Sultan, haramilere ‘Bizim bendelerimize de eziyet ediyorsunuz’ der. Onlar da ‘Size bağlı olanların bir işareti yok’ derler. Balım Sultan ‘Kulağında küpe olanlar bizimdir’ diye cevap verir. Sonra bendelerini toplar tahta kaşık ile kulaklarını kendi kapısı eşiğinde delerek kurşundan küpe takar. Ve Babagan koluna giren dervişlerin kulakları Balım Sultan’ın türbesinin eşiğinde delinmesi adeti devam etmiştir. Yahya İslambolî’nin kanaatine göre, biz arifiz, bizim kulaklarımız deliktir. Her sözü anlar ve biliriz, manasına gelmektedir. Ayrıca Hz. İsa’nın usulüne göre mücerretlik âleminde olmanın ifadesidir.²⁶ Fakat Kalenderi ve Haydari dervişlerinin de küpe taktıkları ve değersiz sözlere kulak asmama manasına gelmektedir. Kalenderi ve Haydari dervişlerinin de evlenmedikleri, cinsel ilişkiye girmekten korunmak ve nefis terbiyesi için cinsel organlarına demir ve gümüş halkalar taktıkları görülmektedir²⁷. Balım Sultan’ın bu adeti Hristiyanlıkla bağdaştırmak yerine Bektaşilik içerisinde erimiş Kalenderi ve Haydari derviş adetlerine dayandırmak daha yerinde bir varsayım olacaktır.

Bektaşiliğin üçüncü evresi ise; 1826’da Yeniçeri ocağının II. Mahmut tarafından ilgası ile ocağın manevi sorumlusu kabul edilen Bektaşî dergâhlarının da kapatılması ve vakıf mallarına el konulması ile başlayan bir süreçtir. Yeni kurulacak ordu için gereken mali geliri dergâh malları ve arazilerinden temin edilmesi

²⁵ Yaşar Nuri ÖZTÜRK, *Tarihi Boyunca Bektaşilik*,170-178

²⁶ Yahyâ b.Sâlih el-İslâmbolî, *Tarikat Kıyafetleri*,153-154; Ramazan MUSLU, *Türk Tasavvuf Kült. Tarikat Kıyafetleri ve Sembolik Anlamları*,58-59

²⁷ Ahmet T.KARAMUSTAFA, *Tanrının Kuraltanıma Kulları*,48 ve 85

düşünölmüş fakat bu durum ulema tarafından destek görmemiş ve araziler, vakıf mülkleri ulema tarafından çok cüz'i fiyatlara satın alınmıştır. Altmış yılını doldurmamış ve ya yeni yapılan dergâhlar yakılmış ve ya yıkılma emri verilmiştir. Ayrıca dergâhların bünyesinde hizmet gören dedebabalar, dervişler ve Bektaşilik yolunu kabul etmiş yüksek rütbeli kişiler dâhi ya sürgün edilmiş ya da idam edilmişlerdir.²⁸ Bu kadar şiddetli cezalandırılmış olmaları yüzyıllardır Bektaşiliğe karşı yapılmış olan rafizilik, zındıklık hatta suçu yoksa dahi suç isnad edilerek yargılanan kişilerin propaganda çalışmaları gerçeğidir.²⁹ Bektaşilerden boşalan mevki ve dergâhların tamamına yakını 'müteşerri' oldukları gerekçesiyle Naşibendi tarikatına devredilmiştir. Bir kısım Bektaşî dervişleri de bu gruba ve ya Melamilik, Halvetilik ve Rifailik yoluna dahil olmak zorunda kalmıştır. Merkez Arnavutluk'a taşınmıştır. Hatta bu gün müze olarak kullanılan Hacı Bektaş dergâhında bulunan camii de bu dönemde yapılmıştır. II. Meşrutiyet'in ilanına kadar yasaklı kalan Bektaşilik, II. Abdülhamit'in iltifatına mazhar olmuş eski ihtişamını yaşayamasa da yasaklı olmaktan kurtulmuştur. Sivas ve Erzurum kongrelerinden sonra Atatürk tarafından ziyaret edilen ve mebusluk verilen Bektaşî Çelebi dedeleri 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılmasına kadar hizmetlerine devam etmişlerdir.³⁰

3.2. Alevilik

XI. yüzyılda Irak'lı mutasavvıf Tâcû'l-Ârifin Seyyid Ebu'l Vefâ el-Bağdadi tarafından kurulan Vefâî tarikatının Baba İlyas ve Dede Garkın'la Anadolu'ya gelmesi ile devlet yönetiminde Zeynilik tarikatı adı altında yayılmış, kırsal kesimlerde Kızılbaşlığa ve daha sonra Alevi olarak isimlendirilecek olan Alevilik adı altında devam etmiştir.³¹ Kızılbaşlık, Erbiliye (Safeviye) tarikatı ile ilgili bir harekettir. Şeyh Safiyyuddîn'e (öl.1334) nispet edilen tarikatın ilk çıkış noktası Sünnilik iken zamanla Şiiliğe yönelmiştir. Daha sonra Şeyh Cüneyt ve Şeyh Haydar öncülüğünde devam eden Erdebili tarikatına bağlı olanlar başlarına kızıl bir sarık sardığı ve kızıl başlık kullandıkları için kızılbaş / surh-ser adını almışlardır. Şah İsmail, 1501 yılında Safevi Devleti'ni kurarak Erdebili tarikatını devletleştirmiştir.³² Hacı Bayram Velî'ye nispet edilen Bayramiye tarikatı da Erdebiliye'nin bir koludur.

²⁸ Suraiya FAROQHI, *Anadolu'da Bektaşilik, Çev.İşıl KARAEİMAS ERDEM*,165-191

²⁹ Ahmet REFİK, *On altıncı Asırda Rafizilik ve Bektaşilik*,29-67

³⁰ Yaşar Nuri Öztürk, *Tarih Boyunca Bektaşilik*, 197-204

³¹ Haşim ŞAHİN, *Dervişler ve Sufi Çevreler*,78-81

³² Süleyman ULUDAĞ, *Dört Kapı Kırk Eşik*,253

Hatta II. Murat döneminde on iki dilimle kızıl başlık giyen Hacı Bayram Velî zincirlenerek Edirne'ye götürülmüş sultanın affına uğrayarak on iki dilimli tacı altı dilime, kızıl çuhayı da ak çuhaya çevirmek zorunda bırakılmıştır.³³ Kızılbaş hareketi, Safevi önderliğinde bir araya gelmiş bazı sufi ve gezginci dervişler, Vefailiğin gezginci dervişler grubundan olan Rum Abdallarının zamanla Kızılbaşlık ve Bektaşilik ile bütünleştiğini ortaya koymaktadır. Kızılbaşlık şemsiyesi altında erimiş olan Vefailik ve diğer gezginci dervişler Safevilerin kapsayıcı manevi önderliğinde dahi kendilerine ait sistemi korudukları görülmektedir. XVIII. yüzyılın ilk yarısına kadar varlığını sürdüren Safeviler, Anadolu'daki halifelerini Alevi dede/pir ocaklarının mensupları arasından seçmiştir. Mürşid-i Kâmil olarak kabul edilen Safeviler'in manevi otoritesi devam etmiş ve Kızılbaş/Alevi ocak iç hiyerarşisi de korunmuştur. Safeviler'den de önce kurulmuş olan bu ocaklar hareketin hızla yayılmasına sebep oldukları gibi Safeviler ortadan kalktıktan sonra bile bu inanca sahip topluluklar varlıklarını ve bütünlüklerini korumuştur. Dede/pir ocakları talipler ve Safeviler ile olan ilişkilerine bir köprü olduğu gibi Safeviler'in şeriat merkezli Şiiilik etkilerine karşıda filtre görevi üstlenmişlerdir.

İlk defa 1678 yılında Safevi halifesi tarafından İmam Zeynel Abidin ocağına gönderilmiş olan hilafetnâme'de kullanılan '*millet-i beyzâ'i-i Alevi*' ifadesinin geçmesi 'Alevi' teriminin XIX. yüzyıldan önce küçük bir ifade de olsa kullanıldığını göstermektedir. XIV. yüzyıl sonu ve XV. yüzyıl başı şecere, icazetnâme, ziyaretnâme ve Cafer-i Sadık'a atfedilen Buyruk kitabı Alevi yolunun yazılı kaynaklarını oluşturmaktadır.³⁴ Ali'nin soyundan gelen manasını taşıyan Aleviliğin temelini dede ocakları oluşturmaktadır. Dede ocağı pir ve mürşid hiyerarşisinden oluşmaktadır. Talip ile pir arasında ki ilişkiyi düzenleyen, topluluğu ceme hazırlayan rehber'dir. Talip – dede (pir) – mürşid (pir-i piran) şeklinde basamaklardan oluşan hiyerarşisi ocak içerisinde devam etmektedir. Kutsalı Ali olan, Hak- Muhammed – Ali birliğine inanan, Ehl-i Beyt ve on iki imamı iman eden, Muharrem ve Hızır oruçlarını tutan, dede-pir ya da şeyh olan (bunların Ali soyundan gelmesi zaruridir) veya bu gruba talip olarak bağlı olan, cem yapan, yıllık görgü ve sorgudan geçen,

³³ Nurhan ATASOY, *Derviş Çeyizi*, 60

³⁴ Ayfer KARAKAYA-STUMP, *Vefailik, Bektaşilik, Kızılbaşlık*, 79-93 ayrıca Bkz. Haz. Fuat Bozkurt, *Buyruk*.

musahibi olan kişi Alevi olarak nitelendirilebilir. Günümüzde cemevleri adı altında varlıklarını sürdürmektedirler.³⁵

Yüzyıllık bir geçmişe sahip olan Alevi ve Bektaşî birlikteliği Caferî mezhebine bağlılıkla birlikte; Alevî erkânının önemli bir kısmını oluşturan dedeler ve müşidlerin silsilelerinin onaylanması ve yolun düsturlarını öğretecek bilgilerin akışını Erdebili tarikatı tarafından yapılırken devlet yönetiminden gelen yasaklar nedeni ile Irak-Kerbela Bektaşî dergahı üzerinden yapılmaya devam edilmiştir. Safevî Devleti'nin sonlanması ile silsile onayı ve pir ataması Hacı Bektaşî Velî dergahının Çelebi kolunun onayına geçmiştir.³⁶ Bundan dolayı da her Alevî Bektaşî olabilir fakat her Bektaşî, Aleviliğin içindeki hiyerarşiden dolayı Alevî olamaz. Her iki tasavvufî yol Hz. Ali soyuna dayanır fakat Bektaşilikte pir Hacı Bektaşî Velî'dir. Bu da 'yol bir süre bindir' inancının göstergesidir.³⁷

3.3. Heteredox ve sekretizm problemi

Asırlardır bu topraklarda hüküm sürmüş tasavvufî geleneklerden olan Alevî ve Bektaşî erkânına vâkıf olamamış veya yolun inceliklerini kavrayamamış araştırmacılar tarafından din dışı inanç 'heteredox' veya özde uyumsuz inanç sistemlerinin bir araya gelerek karışmasından oluşan 'senkretizm' olarak ifade edilmiştir. Yüzyıllardır baskı ve şiddetin içerisinde vâir olmaya çalışan Alevî ve Bektaşîlik yolları Şamanizm ve ya Grek felsefesine dayandırılmaya çalışılarak din dışı eylemler olarak gösterilmiştir. Alevilik ve Bektaşîlik'in tasavvufî bir yol olduğu bertaraf edilerek İslam dışı batınî bir inanç olarak gösterilmeye çalışılmıştır. Bunun ilk adımları da 19. yy da Amerikalı Protestan misyonerler tarafından atılmıştır. 1830'larda Anadolu'da American Board of Commissioners for Foreign Missions'un Arapkir'de görevli misyoneri Mr. Dunmore'un ekim 1854 tarihinde gönderdiği mektupta şu ifadelerle yer vermiştir *'Bu bölgede dağınık olarak yaşayan sözde Müslüman bir mezhep var ki daha önce haklarında hiçbir şey duymadığımızı zannediyorum. Adları kelime anlamıyla 'kırmızı baş' demek olan Kuzulbash....onlar kılıç zoruyla Müslüman yapılmış Hristiyan bir ırkın neslindendir.'* Mr. Nutting, Adıyaman'da dinlediği Kızılbaş deyişinde İsa'dan 'Allah'ın Aslanı' olarak söz

³⁵ Hamza AKSÜT, *Aleviler*,13

³⁶ Müfit YÜKSEL, <https://www.youtube.com/watch?v=XnhC2hGrrZU> Mustafa ARMAĞAN ile söyleşi

³⁷ Birol AZAR, " Benzerlik ve Farklılıklar Ekseninde Alevî-Bektaşî İnançları Üzerine Bir Değerlendirme"81-82

edildiğini söyleyerek³⁸ Alevi ve Bektaşilerin İslam dininden ayırırken Hasluck'da '*Hristiyanlık'la Şiilik arası bir çizgi arzeder*' diyerek Bektaşilik ve Alevilik'e ayrı bir din yakıştırması yapmaktadır.³⁹ Irène Mélikoff ise Bektaşilik ve Alevilik'i 'gnose' (bilinç birikimi) olarak tanımlamış ve mayıs ayında sunniler tarafından da kutlanan Hıdırellez (Hızır-İlyas) gününü Hristiyan azizi Saint Georges kutlaması olduğunu iddia etmiştir. Hz. Ali'nin doğum günü ve Fatıma ile evlendiği gün, Aleviler için Gadir-Hum olarak kutlanan Hz. Ali'ye imametinin verildiği ve hatta 'kırklar meclisi'nin' toplandığı gün olarak kutlanan Nevruz bayramını Mélikoff Hristiyan kaynaklı bir bayram olduğunu söylemiştir.⁴⁰ Ahmet Yaşar Ocak ise Alevi ve Bektaşi inançlarını Şamanizm'e dayandırarak Kur'an ve sünnette geçen hadiseleri İslam inancının dışında değerlendirmiştir. Hastaları iyileştirmek, gaybtan haber vermek, Tanrı'nın insan şeklinde görülmesi gibi. Hatta ölüleri diriltmek, bereket getirmek, kuru odunu ağaç haline getirmek vb. bölümleri Hristiyan ve Musevi kaynaklarına dayandırarak İslam Peygamberi olan Hz.Muhammed'in mucizelerinden olan hâlleri dahi farklı kaynaklara dayandırma ihtiyacı içine düşmüştür.⁴¹ Farklı araştırmacılar ise Allah-Muhammed-Ali birlemesini Tanrı-İsa-Kutsal Ruh üçlemesine benzetilerek Hristiyan inancı ile açıklamaya çalışmak kesrette ki vahdeti idrak edememekten kaynaklanmaktadır. Alevi inancında 'dedelik' makamının Şamanizm'de kam/ozanlığın dedeliğe evrilmiş hali olarak göstermek Aleviliğin dinsel bir organizasyondan mahrum olduğu kanaatini uyandırmaktadır.

Kendisi de bir Bektaşi olan Ahmed Rıfkı, Bektaşi Sırrı adlı eserinde Buda, Zerdüşt, Mani, Konfüçyüs gibi felsefecilerin dinlerinde ki esas tabiatlarında bir hayırlı gayeyi, ahlâk gayesini, mutlak hakîkatı telkin eden esastan ayrıldıkları için merkezden ayrılmış saymaktadır. İççe yaşayan toplumlarda tabii olarak birbirinden etkilenmek ve ya aynı özellikleri barındırmak doğaldır. Fakat bu etkilenmenin bütün bir inanç sistemini teşkil ettiği iddiası tasavvufi bir yolun derinliğine inememekten kaynaklanmaktadır. Farklı toplumlardan etkilenilmiş ögeler folklorik olarak yaşaması kaçınılmazdır ama inanç sistemine dahil olabilmesi için o toplumun inancına benzeyen unsurlar taşıma zorunluluğu olmalıdır. Ahmet Rıfkı (1884-1935) tarihçilerin ve araştırmacıların bu konu üzerinde ki tutumları için ''Bizde önceki tarih

³⁸ Ayfer KARAKAYA-STUMP, *Vefailik, Bektaşilik, Kızılbaşlık*, 213-215

³⁹ Yaşar Nuri ÖZTÜRK, *Tarihi Boyunca Bektaşilik*, 26

⁴⁰ Irène MELIKOFF, *Uyur İdik Uyardılar*, Çev.Turan Alptekin, 43 (kitap tamamen heterodox ve sekretizm savı üzerine yazılmıştır)

⁴¹ Ahmet Yaşar OCAK, *Alevi ve Bektaşi İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*

tahrîri husûsunda takip ettikleri meslek, hiçbir fayda temin etmeyen bir takım müsecca',muressa' sözlerle yalnız mevzu-u bahs olan meselenin kaba taslağını çizmek ve vekâyîin ruhuna, esasına, müessirâtına dâir bir şey beyân etmemektedir”⁴² özellikle tasavvuf alanında tarihçi ve araştırmacıların konuyu yüzeysel olarak iç derinliğine inememelerinden yakınmaktadır. Tarihsel süreçte inanç sistemleri arasındaki etkileşiminde faydalı olacak olan sekretizmin belli inançlar için ötekileştirici olarak kullanılması ve diğer inançların daha saf olduğu varsayımı öne çıkar ki bu da büyük bir soruna yol açmaktadır. İnanç sisteminin farklı unsurlarını zamansal ve mekânsal bağlamlarından kopararak değerlendirmek o inancın bütünselliğini anlamlandırmamıza engel teşkil edecektir.

Sunni ve Şii formunda yasa koyucu aşkın bir Tanrı yerine içkin bir Tanrı inancı taşıyan Alevi-Bektaşî inançlarını ortodoksi-heterodoksi-sekretizm karşıtlığı yerine şeriat merkezli İslam ile mistik-batını İslam farklılaşması üzerinden düşünmek⁴³ bu inançlara karşı oluşturulacak ötekileştirme zeminini ortadan kaldıracaktır.

3.4. Tasavvufta Sembolizmin Nedenleri

Latince Symbolom, sumbolos, symbolum; Fr. Symbole; İng. Symbol. Sembol, duyu organlarıyla idraki imkansız herhangi bir şeyi hatıra getiren şey, remiz, alem, timsal ve âlâmet. Bir nesneye veya ruhi bir unsura eklenen hissedilir bir tasavvur.⁴⁴ Sembol, bir hakikâtin yerine geçen duyusal ve hayali bir nesne veya mevcut olmayan bir şeyi hayal edebilmek için kullanılan doğrudan tecrübe edilebilen herhangi bir şeydir. Sembol, kendisinde algılanan ve algılanamayan dünyaya dair iki boyutu birleştirebilir. İnsan da iki varoluş boyutunu cismanî ve ruhani âlemi kendi varlığında birleştirmiştir. Tasavvufî düşüncede, evren ve kozmos anlamında kullanılan ‘âlem’ kelimesi de kendinden başkasını simgeleyen bir varlık olarak ‘insan’ sembolünü kullanmaktadır. Sembolün ilk ve temel vasfı, kendisi dışında ve kendisini aşan bir hakikâti temsil etme ve onun yerine geçme kabiliyetidir. Bektaşî ve Alevi erkânında ‘zülfikâr’ın veya ‘aslan’ remzinin ‘Ali’yi temsilen kullanılması örneği verilebilir. Semboller, kişinin sahip olmadığı bir bilgiyi kazandırabilir veya daha önce bildiği bir bilgiyi hatırlatabilir. Tasavvufî bir bilginin sufi tarafından, duyusal tecrübenin

⁴² Ahmet RIFKİ, *Bektaşî Sırrı I-II*, 137

⁴³ Ayfer KARAKAYA-STUMP, *Vefailik, Bektaşilik, Kızılbaşlık*, 7-9

⁴⁴ Galip ATASAĞUN “Sembol ve Sembolizm”, 369-370

sonucunda öğrenilmiş aklî ve ruhi âleme ait bir bilgiyi sembol yoluyla aktarabilir.⁴⁵ Kaygusuz Abdal'ın “*Bir kaz aldım ben karıdan, boynuda uzun borudan/ Kırk abdal kanın kurudan/ Kırk gün oldu kaynadırım kaynamaz/ Sekizimiz odun çeker, dokuzumuz ateş yakar/ ...Suyuna biz saldı bulgur, bulgur Allah deyu kalgır/ Kırk gün oldu kaynadırım kaynamaz*” ıslah edilemeyen bir nefsi ve onunla yapılan mücadeleyi anlatan bu şiirinde bilinen bir bilginin sembollerle ifade edilmesine bir örnek teşkil etmektedir. Bulgur dahi kaynamaktan ‘Allah’ demeye başlamış ve nefsi temsil eden kaz, kırk gündür pişme aşamasına dahi gelmemektedir.⁴⁶

Sufi, var olduğu maddi dünyaya ait kelimelerle büsbütün ruhani bir hakikâti ise lisan sembolü ile sembolleştirmektedir. Bağdatlı sufi Sumnun el-Muhibb “*Herhangi bir şey hakkında bir beyanat vermek isterseniz, size bu şeyden hafif ve daha ince olan bir vasıta lazımdır. Aştan daha hafif ve daha ince bir şey bulunmadığından, aştan bahsemezsiniz. Çünkü söz bile maddi dünyaya ait ve ilahi aştan kalındır*”⁴⁷ derken lisan sembolünün eksikliğini dile getirmiştir. Alevi ve Bektaşilik de, yola kabul edilen talip için ‘can uyandırmak’, mum yakmak yerine ‘çerağ uyandırmak’, öldü yerine ‘hakka yürüdü’, gömüldü yerine ‘sır oldu / sırlandı’⁴⁸ manalarına gelen lisan sembolleri kullanılmaktadır. Hakiki sembol, görülen bir surette görülmeyen bir hakikata işaret eder de ruhun derinliğine, şuur altındaki sahalarına kadar tesirler bırakıp bir çok fikir ve duyguları uyandıracak kadar kuvvetlidir. Sembolde kutsal bir hakikât mevcut olduğundan, sembol de kutsal olanın iki tarafını heybet ve korku uyandıran celâli, hayranlık ve zevk bahşeden cemâli ihtiva eder.⁴⁹ Yunus Emre’nin “*Çıktım erik dalına anda yedim üzümü/ Bostan ıssı kakıyıp der ne yersin kozumu/ Balık kavağa çıkmış zift turşusun yimeğe/ Leylek koduk toğurmuş bak a şunun sözüni*” bu şiirin şerhini yapan Niyazi-i Mısri, erik, üzüm, cevizi ‘şeriat’, ‘tarikat’, ‘hakikât’ olarak açıklarken; balık ‘marifetullah’ı, kavak, cahil olduğu halde sureta ârif olanı, leylek ise, görünüşte olmayacak işlerle uğraşır görünen insan-ı kâmilî remz etmektedir.⁵⁰ Şiirin sembollerinin derinliğine inildiğinde hakiki bir sembol oluşturduğu görülecektir ki içerisinde hem bilgiyi hem o bilgi ile kişiye yaptığı

⁴⁵ Güldane GÜNDÜZÖZ, “Sufi Dilinde Karikatüristik İfade Sorunu, 40-49

⁴⁶ (45), 161-162

⁴⁷ Annemarie SCHIMMEL, “Dinde Sembolün Fonksiyonu Nedir?” 68

⁴⁸ Ahmet GÜNŞEN “Gizli Dil Açısından Alevilik Bektaşilik Erkân ve Deyimlerine bir Bakış”, 329

⁴⁹ Annemarie SCHIMMEL, “Dinde Sembolün Fonksiyonu Nedir?” 70

⁵⁰ Güldane GÜNDÜZÖZ, “Sufi Dilinde Karikatüristik İfade Sorunu”, 160

yanlışlığına karşı celâlini ve onu iyi olana yönlendirme isteği ile cemâlini göstermektedir.

Dini sembolizm, diğer sembollerden mutlak algı alanının ötesinde olanı temsil ettiği için ayrılır. İbadetle yönelinen ve imâ edilen nihaî hakikâte işaret ederler. İbadet eden kişinin duyusal tecrübelerini hatırlatmak değil, insani tecrübelerin ötesindeki şeylerin bilgisini anımsatmak veya o bilgiye işaret etmek içindir. Tanrı, doğası gereği beşeri düzleme inemeyeceği için ‘Tanrı’nın yerine geçen’ veya Tanrı’nın emirlerini ulaştıran duyusal veya imgesel işaretlerdir. Dini semboller somut olmakla insan tarafından algılanabilirken Tanrısal olanın yerine geçmektedir.⁵¹ Alevi ve Bektaşilerde semah dönmek ‘elest bezmi’ni hatırlatmak, çokluktan birliğe yani evrenle bütünleşerek Tanrı’ya ulaşma halini yaşamaya işaret etmektedir.⁵² İnsan, bir dinin inançlarına göre kurtuluşa ermek için gerekli olan emir ve akidelerini yalnız semboller olarak düşünürse, bu akideler kendilerine mahsus ve tekrarlanamayacak özelliklerini kaybeder. Dini hakikâtlar o zaman kurtarıcı mânâlarından uzaklaşarak boş hayaller veya göstermelik unsurlar haline gelirler. Müsbet ve objektif hakikâtlarin yerine, sübjektif bir hale gelir ki bu da ilahi hakikâtin reddi olmakla dinin sınırlarına sığmaz.⁵³

İslam tasavvuf düşüncesine sembollerle düşünmeyi İhvân-ı Safâ’nın kazandırdığı İsmaili- batını inancından kaynaklandığı sanılmaktadır.⁵⁴ Bu durum kendisinin dışındaki topluluklardan veya yönetimden gizlenmek için ortaya çıkmış; bilginin hem zahiri (dış/açık) hem de batını (iç/gizli / kapalı/örtülü) anlamının olacağı düşüncesini savunmuş olmaları tasavvuf ehli tarafından kabul gördüğü için bilgiyi sembollerle anlatmak hikmeti aşıların gözünden gizleme fırsatı vermiştir. Sufinin işi ise batını bilgiyi keşfederek ‘sırta ulaşmak’ ideali ise ‘varlıklardan geçerek yoklukta vâir olmaktır.’ Batın bilginin keşfi ise te’vile yani yorumla olur. Sufi, örtülü anlamları açmak, bilgiyi anlaşılabilir, kavranabilir, uygulanabilir hale getirmek ve çıkarımlarda bulunmak amacıyla te’vil eder, yorumlar. Batının zahire dönüştürülmesi, soyut olanı somutlaştırılabilmesi için semboller kullanır. Bu nedenle sufiler sembollerini ‘bilgi aktarma aracı’ olarak kullanmışlardır. Sufinin ‘varlıktan geçme’ idealide bu yolla anlam kazanacaktır. Amaç bilgiyi içselleştirerek bilinç

⁵¹ Tahir ULUÇ, *İbn Arabî’de Sembolizm*, 57-59

⁵² İbrahim ARSLANOĞLU “Alevilikte Temel İnanç Unsurları ve Pratikler” 52

⁵³ Annemarie SCHİMMELE “Dinde Sembolün Fonksiyonu Nedir?”, 69

⁵⁴ Bayram Ali ÇETİNKAYA, *Sayıların Gizemi ve Tasavvufun Dinamikleri*, 35

kazanmak, çevresindekini bilinçlendirmek, bilinçsiz taklidi engellemektir. Şeriattan tarikata, tarikattan hakikâte, hakikâten marifete ulaşarak insan-ı kâmil mertebesine gelerek bilmek, bulmak ve olmak eylemlerini sembollerle açıklamıştır.⁵⁵ Sufî günün birinde bu semboller dünyasının dışına çıkıp remizsiz, suretsiz bir âlemde, şekilden münezzeh, din kurallarının olmadığı bir mefhuma dahil olma zorunluluğundadır.



⁵⁵ R. Bahar AKARPINAR “Sufî Kültüründe Sembollerin Yeri ve Önemi” 5-6

4. ALEVİLİK VE BEKTAŞİLİKTE VAHDETİ VÜCUD VE DEVİR NAZARİYESİ

4.1.Vahdet-i vücûd

Vahdet-i vücud, varlığın birliği ve varlıkta birlik anlamında bir tasavvufi deyimdir. Tanrı, âlem ve insan ilişkilerini açıklayan düşünce sistemidir. Vahdet (birlik), bulmak, bilmek anlamında ‘vcd’ kökünden gelen ‘vücûd’ terim olarak ‘varlık’ anlamında kullanılır.⁵⁶ Grekçe’den Arapça’ya felsefi metinlerin çevrildiği dönemde, Arapça’da ‘var olmak’ fiili bulunmadığından ‘varoluş’ terimini karşılamak için ‘vücûd’ kelimesini kullanmışlardır. Asıl ‘bulunmak’ anlamına gelen ‘vücûd’ kelimesine bu anlamı vermişler, ‘vecd’ ve ‘vicdân’ kelimelerini bu kökten çıkarmışlardır.⁵⁷ ‘Buluş’, ‘bulunma’ anlamına gelen ‘vücûd’ ‘varoluş’ [existence] tan çok daha canlı bir anlam taşır. Manevi yolun sonunda yalnızca Tanrı vardır, yalnızca Tanrı ‘bulunur’ vahdet-i vücûd, sadece ‘varlığın birliği’ değil, ayrıca varlıklaştmanın birliği ve düşüncenin kavranmasıdır.⁵⁸

Vahdet-i vücûd düşüncesinin ilk temellerini atan İhvân-ı Safâ cemiyeti - düşünceyi yazıya geçirmek babındandır - İhvân-ı Safâ gibi Câbir b. Hayyan, Gazali, Hallac-ı Mansur, Mevlâna gibi düşünür ve mutasavvıfları da gözardı etmemek gerekir. Fakat burada vahdet-i vücûd düşüncesini sistemleştiren İbn Arabî’dir diyebiliriz. İhvân-ı Safâ, X. yüzyılda Kur’an’a ve felsefecilerin görüşlerine dayalı yeni bir şey söylemek için bir araya gelmiş bir topluluktur. *Risâleler*’le kendilerini ifade etmeye çalışmışlardır. Günümüze 52 risâle ulaşabilmiş ve *Resâilu İhvâni’s-Safâ ve Hullani’l-Vefâ* adıyla toplanmıştır. Cemiyet’in faaliyet merkezi Basra olduğu, Mısır ve Bağdat’ta da şubelerinin bulunduğu tahmin edilmektedir. İhvan metafiziğinin de önemli kaynaklarından birini oluşturan Pisagor (Pythagoras m.ö.500-495)’un fikirlerinden ve Hermetik düşünceden etkilenmişlerdir.⁵⁹ Bu etkilenmenin nedeni ise Pisagor’un Süleyman peygamberden ve Mısır rahiplerinden

⁵⁶ TDV İslam Ansiklopedisi, cilt.42,431

⁵⁷ Tahir ULUÇ, *İbn Arabî’de Sembolizm*, 94-95

⁵⁸ Annemarie SCHİMMELE, *İslamın Mistik Boyutları*,285

⁵⁹ Bayram Ali ÇETİNKAYA, *Sayıların Gizemi ve Tasavvufun Dinamikleri*, 11

hikmeti talim ettiği ve Hermes'in de İdris peygamber olduğuna dair olan inançlarıdır. Tabii ki de bu inanç sadece İhvân topluluğu için değil bütün Müslüman düşünürler için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz.⁶⁰ Kurtuba'lı Ebu Hakem el-Kirmanî (ö.1019) vasıtası ile Endülüs'e geçmiştir. İbn Arabî'nin (1165-1240) de bu düşünceden etkilendiği vahdet-i vücûd düşüncesinin temellerini oluşturmuş olduğu tahmin edilebilir. İhvân-ı Safâ, zahir ve batın ayrımını İslam sufizmine kazandırdığı, Kur'an'ın sadece zahir (görünen) olarak lafzî ifadeden başka batını anlamlarının olacağını öngörmüştür. İhvân'ın “ *İnsanın gücü nisbetinde Tanrı'ya benzemesi* ” sözü vahdet-i vücûd düşüncesinin temellerini oluşturmaktadır. Çünkü İhvân, “ *Hayvanlığı aşan insanlığın en aşağı mertebesi, yalnız duyu organları ile hissedilen şeyleri bilen, yalnız cismanî hayırları tanıyan,yalnız bedenin geliştirilmesini arzulayan insanlardır. Melek mertebesini aşan insanlık mertebesine ulaşmış kimseler, basiret gözleri açılmış, nefis cevherlerinin safâsı ile ruhlar âlemini müşahade etmiş kimselerdir.* ”⁶¹ ancak nefisini ıslah etmiş kimseler büyük kudretle birliğini sağlayabilir düşüncesini ileri sürmüşlerdir.⁶²

İbn Arabî'de ise artık vahdet-i vücûd anlayışı derinlik kazanmış tasavvufi yolda ‘ehlü'l-keşf ve'l-vücûd’ hakikâti keşf yoluyla bulan ve ya beşeri âlemden ve huylardan soyutlanarak bekâ makamına ulaşanların anlayabileceği bir noktaya taşımıştır. Bunun anlamı, varlığın hakikatinin ancak seyr-i süluk -terbiye edilmek-yolu ile beşeri zaatlardan soyutlanarak idrak edebileceğidir. El-vücûdü'l-hak (gerçek/mutlak varlık) bu süreçte hayali, akli, hissi varlıklardan soyutlanarak idrak edilir. Vücûd anlam derinliği olarak, ‘gerçek-gerçekteki’ zihnin ve müşahadenin karşılığı olarak ‘dıştaki’ anlamına da gelmektedir. O zaman iki anlam derinliği olur ki bu da varlığın bir olması, ikincisi bu birliğin müşahade de değil dışta ve gerçekte bulunmasıdır.⁶³ Vahdet-i vücûd düşüncesi *panteizm*’le karıştırılmamalıdır. Panteizm, kelimesi pan ve teos olmak üzere Yunanca iki kelimedden oluşmaktadır. Pan, istiğrak ve ya umumileştirme edatı iken; teos, Tanrı anlamına gelir. Panteizm, ‘Her şey O’dur’ anlamına gelen ‘Heme-ost’ aynı anlamı taşıırken⁶⁴; vahdet-i vücud, öz dahil kategoriler ötesine geçen bir düşüncedir. Tanrı bütün niteliklerin üzerindedir, ne O’dur ne de O’ndan gayrıdır. O, zatıyla değil isimleri aracılığı ile tecelli eder. Zati

⁶⁰ Mahmud Erol KILIÇ, *Hermesler Hermes*,181 ve 209

⁶¹ İhvân-ı Safâ, *Risâle I*,311

⁶² Bayram Ali ÇETİNKAYA, *Sayıların Gizemi ve Tasavvufun Dinamikleri*, 96 ve 127

⁶³ TDV *İslam Ansiklopedisi*, c.42,431

⁶⁴ Mustafa ÜNVER “*Nesimi ve Vahdet-i Vücûd*”, 539-540

akıl boyutunda kavranamaz ve deneyimlenemez. Tanrı insandır, insan da Tanrı'dır⁶⁵ anlamına gelen panteizmi vahdet-i mevcûd olarak da okumak mümkündür. Görülen her şeyi, bütün bir kainatı Tanrı olarak düşünmektir. Tanrı, eşyaya hulûl etmiş, girmiştir. Vahdet-i Vücûd'da ise Tanrı, tecelli etmiştir. Güneşin ışığı duvara düşmüştür, fakat duvar güneş değildir. Tanrı'nın varlığı ile var olan, yaratılan varlık sahasına çıkan eşyanın Tanrı ile birleşmesine imkân yoktur. Hulûl (içe giriş) ve ittihad (bir oluş)'ın hasıl olabilmesi için Tanrı'dan başka bir varlığa ihtiyaç vardır. Hulûl ile zuhur (tecelli) arasında ki farkı idrak edildiğinde vahdet-i vücud düşüncesi daha iyi kavranacaktır. ⁶⁶ İbn Arabî *Fütûhât*'ta şu şekilde ifadelendirmiştir, "*Ben ve benim gibiler (emsâli) bir zât görürüz, iki zât değil. Farklılığı ise bağıntılarda (niseb) ve bakış açılarında kılırız. Zât, vücûdda birdir, nisbetler ise ademî olup farklılıklar onlarda gerçekleşir.*"⁶⁷ Vücûd, Tanrı dışındaki mevcut şeylerle, bir olmamakla birlikte, mevcut olan her şey vücudu yansıttığı ölçüde 'mevcut' olmaktadır. İbn Arabî, Tanrı'nın ilminde bir eksiklik ifadesi taşıdığı için yoktan var etme anlamındaki yaratma fikrini reddetmiştir.⁶⁸ *Fütûhât*'ta belirttiği gibi "*Tanrı'nın kendi zâtını bilmesi ile âlemi bilmesi özdeşdir. Âlem, yokluk ('adem) halinde iken bile Tanrı onu görür*"⁶⁹

4.2. Devir (devr- devriyye) Nazariyesi

Varlıkların Tanrı'dan gelişini ve O'na dönüşünü açıklayan tasavvufî görüş olan devir nazariyesi vahdet-i vücûd içerisinde düşünülmesi gereken bir olgudur. Ezelde, ruh âleminde vücûd-i Mutlak (gerçek varlıktan) dan ayrılan ilâhî nurun göklerden inerek, birçok merhalelerden geçtikten sonra, tekrar geldiği yere dönmesidir. İnsanla Tanrı arasındaki ayrılık ve vuslat halinin sembolik olarak anlatılmasıdır.⁷⁰ Mutlak varlıktan tecelli suretiyle ayrılan bir nesne, çeşitli değişim safhalarından geçtikten sonra varlıkların en süflisi olan madde mertebesine kadar iner. Sonra yükselmeye başlayarak yine çeşitli merhalelerden geçtikten sonra geldiği noktaya ulaşır. Mutlak varlıktan ayrıldıktan sonra inişe geçen ve alçalan bir nesne (umumi feyiz, vücûd-ı sârî, mevcud, ilahi nur) sırayla külli akıl, dokuz akıl, dokuz nefis, dokuz felek, dört tabiat ve dört unsur seviyesine kadar düştükten sonra yükselişe geçerek yine sırayla

⁶⁵ Annemarie SCHIMMEL, *İslamın Mistik Boyutları*, 85

⁶⁶ Şefik CAN, *Mevlâna*, 27

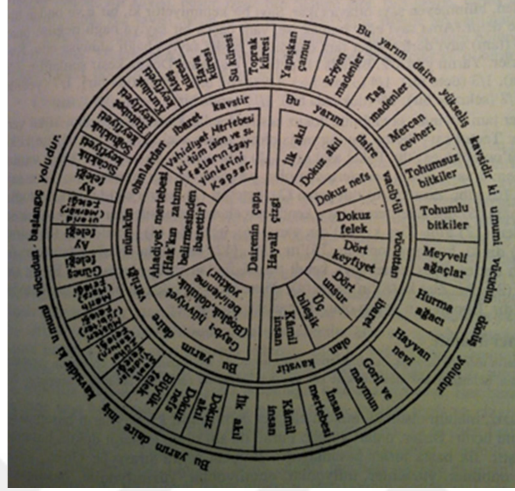
⁶⁷ İbn ARABÎ, *Fütûhât*, III / 548

⁶⁸ Tahir ULUÇ, *İbn Arabî'de sembolizm*, 94

⁶⁹ İbn ARABÎ, *Fütûhât*, II / 78

⁷⁰ Şefik CAN, *Mevlâna*, 299

madde, maden, bitki, hayvan, insan ve kâmil insan seviyesine kadar çıkar. Devir adı verilen bu yolculuk 360 derecelik daire şeklinde düşünülmüş, ortasından geçen ‘hatt-ı mev’hûm’ denilen düz çizgi ile 180 derecelik iki kavse ayrılmıştır. İnışte katedilen yarım daireye "kavs-i nüzûl" ve "mebde", çıkışta katedilen diğer yarım daireye de "kavs-i urûc", kavs-ı suûd", "rücû" ve "meâd" gibi isimler verilir.⁷¹



Resim 6 Kavs-ı urûc- kavs-ı nüzul

İslam düşünce dünyasında ilk defa İhvân-ı Safâ'nın öne sürdüğü bu düşünce İbn Arabî, Sadrettin Konevî, Yunus Emre, Mevlâna, Niyaz-ı Mısırî, Şah Hatayî gibi mutasavvıflar tarafından da kabul görmüş ve bu konu üzerine ‘devriyye’ adı verilen edebi eserler vermişlerdir. Erzurumlu İbrahim Hakkı *Marifetnâme*’sinde “Ey aziz, malum olsun ki, filozoflar demişlerdir ki: *Umumun feyzi olan geçici vücud için külli akıldan dokuz akla ve onlardan dokuz nefse ve onlardan dokuz feleğe ve onlardan dört tabiata ve onlardan dört unsura ta toprağa gelinceye dek yolların tümü başlangıçtır. Topraktan madene ve ondan bitkiye ve ondan hayvana ve ondan olgun insana gelinceye dek bunların cümlesi sonuç yoludur...*” anlattığı bu devir nazariyesi ‘Biz Allah’a aidiz, yine O’na döneceğiz’ (Bakara,156) ayetini temel almaktadır. Her şey aslına döner, iş ondan geldi ona gider gibi ifadeler devir nazariyesini özetler. Kişi ilk akıl’dan başlayıp kâmil insan oluncaya kadar bu evreyi tamamlar fakat herkes kendi kabiliyeti üzerinde tamamlanabilir. Kemâle liyakâtı olmayan kişi iniş ve çıkış mertebelerinde duraklama yaparak, türlü tutkulara haps olarak kalır.⁷² Hz. Mevlâna’da *Divân-ı Kebîr*’ de şöyle demektedir:

⁷¹ TDV, *İslam Ansiklopedisi*, c.IX, 231-252

⁷² Erzurumlu İbrahim HAKKI, *Marifetnâme*, intouchlife.wordpress.com

“Dokuz felekle yüce babalar anlamına gelen âbâ-i ulviyyede Zühâl, Müşteri, Merih, Uttârid, Zühre, Neptün, Oranos ve iki kutup yıldızı, her felekte bir müddet kalmak suretiyle düşüp kaldım. Yıldızlarla beraber burçlarda, nice seneler döndüm durdum.

Bir müddet görünmedim. Onunla beraber bir yerde bulundum. O zamanlar Hakk’a en yakın olma ‘ev ednâ’ mülkünde idim. Orada ne gördümse gördüm.

Ben ana karnındaki çocuk gibi besiyi Hak’tan aldım. Adem oğlu bir kerre doğar, ben çok kerreler doğdum.

Ten hırkasında yıllarca bulundum, birçok işler gördüm. Kendi elimle bu hırkayı hayli yırttım.

Benim aslım sudan, ateşten, asabi rüzgardan, nakışlı topraktan değildir....Ben tertemiz nurum”⁷³

Her varlık bir’den ziyade değilse de, o varlığın batını ve zahiri vardır. Varlığın batını ise nurdur ve cansız sayılan varlıklarda dahil, eşyaya can veren bu nurdur. Nur, eşyaya girmez ‘Allah göklerin ve yerin nurudur’(Nur,35) ayeti gereği hulûl etmez ve eşya ile ittihâd etmez yani birleşmez. O nur, sonsuz bir nurdur.⁷⁴

İnsanın beden maddesi, içtiği su, yediği bitki, meyve ve etlerden meydana gelmektedir. Cemâd adı verilen cansız maddeler, su ve mineraller sonra bitki ve hayvan eti bunların hepsi Mevâlid-i selâse (=üç çocuk) denilen cansızlar, nebatlar ve canlılar âleminde, gelmeden önce ise tabiatlar ve unsurlar âleminde yani kuruluk, yaşlık, soğukluk, sıcaklık ve toprak, su, hava, ateştedir. Unsurlara gelmeden önce göklerde Tanrı bilgisindedir. Cansızlar unsurlara, canlılara döner, canlılar bitkileri yer insan ise bunların hepsini yer. İnsanın maddesi meni haline gelmeden önce, âlemin cüz’lerinde dağınık bir haldedir. Anne ve baba çocuğun maddesini unsurlardan toplar. Çocuk ana rahminde de cansızlar, bitkiler ve hayvanlarla beslenir.⁷⁵ Ana rahminde kendisine ruh üfürülmüştür. Fakat maddi bedenle bu ruh arasında hiçbir ilgi yoktur. Ruh, can olarak kabul edilirse her zerre de can vardır

⁷³ Bkz. Mithat BAHÂRİ, *Divân-ı Kebîr’den seçmeler*, 3/46

⁷⁴ Şefik CAN, *Mevlâna*, 305

⁷⁵ Şefik CAN, *Cevâhir-i Mesneviyye*, c.I,393

diyebiliriz. Cansızlarda varlığını uzun süre korumak, bitkilerde büyüme ve üremek, canlılarda hareket etmek ve duymak için var olan bu kabiliyet ruh-i cemâdi, ruh-i nebati, ruh-i hayvani isimlerini alır. İnsanda ise üçü birlikte ve ayrıca idrak ve natıka (anlayış ve konuşma) olarak tecelli eden ruh-i insanidir ki bu da bakî kalacak olan ve ahirete intikal edecek olan Tanrı nefhidir. Devir inancı tenâsühle karıştırılmamalıdır. Gerçek tasavvuf ehli için tenâsüh batıl bir inançtır.⁷⁶

“Ben cansız bir varlıktan öldüm, büyüyen bitki oldum. Bitkilikten öldüm, hayvan suretinde göründüm. Hayvanlıktan öldüm, insan oldum. Artık ölüp, azalmaktan, noksan düşmekten ne diye korkayım? Bir hamle daha yapayım da, beşeriyet halinden de kurtulup, melekler âleminde kol kanat çırpayım. Melek olduktan sonra da, duramam, bu halden de ileri geçmem lazımdır. Çünkü Allah’tan başka her şey yok olacaktır. Son defa olarak meleklikten de kurban olurum, vehme ve hayale gelmeyecek bir şey olurum. Suretlerin hepsini terk ederek yok olurum. Tamamıyla yok olurum da, Erganûn (kiliselerde çalınan müzik aleti) gibi biz mutlaka, Allah’a geri dönenlerdeniz derim.”⁷⁷

Mevlâna’nın bu dizeleri devir nazariyesini çok net bir şekilde anlatmaktadır. Burada ruhun intikâli bahs konusu değildir. Tenâsüh inancında, ahiret inancını reddettiği ve ruhların ancak bedenlerde yaşayacağına inanıldığı için ruhun sonsuzluğunu da inkâr etmiş olmaktadır. Tenâsüh’te, Tanrı’nın her daim yeni tecellilerde bulunduğu inancı olmadığı için, Tanrı’nın tecellileri sürekli tekerrür etmektedir. Ve ruh, birçok maceralardan, değişik bedenlere girip çıktıktan sonra yok olacaktır. Oysaki İslam inancında ruh ölümsüz olandan geldiği için sonsuzluk âlemine geri dönecektir. Devir nazariyesini anlayabilmek için sâlikin *seyr-i illallah*, *seyr-i fi’llah*, *seyr meallah*, *seyr ‘ani’llah* makamlarını geçerek hakikâte ulaşarak gönül gözünü açmış olması gereklidir.⁷⁸

Alevi ve Bektaşî inancının temelini oluşturan devir nazariyesi Kaygusuz Abdal’ın *Budalânâme*’sinde:

⁷⁶ Yaşar Nuri ÖZTÜRK, *Tarihi Boyunca Bektaşilik*, 37

⁷⁷ Mevlâna, *Mesnevi*, haz. Şefik Can c. IV, 3901-3906

⁷⁸ Şefik CAN, *Mevlâna*, 307-314

“Hâlik’un emri beni kûze-ger balçığı gibi devrânın çarhı üzerine koyub dolab gibi döndürdi...gâh beni kûze dizdi...gâh saraylara kerpiç eyledi...gâh insan eyledi, gâh hayvan eyledi. Gâh nebat, gâh ma’den eyledi.. gâh yaprak, gâh toprak eyledi. Gâh pir, gâh cüvan eyledi..Nice bin kerre isimler ve lâkablar urundum. Nice bin kerre dürlü suretlerden göründüm..”⁷⁹

derken tarih araştırmacılarının iddia ettiği gibi tenâsüh inancını değil devrin aşamalarını anlatmaktadır. Devir nazariyesinin en üst makamı olan insan-ı kâmil anlatan Şîrî Bektaş Çelebi’nin dizeleri “*cihan varolmadan ketm-i adem de/ Hak ile birlikte yekdaş idim ben/ Yarattı bu mülkü çünkü o demde/ Yaptım tasvirini nakkaş idim ben*”⁸⁰ derken artık soyutlanmış mücerret bir evrenin hallerinden konuşmaktadır. Alevilik erkânının yedi büyük ozanlarından biri olan ve nefesleri ayin-i cemde okunan Şah Hatayî’nin kâmil olmuş insanın kendi varlığında geçirdiği hakikât ve marifet makamından yazdığı artık Tanrı’da fenâ fillah olduğunu anlatan şiiri ise şöyledir:

“Yer yoh iken gök yoh iken tâ ezelden var idim

Gevherin yekdânesinden ileri pergâr idim

Gevheri âb eyledim dutdı cihanı ser be ser

Yeri göği arş ü kürsi Yaradan Settar idim

Kâh Hüseyin’len bile postımı soy di kadılar

Kâh o Mansur donuna girdim “Ene’l Hak” dâr idim

Girdim âdem cismine bir kimse bilmez sırrımı

Men o Beytullâh içinde tâ ezelden var idim

Onsekiz min âleme men gerdiş ile gelmişem

Ol sebebden Hakk ile serdar idim serdâr idim

Dünyasından meh anın sırrın bilürdim ol menem

⁷⁹ Ahmet Yaşar OCAK, *Kalenderiler*, 213

⁸⁰ İsmet Zeki EYUBOĞLU, *Bütün Yönleriyle Bektaşilik*, 464

Deryanın altındaki sac kızdıran al nâr idim

Men Hatayi 'yem Hakk'ı Hakk tanımışem bîgümân

Ânın için ol yaratdı men ana derkâr idim"⁸¹

Seyr ve sülûk halinde bulunan yani eğitimini sürdüren bir derviş ve ya sâlikin bir halden bir hale girmesi, değişmesi, sükûna kavuşması gibi buna tasavvuf ehli *telvîn ve temkin* adını vermiştir. Sâlikin hakikâte ulaşabilmesi için yapmış olduğu manevi seferlerinin tenâsühle bir ilgisi yoktur.⁸² Bu yolculuğunda geçmiş nebilerin, erenlerin ulaşmış olduğu makama ulaşmak, sıfatlarında fanî olmak, cezbe âlemindeyken sirayet etmiş haller olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır.⁸³

4.3. Alevi – Bektaşilerde Vahdet-i Vücûd İnancı ve Devir Nazariyesi

Anadolu topraklarında hakikât yolcusu olan bütün tasavvuf ve mutasavvıfların temelini vahdet-i vücûd düşüncesi oluşturmaktadır. Ahmet Yaşar Ocak'ın Anadolu'ya vahdet-i vücûd düşüncesinin Horasan Melamilerinin etkisi altında XIII. yüzyılda Türkmen göçmenleri ile yayılmaya başladığını beyan etmiştir.⁸⁴ Fakat İbn Arabî'nin 1201 yılında Anadolu topraklarında yaşadığını gözden kaçırmış olduğu aşıkardır. Çünkü bir Bektaşî dervişi olan Yunus Emre'nin:

Ete kemiğe büründüm Yunus diye göründüm.

Sıyrın eti kemiği, işte onun sesi, işte onun kendisi.

Ol kadiri kün feye kün, lutfedici sübhan benem.

Kesmeden rızkı veren cümlelere sultan benem.

Nutfeden Adem yaradan, yumurtadan kuş türeten.

Kudret dilini söyleten, zikreyleten sübhan benem.

Hem batinem hem zahirem, hem evvelem hem ahirem.

Bu cümlesini yaratıp tertib eden Yezdan benem.

⁸¹ M. Saffet SARIKAYA “Şah Hatayi’nin Şiirlerinde Bazı Dini-Tasavvufî İnanç Motifleri”, 7

⁸² Şefik CAN, *Mevlâna*, 313

⁸³ Yaşar Nuri ÖZTÜRK, *Tarihi Boyunca Bektaşilik*, 37

⁸⁴ Bkz. Ahmet Yaşar Ocak, *Zındıklar ve Mülhidler*, 1998

Yoktur anda tercüman, andaki iş bana ayan..

*Bin bir adı vardır bir adı da Yunus, ol sahibi Kur'an benem.*⁸⁵

dizeleri vahdet-i vücûd düşüncesini benimsemiş, idrak etmiş bir ağızdan dökülmektedir. “*Tanrı bir kulunu sevdiği zaman onun tutan eli, gören gözü, yürüyen ayağı, konuşan dili, işiten kulağı olurum.*”⁸⁶ Hadisinin dizelere dökülmüş halidir. Kur'an da “...attığın vakit sen atmadın, lakin Allah attı..” (*Enfal sûresi, 17*) ayetinin şiirleşmiş halidir diyebiliriz. Çünkü vahdet-i vücûd düşüncesinin kaynağı Kur'an ayetleri ve peygamber sözleridir. Bu sözleride mutasavvıflar en soyut sanat olan şiirle ifade etmişlerdir. Bu da vahdet-i vücûd düşüncesinin bu topraklarda çok önce serpilmiş olduğunu göstermektedir. Ahmed Rıfkı, “*Hacı Bektaşî Velî'nin velâyetnâme'si, Kaygusuz Velî hazretlerinin Abdâlnâme'si v.b ..bu kitaplar okunduktan sonra Bektaşiliğin suret-i zahiriyesi hakkında bir parça bilgi edinmek kâbildir. Bu eserlerden her biri hikmet-i İslamiye, hilmet-i Nebeviyye, demek olan vahdet-i vücûd meslek-i mukaddesinin birer şahı, birer müfessiridir.*”⁸⁷ diyerek Bektaşilikte ki vahdet-i vücudun temel kaynaklarını beyan etmiştir.

Alevî ve Bektaşilik erkânında (yolunda) vahdet-i vücûd ilmi bir sır olarak telakki edildiğinden, nâdan olandan saklanmıştır. Çünkü Tanrı'nın tecelli ettiği yer insandır. Bektaşî yoluna giren kişi ve ya Alevilik yolunda yetişkinlik çağına gelmiş olanlar için dört kapı – kırk makamı geçtikten sonra salikin anlayabileceği bir bilgidir. Aleviliğin yedi büyük ozanlarından ve Bektaşî babası olmuş Virânî (XVII. yüzyıl) “*Her kime 'Allah nerede?' diye sorsan, herkes kendi vücudunu gösterirdi. Hayır ve şer, senlik-benlik, şeriat-tarikat-marifet-hakikât olmasaydı, Kur'an indirilmeseydi, hepsi bir zât ve sıfat olsaydı, her şeyi Allah yapsaydı, Hakk'ı kim bilebilirdi? Allah ile pirlar, bir zât ve bir sıfattır.*”⁸⁸ Artık fakr ve fanilik makamına gelmiş kişi ancak Tanrı ile birliğini sağlayabilmektedir. Vahdet-i vücûd sırrını öğrenebilmek için dört aşamadan geçmek gereklidir:

•Nef'î-ü İsbat: başlangıç aşamasında ‘lailaheillallah’ ın ne olduğu, özü, anlamı öğretilir.

⁸⁵ Kültür BAKANLIĞI, *Kültür Eserleri Yunus Emre*, 361

⁸⁶ Buharî, *Tezkuratul Huffaz*, c.1 1/3

⁸⁷ Ahmed RIFKI, *Bektaşî Sırrı*, c.1 ,43

⁸⁸ Virânî ABDAL, *Fakrnâme*, 67

•İsbat-ı Mahz: kavramların görünüşteki anlamlarından sıyrılarak ‘yalnız Tanrı’ vardır ‘lailahe’ dmesine gerek yoktur. ‘illa Hu’ demek yeterlidir. Hu ismi bütün Tanrısal özellikleri ve nitelikleri taşımaktadır.

•Fenâfillah: kişinin kendi varlığından sıyrılarak Tanrı’da yok olması anlamına gelmektedir. Kendi varlığından sıyrılarak özünde ve çevresinde yalnız Tanrı’nın bulunduğunu idrak ederek sen-ben-biz demekten vazgeçmiştir. Kişinin ben demesi, Tanrı karşısında bir varlık iddia etmesi anlamına geleceği için birlik anlayışına ters düşmektedir.

•Fenâ-i Mutlak: kendisini talip, âşık, sâlik olarak nitelendiren kişi bunlardan sıyrılmış artık kendini Tanrı’ya, tarikata adanmış, yok olmuştur. ‘Ene’l-Hak’ deme yerine geldiği için artık kişi, Tanrı’nın tutan eli, gören gözü, işiten kulağı olmuştur. Yunus gibi, ete kemiğe bürünüp Yunus diye görüldüğü makamdır.

Hacı Bektaşî Velî’nin Velâyetnâme’de ‘erbain çıkardığı’ bilindiği için kişi kırk günlük çileye soyunarak bu yoldaki eğitimini tamamlamış olur.⁸⁹

Bektaşî babası olan Hasan Cemâli baba (1836-7- ö.1929) bütün Alevî ve Bektaşîler için geçerli dediği vahdet-i vücûd makamlarını şu şekilde sıralamıştır :

•Seyr-i ila’llah: nefsanî mertebeden aşk ve cezbe yolu ile hakikî vücûda sefer etmektir. Vahdet üzerindeki perdeler kalkıp hakikî aşkın ‘Doğu da, batı da Allah’ındır. Her nereye dönerseniz O’nun vechi oradadır.(Bakara,115)’sırrı aşîkâr olur.

•Seyr-i Fi’llah: ‘Allah’ın ahlâkıyla ahlaklanıp, sıfatlarıyla sıfatlanın’ sırrına mazhar olunan makamdır. Fenâ fi’llâh makamında fenâ-ender-fenâ (yok içinde yok) olup bekâ bi’llah makamına ayak basarlar ve kendi nefislerini küllî nefste yok ederler. Âlem vücûdundan perde kalkıp, basireti açılır. Böylece vücûdundaki ilahî isimlerin sırrını keşfeder.

•Seyr-i Me’a’llah: sâlikin her mertebede Allah ile olan seyri demektir. İkilik ortadan kalkar ve peygamberin ‘Ali benden ve ben Ali’denim’, “Etin etimdir, kanın kanımdır, sırrın sırrımdır.”bu makama işaret etmektedir. Hz.Hayder’in vahdet sarayına ve

⁸⁹ İsmet Zeki EYUBOĞLU, *Bütün Yönleriyle Bektaşîlik*, 261-262

hikmet sırrına ulaşmaktır. Bu mertebeye cem'u'l-cem' denilir ki artık kurbiyet makamı olduğu için ikilik ortadan kalkmıştır.

•Seyr-i Ani'llah: birlik halinden çokluk haline dönmektir. *Cem'u'l-cem' ba'de'l-fark* (birlikten sonra çokluk âlemine geri dönüş) tevhid makamıdır. Cem'u'l cem' makamına eren müşid-i kâmil, talipleri eğitmek için tekrar çokluk âlemine dönerler. Müşidlerin bu seferine, fenadan bekâya, mahvdan (yok oluş) sonra uyanıklık hâli denir bu da Tanrı'dan halka dönüştür. Tanrı'nın kelimesi sıfatları, insan-ı kâmile aittir, dolayısıyla insan-ı kâmil olmaya gayret etmek vaciptir.⁹⁰

Bektaşî Kalenderi olan Kaygusuz Abdal (1341-1444) *Budalânâme* adlı eserinde “*Zira bu vücûd bir dükkandır. Sana kiraya verilmiştir. İçinde oturub rencberlik idesin ve ol dükkân içinde gizli hazine vardır. İmdi dükkân elde iken kazub ol hazineyi bul*” diyerek kişinin vahdet-i vücûda nasıl ulaşabileceğine işaret etmiştir. Yine aynı eserinde “*Pes imdi tahkik bil kim Hak Tealâ'nın evveli ve âhiri ve üsti ve altı ve sağı ve solu ve öni ve ardı yoktur. İbtidâ ve intihâsı yoktur. Bir bahr-i bî-kenardur ki cümle âlemi kaplayubdur. Yanî cümle mevcudatın vücudunda Hak mevcuddur.*” Vahdet-i vücûd düşüncesini en öz haliyle ifadelendirmiştir. Hatta bu düşüncelerini şiirlerinde de yansıtmış olan Kaygusuz Abdal “*Evvel ü Âhir menem Ganî ve Fakîr menem/ Zâkir ü Mazkûr menem küfr ü iman menem. Cümleye ma'bûd menem Kâ'be menem put menem/ Âdem'e maksûd menem işde fulân bendedür*”⁹¹ dizeleri ile Tanrı ile birliğini bulmuş kişinin girebileceği sıfatları sıralamıştır. Bu gibi şiir sözlerinin hulûl inancı olarak değerlendirilmesi vahdet-i vücûd düşüncesinin Bektaşî ve Alevilik üzerinde ki tesirinin anlaşılmasından kaynaklanmaktadır. Bedri Noyan dedebabanın belirttiği gibi vahdet-i vücûd sonlu olanın sonsuz olanda yok olmasıdır. Bektaşî ve Aleviliğe göre amaç vahdet-i vücûdun bu sırf tevhîd (birlik) anlayışıdır. Yol dilinde sır ve ya sırrın sırrı (sırru's-sırr) denilen de sırf bu tevhîddir.⁹²

⁹⁰ Hasan CEMÂLİ BABA, *Bektaşî Risâleleri*, 24-26

⁹¹ Ahmet Yaşar OCAK, *Kalenderiler*, 210-212

⁹² Salih ÇİFT, *Bektaşî Geleneğinde Vahdet-i Vücûd ve İbnü'l-Arabî*, 273

5.YAZI- RESİM SANATI

İslam hat sanatının bir parçası olan yazı-resim sanatı, çizginin ve harflerin verdiği imkânlar doğrultusunda ortaya çıkmıştır. Bir diğer ifade ile çizgi demek olan hat, Türklerin İslam dinini kabul etmeleri ile birlikte tanıştıkları Arap alfabesinin kullanılması ile ortaya koydukları bir sanat alanıdır. İslam peygamberi döneminde başlamış olan güzel yazı yazma sanatı Hz. Ali'ye isnad edilen 'kûfî' yazı ile başladığı ve X. yüzyılda Abbasiler döneminde İbn Mukle tarafından münhanilik kazandığı ileri sürülmektedir. Hz. Ali geleneksel anlayışta güzel yazı yazarların başına yerleştirilmiş ve O'na isnad edilen *"Evlatlarınıza hüsn-ü hat öğretiniz. Çünkü o, işlerin en mühimi, sevinçlerin en büyüğüdür; yazı üstadın öğretilmesinde gizlidir, çok yazmakla gelişir; İslam dini üzere olmakla da devam eder."* sözü büyük olasılıkla hareket noktası olmuştur.⁹³ Katı ve köşeli özellik taşıyan kûfî yazısı İbn Mukle tarafından elastikiyet kazanmıştır. Eğilip bükülme, uzama ve kısalma kabiliyeti kazanınca daha çabuk yazılma imkânı bulmuş ve sanat yanı oluşmaya başlamıştır. XIII. yüzyılda Yakûti Mustasımî tarafından Sülûs ve Nesih yazısı ile bir inkılap yapmış ve 'hattatların kiblesi' unvanını almıştır. Abbasilerin yıkılması ile güzel yazı yazma sanatı Türk ve İranlılara geçmiştir. Hatta 'Kur'an Mekke'de indi, Kahire'de okundu, İstanbul'da yazıldı.' sözü ile hat sanatının Anadolu topraklarında geldiği yeri göstermektedir. Yazı sanatı bir hayli geliştikten sonra bazı sanatkarların eliyle resim sanatına yaklaştı ve böylece hattatlıkta bir yazı-resim bölümü ortaya çıkmış oldu.⁹⁴ Yazı-resim sanatı, halk sanatçıları, tekke mensupları tarafından rağbet görmüş ve türlü denemelere girişmiş yeni bir sanat ortaya koymuşlardır.

Ravzatü's-safâ'nın yazdığına göre *"İdris peygamberin göğe çekilmesiyle onun sadık arkadaşı çok üzülünce şeytan İdris peygamberin resmini yapıp kendisine verir; bundan sonra da insanlar putataparlık yoluna saparlar"* bir başka rivayette ise; İdris peygamberin havarilerini çok seven halk, bunları unutmamak için heykellerini yapmaya başlamış ve zaman içinde neden yapıldığı unutulmuş heykellere tapılmaya

⁹³ Serpil BALCI, "Metinlerden Resimlere: Elyazma Tasvirlerinde Hz. Ali", 218

⁹⁴ Ali ALPARSLAN, "Yazı-Resim", 1

başlanmıştır. Dini geleneklerde ise Âdem peygamberle din olgusu başlamışsa putataparlığında o dönemde başladığına inanılmaktadır.⁹⁵ Bundan dolayıdır ki İslam dünyasında başlayan resim ve heykel yasağı yazı ve tezyinat sanatlarını güçlendirmiştir. Her ne kadar bu durum Kur'an ve hadislerde yasaklanmamış olsa da İslam uleması tarafından ciddi bir yasak konulmuştur. Sarayda serbest olan resim ve heykel halkın dini bilgisinin az olmasından dolayı putataparlık yeniden sirayet eder düşüncesi ile yasak, halk için geçerli olmuştur. Pargalı İbrahim Paşa'nın Mohaç seferi dönüşünde getirdiği ve Sultanahmet meydanına yerleştirilen üç heykeller için şair Figânî canına mâl olan “*Dü İbrahim âmed be- deyr-i cihân / Yekî büt –şiken şod yek-i büt –nişân*” (Dünya sahnesine iki İbrahim geldi / Biri put yıktı biri put dikti) beyti ile heykele olan tavrı göstermektedir. Resimden ziyade gölgesi düşen varlık olarak heykel rağbet görmemiştir. Ahmet Cevdet Paşa'nın başkanlığında hazırlanan İslam hukukunu anlatan ‘Mecelle’ de ‘Mânî zâil olunca memnu avdet eder’ (engeller ortadan kalkınca yasağında hükmü düşer) hükmünü resmin ve heykelin artık günah sayılamayacağı şeklinde anlamak yerinde olur kanaatindeyiz.⁹⁶

Yazı, mücerret, kendi kendisini anlatan bir sanat olduğu kabul edildiği için günah olmayan bir yolla yazı ile hilyeler yazılmıştır. Yazı ile suretler ifadelendirilmiştir. Tevile müsait resimler halk sanatının süsü yerine geçmiştir. Kutsal sayılan kişilerin adlarının yazı ile yazılarak duvarlara asılması onların portreleri yerine geçmiştir. Bu tür yazılara *hilye* adı verilmektedir. Hz. Muhammed'in hilyesini, sözlü-yazılı portresini ‘yazan’ ilk kişinin Hz. Ali olduğu rivayeti İslam kültüründe yaygınlık kazanmıştır. Siretten surete kayma ihtiyacı din büyüklerinin kavuk, tac-ı şerif, sikkelerle temsiline sebep olmuştur. Yazı tekrarlarının vermiş olduğu bunalım ve bezginlikten kurtulma çabası, tılsımlı cazibesi ile resme dönüşmüştür.⁹⁷ Hat sanatının biçim zenginliği harflerin hem kendi başlarına hem de yan yana geldiklerinde ahenkli bir geçiş sağlaması onun piktogram özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Bunlara figüratif yazılar da diyebiliriz.⁹⁸ Fakat Ferit Edgü, hat sanatını bir resim sanatı olarak görmemek gerektiğini ve böylesi bir yakıştırmaya gereksinme duymayacak kadar kendine özgü değerleri olduğunu vurgulamıştır. Batılı ressam için dış dünya hem varılacak hem aşılacak bir rakipken,

⁹⁵ Malik AKSEL, *Türklerde Dini Resimler*, 3-5

⁹⁶ Ali ALPARSLAN, “Yazı-Resim”, 2

⁹⁷ Malik AKSEL, *Türklerde Dini Resimler*, 6-8

⁹⁸ Funda ŞİŞÇİ-Güzin ALTAN AYRANCIOĞLU, “İslam Kaligrafisinde Yazı Resimler ve Çağdaş Türk Sanatında Yorumlanması”, 812

hat ise yapısı gereği doğa ile karşı karşıya gelmez, doğa ile alış-verişi yoktur. Hat sanatı doğaya öykünmediği için dış dünyadan yola çıkarak yaratma sanatı değildir. Hattat, harfleri kullanırken ikinci bir soyutlama yapmaz, doğayı nesneleri değil kavramı dahi yazarken betimleme, benzetme, yorumlama yapmaz. Allah sözcüğünü yazarken, Allah kavramını yorumlamaz sadece soyut biçim olan harfleri kullanır. Hat sanatı, saf bir plastik sanattır. Bu sanatın yapıtları önünde, o yapıtın dışında hiçbir şey düşünülemediği için saf plastik sanattır. Resme, sadece resim olarak bakıldığında dahi dış dünyaya doğaya yönlendirir. Kendi gerçeğini ararken ve kendi gerçeğini yaratırken bile. Oysa hat sanatında hattat, harflerin dışında hiçbir gerçeği yaratma peşinde değildir. Hattatın gerçeği, harflere ruh vermektir. Hattatın istiflemiş olduğu harfler, sözcükler birer harf ve sözcük olmaktan çıkarak sanat yapıtına dönüşür. Ferit Edgü' ye göre hat sanatı resimden çok müzik sanatına yakındır. Nasıl ki bestekâr, doğada vâir olmayan -do sesinin hiçbir anlamı olmadığı gibi- sesleri düşleyip notalara geçiriyorsa hattat da harfler aracılığı ile kendi dünyasını kurar ve o harfi yazarken, o kısa zaman dilimi içinde, o harfle kendini dışa vurmaktadır. Dış dünya, aynı zamanda insan demekse, hat sanatçısı bu dış dünyadaki insana bir sözcükle seslenmektedir. Resim sanatının öylesine dışındadır ki resme dönüştüğünde dahi betimleyici olamaz sadece harflerden bir suret yaratmaktadır.⁹⁹

Yazı, sıkıcı bir doğuma bağlı hatta doğumun kendisidir. İnsan ruhunu serbestçe ifadelendirirken kullandığı şekiller taklid etmeyen 'telkin' eden şekillerdir. Çizgi yolu ile bir şeyi telkin için onu realist bir şekilde tekrarlamak gerekmez, çeşitli üsluplarla yazılmış yazı seyircide derin duygular uyandırabilecek zenginliktedir. Her biri birer plastik bütün olan hat harflerinin, çeşitli üsluplarının kanun ve nizamları içinde, şaşmaz ahenk düzenlik sistemlerine bağlıdır. Boş ve dolular, düz ve eğriler, kıvrımlar, spiraller, sakın ve hareketli parçalar, ferah veya tıkız istif tarzları kesin matematik ölçülere bağlıdır. Yazı, plastik bir teoremdir. Bu teorem çizginin müzikal ruhunu da açığa vurmaktadır. Hattatın el kaldırmadan istiflediği yazı da müzikal cümle kadar sesli ve ahenklidir.¹⁰⁰ Şevket Rado ise "*Hat sanatı harflere yeni biçimler arayan bir sanat olmaktan ziyade, bulunmuşun en güzeline ulaşmayı gâye sayan bir sanattır*" diyerek güzelin peşinde koşan bir sanatı ifadelendirmiştir. Bu düşünceleri tahlil ve tevil ettiğimizde hattın resme benzetilmesine ihtiyacı olmayan müstakil bir

⁹⁹ Ferit EDGÜ, *Türk Hat Sanatı*,

¹⁰⁰ Nurullah BERK, " *İslam Yazısında Plastik ve İfade*" 50-51

sanat olduğu ortaya çıkmaktadır. İki farklı sanat dalını diğlerinin ilkelerine hapsederek onun içinde eritmek gereksiz bir gayrettir. Hattın bir resim sanatı olduğunu ileri sürmek, hattın estetik değeri taktir edememekten kaynaklanmaktadır.¹⁰¹ Hattat, dış gerçeğe ilgilenmediğı ve taklide düşmek gibi endişe taşımadığı için M.Bedrettin Yazır “*Arz ettiğı suret, artık kainatta tabii ve sun’i bir şeye tekabül etmez. Başlı başına bir fıtrat gibi varlıkta yer alır.*”diyerek hattın fıtrat güzelliğine vurgu yapmıştır. “*Hokka ve kaleme ve onunla yazılana and olsun*”(Kalem/1) ¹⁰²ayetin ışığında sanatını vâ etmeye çalışan bir sanatkâr varlığında vahdete ulaşmayı amaç edinmiştir.

5.1. Alevi ve Bektaşilerde Yazı-Resim Sanatı

Tekke yazıları olarak da adlandırılan yazı-resim sanatı usta hattatlar tarafından fazla rağbet görmemiştir. XVI. yüzyılda yapılmaya başlandığı varsayılan yazı-resim sanatı, yüksek zevkin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Alevi ve Bektaşî geleneğinin ve kozmolojisinin farklı dönemler ve öğelerini yansıtan resimler ve eşyalar Bektaşî tarikatının Babagan kolu yani Mücerret kolundan olanlar tarafından üretilmiş ve yayılmıştır. Resimler genellikle türbelere, tekkelerin meydan denilen büyük bölmelerine veya Alevi ocaklarının duvarlarına asılmışlar ayrıca gündelik eşyalarda da rastlanmaktadır. 1826’da Bektaşî dergahlarının yıkılması veya dağıtılmasıyla, 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla bu eserler tahrip olmuş ya da özel koleksiyonlara intikal etmiştir. Günümüzde müzelerde birkaç örneğini görmek mümkündür. Yazı-resimler üç genel kategoriye ayrılabilir; Tamamen figüratif olanlar, tamamen kaligrafik olanlar ve hem kaligrafik hem de figüratif öğeler içeren eserlerdir. Kağıt, ahşap, cam altı boyama, kabartma ve nadiren de nakış şeklinde yapılmışlardır.¹⁰³

Yazı-resimler, Alevi ve Bektaşî düşüncesini, tarikat ruhunu taşıyan eserlerdir. Simetrik bir anlayışla gerçekleştirilen yazı-resimler hat sanatında ‘müsennâ’ aynalı yazı olarak bilinen yazı şeklini tercih etmişlerdir. Varlığın zahir (dış) ve batın (iç) suretlerine simgesel bir göndermedir. Yazı-resimde kullanılan figür, yazının anlatım imkânları ile ortaya çıkmıştır. Figür, yazının arkasına gizlenmişçesine bir etki

¹⁰¹ Fatih ÖZKAFA, “Hayvan Tasvirli Hat Eserleri”,2301

¹⁰² Beşir AYVAZOĞLU, *Aşk Estetiği*, 129-131

¹⁰³ Frederick De JONG, “Bektaşilik’te İkonografi” , 280-281

uyandırmaktadır.¹⁰⁴ Klasik ustaların yapamadığını tekke mensupları yapmış ve Arap alfabesinin harflerini, nizam ve ölçülerden kurtararak, figür kalıplarına dökmüşlerdir.¹⁰⁵ Sezer Tansuğ, yazı-resimleri açık, sürekli serbest harf işaretleri ile eş zamanlı, figüratif oluşumlar meydana getirmekse ilginç ve eşsiz bir ‘çifte varoluşun’ ifadesi olarak görmektedir. Yazının yazı-resimlerde figüratif biçimlere dönüşürken, doğaya ve onun varlıklarına ilişkin bir ‘hareket duyarlılığına’ sahip bir yaratma eğiliminin rol oynamış olduğunu vurgulamıştır. İç zihni unsurların somutlaşması anlamını taşıdığı kadar inancın, duyarlılığın nesneleşmesi anlamına da gelmektedir. Parça ile bütünü arasındaki bağıntıları düzene koyabilen yapısal duyarlık ve kavrayışı gösterebilmiştir. Harf işaretlerinden ibaret parçalar arasında rastlantısal olmayan ve belli bir ibare ve cümleye de bağlı bulunan ilişkilerden hareket ederek figüratif, görsel bir bütüne ulaşma isteğini vurgulamıştır. Tasavvufi düşüncenin en dolaysız anlatımı yazı-resimlerdir ve vahdet düşüncesi bu eserlerle kavranmıştır.¹⁰⁶ Alevi ve Bektaşiliğin üretmiş olduğu yazı-resim sanatını hurufilik olarak adlandırılan bir düşüncenin ürünü değil aksine vahdet-i vücûd düşüncesinin bir yansımasıdır. Eski çağlardan itibaren harflerle sayıların kutsallığını kabul edip bunlara çeşitli anlamlar yükleyen Hurûfilik, Fazlullah-ı Hurûfi Esterâbâdî (ö.1394) tarafından İran’da batınî düşüncelerin ışığında oluşturulmuş bir sistemdir.¹⁰⁷ Hurufiler, tüm felsefelerini harfler üzerine kurmaları nedeniyle, harflerden bahseden diğer felsefi-mistik akımlar ve harfçilerden ayrılırlar. Hurufî felsefesi, harflerin rakamsal değerlerinden, nokta sayılarından, telaffuzlarında ortaya çıkan harf sayılarından hareket ederek harfleri rakamlarla ilişkilendirmişlerdir. Evrende her şeyde ses vardır ve bu sesler en fazla 32 tanedir, Farsça’da ki 32 harfe karşılık gelmektedir. Bu 32 harf varlığın temelidir. Fazlullah’ın idam edilmesiyle yönetimden kaçarak Anadolu’ya geçen öğrencileri Aliyyu’l A’lâ, Mir Şerif, Nesimî, Refî’î gibi Hurufiliğin yayılmasında öncülük etmişlerdir. Alevi Bektaşî dergahlarına sığınmışlar ve Anadolu topraklarında da yer edinemedikleri için Balkanlar da fikirlerini yaymayı denemişlerdir.¹⁰⁸ Alevi ve Bektaşilik erkânının ve yazı-resim sanatının Hurufilik düşüncesinden kaynaklandığını, tamamen yola sirayet ettiğini iddia edenler için Bektaşî babalarından Ahmed Rıfkı şöyle cevap vermektedir:

¹⁰⁴ Şemsettin Ziya DAĞLI, “Türk Hat Sanatı’nda Yazı Resimler ve Mevlevilik”, 180

¹⁰⁵ Nurullah BERK, “İslam Yazısında Plastik ve İfade”, 52

¹⁰⁶ Zeynep GEMUHLUOĞLU, “Âmentü Gemisi Nasıl Yürüdü”, 4

¹⁰⁷ Ömer Faruk TEBER, “Vücûd-Nâme” Örneğinde Bektaşî Erkânâmelerinde Hurufî Unsurlar”, 58

¹⁰⁸ Fatih USLUER, Hurufilik, 28-125

“Hurufilik akâidi tarafından, Bektaşî tarikatına hiçbir şey girmemiştir. Bektaşîye nasıl bir hak tarikat ve hakikât ise, Hurufilik dahi onun tamamıyla zıddı bir meslek-i sakîm-i dalâlettir. Bu Fazl-ı Hurufî'nin ulûhiyetine, ruhâniyetine inanlar Hurufilerdir. Bektaşiler değildir. Bektaşilerin ellerinde kendi tarikatlarının ricâli tarafından yazılmış birçok eser var. Bektaşilikle Hurufilik birbirine karıştırılmış, gerek tarihan, gerek mekânen, gerek itikâden tamamıyla birbirinin zıddıdır. Bu Hurufilikten etkilenenler Feriştioğlu Abdülmecid Tebrizi, Temennâyî, Viran Abdal, Zemini vesairedir. Bektaşiler erkânını vahdet u irfandan almıştır.”¹⁰⁹

Vahdet-i vücûd düşüncesinin sadece yazı-resim olarak yapılmasının sebeplerinden birisi de Tanrı'nın insanı yaratırken ilk olarak *kün-ol* emri ile varlık kazandırmasıdır. ‘Ol’ sözü, harflerin bir araya gelmesi ile oluşmuş bir sözcüktür. Bu sıradan bir sözcük olmayıp bir fikri dışı vuran sözcüktür. Bu fikir de Tanrı'nın yaratma iradesidir. Vahdet-i vücûd düşüncesinde, Tanrı'nın ezeli ilminde sabit olan ayn'ların (şeylerin) vücud kazanarak fizik âlemine çıkması *“Bizim bir şeye söylememiz, eğer onu dilersek, ona ‘ol’ dememizdir.”*(Yasin 36:82) ayetine dayanmaktadır.¹¹⁰ Varlık kazanan varlıklar da kainatta, ilahi konuşma içinde birer kelimelerdir. Kainat aynı zamanda kelimelerin temeli olan harflerden zuhur etmiştir. Sözdeki harflerden ruhlar âlemi, yazıdaki harflerden hissi âlem ve zihindeki harflerden ise aklî âlem oluşmuştur. İbn Arabî *Fütûhât* adlı eserinde şu şekilde ifade etmiştir, *“Harfler, neş’etlerin en mükemmeli olan ve kendisi ile bütün harflerin zuhur ettiği insani müteneffisin (teneffüs eden) nefesinden çıkmıştır. Böylece insan, nefes-i Rahmânî ile ilahi suret üzere var olmuştur. Kainatın harflerinin zuhuru ile kelimeler âleminin harflerinin zuhuru eşdeğerdir.”*¹¹¹ Rahman'ın nefesi olarak adlandırılan ve kainatın varlığını sürekli muhafaza eden ‘ilahi nefes alma’, varoluşun kendisidir. İbn Arabî'ye göre, ‘Tanrısal nefes’ doğrudan zatına veya kapsayıcı ismi Allah’a değil, Rahman ismine nispet etmektedir. Nefes harflerin, harfler de kelimelerin yapı taşlarıdır. Nefes küllî bir hakikât olarak harfleri kendi içinde potansiyel olarak bulundurmaktadır. Fakat harfler ancak nefesin boğazın başlangıcından dudaklara kadar uzayan mahreçlerle (harfi çıkartma şekli) buluşması ile bilfiil zuhur

¹⁰⁹ Ahmed RIFKİ, *Bektaşî Sırrı*, I-II/84-85, 112-113

¹¹⁰ Tahir ULUÇ, *“İbn Arabî’de Mistik Sembolizm”*, 168

¹¹¹ İbn ARABÎ, *Fütûhât*, II/389

etmektedir.¹¹² Nefes alıp verme olan ‘nefh’ (üfleme) mevcûdâtın varlığını Hakkın bilinme iştîyakına, bu iştîyakın bir zuhuru olarak da İlâhi nefese bağlanır. Nefesin kişinin içerisinde olması batın yanına, nefesin dışarıya harf ve kelime olarak çıkması da zahir yanına işaret etmektedir. Rahman’ın nefesi, Hakikâtü’l-hakâik, akl-ı evvel, el-kelime anlamına da gelmektedir. El-kelime, insan-ı kâmilî temsil etmektedir. İnsan-ı kâmil, zahiri âlem, batını ise Hakk’ın sureti olandır ve Hakk ile âlem arasındaki kuşatıcı berzahtır. Hakikât-i Muhammediye olan bu nefes, Hz.Muhammed’in şahsında en kâmil ve en külli zuhuruna ulaşmış ve velayet yolu ile Hz.Ali’ye dayanır. Harfler ilminin Hz.Ali’ye dayandırılması ise ‘be’nin altındaki nokta olması ile ilişkilendirilir.¹¹³ Bektaşî olan Ahmed Rifat Efendi Mir’âtü’l-Mekâsîd adlı eserinde bu konuyu şu şekilde açıklamıştır:

“Pes Hazret-i Ali ‘taht-ı”bâ”da olan nokta menem’ buyurduğu cemi’-i merâtib-i ilahiyye ve kevnîyyenin cem’inden ibâret olan insan-ı kâmil lisanındandır, gerek nebî olsun ve gerek velî olsun. Zîra hakikat-ı Muhammediyye’nin ta’ayyün-i evvel olmasını mâni’ değildir. Zîra insan-ı kâmilin cümlesi saff-ı evveldendir, vücûdda müttehiddir (birleşmiş).”¹¹⁴

Hz.Ali’nin ‘Ben be’nin altındaki noktayım’ sözüne binaen harfler ilmi Alevî ve Bektaşîlerde yazı-resim olarak bir sanata dönüşmüştür. Burada sanatın amacı görüleni değil, duyulanı anlatmaktır; kusursuz güzellik ortaya çıkarmak değildir. Her şey kendi öz biçiminden uzaklaşmıştır. Sembolleşmede güzellik arka planda kalınca eser soyut bir ulaşma yönelmiştir. Benzetmenin yerini duyarlılık almış, Alevî ve Bektaşî erkânının sırlarının anlatımını güçlendirmiştir. Yazı-resimde aranan, ulaşmak istenen soyut güzelliştir, fakat güzellik doğrudan doğruya görülmediğinden buna ulaşamaz ya görülen veya işitilen bir varlıkta kendini gösterecektir. Güzellik, her yerde tecelli ettiği gibi en çok ‘insan’ cemâlinde görülmüştür.¹¹⁵ Bundan dolayı yazı-resimlerde insan suretindeki eserler ‘müsenna’ aynalı yazı tarzında ortaya konulmuştur. Aynalı yazılar, karşılıklı aynı anlamı kendinde barındıran yazılardır. İbn Arabî insanın aynalık vasfını şu şekilde ifadelendirmiştir “Âlem, Hakk’ın sureti üzerinedir. Dolayısıyla insan da Hakk’ın

¹¹² Tahir ULUÇ, “İbn Arabî’de Mistik Sembolizm”, 167

¹¹³ Zeynep GEMUHLUOĞLU, “Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü”, 5

¹¹⁴ Salih ÇİFT, “Bektaşî Geleneğinde Vahdet-i Vücûd ve İbn Arabî”, 270

¹¹⁵ Malik AKSEL, Türklerde Dini Resimler, 110

sureti üzeredir. ‘Allah, âdemi kendi sureti üzere yaratmıştır’ sözü de buna işaret eder...”¹¹⁶ bir şeyin kendisini yine kendisi ile görmesi o şeyin kendisini başka bir şeyde görmesinden farklıdır. İnsan ile insan-ı kâmil arasındaki fark da ayna sembolizmi ile açıklanır. Hem biyolojik insan hem de insan-ı kâmil bir ayna mesabesindedir. Ancak insan-ı kâmil, Tanrı’yı bilfiil yansıtmakla veya Tanrı’nın tecelli mahalli olmakla biyolojik insandan ayrılmaktadır. Bütün aynalar ayna olmak yönünden aynıdır; fakat aynanın aynalık vasfının kemâli, ancak aynalık fonksiyonunu yerine getirmekle gerçekleşir. Ayna ancak üzerindeki görüntülerle kemâl bulur. Ayna karşısındaki kişi aynada görüntüsünün ortaya çıkmasına engel olamadığı gibi, ayna da o kişinin görüntüsünü göstermemelik edemez.¹¹⁷ İbn Arabi bunu şu şekilde açıklamıştır:

“Bu bir cismin suretinin aynada ortaya çıkmasına benzer. Bir kimse aynaya baktığında, o kimse bu bakışla sanki o sureti ilk ve örneksiz yaratmıştır. Diğer yandan suretin sebepleri konusunda o kişinin bir katkısı olmadığı gibi, surette ne olup bittiğini de bilmez. Fakat sırf aynaya bakmakla suretler ortaya çıkmıştır. Bu o kişiye durumun verdiğiidir. Bunda senin tek dahlin aynaya bakma kastındır. Bu kast ise, “Bizim bir şeyi dilediğimizde o şeye sözümüz” gibidir. ”Ona ‘ol’ dememizdir.” ise, bakış mesabesindedir. “O da oluverir” de, aynaya baktığın sırada idrak ettiğin görüntüdür.”¹¹⁸

Tanrı, ‘gizli bir hazineydim bilinmeyi murad ettim, bu yüzden âlemi yarattım.’ hadisine göre tecelliyatına ayna olması için yaratılışı gerçekleştirmiştir. Tanrı, ruhani insanın kendi hakikâtini temaşa ettiği bir ayna haline gelirken, insan da içinde Tanrı’nın kendi isim ve sıfatlarını temaşa ettiği bir ayna olur. Hz. Muhammed ve Hz. Ali, ilahi isimlerin tecellilerinin bütünüdür. Ve bunlar evrenin olduğu kadar insanın da ilk örneğidir. Çünkü Onlar, birer aynadır. İnsan-ı kâmil olarak Tanrı’nın bilinebileceği ve tecelli edeceği bir aynadır. Allah-Muhammed-Ali üçlemesinin birliği bu inanca dayanmaktadır.¹¹⁹ İnsan-ı kâmil, kişinin iç âleminin aynasıdır, iç

¹¹⁶ İbn ARABİ, *Fütûhât*, II/563

¹¹⁷ Tahir ULUÇ, *“İbn ARABİ’de Mistik Sembolizm”*, 161

¹¹⁸ İbn ARABİ, *Fütûhât*, IV/317

¹¹⁹ Annemarie SCHIMMEL, *İslamın Mistik Boyutları*, 286-289

dünyasının hayalidir.¹²⁰ Hilmi Dede Baba şiirinde “*Aynayı tuttum yüzüme / Ali göründü gözüme / Nazar eyledim özüme / Ali göründü gözüme*” Bir kimsenin kendi suretini, kendisinde ayna sureti bulunan bir aynada görmesi gibidir. Öteki aynayı kendi aynasının suretinde görür. Daha öteki aynayı ise öteki aynanın suretinde görür. Suretle gören kişi arasında bir ortaç ayna vardır. Bu ortaç ayna da insan-ı kâmil suretinde Hz. Muhammed ve Ali’dir.¹²¹ Bundan dolayıdır ki; yazı-resimler aynalı (müsenna) yazılar şeklinde üretilmiştir.



¹²⁰ Abdulkadir DURU, *Anbul*, 64-65

¹²¹ Tahir ULUÇ, *İbn Arabî’de Sembolizm*, 138

6. ALEVİ VE BEŞTAŞİ YAZI-RESİM ÖRNEKLERİ

6.1.İnsan-ı Kâmil

İnsan-ı kâmil yazı-resmi, Bektaşilik yolunda mücerret olan babagan kolunun yapmış olduğu eserlerdir. Vahdet-i vücûd düşüncesinin en iyi sembolize edildiği ve anlatıldığı eserlerdir. Tasavvuf terimi olarak insan-ı kâmil, sözlerinde, fiillerinde ve ahlâkında mükemmelliğe ulaşmış; bunun neticesinde mükemmel marifeti elde etmiş kimse demektir. İnsan-ı kâmil, şeriat, tarikat, hakikat ve marifet makamlarını geçerek seyr-i sülûkunu tamamlamış, âlemin maddi ve manevi tasarrufunu elinde tutan kişidir. Vahdet-i vücûd öğretisine göre bütün âlem ve içindeki varlıklar Tanrı'nın isim ve sıfatlarının hareket ve zuhur alanı iken, insan-ı kâmil bu sıfat ve isimleri kendi varlığında yansıtır. Vücûd tek bir hakikât olup Tanrı ile özdeştir. Bütün varlıklar da ancak Tanrı'nın tecellisi ile vardır. Fakat bütün varlıklar vücûdu aynı ölçüde yansıtmaz. Her biri kendi kabiliyetine göre belli bir ismi ve sıfatı yansıtırken, insan bütün bu sıfatları yansıtabilen tek varlıktır. İnsanlar arasında da Tanrı'nın sureti üzerine yaratılmış varlık insan-ı kâmildir.¹²² Bektaşi babası Hasan Cemâli baba ise insan-ı kâmil şu şekilde tarif etmektedir:

“Eğreti benliklerini fena ummanına daldırmış, tüm varlıklarından soyunmuş, aşk şarabını Hazret-i Hayder'in elinden içmiş, dünya gamını unutmuş, ebedi zevk ve şevk sahibi olmuş, laubali meşrep,”Fakr tamamlandığında, o, Allah'tır.” sırrına sahip, mutlak mahva ulaşmış, dünyaya ait varidatlarını ve namuslarını ateşe yakmış, Allah'tan gayri şeyleri gönülden sürmüş, kalbini tertemiz kıldıktan sonra marifet miracına çıkarak, sevgilinin gönül aynasında görüp, hakikâti bilmiştir”¹²³

Bektaşilikte insan-ı kâmil Hacı Bektaşi Velî'den geçerek Hz.Ali'ye ulaşırken; Alevilikte insan-ı kâmil temsil eden sadece Hz.Ali ve onun soyundan gelerek pir-i

¹²² Tahir ULUÇ, *İbn Arabî'de Sembolizm*, 132-133

¹²³ Hasan Cemâli BABA, *Bektaşi Risâleleri*,19

pirân olmuş kişi insan-ı kâmilî temsil etmektedir. Bektaşilikte varlık iki kısma ayrılmıştır “*feyz-i akdes*”, “*feyz-i mukaddes*”tir. Feyz-i akdes, güneş sistemi, gezegenler, hava, su, hayvanlar âlemi, bitkiler vb. evrene ait unsurlara, feyz-i mukaddes ise insan-ı kâmilîdir. Bütün madde âlemi insan-ı kâmil için yaratılmıştır.¹²⁴ İnsan ise üç kısma ayrılır; *avâm*, *havâss* ve *hâss-ül-hâvasstır*. Son gruba giren insanlar gerçeği bulmuş, seçilmişlerin en seçilmiş olgun insan, insan-ı kâmilîdir.¹²⁵ Olgunluğa giden yolların, kötülüklerden, eksikliklerden arınmanın tek kaynağı gönül bilgisi (irfân) dır. Kendi varlığını Tanrı’da yok etmiş olan bu bilgiyi alabilir.¹²⁶ Kaygusuz Abdal’da “*Bu çölde neyi kaybettin neyin peşindesin? Eğer Tanrı’yı bulmak istiyorsan, o senin bütün vücudunu kaplamıştır.. Senin dışında hiçbir şey yoktur, ne varsa sendedir...Pes ışk eri oldur ki aklı mîzan ide, ışkî delil ide, nefsi zelil ide. Özini bile, ârif ola, Hakk’ı kendi vücudunda bula.*” derken insan-ı kâmil olabilmek için geçilecek evrelerden bahsetmektedir. Şiirinde ise devir nazariyesini tamamlamış insan-ı kâmilin vasıflarını anlatmaktadır.

Kamû şeyde menem ayn-ı hakîkât

Sıfat-ı Zât-ı Mutlak bahr-i hikmet.

Muhît-i zevrak menem Hak menemdür Hak menem

Tamû vü uçmağ menem cümle mekân bendedür.

Cümleye ma’bud menem Kâ’be menem put menem

*Âdem’e maksûd menem işde fulân bendedür.*¹²⁷

Alevilik erkânının kaynaklarından biri olan İmam Cafer-i Sadık *Buyruk*’ta pir makamında olan kişinin insan-ı kâmil olabilmek özelliklerini şöyle buyurur “*Hazreti Resullullah’ın ve Hazreti Şah-ı Merdan Aliyyel Murtaza soyundan gelen, pir olan kimse kâmil olması gerekir. Dört kapı, kırk makamı, üç sünnet, yedi farzı bilmelidir. Hakikât, Ali’nin şanına geldi.*”¹²⁸ Alevilik ve Bektaşilikte insan-ı kâmil Hz. Ali’dir.

¹²⁴ Kasım TATLILIOĞLU, “*Alevi/ Bektaşî Öğretisinde İnsan-ı Kâmil Anlayışı ve Ahlâk Gelişimi Üzerine*”, 16

¹²⁵ Mürüvet HARMAN, “*İnsan-ı kâmil Yazı-Resimlerinin İkonografik ve Sembolik Anlamlarına Dair bir Çözümleme*”, 101

¹²⁶ İsmet Zeki EYUBOĞLU, “*Bütün Yönleriyle Bektaşilik*”, 195

¹²⁷ Ahmet Yaşar OCAK, “*Kalenderîler*”, 212

¹²⁸ Haz. Fuat BOZKURT, *Buyruk*, 34-36

Ali, evrenin özü, Tanrı ile birliğini bulmuş, olgunluğun ve arınmışlığın tek örneğidir.¹²⁹ Ahmet Rıfat Bektaşılık erkânını anlattığı *Mir'atü'l-Makâsıd* adlı eserinde:

“İnsanın bütün varlıklardan mükemmel ve muhterem olması onun ilahi emanetin hamili olmasından kaynaklanmaktadır. Bu insan da insan-ı kâmil ve insan-ı hakikîdir, insan-ı tabii değil...İnsan, mahlukların hepsinden yücedir, çünkü bütün olgunluk ve ergenlikleri insan toplamıştır. Bu, ilahi kemâlâtı toplama mânâsınadır. Her şeyin kendine has bir kemâli vardır. Hakkın bilinmesi de o kemâlin sayesinde. Allah eri âriflerin kemâli ise, varlıktaki bu kemâli farketmelerindedir. Onlar, varlığın taşıdığı bu kemâli gördüklerinden hiçbir şeye hakaret etmez, hiçbir şeyi küçük görmezler.”¹³⁰

İnsan-ı kâmil, havadan daha ince, gövdeden kurtulmuş, sonlanmış bir vücut haline gelmiş, nefesten bile çok ince varlığı nefesten önce kişinin içine girip yerleşen ‘ruhumuzdan üfledik’ sözünün tecelli etmiş halidir.¹³¹

Alevi – Bektaşi erkânına uyan kişilerin ve tasavvuf ehlinin anlayabileceği remizler harf ilminde gizlenmiştir. Harf ilmi, yazı-resmi yeni bir anlama bürümüş ve biçim getirmiştir. Bu tılsımlı çizgilerle meydana gelen sanat, yazı ve resim sanatından çok daha ilginç bir yere gelmiştir. Bunun bir nedeni de çözülmesi güç işaretler içinde dini konuların yer alışıdır.¹³² Selef’e (daha önceki İslam âlimleri) *“Tanrı kelâmı ses ve harflerden ibaret olmayıp kendi zatiyle kaimdir. Kur’an ne yalnız anlam ne de yalnız harflerden ibarettir; her ikisinin toplamından oluşur.”* Maddi ve manevi olmak üzere kutsal sayılan harflerden de ancak insan-ı kâmil yazı-resmi ortaya konulacaktır. Yazı-resmin yüz kısmında Arabi harflerle Allah, sağ omuzda Hasan, sol omuzda Hüseyin, tam ortada nokta, elif harfi, Hu ve Ali isimleri, göbek kısmında ba, cinsel organın üzerinde nun harfi; her iki bacakta Muhammed ve

¹²⁹ İsmet Zeki EYUBOĞLU, “Bütün Yönleri ile Bektaşılık”, 196

¹³⁰ Yaşar Nuri ÖZTÜRK, “Tarihi Boyunca Bektaşılık”, 234

¹³¹ Abdulkadir DURU, *Anbul*, 80-81

¹³² Malik AKSEL, *Türklerde Dini Resimler*, 93



Resim 7 Ahmet Ketebeli, İnsan-ı kâmil, 1810.

Fatıma yazmaktadır. Kollardaki mim harfleri Muhammed isminin yazılmaya başladığı noktadır. Bursalı İsmail Hakkı insan suretini şu şekilde açıklamıştır, “*Nakkaş-ı Ezel levh-i âlemde kudret kalemiyle Âdem sureti gibi bir suret tasvir etmedi.*” Burada Nakkaş-ı Ezel, Allah’ın diğer ismi olan Musavvir isminin karşılığıdır. Musavvir, Tanrı’nın her şeye suret vermesi, insanı hayvandan, hayvanı nebattan, akıllıyı akılsızdan ayırmasıdır. Suret, Âdem’in görünüşüne denir ki azaları kaş, göz, kulak, el, ayak vb. demektir ki bu sadece zahiri görünen kısımdır oysa insan, onun batınına, mânâ dünyasına ait olana denilir. Bu yazı-resimde çifte Allah yazısı ile insan suretini ortaya çıkarmışlardır.¹³³

Göğsün ortasındaki nokta ise; “*İmam Aliyyü’l – Mutaza: “ Fatiha sûresinde olan her şey besmele içerisinde vardır. Besmele içinde olan her şey ba harfinde, ba harfinde olan her şey de altındaki noktada bulunmaktadır. Ben ise banın altındaki noktayım.*”¹³⁴ Hz. Muhammed, “*Ben ilim şehriyim, Ali’de onun kapısıdır.*” demiştir. Dolayısı ile Hz. Ali, be’nin altındaki nokta aynı zamanda ilim şehrinin kapısıdır. “*Evlere kapılarından giriniz*” (Bakara:189) ayeti gereği, ilim şehrine de kapısından yani noktadan girmek zorunluluğu vardır. Bu da demek oluyor ki noktanın ne olduğu bilinirse, Ali’de bilinir ondan sonra Muhammed ve Allah bilinir. 18 bin âlemin sırrı

¹³³ Malik AKSEL, *Türklerde Dini Resimler*, 93

¹³⁴ Ahmed RIFKI, *Bektaşî Sırrı*, 80

da bu noktada gizlenmiştir.¹³⁵ Virânî Abdal şiirinde, “*Ali’dür nokta-i evvel-i hidâyet / Ali’dür âhir-i nur-ı velâyet.*”¹³⁶ derken Hz. Ali’nin nokta sırrına erdikten sonra hidayetini geleceğini vurgulamıştır. Penahî “*Âlemin harf-i beyânı noktadır / Âdemin ilm-i nişânı noktadır.*” derken kişinin ilim ehli olduğu ancak noktayı bilmesinden anlaşılacağını belirtmiştir. Yaratma ‘kün-ol’ emri ile başlamış bu kelimenin de aslı noktadır. İnsan yaratılışının aslı, sperm olan noktadır. Her şeyin aslının nokta ve nutfe olması, ikisinin arasındaki ilişki ile açıklanmaktadır. Nutfe ile noktanın Arap harfleri ile yazılırken aralarında sadece bir nokta fazlalık vardır. Nutfe, yapısı itibarıyla bir noktadır; kaleme benzeyen erkeklik organının ucundan çıkmaktadır. Bundan dolayı her şeyin aslı, gerçeği bir noktadan gelir. Hz. Ali’nin ‘be’nin altındaki noktayım’ sözü de ‘bütün eşyanın aslı ve hakikâti bir cevherdendir ve ben o cevherim’ anlamına gelmektedir. Kur’an’ın aslı nasıl ki bir noktadandır, insanın da yaratılışı nokta gibi olan nutfedendir. Ana rahminde canlılık bulan insan, boyu elif, vücudu be olmuştur.¹³⁷ Canlılık bulmuş olan insan, Tanrı ile bağlantısını *cenin noktası* ile sürdürmektedir. Gövde boşluğunda nefes alıp veren nokta olarak isimlendirilen cenin noktası, Tanrı ile birliğini sağladığı sonsuzluk, hali Muhammedi, sırrı Kur’an olma noktasıdır.¹³⁸ Nutfenin rahimde yedi kat üzere zahir olması ve Kur’an’ın batınının da yedi kat oluşu ile aynileşmektedir. İnsanın tüm vücudu baştan aşağıya harfler, kelimullah yani Tanrı’nın kelimeleridir. Tanrı’nın tüm sırrının bulunduğu besmele, besmelenin de sırrı insan da zuhur etmiştir. Misalî *Feyznâme* adlı eserinde nokta ile nutfenin birliğini şiirle anlatmıştır:

Âdemin zahrında ey sâhib-kemâl

Dürr-i nutfe noktadır ez Zü’i-celâl

Çünkü ede rahm-i havvâya nüzul

Yedi kat üzere kılar izhâr ol

Nutfe iken yedi kat oldu ey yâr

Nokta-i kur’anâ nisbet anlavar

¹³⁵ Fatih USLUER, *Hurufilik*, 187

¹³⁶ Virânî ABDAL, *Fakrnâme*, 40

¹³⁷ Fatih USLUER, *Hurufilik*, 187-188

¹³⁸ Abdulkadir DURU, *Anaman*, 175-178

Noktanın harfin varlığına göre önceliği olduğundan harfe bağlıdır fakat kemâlatın izharı, hakikât ve mânâların açıklanması da harf noktadan daha üstündür ve bu açıdan nokta harfe bağlıdır. Bundan dolayı Allah Hz. Muhammed'e harfle seslenmiş ve Ali de kendisini nokta olarak tanımlamıştır. Her ne kadar kalem kağıtta önce nokta ile başlayıp ikinci nokta ile harfler oluşsa da öncelik ve sonralık yazıda geçerlidir. Yazı eylem olarak düşünülmediğinde öncelik ve sonralık ortadan kalkar, her şey ezeli bir surete bürünmüş olmaktadır.¹³⁹ Nokta, bir'in farklı bir ifadesi ve soyut bir mekan olarak algılanmaktadır. Bir ve nokta, aynı zamanda bölünmez cüz yani atoma ve ân'a tekabül etmektedir. Nokta, artmaz, eksilmez, yok olmazlıkla sonsuzluğa işaret etmektedir. Nokta hareket ederek çizgiyi, çizgi yüzeyi, yüzey hacmi meydana getirmektedir. Bütün varlığı tek ve soyut nokta'ya döndürmektedir. Nerede başlayıp nerede bittiği belli olmayan, öylece durur gibi gördüğümüz halde yeniden yeniye akıp giden âlemin harmonik yapısında durmadan dönüp duran noktanın sırrını yani ân'ı yakalayan zaman hapisanesinden de kurtulmuş olacaktır.¹⁴⁰

Noktanın altında bulunan *elif* harfi ise; ebceddeki değeri ile 'bir' dir ve Tanrı'nın zatının vahdetine delalet etmektedir. Tanrı'nın her şeyin evveli olduğu gibi elif de harflerin evvelidir. Elif'in şekli düzdür ve bundan dolayı sırat-ı müstakime benzer ki bu Tanrı'nın makamıdır.¹⁴¹ İbn Arabî'ye göre; elif, herhangi bir harf değildir. Hakikât ehline göre elif'in makamı 'cem' makamıdır. Elif'in isimleri vardır, onun ismi Allah'tır. Sıfatları vardır; onun sıfatı 'kayyumiyet'tir (Tanrı'nın ezeli ve ebedi oluşu, kaim olması). Elif'in fiil isimleri vardır; el-musavvir, el-hâlık, el-fettah vb. elif'in zat isimleri de; Allah, el-vâhid, el-hak vb. Harfler âleminin toplamı ve mertebeleri elif'e aittir. Elif, onlardan değildir fakat onların dışında da değildir. Şöyle ki elif hem dairenin merkezidir hem de çemberidir; hem âlemlerin terkididir (bir araya getiren) hem de âlemlerin çözümüdür.¹⁴² Elif'i bilmek ilahi ahâdiyeti bilmek demektir ki bu harfi hatırlayan başka bir harfi hatırlamak zorunda değildir. İlk ve en ulu harf olması sebebiyle tüm yaradılışı içine almıştır, her şeyi birbirine bağlayan ancak eşyadan ayrı duran Allah'a işaret etmektedir. Tüm harfler elif suretindedir ancak yalnızca elif yaratıldıktan sonraki biçimini ve görüntüsünü korumuştur.

¹³⁹ Fatih USLUER, *Hurufilik*, 189

¹⁴⁰ Beşir AYVAZOĞLU, *Aşk Estetiği*, 97 ve 107

¹⁴¹ Fatih USLUER, *Hurufilik*, 201

¹⁴² İbn ARABİ, *Harflerin İlmî*, 129-130

Ahâdiyet'in virliğin ve tekliğin ve aynı zamanda aşkınlığın ifadesidir ki Yunus Emre “*Dört kitabın ma'nisi (manası) tamamdır bir elifte*” derken bunu anlatmaya çalışmıştır. Elif, mutlağı, yaratılmamış ahâdiyeti işaret eder ki bu da ‘ayn-ı cem’ yani kâmil vuslat hakkında bilgi vermektedir. Saf olduğundan ve huylarından kurtulmuş olduğundan manevi özgürlüğe erişmiş kişileri temsil eder ki bu insan-ı kâmindir. Yunus Emre'nin dediği gibi “*Erenler elif gibi hakikât ortasındadır.*” İnsan yüzünü ikiye bölen burun gibi yüze yerleştirilen elif de *hatt-ı istivâ*'yı orta çizgiyi oluşturur ki bu Hz.Ali'ye tekabül etmektedir.¹⁴³

Elif'in yanında yazılmış olan “*Hu*” ise; Arapça'da işaret zamiri olan ‘O’ anlamına gelmektedir. Tanrı'nın mutlak gayb ve sır olan zatına işaret etmektedir. Vahdet-i vücûd düşüncesinde Tanrı'nın isim ve sıfatlarının batını ve hakikatidir. Allah adının, Arapça yazımında he harfi ile bitmesi aslında Allah isminin he harfinden ibaret olduğudur. Canlıların her nefes alıp verişlerinde he sesi vardır. Alınan her nefesteki he'nin kaynağı kalp, verilen her nefesteki he'nin kaynağı arştır. Hu kelimesindeki ‘vav’ ise ruhun ismidir. Tasavvuf ehli tarafından çekilen ‘Hu’ zikri hakikât ehlinin zikridir. Çünkü sadece Tanrı'nın kendi varlığına talip olunduğu için ismin tecellisi kâmil bir keşf olmaktadır. Hz. Ali'nin de ‘ya Hu, ya men Hu’ dediği ve bunun ism-i azam olduğunu söylediği rivayet edilmiştir.¹⁴⁴ Alevi kaynaklarından olan *Buyruk*'ta ise “*Ulu Tanrı'nın iki türlü adı vardır. Birisi gizli, birisi açıktır. Açık adı 'Errahmanirrahim', gizli adı 'Hu'dur.*”¹⁴⁵ Bundan dolayı Alevi ve Bektaşî gülbengleri Hakk Hu ile başlar, gerçeğin demine Hu ile bitmektedir.

Kolları meydana getiren *Mim* harfleri, bacaklara doğru uzanan Muhammed isminin başlangıç harfidir. “*Levlâke levlâk lemâ halektü'l- eflak*” , “Sen olmasaydın felekleri yaratmazdım” hadis-i kutsiye dayanarak Hz. Muhammed'in yaratılışı ve âleme rahmet olarak gönderdiği son peygamberi sembolize etmektedir.¹⁴⁶ Elif, lam, mim harfleriyle başlayan Kur'an ayetleri hurûf-ı mukatta yani gizli harfler olarak geçmektedir. Elif Tanrı, lam cebrail, mim de Muhammed veya Allah-Muhammed-Ali isimlerini sembolize ettiğine inanılmaktadır. “*Elif, lam, mim bu kitaptır ki, şübhesiz müttakiler için hidayetir*”(Bakara,1-2) harflerin sırrına vâkıf olanların anlayacağı sırdır. Hurûf-ı mukattatı suret-i Rahman olan insan anlar, fakat kendi

¹⁴³ Annemarie SCHIMMEL, *İslamın Mistik Boyutları*, 429 ve 435

¹⁴⁴ TDV, *İslam Ansiklopedisi*, c.18 s.260-261

¹⁴⁵ Haz. Fuat BOZKURT, *Buyruk*,129

¹⁴⁶ R. Bahar AKARPINAR, “*Sufi Kültüründe Sembollerin Yeri ve Önemi Hakkında bir Denem*”, 7

vücudunda müşahade etmeyen ve bunlardan kendi vücuduna yol bulup ma'rifet-i nefis ve marifetullaha ulaşmayan kişiye bu sır açılmaz.¹⁴⁷ İbn Arabî'ye göre mim, ezeli hükümdarlıktır, araf ona aittir, halistir, kâmilidir, mukaddestir, yolun sonu ona aittir. Mim'in, büyük sayısal değeri 40, küçük sayısal değeri ise 4 tür.¹⁴⁸ Hz. Muhammed'e nübüvvet izni kırk yaşında gelmiştir. Mim, Allah'ın zatının peygamberin kişiliği aracılığıyla tecelli ettiği 'yaratılmışlık şalı'dır. Kutsi hadiste “*Enâ Ahmed bilâ mim*”, “*Ben m'siz Ahmed'im.*” yani Ahad'ım, birim. Allah ile yani Ahad ile Ahmed, yani Muhammed arasındaki tek engeldir. Bu, ilahi sudûrun külli akıldan insana doğru kırk evresinin ve ters yöndeki kırk aşamanın deneyimiyle bağlantılı olan, halvet ile geçen kırk günün bir ifadesidir.¹⁴⁹ Alevi ve Bektaşî yolunun dört kapı, kırk makamına işaret etmektedir. Ayrıca *Mim Duası* adı altında şiirler söylenmiştir. Pir Sultan Abdal' ait olan “*Kaşların Mim duası yazılı / Sana medet, yolun Mürvet ya Ali*” Kul Himmet'in “*Cümle mahlûk kandildeki nur iken / Ayn Ali mim Muhammed yazıldı*” şiirlerinden de anlaşıldığı üzere *Mim*'in sırrı hem Ali hem Muhammed'dir. Kırk budak, kırklar cemî, kırk abdal, kırklar makamı, kırklar meydanı, kırklar semahı, kırklar şerbeti gibi kırk sayısı Alevi ve Bektaşilik yolunun önemli ve sırlı sayısıdır.¹⁵⁰ Bütün kırklar, *Kırklar Cemi*'ne işaret etmektedir. Hz. Muhammed'in Miraç'tan döndükten sonra kırklar adı verilen ruhani bir meclise uğraması ve orada bulunan kişilerle olan ilişki ve konuşmalarına dayanmaktadır.¹⁵¹ Olay *Buyruk*'ta şöyle anlatılmaktadır:

“Hz. Muhammed, Miraç'tan dönerken şehirde bir kubbe gördü. Bu kubbe ilgisini çekti. Yürüyüp onun kapısına vardı. İçeride birileri sohbet ediyordu. Hz. Muhammed, içeri girmek için kapıyı vurdu. İçerden bir ses geldi: “kimsin, ne için geldin?” diye sordu. Hz. Muhammed: “ben peygamberim. Açın içeri gireyim. Erenlerin güzel yüzlerini göreyim!” diye karşılık verdi. İçerden: “bizim aramıza peygamber sığmaz. Var, peygamberliğini ümmetine yap” dediler. Bunun üzerine Hz. Muhammed kapıdan çekildi. Tam gideceği sırada Tanrı'dan bir ses geldi: “Ey Muhammed, o kapıya var.” buyurdu. Hz.

¹⁴⁷ Fatih USLUER, *Hurufilik*, 212-213

¹⁴⁸ İbn ARABÎ, *Harflerin İlmî*, 159

¹⁴⁹ Annemarie SCHIMMEL, *İslamın Mistik Boyutları*, 437

¹⁵⁰ Mevhibe COŞAR, “Alevi- Bektaşî Kültüründe Sayılara yüklenen Terim Değeri”, 128

¹⁵¹ İbrahim ARSLANOĞLU, “Alevilikte Temel İnanç Unsurları ve Pratikleri”, 2

Muhammed tekrar kapıya gitti. (Bu olay tam üç kere tekrar eder) Hz. Muhammed: “Yoktan var olmuş bir yoksul oğluyum. Sizi görmeye geldim. İçeri girmeme izin var mı?” diye karşılık verdi...o anda kapı açıldı. İçerdekiler: “Merhaba, hoş gelip uğur getirdin; gelişin kutlu olsun, ey kapıları açarı!” diye içeri çağırdılar....İçeride otuz dokuz inanmış can oturuyordu. Hz. Muhammed bakınca yirmi ikisinin er, on yedisinin bacı olduğunu gördü...Hz. Muhammed: “Sizler kimlersiniz? Size kim derler” diye sordu. İçeridekiler: “Biz Kırklar’ız” diye karşılık verdi. Hz. Muhammed: “Peki, sizin ulunuz kim, küçüğünüz kim, ben anlayamadım” dedi. Kırklar: “Bizim ulumuz da uludur. Küçüğümüz de uludur. Bizim kırkımız birdir, birimiz kırktır” dediler. Hz. Muhammed: “ Ama biriniz eksik, o biriniz ne oldu?” diye sordu. Kırklar: “O birimiz Selman’dır. Taşraya çıktı. Pars’a gitti. Ama niçin sordun? Selman’da burada. Onu aramızda say” dediler. Hz. Muhammed, Kırklar’dan bunu göstermelerini istedi. O zaman Hz. Ali kutsal kolunu uzattı. Kırklar’dan biri ‘destur’ diyerek Hz. Ali’nin koluna bıçak vurdu. Hz. Ali’nin kolundan kan akmaya başladı. Tüm Kırklar’ın bileğinden kan akıyordu....”¹⁵²

Alevi ve Bektaşî erkânında Kırklar semahını, en az 4 en çok 12 kişi ile yapılır ve kişilerin 40 yaşında veya 40 yaşını geçmiş olması şartı vardır.¹⁵³ Hz. Muhammed peygamberlik vasfından ziyade Hakikât-i Muhammediyeyle ifade edilmiştir. Hakikât-i Muhammediyeye akl-ı küll’dür; tüm varlığın tohumu, arketipidir. Çünkü Hz.Muhammed insanlığın tanıyabileceği tamamlanmış kemâli temsil etmektedir. Hz. Muhammed “Âdem su ve çamur arasındayken ben nebi idim.” hadisi ile Âdem peygamberden önce yaratıldığını, Tanrı’nın “Eğer sen olmasaydın eflakı yaratmazdım.” hadis-i kutsi ile de feleklerden önce yaratıldığı anlaşılmaktadır. Bu da O’nun hem batın hem de zahir de ilk yaratılan olduğuna işaret etmektedir.¹⁵⁴

¹⁵² Hz. Fuat BOZKURT, *Buyruk*, 16-19

¹⁵³ İlhan Cem ERSEVEN, *Alevilerde Semah*, 153; Fuat BOZKURT, *Semahlar*, 64

¹⁵⁴ Fatih USLUER, *Hurufilik*, 384

Göbek kısmına yazılmış olan *Ba* harfi ise; sayısal değeri 2 olduğu için Hz. Muhammed ve Ali'yi temsil etmektedir. Üst kısımda yazılmış olan Elif harfinin de sayısal değerinin 1 olması ve Allah'ı temsil ettiği için üçlemenin Allah-Muhammed-Ali birliğini göstermektedir.¹⁵⁵ *Bismillah*, *ba* harfi ile başlamaktadır. Ve evvel anlamına gelmektedir. Virânî Abdal “ *Bismillah kimdir, onun be harfi nedir, o be harfinin altındaki nokta nedir ve kimdir bilmen gerekir. Ayrıca besmeleyle başlanmayan işin haram olmasından maksadın ne olduğunu bilmen gerekir. Be harfinin altındaki noktayı anlamazsan yediğin, içtiğin hepsi haramdır.*” derken Hz. Ali'nin nokta sırrını bilmek için önce *be* harfini bilmesi gerektiğini ifade etmiştir.¹⁵⁶

‘Âl-i abâ’ olarak bilinen ve Hz. Muhammed’in kızı Fatıma ve amcasının oğlu Hz. Ali'nin oğulları olan Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'dir. Ehl-i beyt olan Hz. Hasan'ın Muaviye tarafından zehirlenerek, Hz. Hüseyin'in de Muaviye'nin oğlu Yezid tarafından Kerbela'da şehid edilmesi¹⁵⁷ ile Alevi ve Bektaşî erkânında Muaviye ve Yezid'e lanet okuma *Teberrâ*, Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Fatıma, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin ile birlikte beşler olarak övülmesi ve yüceltilmesi *Tevellâ* okunur.¹⁵⁸ Alevi Bektaşî erkânında Hz. Muhammed, torunları Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'in şehid edileceğini daha önceden bildiğine dair şöyle bir kıssa anlatılmaktadır:

*“O, torunları Hz. Hasan'ı bir kucağına, Hz. Hüseyin'i bir kucağına alarak severdi. Bir gün Cenab-ı Hak Cebrail'e emreder: “ Biri yeşil, biri kırmızı ve biri siyah üç don al, Hz. Muhammed'e götür.” Cebrail bu donları Hz. Muhammed'e getirir. O, Cebrail'e bu donları niçin getirdiğini sorar. Cebrail şöyle açıklar: Şu yeşil donu torunun Hasan zehirlenerek öldürüleceği için, şu kırmızı donu torunun Hüseyin Kerbela'da kılıçla vurularak kanlar içinde şehid olacağı için, şu siyah donu da sen şimdiden Kerbela'nın matemini tutmak için giyeceksin, der”*¹⁵⁹

Bundan dolayıdır ki Alevi ve Bektaşî erkânında muharrem ayı matem ayı olarak yaşanır ve semah dönülürken kırmızı, yeşil başlık sarılır veya kemer takılır, siyah elbise giyinilir.

¹⁵⁵ Frederick De JONG, “Bektaşîlik'te İkonografi”, 286

¹⁵⁶ Virânî ABDAL, *Fakrnâme*, 38-39

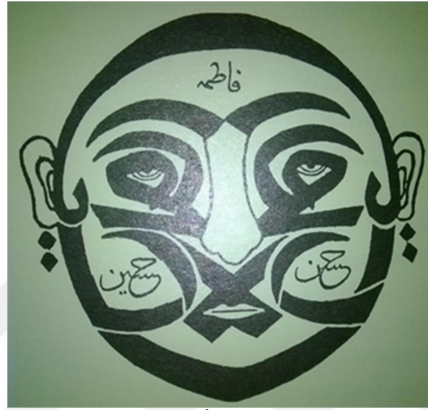
¹⁵⁷ Hasan Cemali BABA, *Bektaşî Risâleleri*, 71-73

¹⁵⁸ Frederick De JONG, “Bektaşîlik'te İkonografi”, 274

¹⁵⁹ İbrahim ARSLANOĞLU, “Alevilikte Temel İnanç Unsurları ve Pratikleri”, 12

“ Biz insanı gerçekten de en mükemmel şekilde yarattık”(Tin:95/4) ayeti gereğince Tanrı’nın insanın içindeki mevcudiyetine ilişkin işaretler, insan yüzünde ve bedeninde bulunan Arapça harflerle yazılmış şeklinde kendisini gösterir. Yüzün ve bedenin bazı kısımları, tıpkı adlarındaki harfler gibi mükemmel olan Ehl-i beyt ile özdeşleştirilmiştir. Harflerin yerini ve anlamını bilen kişi tüm hakikâti apaçık görerek “Kendini bilen, Rabbini bilir.” Hadis-i kudsi’nin sırrına vâkıf olacaktır.¹⁶⁰

6.2. İnsan Sureti



Resim 8 İnsan sureti.

İnsan sureti, kutsal kitabın tezhipli bir nüshasıdır. İnsan Levh-i Mahfuz’un kusursuz bir suretidir; bütün hikmet ve güzellik Âdem’de vücud bulmuştur.¹⁶¹ Alevi Bektaşî erkânında secde edilmeye layık olan tek varlık ‘İnsan’ dır. Âdem’in yüzü sırat-ı müstakimdir ve hatt-ı istivanın yoludur. “ O, hevedan (arzularına göre) konuşmaz.”(Necm:3) hevâ ile ne göz ne yüz ne de bunların hakikâtleri anlaşılır. Tüm varlığın, yedi kat göğün, aslı ve fer’i Âdem’dir ve Âdem’in hilkâtinde açıkça görülmektedir. Tüm varlığın dönüşü insanadır, insanın dönüşü ise fakr ve fenayadır. Fakr ve fena Muhammed Ali’ye döner ki Muhammed Ali Hakk’tır; hidayet, nübüvvet ve velâyettir. Bunlar bir zât ve bir sıfattır, her iş Muhammed Ali’den ortaya çıkmıştır ve tüm varlık onlardan zuhura gelmiştir. Muhammed ve Ali ikisi bir vücuttur ve Hakk Tealâ bu âlemi Muhammed Ali nedeniyle yarattığında Hz. Âdem’i de aynı nedenle yaratmıştır. Bu durumda Âdem’in hakikâti, Muhammed Ali’nin vücududur.¹⁶²

¹⁶⁰ Frederick De JONG, “Bektaşîlik’te İkonografi”, 273

¹⁶¹ Annemarie SCHIMMEL, *İslamın Mistik Boyutları*, 430

¹⁶² Virânî ABDAL, *Fakrnâme*, 76-78



Resim 9 İnsan sureti

“Kaşın mihrabımdır, kâbem yüzündür / söylerim çıktıkça avazım benim. / Benim kıblegahım iki gözündür. / Her vakit sanadır niyazım benim” Aşık İbreti’ye ait bu sözler Alevi ve Bektaşî erkânında insana tapmak değil, insanın Tanrı’nın bir tecellisi olarak ve Allah-Muhammed-Ali birliğinde Hak’ın kendi varlığına secde etmektir. Hacı Bektaşî Velî *Makâlât* adlı eserinde insana secdenin nedenini şu şeklide açıklar:

“Sonra Hak sübhânehû ve Teâlâ meleklerle emretti. Âdem’i rıza suyu ile yıkadılar, ululuk ve ihtişam tacını başına koydular. Keramet giysisini üstüne giydirdiler. Yücelik kürsüsü üzerine oturttular. Halife adını koydular ve; “Yerde ve gökte halifesin.” dediler. Sonra Hak sübhânehû ve Teâlâ kendi lütfuyla; “Cennet içinde hazinemsin.” dedi. Vekillik beratını verdi ve bütün nesnelerin adlarını öğretti. Allahu Teâlâ meleklerle; “Âdem’e (hürmet olarak) secde edin.” dedi. (Bakara;34)”¹⁶³

Meleklerin ve âlemde bulunan her şeyin insana secde etmeleri Hakk’ın tam zuhuru karşılayamadıkları içindir. İnsan ise, tüm ilahi kemalâta mazhar olmuştur. İnsanın ruhu Hakk’ın zat ve sıfatını, eşyanın tamamını idrak etmiştir. “Allah Âdem’i kendi sureti ve Rahman sureti üzerine yarattı.” hadisindeki ‘suret’in zuhuru, mananın zuhurudur.¹⁶⁴ “ Âdem dedikleri el ayak ile baş değil / Âdem manaya derler suret ile kaş değil” Kaygusuz Abdal’ın bu dizeleri insanın suret değil siret yani mana

¹⁶³ Hacı Bektaşî Velî, *Makâlât-ı Hacı Bektaş-ı Velî*, 181

¹⁶⁴ Fatih USLUER, *Hurufilik*, 264-265

olduğuna dikkat çekmektedir. Ahmed Rıfkı ise secdenin kime yapıldığını şöyle izah etmektedir:

“Secde, görünüşte Âdem’e ise de gerçekte Allah’a ibadettir. Çünkü o secde, Allah’ın emrine uymaktan başka bir şey değildir. Meleklerin Âdem’e secdesi onu ululamak ve onun önünde boyun eğmektir. Yusuf Peygamber’in kardeşlerinin secdeleri de bu cümledendir..Denmiştir ki, Âdem’e secde olayında Âdem kible idi ve secde Allah’a gidiyordu. Mürşidin huzurunda, yüzünü-gözünü yerlere sürmek tarikat edeblerindendir. Bu secde değildir. İnsan, bütün ilahi isim ve sıfatların zuhur alanıdır. Allah, insanda tecelli ettiği gibi hiçbir şeyde tecelli etmemiştir...Ârifin her şeyde Hakkı görmesi şeytan gibi, varolmayı kendi nefsine vermesinden değil, varlıkta Allah’tan gayrı şey görmemesindendir.”¹⁶⁵

Harflerle insan suretine getirilmiş her iki yazı-resimde, Allah-Muhammed-Ali, iki yanak üzerine yazılmış sağ yanak Hz. Hasan, sol yanak Hz. Hüseyin, tam alının ortasına Hz. Fatıma isimleri yazılmıştır. Ortada burun ve ağız gerçeğe uygun olarak çizilmiştir. Hz. Âdem’in yaratılışında da bu izler görölmektedir.

“Tanrı meleğe Âdem’in kalıbının yapılmasını bildirdi, melek, “Ya Rab! benden önce bir Âdem yaratmadın ki ona göre kalıbı yapayım!” diye yalvarınca Tanrı ona: “Levh-i Mahfuz’a nazar kıl kim habibimin ismi kudret kalemi ile burada yazılıdır, ona göre Âdem’in kalıbını yap, diye emredince melek arşa bakıp Levh-i Mahfuz üzerinde Muhammed adını gördü. Başını, vücudunu bu harflere benzeterek yaptı.”¹⁶⁶

Tanrı, insanı kendi suretinde yaratmıştır. Hüsn ü Mutlak’ı, yani insan da ilahi güzelliği temsil eden Ali’dır. Ali, Cemâl timsalidir. Ali’nin adı her insanın suretinde Ayn kaşların kemeri, Lam burnun çizgisi, Ya ise kulağı meydana getirir. Tanrı, Ali’nin görünüşü altında tecelli eder.¹⁶⁷ El-Neşşabî risalesinde

¹⁶⁵ Ahmed RIFKI, *Bektaşî Sırrı*, c. I-II, 102

¹⁶⁶ Malik AKSEL, *Türklerde Dini Resimler*, 92

¹⁶⁷ Iréne MÉLİKOFF, *Uyur İdik Uyardılar*, 44 ve 106

“ Suretin varlığını kabul mü red mi edeceğiz meselesi üzerine ve onun (Rebia’nın) ‘Mü’minlerin Efendisi Ali b. Ebu Talib ile ilgili görüşleri üzerine tartıştık...Ona göre Mü’minlerin Efendisi’nin hem zahiri hem de batini bir sureti vardı. Eli, başı ve ayağı ışıktandı. Ona göre Ali b. Ebu Talib’in soyut ile ışıktan özü aynı şeydi. Yemek içmek dışında hiçbir etkinliği ondan uzak görmüyorum, dedi. İmamlık sırasının manevi olduğuna inanıyordu...”¹⁶⁸

Tanrı’nın zahir sureti, yeryüzüne Hz. Muhammed’le inmiş, Tanrı’nın batın-saklı sureti ise Hz. Ali’de tecelli etmiştir. Hz. Muhammed de Hz. Ali’de, aynı tek Hakikâtin tezahürleridir. Allah-Muhammed-Ali hakikâtin vahdet birliğidir.¹⁶⁹ Hasan Cemâli Baba, “..çünkü hakikâtin kemâli ve güzelliklerin cemâli O’nundur. Eşyadaki kemâl ve cemâl, O’ndan yansıyan eğreti tecellilerdir. Cemâli, gönül aynasında görmek için Hz.Ali’nin: “Perde kalkacak olsa yakînîm bundan daha fazla olmazdı.” sırrı aşikâr olur.”¹⁷⁰ Bundan dolayı her insanın yüzü mihraptır; mihrap insanın mürşidinin yüzüdür (vech-i kemâl). Yani her velinin batınını oluşturan Hz. Ali’dir. Mürşitte, mükemmelliğe ilişkin dışsal işaretler ile iç mükemmellik eşleşmiştir. Talip için mürşid, kıbledir. Kible tam olarak onun iki kaşının arasındır.¹⁷¹ Hacı Bektaşî Velî şu satırları ile insanı özetlemiştir: “Hararet nardadır, sac da değil / Keramet baştadır, tac da değil / Her ne ararsan kendinde ara / Kudüs’te Mekke’de Hac’da değil.” Alevî Bektaşîlerin ait olduğu Caferî mezhebi önderi İmam Cafer ise, “İnsan, Tanrı’nın kudret eli ile kaleme aldığı kitaptır. Hikmet ile bina ettiği mabettir”¹⁷² buyurmuştur.

6.3. İnsan ve Evren

Bütün yazı-resimlerde erkek figürlerinin bedeni *ba, elif, dal, mim, lam, nun* gibi sembolik göndermeler içeren harflerle ve Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Fatıma, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin isimleriyle oluşturulmuştur. Erkek figürünün yüz hatları tamamen çizilmiş, yazılar ise yüzün belli kısımlarına yerleştirilmiştir. Figürlerin erkek suretinde yapılmış olmasının nedeni Âdem / İnsanı temsil etmektedir. İlk insan

¹⁶⁸ Meir M. BAR-ASHER ve Aryeh KOFSKY, “Ali B. Ebi Talib’in İlâhî Vasıflarına Dair”, 140-141

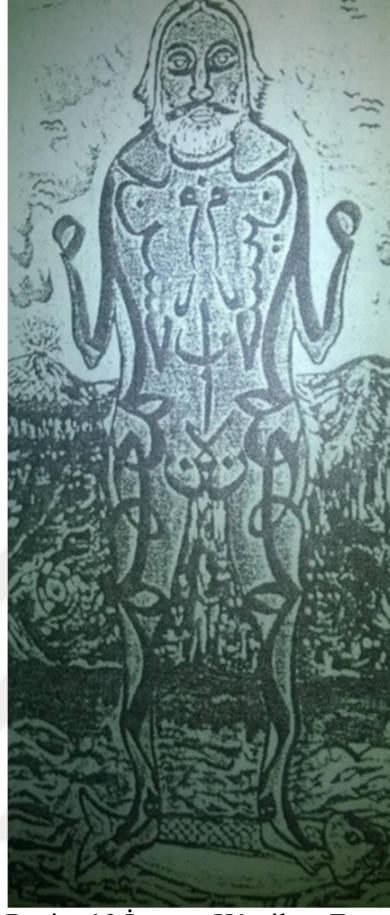
¹⁶⁹ Frederick De JONG, “Bektaşîlik’te İkonografi”, 272

¹⁷⁰ Hasan Cemâli BABA, *Bektaşî Risâleleri*, 2 ve 16

¹⁷¹ Frederick De JONG, “Bektaşîlik’te İkonografi”, 273

¹⁷² İsmail KAPLAN, “Alevî İnancının Temelleri”, 7

olarak yaratılan Âdem; Tanrı'nın yeryüzünde halifesi, bütün gerçeklerin toplandığı ve yokluk âleminin tecelli ettiği bir varlıktır.



Resim 10 İnsan-ı Kâmil ve Evren

Âdem, yaratılış özelliğinden dolayı, Tanrı'nın özünü ve *Anasır-ı Erbaa*'yı (ateş, su, toprak, (yel) hava) kendinde barındırmaktadır. Evrene, varoluşa, kutsala ait her şeyi içerisinde barındıran ve evrenin sürekli var oluşunun nedeni olan varlık olarak algılandığı¹⁷³ için doğanın tam ortasına yerleştirilmiştir.

Gözleri ve burun çevresini Ali ismi oluştururken, boyun kısmında çifte ba ve dal harfleri oluşturmaktadır. Değeri dört olan *dal* harfi, dört kapıya (şariat, tarikat, marifet, hakikât), ehl-i beyte, (Ali, Fatıma, Hasan, Hüseyin), dört unsura (hava, su, ateş, toprak), dört kitaba (Zebur, Tevrat, İncil, Kur'an), dört büyük meleğe (Azrail, Mikail, Cebrail, İsrail) işaret etmektedir.¹⁷⁴ Saçlardan başlayan çifte elif, iki omuzda dal ve boyunda çene altına gelecek şekilde ba harfi ile arapça '*edeb*' kelimesi oluşturulmuştur. Aynı zamanda el, dil ve bel sözcüklerinin baş harfleridir ki bu da

¹⁷³ Mürüvet HARMAN, "*İnsan-ı Kâmil Yazı Resimlerinin İkonografik ve Sembolik Anlamlarına Dair Bir Çözümleme*", 102-103

¹⁷⁴ Fatih USLUER, *Hurufilik*, 182

“Eline, diline, beline sahiblik etmek” cümlesi ile Alevi Bektaşî erkânının temelini oluşturmaktadır. Hacı Bektaşî Velî *makâlât* adlı eserinde; Hz. Âdem yaratıldıktan sol yanına gelen üç şahıslardan biri *tamahkârlık*, Âdem’e yerinin yüz kısmında olduğunu söylediğinde; Hz. Âdem “Yüz tamamıyla utanma ve hayâ yeridir, senin yüzde yerin yoktur.” dedi. Ma’rifet kapısının on makamından ilki edeptir, der. Ve şu şekilde izah eder:

“çünkü ulaşan ancak saygı ve edeb ile ulaştı; mahrum kalan da ancak saygı ve edebi terk ettiği için mahrum kaldı. Hz. Ali’nin sözü gereği “mal ile soy ile bir şeref olmaz; şeref ancak bilgi ve edeb ile dir.” Hz. Peygamber “Edeb, aklın dış şekli ve dış görünüşüdür.” buyurdu. Hakikât kapısının beşinci makamı ise, yaratıklardan hiçbirine zarar vermemek ve onların ondan cefa görmemeleridir. Nitekim Hz. Peygamber buyurur: “Müslüman, diğer müslümanların, kendisinin elinden, dilinden ve belinden zarar görmedikleri kimsedir.”¹⁷⁵

“İncinsen de incitme”, “Ma’rifet ehlinin ilk makamı edeptir.”, “Nefsine ağır geleni kimseye tatbik etme.” gibi söylemler yol adabındandır. Virânî Abdal: “Bir kişide ilim olmazsa edeb olmaz, edeb olmazsa amel olmaz, amel olmazsa hayâ olmaz, hayâ olmazsa Âdem olmaz, Âdem olmazsa da konuşan hayvandan farkı yoktur. Nitekim ilim edeb, edeb amel, amel hayâ, hayâ insan, insan ise iman üzerinedir.”¹⁷⁶ sözleri ile insan olmanın edeb’ten geçtiğini vurgulamıştır.

Aynalı yazılan mimler ise Hz. Muhammed’in isminin remzidir ki hemen altında bulunan ba harfi de sayısal değeri 2 olmakla Muhammed-Ali’ye; elif harfi ise, Tanrı’nın zatının vahdetine delalet etmektedir. Bu da Allah-Muhammed-Ali üçlemesinin birliğini sembolize etmektedir.

Lam-elif harfi ise; elif Tanrı’nın payı, lam ise insanın payıdır. Elif ve lamı zikrettiğin zaman, bütün kainatı ve kainatı vâd eden zikredilmiş olur.¹⁷⁷ Lamelif, lâ olarak okunduğunda Hz. Ali’nin kılıcı *Zülfikâr*’a ve konuşan dilin sesini kesen makasa benzetilmiştir. Lâ, yok anlamına geldiğinde kelime-i şهادetin yani lâ ilahe

¹⁷⁵ Hacı Bektaşî VELÎ, *Makâlât*, 203-205

¹⁷⁶ Virânî ABDAL, *Farknâme*, 64

¹⁷⁷ İbn ARABî, *Harflerin İlmi*, 168-169

illallah'ta ki lâ kılıcıyla (yoktur Allah'tan başka Tanrı) Tanrı'dan başka nefiste olan her şeyi keseceği anlamına gelmektedir.¹⁷⁸ Lam'ın boyu Tanrı'ya aittir, lam'ın görülen yarım dairesi, yaratılmışlara-insana ait olan Nun'un şeklidir. Lam'daki nun, lam'ın boyu durumunda olan elif alındıktan sonra meydana çıkmaktadır. Lamelif yazılış itibariyle bir baş ve iki ayaklı insana benzetilmiştir. Frederick de Jong'un "*Bektaşilik'te İkonografi*" adlı yazısında iddia ettiği gibi lamelif ve nun cinselliği, döllemeyi veya Cebrail'i işaret etmesi için kullanılmamıştır; Tanrı ve insanın birliğine işaret etmek içindir. Hurufilik inancı dahi harflerin rakamsal değerleri ile değil, alfabedeki harf sayısı üzerine kuruludur. Hurufilikte cinsel organı 'he' harfi temsil etmektedir.¹⁷⁹ Lamelif veya nun harfi değildir.

Nun harfi, Kur'an'da bazı sûrelerde bulunan mukatta harflerdendir. Mukatta harf olarak nun, 68. sûre olan Kalem sûresinde bulunur. Huruf-u mukattalar bir harf olsalar da bir harften ziyade bir manayı ifade ederler. Kılıcın keskin tarafı, balık (el-hût) ve hokka-kalem anlamına gelmektedir. Tanrı'nın yarattığı ilk şey kader kalemi, nun'u yaratmıştır. Yeryüzünü onun üzerine yayar, nun kıvıldamış ve yeryüzü hareket etmiştir. Nun, kainatın yaratıldığı gün yaratılmış olan ve kıyamete kadar olacakları yazan nurdan bir kalemdir. Yedi arzı üzerinde taşıyan bir balık veya yedi kat yerin altında bir balıktır. Kur'an-ı Kerim'de sâhibu'l-hût veya zü'n-nun (nun'un sahibi) olan Hz. Yunus'a işaret etmektedir ki 'kıvanmış bir halde iken balık (el-hût) onu yutmuştu' ayetine dayanılarak nun'un Kalem sûresindeki karanlıklar içinde Yunus peygamberi hapseden balık olduğuna inanılmaktadır. Tanrı'nın kun feyekun (ol dedi ve oldu) emrinde ki 'ol' a işaret etmektedir.¹⁸⁰

Yazı-resim de balığın üzerine konumlandırılmış insan figürü üzerindeki çift nun, hem soyut olarak harfi kullanmışlar hem de balığı resimsel değeri ile somutlaştırarak kullanılmasıyla; yaratılışın ilk an'ına işaret edilmiştir. Denizin içerisinde resmedilen balık ve üzerinde duran insan-ı kâmil; deniz vahdet deryası olarak, balık insan-ı kâmilini temsil etmektedir. Vahdet deryasında insana yol gösterip onu koruyacak olan İnsan-ı kâmindir. İnsan figürünün hemen yanında bulunan yılan ise nefsi sembolize etmektedir.¹⁸¹

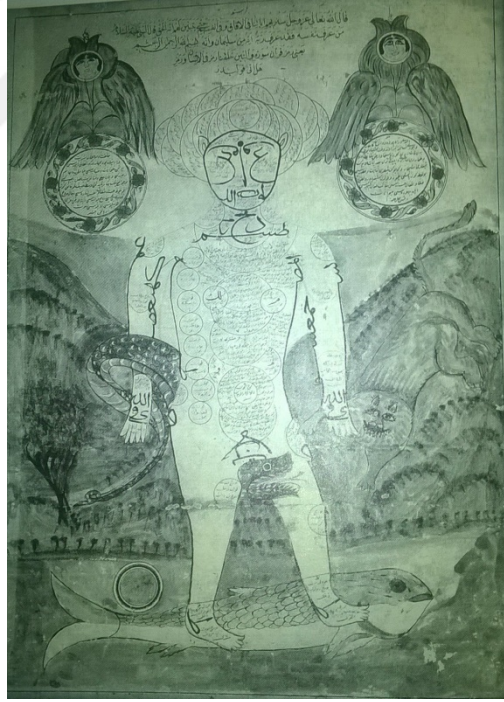
¹⁷⁸ Annemarie SCHIMMEL, *İslamın Mistik Boyutları*, 437

¹⁷⁹ Fatih USLUER, *Hurufilik*, 118

¹⁸⁰ Soner GÜNDÜZÖZ, "*Geleneksel Harf Sembolizminin bir Yorumu Olarak Nun Harfi*", 50-52

¹⁸¹ Serpil YILMAZ, "*Mesnevi'de Geçen Hayvan Metaforlarının Tasavvufi Yorumu*", 79

İnsan gövde varlığı olarak dört elementten (anasır-ı erbaa) oluşmuştur. Yel, od, toprak ve suyu birleştirerek Tanrı insanı vâir etmiştir. Yunus Emre “*Niteliğüm soran işit hikâyet / Su vü toprak od-u yıl oldu suret / Muhalif çâr unsurdan vücudum / Sâzkâr eyledi virdi kerâmet*” derken dört unsurun uyuma kavuşması, belli bir düzene girmesi sonucu insanın biçimlendiğini anlatmaktadır.¹⁸² Evrenin dört elementi dört kapıya tekabül etmektedir; su şariat’te, hava tarikat’ta, ateş marifet’e, toprak hakikât’te. İnsan bünyesindeki dört varoluş aşamasına denk düşer; madensel aşama ruh-i cismani, bitkisel aşama ruhi nebati, hayvansal aşama ruh-i hayvani ve insani aşama ise ruh-i insanidir. İnsan saf ruha ulaştığında mükemmel insan olmuştur. İnsanın insan-ı kâmil olabilmesi için bir rehber, mürşide ihtiyacı vardır. Çünkü Tanrı “*Biz insanı en mükemmel şekliyle yarattık.*” (Tin:4) buyurmuştur.¹⁸³ Nefs mertebeleri de dört unsurdan meydana gelmektedir: nefis-i emmare ateş, nefis-i levvame yel, nefis-i mülhime su, nefis-i mutmainne ise topraktır. İnsanın nefisini tanıyabilmesi için pire ve insan-ı kâmile ihtiyacı vardır.¹⁸⁴



Resim 11 İnsan-ı Kâmil ve evren,

Tanrı, ‘yeryüzünde bir halife yaratacağım’ dedi ve Âdemi/ insanı yarattı. Âdem’in vücudunu Medine toprağından, başını Kudüs toprağından, yüzünü Kâbe toprağından, kulağını Tur-i Sinâ toprağından, gözlerini Beytü’l-Haram, alnını

¹⁸² İsmet Zeki EYUBOĞLU, *Bütün Yönleriyle Bektaşilik*, 188

¹⁸³ Fredeick De JONG, “*Bektaşilik’te İkonografi*”, 272

¹⁸⁴ Haz. Fuat BOZKURT, *Buyruk*, 137

Medine'nin batı toprağından, ağzını da doğu toprağından almıştır. Burnunu Şam'dan, dudaklarını Berberi (Fas)'den, sakalını cennet toprağından almıştır. Dilini Buhara'dan, dişlerini Harezmi, boynunu Çin, kollarını Yemen, sağ elini Mısır, sol elini Fars, tırnaklarını Hitay, parmaklarını Sistan topraklarından almıştır. Göğsünü Irak, karnını Hûzistan, sırtını Hemedan, cinsi uzvunu Hindistan, hayalarını Bizans, oyluklarını Türkistan, dizlerini Kırım, dirseklerini Antalya, topuklarını Rum, ayaklarını Frengistan topraklarından alarak yaratmıştır. Âdem'in toprağını Azrail'in eline verdi, Rahmet suyuyla yoğurdu, mârifet suyuyla suladı. Bir hadis-i şerif'te “ *Allah Âdem'i altmış renk topraktan yarattı. Eğer bir topraktan yaratsaydı, bütün insanlar aynı suret ve vasıf üzere olurlar, birini diğerinden ayırt etmek mümkün olmazdı.* ” diye buyurmuştur.¹⁸⁵

Hak Tealâ buyurdu: Ya Muhammed, bu cihanı yarattım insan için. Ve insanı yarattım kendim için. İnsan demek ya Muhammed iki âlemdir. Birisi âlem-i kübradır. Biri âlem-i suğradır. Ve biri âlem-i ulvidir. Biri âlem-i süflidir. Ve biri âlem-i hayattır. Ve biri âlem-i memattır.¹⁸⁶ Yazı-resimde (resim 11) insan figürünün sağ tarafında bulunan meleğin altındaki daire içerisinde:

“İnsan-ı kâmilin vücudu nüsha-i kübra olduğunda iştibah yoktur. Yedi kat kürre-i sema ve arz mukabilindedir; damarları nehirler, ilikleri madenler, büyük kılları ağaçlar, küçük kılları otlar, gamı bulut, gözyaşı yağmur, teri şebnem, sözü anka, iyi huyları melek, fena huyları hayvanlar vesaire benzer.” Sol taraftaki melek ise: *“Hilkât-i âlem-i beşeriyet ve âdemiyet bu veçhiledir ki, kötü huyları yırtıcı hayvanlar, nefsi yılan ve akrep, fenalığı şeytan-ı racim gibidir. Gençliği ilkbahar, yiğitliği güz, gamı bulut, nefsi emmaresi deccal, ruh-u kudsiyesi İsa, ruh-u hayvaniyesi dabbetülarz.”*¹⁸⁷

İnsan vücudunun göbeğinin aşağısına, yedi kat süflî âlem, bedenın göbekten yukarısı, gökler mesabesinde olup, bu kısma ulvî âlem denilmektedir. Göklerin en yüksek tabakalarında ne varsa, insan vücudunun ulvî kısmı olan göbekten yukarısında mevcuttur. On iki burç, insan vücudunda, iki kulak, iki göz, iki burun

¹⁸⁵ Hacı Bektaşî VELÎ, *Makâlât*, 178-179

¹⁸⁶ Haz. Fuat BOZKURT, *Buyruk*, 174

¹⁸⁷ Malik AKSEL, *Türklerde Dini Resimler*, 99

deliği, bir ağız, iki meme, bir göbek ve mesanedeki iki su yoludur ki toplamı on iki etmektedir. Yedi yıldız, insan vücudunda akl-ı şühûd ve fikr-i meşhûd'dur. Güneş ile ay, insanda ilahi hidayet ve inayete karşılık gelir ki insanı gaflet karanlığından kurtarıp irfanî ilimlere aşına eder. Güneş Hz. Muhammed, Ay ise Hz. Ali'yi temsil etmektedir. Güneş zahiri ilmi, ay batını ilmi sembolize eder.¹⁸⁸

Yazı-resimde yılan ve aslan figürleri resimsel olarak yapılmıştır. İnsan-ı kâmilin iki eli altında bulunan yılan ve aslan birbirlerine karşı öfke ile ve biraz sonra kavgaya girecekleri izlenimini oluşturmaktadır. Aslan, insan-ı kâmilin bacağına arasından bakan ve ejderhaya yakın bir silüete benzeyen yılanla doğru koşmaktadır. Bu da kötü huylarla, nefis ile bir an önce savaşılmaması gerektiği hissini vermektedir. İnsan-ı kâmilin elinde tuttuğu yılan nefis, yılanla mücadele eden aslan ise Hz. Ali'yi simgelemektedir. Tanrı Davud peygambere buyurdu ki: *“Ey Davud! Ben senin gereğinin, öyleyse gereğine sarıl. Kulluk, nefisine hasım olmandır.”* çünkü nefis, iddia, temenni, şehvet ve eşyayla hemhâl olma hazzına sahiptir. Bistami *“Yılanın derisinden çıktığı gibi ben de nefsimden soyuldum. Bir de gördüm ki; hayrın tamamı, bütün hâllerde nefse hasım olmaktaymış.”*¹⁸⁹ derken yılanla benzetilen nefsi ile mücadelesine vurgu yapmaktadır. Nitekim *“Nefsini bilen Rabbini bilir.”* hadisi gereği kişi, tarikate girip hakikâte ulaşmazsa, ona insan-ı kâmil denmez hakikâtte hayvan sayılır. Manevi tecellilerin zuhura gelmesi için, nefsten eser kalmaması, kişinin benlikten sıyrılması, ruhun nefsani şeylerden arınıp evvelki sultanlığını bulması gerekir. Bu hâl ise kişinin evrenle, insanla barış içerisinde yaşamasını ve kainat içerisinde vâir olan her şeye karşı adil ve merhametli olmasını sağlayacaktır.

“O, sizi sallayıp çalkalar diye yeryüzüne sabit ve muhkem dağlar koydu....”(Nahl:15) ayeti gereği tasavvuf ehli dağları insan-ı kâmil olarak yorumlamış ve dağların eteğinde bulunan ağaç ise *“Şeriat ağaç, tarikat bu ağacın dalları, marifet çiçekleri, hakikât meyvasıdır.”* hadisi gereği dört kapıya işaret etmektedir. Şeriat ağacından maksat, hakikât-i Muhammediye meyvesini elde etmektir. Hakikâtin gayesi de, insanın, kendi başlangıcının ve nihayetinin sırrına ermesidir. Bu sır, rububiyet Rabblik sırrıdır.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Hasan Cemâli BABA, *Bektaşî Risâleleri*, 11

¹⁸⁹ Abdulkadir GEYLANÎ, *Fütûhu'l Gayb*, 32-33

¹⁹⁰ Hasan Cemâli BABA, *Bektaşî Risâleleri*, 49

Balık figürünün hemen üzerinde bulunan yuvarlak boncuğa, inciye, cevhere benzeyen şekil suyun içerisinde bulunmaktadır. (resim 11). Malik Aksel, tabiata bağlı kalınarak yapıldığını ve Kur'an'da geçen “..el-lü'lüü ve'i-mercan..”(Rahman:22) ‘O denizlerin her ikisinde de inci ve mercan çıkar.’ anlamına gelen ayetine gönderme yapıldığını ve kastedilen yerin çizilmiş olacağını beyan etmiştir.¹⁹¹ Caferi Sadık Buyruk adlı eserde “Şeriat gemidir, tarikat denizdir, marifet dalgıçtır, hakikât incidir. Pir olan kimsenin şeriat gemisine girmesi, tarikat denizine açılması, marifet dalgıcı olup hakikât incisine erişip onu çıkarması gerekir ki, onun ikrarı geçerli olsun”¹⁹² derken yine dört kapıyı geçen kişinin Tanrı'nın “Gizli bir hazine idim bilinmeyi istedim, âlemleri yarattım.” sırrına vâkıf olacağını belirtmektedir.

6.4. Hz. Ali'nin Cenazesini Taşımaya (Ölmeden Evvel Ölmek)

‘Hz. Ali ve Devesi’ olarak da isimlendirilen bu yazı-resimlerde aynı tema işlenmiş sadece yazı-resmin yapıldığı malzeme değişmiştir. Cam altı, mukavva, kağıt vb. malzeme kullanılarak çoğaltılmış ve yayılmıştır. Yazı-resimlerde Hz. Ali'nin yüzü örtülüdür (nikap) veya örtünün üzerine ‘Ya Ali’ yazısı ile ismi yazılmıştır; yularını tuttuğu deve bazen de arkasından koşan çocukları Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin, Hz. Ali'nin kılıcı Zülfikâr resmedilmiştir. Çok defa da başın üzerinden çıkan alev ve ışık huzmeleri ile Hz. Ali'nin yüceliği vurgulanmıştır.¹⁹³ Hz. Ali ve diğer figürlerin örtülü (nikap) olarak çizilmiş olmaları, bu âlem ve gayb âlemi arasında bulunulduğuna inanılan ve manevi âlemle ilgili kalpteki his, bilgi ve arzuların oluşturduğu engelleri sembolize etmektedir. En belirgin nikap, ilim ve insanın kendi benliği olduğuna inanıldığı riyazet (çile) sistemi ile şeffaf hale getirilmesi veya kısmen kaldırılmasıyla gayb âleminin görülebileceğine inanılır. Örtü aynı zamanda Hz. Muhammed'in Mi'râc'a çıkarken Sidretü'l-müntehâ'dan sonra yetmiş bin hicabın (örtü) kaldırılması ile birlikte Tanrı ile yüz yüze geldiği an'a işaret etmektedir. Tasavvuf da “Allah ile kulu arasında kimi zulmetten kimi nurdan yetmiş bin perde vardır.” inancından dolayı derviş bu perdeleri aralamak ve kaldırmakla mükelleftir. Süleyman Çelebi ‘Mevlid’ adlı eserinde “Ref’ olup ol şaha yetmiş bin hicâb / Nûr-i tevhîd açtı vechinden nikâb / Her birisinden geçerken ilerû / Emr

¹⁹¹ Malik AKSEL, *Türklerde Dini Resimler*, 99

¹⁹² Haz. Fuat BOZKURT, *Buyruk*, 37

¹⁹³ Malik AKSEL, *Türklerde Dini Resimler*, 85-86

olundu Yâ Muhammed gel berû” beyitleri ile bu olayı özetlemektedir.¹⁹⁴ Kişinin gönül aynasından perdeleri kaldırması ile Tanrı’ya ulaşabileceği için Hz. Ali “*Perde kalkacak olsa, yakînim bundan daha fazla olmazdı.*” sözünü idrak eden için sırrın aşikâr olup, bu âlemdeki Tanrısal tecellileri müşahade edebileceğini remz etmektedir.¹⁹⁵



Resim 12 Hz. Ali’nin cenazesini taşıması. Hz. Ali, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin.

İmzası ve tarihi bulunmayan bu levhada deveyi gütmekte olan Hz. Ali’yi ‘*Meded ya Ali*’ yazısı oluşturmaktadır. Hz. Ali’nin arkasından Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin yürümektedir ve onların bedenlerini de isimleri oluşturmaktadır. Tabutun üzerinde *Allah* adıyla *Ehl-i beyt*’in isimleri yazmaktadır: Muhammed, Ali, Fatıma, Hasan, Hüseyin. Zülfikâr’ın üzerinde ise yazı bulunmamaktadır. Devenin üzerindeki örtüde ise “*der Yemenî piş-i meni / Piş-i meni der Yemenî*” sözleri yer almaktadır. Devenin üzerindeki yazı ise okunamamaktadır. Harfler tek tek okunurken bir bütünlük arz etmemektedir. Özellikle okunmaması için böyle karmaşık yazılmış olabilir, ya zahir ile batın arasındaki farkı vurgulamak, ya da Alevi Bektaşî sırrını ağyardan gizlemek içindir.¹⁹⁶ Halk arasında da çok fazla hürmet görmüş olan bu eserin hikayesi şu şeklide anlatılmaktadır:

“Hz. Ali vefatından önce Hz. Hasan ve Hüseyin’e: yüzü nikaplı bir pir gelecek, yanında bir devesi olacak; benim tabutumu isteyecek. Tabutumu ona teslim edin buyurmuşlar. Onlar da gasil, tekfîn ve teçhizinden sonra namazını kılmışlar; tabutu gelen pire teslim etmişler. Pir, tabutu alıp yola düştükten sonra,

¹⁹⁴ Hümeýra ULUDAĞ, *Osmanlı Hat Sanatında Tekke Yazıları*, YLT. 39

¹⁹⁵ Hasan Cemâli BABA, *Bektaşî Risâleleri*, 2

¹⁹⁶ İrvin Cemil SCHİCK, “Hz. Ali ve Devesi Levhaları”, 34-35

bu kimdi diye merak etmişler; peşine düşüp ona ulaşmışlar; and vererek kim olduğunu bildirmesini istemişler. pir nikabını açınca görmüşler ki Ali'dir.”¹⁹⁷

Bu yazı-resimlerde Hz. Ali'nin kerameti anlatılır. İkileşmiş olan vücudun biri deve üzerinde tabutun içerisinde, diğeri devecidir. Biri maddi vücudunu, diğeri manevi vücudunu sembolize etmektedir. Bazen bu yazı-resimlere Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'de eşlik etmektedir. Alevi ve Bektaşilerde olduğu gibi sunniler arasında da hayli yaygın olan bu yazı-resimler peygamberin damadı olan bir veliye gösterilen saygıdan ileri gelmektedir.¹⁹⁸ Şah Hatâyî bu olayı dizelerinde şöyle dile getirmektedir:

*“Hasan nehâd cû tâbût-ı bâb-ı hod be-şütür
Ze ger-i râh bi-yâmed civân-ı burka'-dâr
Zemâm-ı nâka gereft ve bi-iltimâs-ı Hasan
Küşûd perde ze rûh bûd Haydar-ı Kerrâr”*

(Hasan [Hz. Ali'nin] tabutunu deveye yükleyince / Yolun tozundan burka giymiş bir civan çıkageldi / Devenin dizginini eline aldı ve Hasan'ın ricası üzerine / Yüzünden nikabı açtı; o Haydar-ı Kerrâr idi.)

Devenin örtüsünün üzerinde yazılı olan “*Der Yemenî piş-i meni / Piş-i meni der Yemenî*” (Yemendeki yanımda / Yanımdaki Yemen'de) sözleri iki türlü sembol içermektedir. Peygamber zamanında yaşamış, ama onunla yüz yüze gelememiş deve çobanlığı yapan Üveysü'l-Karânî (Veysel Karânî)' dir. Sıffin Savaşında (657) Hz. Ali'nin yanında savaşırken vefat etmesi, Hz. Muhammed'in hırkasını; O'nu hiç görmeden iman etmesi ve sadakatinden dolayı Üveysü'l Karânî'ye vermesi, O'nun özel bir anlam taşımasına sebep olmuştur. Bir diğer anlamı ise; aşk ve iman sayesinde talip iç yolculuğunu pirinin, mürşidinin önderliğinde 'kendi olmanın' sırrına ulaşırken; pirinin, mürşidinin yanında bulunsa dahi içinde aşk ve iman olmayan talip görünüşte oradadır, hakikatte çok uzaklardadır yani Yemen'dedir.

¹⁹⁷ Tuğrul BALABAN, “Hz. Ali Merkezli Bir Ölüm Memoratına Dair Değerlendirmeler”, 98

¹⁹⁸ Malik AKSEL, *Türklerde Dini Resimler*, 85

Uzaklarda, Yemen’de olsa da gönlünde aşk ve iman olan kişi mürşidinin yanındadır, Hz. Ali ile birlikte dir manasını sembolize etmektedir.¹⁹⁹



Resim 13 “Ahmed Râşid b. El-Hac Mehemmed Emin” imzalı ve “Gümüşhane 1312 (1894- 1895) tarihli Hz. Ali ve Devesi” levhası.

Resim 13 deki yazı-resimde ise; Hz. Ali’nin yüzü müsenna (ikili, simetrik, aynalı) yazılmış olan ‘Ali’ ismi oluşturmaktadır. Bedenini ise “*Ene medînetü’l-ilmi ve Aliyyün bâbuhâ*” (ben ilmin şehriyim, Ali de onun kapısıdır) cümlesi oluşturmaktadır. Buradaki ilmin kapısından kasıt kişinin kendi varlığının ilmidir ki bu da Hz. Ali’yi sevmekle ilim kapısının açılacağıdır. Hz. Ali’yi de sevmek ancak Ali’de yok olmuş bir mürşid, pir vasıtasıyla öğrenilebilir bir ilim olduğu sembolize edilmektedir. Mezar taşına benzetilerek yapılmış olan yazı-resmin başlığı on iki dilimli olarak yapılmış olması Bektaşî tacını simgelediği gibi on iki imama da işaret edilmektedir. Bektaşî mezar taşlarının üzerine on iki dilimli tac yerleştirilmesi kişinin o yol üzere eğitim aldığına delil olarak yapılmaktadır. Yazı-resmin etrafına dağıtılarak yapılmış olan çiçek motifleri; XVIII. yüzyılda III. Ahmed döneminde başlamış olan ‘Batılılaşma Dönemi’ olarak adlandırılan dönemde tekke yazı sanatının da etkilendiğini göstermektedir. Özellikle gül tezyininin tercih edilmiş olması Hz. Muhammed’in remzi olarak kullanıldığı için, eserin anlatım dilini güçlendirmektedir.

Tabutun üzerinde “*Mûtû kable en temûtû*” (Ölmeden önce ölünüz) anlamına gelen hadis yazı olarak yazılmıştır. Hesabınız görülmeden hesabınızı görün,

¹⁹⁹ İrvin Cemil SCHİCK, “Hz. Ali ve Devesi Levhaları”, 22

benlikten, bencillikten sıyrılın manasına gelmektedir.²⁰⁰ Hz. Muhammed Hz. Ali'ye hitaben: “*Ya Ali! Allah'ın aslanı olduğuna, elindeki Zülfikâr'a güvenme! Hakk'a yakın olmak istiyorsan bir Hak dostunun sohbetinde, onun gölgesinde olmaya bak.*”²⁰¹ Kişi Hz. Ali dahi olsa mürşidsiz bu yolda ilerleyemeyeceğine, nefsini terbiye edemeyeceğine, aynasız kendini göremeyeceğine vurgu yapmaktadır. Tasavvufi düşüncede iki çeşit ölüm vardır. İbn Arabi bu ölümü ‘*mevt-i iradî ve mevt-i ihtiyârî*’ olarak ayırmaktadır. Birinci ölüm nefsi ölüm, ikincisi ise bedeni ölümdür. İradî ölüm, Tanrı yolunda olanların çok sıkı bir riyazat ve mücâhedeye katlanarak nefsanî sıfatlarını imha etmek için başvurdukları bir çeşit isteğe bağlı ölümdür. “Ölmeden önce ölünüz” sözü de bu tür bir ölümü kastetmektedir. Bu hâle gelen kişinin ne kendi vücudu ne de âlemdeki kesret (çokluk) vücudu kalmaz. Nereye baksa bir olan Tanrı'nın ef'al ve sıfat tecellilerini görmeye başlar, böylece Bakî olan varlıkta fenâ (yok) olan kişi yaratılmış suretlerin Tanrı'nın aynası olduğunu manevî keşf ile bilmiş olmasıdır. Bu da ancak kâmil bir insanın terbiyesi altında gerçekleşebilir.²⁰² Ben bilincinin tümüyle iptal edilmesi, geriye sadece nesne-özne ikileşmesi öncesindeki mutlak uyanıklık olan saf ve mutlak Hakikâtin Birliği'nin kalmasıdır. Talip, yalnızca Tanrı'nın vâir olduğu, başka hiçbir şeyin olmadığı an'a dönme deneyimini yaşamaktadır. İnsan hiçlikten dirilerek ve baştan başa mutlak Ben'e dönüşerek tamamıyla Tanrı ile hareket etmeye başlar. “*Attığın zaman sen atmadın, Allah attı.*” (*Bakar:17*) ayeti tecelli etmektedir ki artık kişinin gören gözü, tutan eli Tanrı'nın kendisi olmuştur hâlini yaşaya başlayacaktır.²⁰³ Bektaşilik erkânında ölmeden önce ölmek dört ölümle gerçekleşmektedir:

- Mevt-i Ahmer: Kırmızı ölüm, nefse karşı gelmek, nefsin isteklerine karşı muhalefet etmek.
- Mevt-i Ebyaz: Beyaz ölüm, nefsi aç bırakmak, açıklıkla kendini terbiye etmek.
- Mevt-i Ahzâr: Yeşil ölüm, eski, yamalı hırka giymek fakat temiz olmak şartıyla.

²⁰⁰ Malik AKSEL, *Türklerde Dini Resimler*, 85

²⁰¹ H. Nur ARTIRAN, *Aşk Terk Etmez*, 141

²⁰² A. Azmi BİLGİN, “*Osmanlı Şiirinde “Ölmeden Önce Ölme” Temi*”, 2

²⁰³ Annemarie SCHIMMEL, *İslamın Mistik Boyutları*, 159

- Mevt-i Esvet: Kara ölüm, Halkın verdiği eza ve cefaya karşı sabır ve tahammül etmek.²⁰⁴

Şah Hatâyî “Şah Hatâyî’*m mâni söylerim dilden / Ayırırlar seni kibr ile kinden / Ölmeyene olmaz nasip bu yoldan / Var ölmezden evvel öl de andan gel.*” derken ancak nefsinden arınan kişilerin ölmeden önce ölebileceğini dile getirmiştir. Cafer-i Sadık ‘Buyruk’ adlı eserinde talibin ölmeden önce nasıl ölmesi gerektiğini şöyle açıklamaktadır:

“...her kim talip olursa özünü turab eyleye. Sonra o toprağa marifet tohumu eke. Sonra tevhid suyu ile sulaya. Sonra miskinlik orağı ile biç. Sonra rıza harmanında döğ. Sonra şevk yeli ile savura. Sonra mihnet ölçeği ile ölçe, sonra takva değirmeninde öğüte. Sonra edeb eleğiyle eleye. Sonra sabır fırınında pişire..”²⁰⁵

Yazı-resimde deve ayrıca ‘nefs’i sembolize etmektedir ki üzerinde yine “*Der Yemeni piş-i menî / Piş-i menî der Yemeni*” yazısı yazılmıştır. Devenin yularının Hz. Ali’nin elinde ve tabutun devenin sırtında olması nefsin yularını Hz. Ali gibi ölmeden önce ölmüş olan tutar manasını sembolize etmektedir. Yazı-resim tamamen batını anlamına işaret etmektedir. Hz. Ali, ‘aklın aklı’ dır, içinde hevâ ve heves bulunan tabutunu taşıyan nefs devesini gütmekte, olayın bütünü aklın aklının nefse galebe çalmasını, ölmeden önce ölünmesini simgelemektedir.²⁰⁶ Malik Aksel’in “*Bir kılıç kınısız iken nasıl önemi artarsa, ruh da tensiz iken o derece önem kazanır.*”²⁰⁷ cümlesi ile ölmeden önce ölme eylemini özetlemiştir.

6.5. Hz. Ali

Alevi- Bektaşî inancında Hz. Ali, zülfikâr ve aslan figürleri bir savaş anlatımı olarak yer almazlar. Ali ile birlikte zülfikârın ve aslanın ayrılmaz bir bütünlük arz etmesi Hz. Ali’nin adaletini, hakkaniyetini, doğruluğunu, mertliğini sembolize etmektedir.

²⁰⁴ Cem ERDEM ve Tazegül DEMİR, “Bektaşîlik Öğretisinde Terim ve Kavramlar”, 445

²⁰⁵ Haz. Fuat BOZKURT, *Buyruk*, 172

²⁰⁶ İrvin Cemil SCHİCK, “Hz. Ali ve Devesi Levhaları”, 20

²⁰⁷ Malik AKSEL, *Türklerde Dini Resimler*, 89



Resim 14 Ya Ali Bektaşî Tekke Yazısı

Resim 14 de, açık renk üzerine celî sülûs hat ile ‘Ya Ali’ yazılmış tekrar ‘ع’ ‘Ayn’ harfi içerisine ‘Ali’ ismi suret şeklinde resmedilmiştir. ‘ى’ Ye’ harfinden oluşturulan Zülfikâr resmedilmiş, kompozisyon etrafında Edirnekârî üslubunda gelincik motifleri ve rokoko buketleri yerleştirilmiştir. ‘Allah’, ‘Muhammed’ isimleri üçlü kartuş içinde sülûs hat ile yazılmış ve altındaki beyit ise;

“Nazar kılmak senin veçhine şâhım çün ibadettir.

Buyurmuştur anı ancak Resulullah ibadettir.”

yazısı bulunmaktadır.²⁰⁸ 19. yy. da ketebesiz olarak yapılmış olan bu eser, Allah-Muhammed-Ali birliğinin içinde Ali’nin cemâline bakmanın ibadet olduğu vurgulanmaktadır.

Hz. Ali, 600 yılında Mekke’de doğmuştur. Babası Peygamberin amcası Ebû Tâlib, annesi Fatıma b. Esed b. Hâşim’dir. Annesi Fatıma, Hz. Ali’ye hamile olduğu halde Kâbe’yi tavaf ederken, aniden sancılanır ve Kâbe’nin duvarı yarılarak Fatıma b. Esed içine girer ve üç gün sonra, kucağında aslan gibi pençeleri olan bir bebekle Kâbe’den çıkar. Eve geldiğinde babası Ebu Tâlib ve annesi Hz. Ali’nin yüzünü görmek için örtüyü açmak istediklerinde izin vermemiş ve Hz. Muhammed geldiğinde örtüsünü kendisi açmıştır. Hz. Ali’nin kemâl ve kerametleri beşikte iken Peygamberin ağzına vermiş olduğu luâbının (ağız suyunun) eseri olduğuna inanılır.

²⁰⁸ Hümeýra ULUDAĞ, *Osmanlı Hat Sanatında Tekke Yazıları*, 104

Kûfe’de 661 yılında kölesi Mülcem tarafından sabah namazında camiye giderken şehid edilmiştir.²⁰⁹

İslam dinini ilk kabul eden kişilerden olması, Peygamberin yoldaşı olması, ilk dört halifelerden biri ayrıca on iki imamların ilki olması O’nun İslam âleminde önemli ve ayrıcalıklı bir yere yerleştirmiştir. Hz. Ali’nin diğer tarihi kişiliklerden ayıran kimliğinde tarihi, dini ve efsanevi nitelikler taşımaktadır. Efsanevi kimliği mucizelerle bezelidir. Kâbe’nin içinde doğan tek kişi olma özelliği ile tarihte ve halk inançlarında olağan dışı yerini doğumu ile almış ve cenknâmelerde anlatılmıştır. Hz. Ali cenknâmeleri, XIII. yy. dan itibaren Anadolu topraklarında devrin toplumsal yapısı, yaşam tarzı ve inançlarına uygun olarak yazılmaya başlanmıştır. Cenknâmeler, dini bilgileri öğretmek amacı taşıırken ayrıca cenk eden Anadolu insanı için de örnek ideal insan tipine vurgu yapmıştır.²¹⁰ Halk resimlerinde, tekke yazı-resimlerinde görsel olarak yer almış olması cenknâmelerde ve destanlarda, efsanevi-mucizevi kişiliği ile de Ali modelini güçlendirmiştir. İslam âleminde Ali mükemmel insan modeli olmuştur. Fakat Alevi- Bektaşî anlayışında savaşçı özelliği manevi bir özellik kazanmıştır. Nefsi ile savaşan, egosunu yenen kişi yiğit olma özelliği ile Hz. Ali ile özdeşleştirilmiştir.

Hız. Ali gerektiğinde kılıcını, gerektiğinde kalemini yetkinlikle kullanan bir kişi olarak; Zülfikârını İslam dininin yayılmasında, kalıcılığının sağlanmasında ise kalemini ve sanatını kullanmasıyla kahraman ve bilge model insan olmuştur. Kalem ve kılıç sahiplerinin önde geleni olarak algılanmış kaleme hakimiyeti onu hattatlar ve nakkaşlar arasında bir efsaneye dönüştürmüştür. Kâtiplerin, nakkaşların ve musavvirlerin (tasvir yapan) sanatlarını uygulayıcıları ve meraklıları arasında yüceltilmiş böylece sanatlarının onaylanmasına ve meşrulaşmasına zemin hazırlanmıştır.²¹¹

²⁰⁹ Hasan Cemâli BABA, *Bektaşî Risâleleri*, 69-70

²¹⁰ İsmet ÇETİN, “Türk Halk Edebiyatında Hz. Ali”, 204-205

²¹¹ Serpil BAĞCI, “Metinlerden Resimlere: Elyazma Tasvirlerinde Hz. Ali”, 220

6.6. Zülfikâr Kılıcı



Resim 15 Ya Ali Bektaşî Tekke Yazısı

19. yy.da ketebesiz ve etrafı cetvelli olarak yapılmış olan bu eserde, celî sülüs hat ile müsenna (aynalı) Ali ve Zülfikâr yazısı yazılmıştır. Aynalı yazıların tam ortasında ‘Ya Hazret-i Hünkâr Hacı Bektaş-i Velî Kuddise Sırrıhu’ yazısı yazılmıştır. sağda ve solda dikey olarak ‘Kerremallahu Vechehu’ ve ‘Ve Radiallahu Teala Anhu’ ‘Ali’ yazısının ‘ى’ harfi ile oluşturulan Zülfikârların ortasında teslim taşı resmedilmiştir. Teslim taşının üzerinde ‘Radiallahu Teala Anhuma’ ‘Allah ikisinden de razı olsun’ anlamında yazı yazılmıştır.²¹² Bu tür yazı-resimler Hz. Ali’nin ve kılıcı Zülfikârını sembolize ettiği için Alevi- Bektaşî yolunun sırlarını taşımaktadır. Bu bütünlüğü görsel olarak göstermek için de Ali yazısı nasıl ve ne şekilde yazılırsa yazılsın hattatlar ucunu mutlaka Zülfikâr şeklinde yapmışlardır.

Hz. Ali ile bütünleşmiş olan kılıcı Zülfikâr’dır. Kılıcın asıl adı ‘Zülfekâr’dır. ‘fekâr’ kelimesi, ‘omurga, bel kemiği’ manasına gelirken; ‘Zül’ kelimesi ‘sahip olan’ anlamına gelmektedir. ‘Omurga gibi olan bu nesnenin sahibi’ anlamına gelen Zülfekâr zamanla Zülfikâr olarak kullanılmıştır. Kılıcın üzerinde kanın akmasını sağlayan kanalcıklar olduğu için yivli anlamında zülfikâr ismi verilmiş olabilir. Hz. Muhammed Bedir Savaşı’nda (miladi 624) ganimet olarak almıştır. Fakat Alevi ve Bektaşî inancında ise; Uhud Savaşı sırasında Hz. Muhammed yaralanmış ve bir kuyuya düşmüştür. Kuyunun içerisindeyken Cebrail gelmiş ve ‘Ali’yi çağır.’ demiş O’da ‘yetiş ya Ali’ diye seslenince Hz. Ali onu kuyudan çıkararak düşmanlarından

²¹² Hümeýra ULUDAĞ, *Osmanlı Hat Sanatında Tekke Yazıları*, 101

korumuştur. Savaş esnasında Hz. Ali'nin kılıcı kırılınca Cebrail O'na semadan indirdiği Zülfikâr'ı verir ve Peygamber Ali'nin yiğitliği karşısında “*Ya fetâ illa Ali, ya seyfe illa Zülfikâr*” (Ali'den başka yiğit yoktur, O'nun kılıcı Zülfikâr'dan daha üstün kılıç yoktur.) sözünü söyleyerek her ikisinin de yüzyıllardır kutsanmasına sebep olmuştur. Bundan dolayı da Alevi ve Bektaşî inancında Ali yazısı olmasa dahi Zülfikâr'ın çizildiği eserler Hz. Ali'nin sembolü haline gelmiştir.

Ucu çatallı olan Zülfikâr kılıcının uçlardan birisi *ilmi* diğer ucu *imani* sembolize etmektedir. Kılıcın kabzası ise, *adaleti* temsil ettiği için Peygamber âlem değiştirdikten sonra O'nun vasiyeti üzerine bir daha kullanmamak üzere Hz. Ali kınına koymuştur. Cenknâmelerde olduğu gibi Hz. Ali'yi ve Zülfikârını öven Türk edebiyatında *Zülfikârname* adı verilen şiirler yazılmıştır. 16. yy. da yaşamış Sururî Dede'nin yazmış olduğu:

“Levh-i mahfuz tılsımı genç-i Kur'ân üzredir

Âlem-ül-gaybin sıfâtı zât-ı insan üzredir

Âlem-ü Âdem bu sözdendir bu erkân üzredir:

“Lâ fetâ illâ Ali lâ seyfe illâ Zülfikâr”²¹³

beyitleri ile anlaşılıyor ki, gayb âleminin insan suretinde olduğu, evren ve insan Ali'den başka yiğit yoktur, Zülfikârdan başka kılıç yoktur sözü üzerine yol yürür mânâsına gelmektedir. Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere burada Hz. Ali'nin insani vasıfları ve Zülfikârın adaleti üzerine olunması gerektiğini vurgulamaktadır. Hz. Ali'nin bilgeliği ve kahramanlığını kişinin örnek alması gerektiğini ifadelendirmiştir.

Alevi erkânında ayrıca “*Tarik çalmak*” adı verilen törende Zülfikâr kullanılmaktadır. Cafer-i Sadık'ın *Buyruk* adlı eserinde tarik çalmak şu şekilde anlatılmaktadır. Tarik çalmak, Alevi inançlarına göre dinsel törenler sırasında yetişkinlere işledikleri günah ve yüz kızartıcı suçtan dolayı asa ile vurma işlemidir. Tarihi çalan tarikçi işlemi bitirdikten sonra Zülfikârı boynuna takarak mürşide secde ve Zülfikâra niyâz (Zülfikârı öpmek) ederek lâ fetâ illâ Ali lâ seyfe illâ Zülfikâr dedikten sonra şu ayeti okur: “*Nasrı min Allahe ve fethün karib ve beşeril mü'minin.*” (Seveceğiniz bir diğer (nimet) daha var; Allah'tan yardım ve yakın bir

²¹³ Hayrettin İVGİN, “Alevi ve Bektaşî Halk Şiirinde Zülfikârname”, 73-74

zafer! Müjdele müminleri! (Saff suresi-13.) Ya Muhammed ya Ali diyerek bitirir. Tarik çalınanlar da Zülfikârın altından geçerek tarikçinin ayağına niyâz eder. Nedeni Âdem-insan Zülfikârdan üstündür anlamına gelmektedir.²¹⁴ Ayetin mânâsı olan ‘seveceğiniz bir diğer nimet daha var; Allah’tan yardım ve yakın bir zafer! Müjdele mü’minleri.’ okunarak günahından arınmış kişinin nefisini Zülfikârla keserek insanlık şerefini tekrar kazandığı müjdesi verilmektedir. Dergah meydanında Zülfikârın özellikle kullanılması kişinin nefis koçunu ancak Hz. Ali’nin gücü ile güçlenmiş olanın kesebileceği vurgulanmak istenmektedir.

6.7. Aslan Suret



Resim 16 Bektâşi yazı-resim

Aslan, Alevi-Bektâşi yolunda yiğitlik, mertlik ve cesaret timsali Hz. Ali’nin mahlasıdır. Yiğitlik ve mertliğini simgelemektedir. Türkçe de ‘Aslan’, Arapça da ‘Haydar’, Farsça da ‘Şir’ veya ‘Şir-i Yezdan’ ismini almaktadır.²¹⁵ Hz. Ali’nin aslan olarak isimlendirilmesi ile ilgili Hayber savaşı sırasında Hayber kalesi önünde yaşanan bir olay üzerine yaygınlık kazanmıştır.

“Hz. Ali ve beraberindekiler Hayber kalesi önünde Hayberlilerle karşılaşırlar. Onların kahramanı sayılan Merhab adlı kişi recez vezninden şu beyitleri okur: “ Hayber ahalisi benim Merhab adlı bahadır olduğumu bilirler. Benim silahlarım keskindir, ben tecrübeli bir bahadırım. Aslanlar ateş püskürerek ilerlerken bazan süngüler, bazan da kılıçla vururum.”

²¹⁴ Cafer-i SADIK, *Buyruk*, Haz. Fuat BOZKURT, 151

²¹⁵ Ahmet GÜNŞEN, “Gizli Dil Açısından Alevilik-Bektâşilik Erkân..”347

H. Ali’de ona karşılık şu beyiti okur: “Anam, doğduğum vakit bana aslan adını vermiştir; ben sizi kılıcım ile çok hassas bir şekilde ölçerim. Ben, saldırışı şiddetli olan aslanların aslanıyım.” Bunun üzerine H. Ali iki defa kılıçla vuruşurlar ve H. Ali Merhab’ı öldürüp Hayber kalesini alırlar.”²¹⁶

Alevi- Bektaşî geleneğinde ise H. Ali’nin aslan vasıflı olması *Buyruk*’ta anlatılan *Kırklar Cemînde* geçen hadiseye dayanmaktadır. H. Muhammed Mirac’a çıkarken karşısına bir aslan çıkmış ve parmağındaki yüzüğü ağzına vermesi söylenmiştir. H. Muhammed yüzüğü aslanın ağzına verince aslan sakinleşmiş ve Kırklar Cemi tamamlandıktan sonra H. Muhammed yüzüğünü H. Ali’nin parmağında görünce, Mirac’ta karşısına çıkanın H. Ali olduğunu anlamıştır.²¹⁷ Bu da Ali’nin kerametleri arasında olduğuna inanılmaktadır. XIV. yüzyılda yaşamış olan Abdal Musa “*Muhammed Miracın yoluna girdi / Bu sır gayet sır içinde sır idi / Şir donunu Hatem mührünü verdi / Bu sim kim eder Ali’den gayri*” bu dizelerle Ali’nin aslan suretine girmesinin bir sır olduğunu vurgulamaktadır. Aslan sadece H. Ali’nin vasfı değil Hacı Bektaşî Velî ve diğer yol pirlerinin de özelliği olmuştur. Kazak Abdal Bektaşîlik yolunun ikinci piri olan Balım Sultan için “*Aslan gibi apıl apıl yürüyen / Kendi özün Hak sırrına bürüyen / Kepeneğin yanı sıra yürüyen / Mürsel Baba oğlu Sultan Balım’dır*” derken aslan sıfatında ve sırrına da vâkıf olduğunu ifade etmektedir. Bundan dolayı da aslan figürleri remiz olarak sadece H. Ali temsil ettiği için dergâh duvarlarına asılmazlar dönemin pirini de Ali’de yok olduğu için piri temsilen de asılırlar.

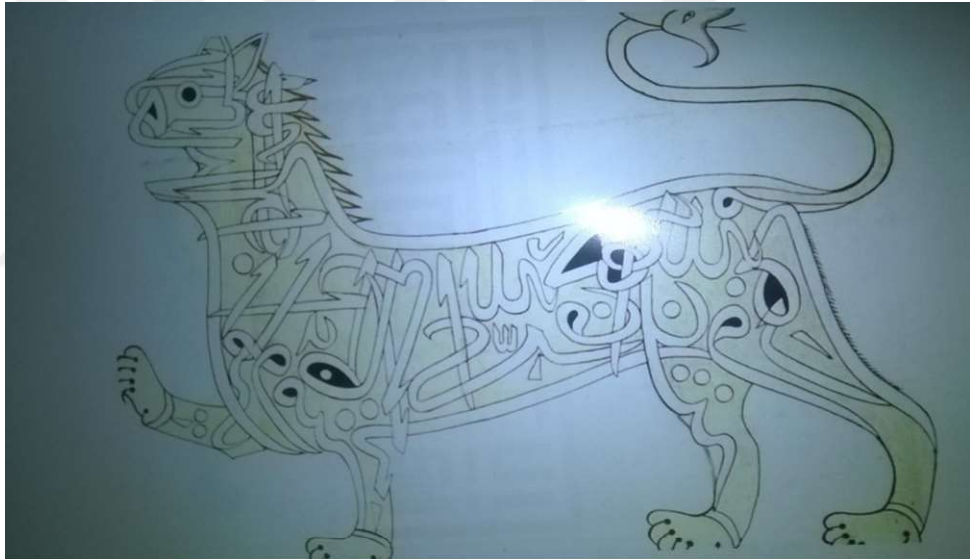
Aslanın ayakları ile tutmuş olduğu yılanlar tasavvuf geleneğine nefsi sembolize ettiği için nefesine güç yetirmiş Ali gibi dervişinde aynı yol üzerinde gitmesi gerektiğini anlatmaktadır. Bu duruma en güzel örneği H. Mevlâna bir hikaye ile anlatmaktadır. Kazvinli’nin hikayesi olarak meşhur olmuş bu olay şöyledir; Kazvinli bir kişi dövmeciden sırtına aslan dövmesi yapmasını istemiştir. Dövmeci dövme yapmaya başladığında Kazvinli her iğne vuruşunda -aman dur, neresini yapıyorsun? Dövmeci başını dediğinde bırak başsız olsun der. Dövmeci iğneyi her batırdığı yerde aman dur, yapma dediği için artık dövmeci – Allah, başsız, kulaksız, karınsız, kuyruksuz bir aslan yaratmadı, daha iğne acısına dayanamıyorsun; Sen kim Ali sureti

²¹⁶ Ethem Ruhi FİĞLALİ, “*Sünnî Tarih ve İlâhiyat Geleneğinde H. Ali*”, 106

²¹⁷ İmam Cafer-i Sadık, *Buyruk*, Haz. Fuat BOZKURT, 15-21

taşımak kim! diyerek Kazvinliyi kovar.²¹⁸ Burada dövmeci mürşidi, dövme yapması da dervişe yaptığı eğitimi, Kazvinli nefesine hakim olamayan kişiyi, aslan da Hz. Ali'yi sembolize etmektedir. Hz. Ali'nin '*Haydar-ı Kerrar*' diye anılması nefesine döne döne galebe çalan manasında kullanılmaktadır. Daha nefis terbiyesi eğitimi gerçekleştirememiş kişinin Hz. Ali sırrına vâkıf olamayacağını anlatmaya çalışmıştır. Aslan suretinde yapılmış olan yazı-resimler kendi yılan suretli nefesine ancak Ali'de yok olanların hükmedeceğine işaret etmektedir. Hacı Bektaşî Velî'nin de aslan sırtında elinde yılan olduğu resimlerde mevcuttur.

Hacı Bektaşî Velî dergâhında da aslan heykellerin bulunması üzerinde teslim taşı, zülfikârın bulunduğu heykel çeşmeler mevcuttur. Alevi- Bektaşî dergahlarında bulunan aslanı ve geyiği iki kolunun altında tutan Hacı Bektaşî Velî'nin resimleri nefsinin iki özelliğini de iyi ve kötüyü bir arada hükmedişi resmedilmiştir.²¹⁹



Resim 17 Yazı- Resim, Aslan, 1458

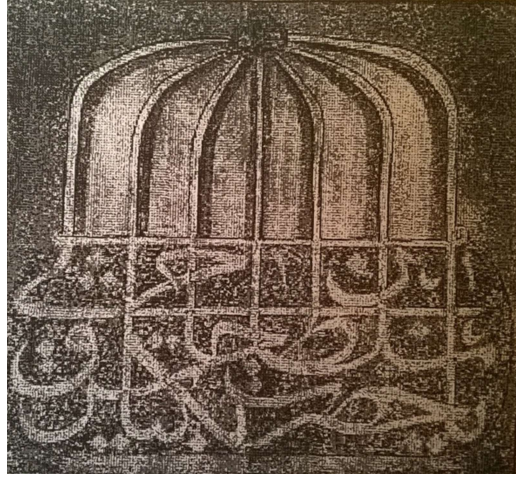
Resim 17 1458 yılında II. Mehmed için düzenlenmiş bir yazı tomarında yer alan yazıyla oluşturulmuş aslan resmi sarayda bulunan ilkyazı-resim örneğidir.²²⁰ Bu da gösteriyor ki aslan figürü ve inancı çok eski dönemlere rastlamaktadır.

²¹⁸ Mevlâna, *Mesnevi Tercümesi*, Haz. Şefik CAN, 190-191

²¹⁹ Sadberk ERSOY- Sezgin ERSOY, "*Hacı Bektaş-i Velî Türbesi'nde Bulunan Semboller..*"

²²⁰ Filiz ÇAĞMAN- Zeren TANINDI, "*Tarikatlarda Resim ve Kitap Sanatı*", 705

6.8. Bektaşî Tâcî



Resim 18 Bektaşî Tacı

Tâc, cihaz-ı fakr ve cihaz-ı tarikat denilen giysi ve sembollerden biri olup tarikat başlıklarından en önemli yazı-resim gruplarındanıdır. Tâc تاج sözcüğü üç harften ibaret oluşu; tâ tamamlanmışlığa, elif harfî doğruluğa ve cim harfî cemâle işaret etmektedir.²²¹ Tarikatlarda tâc, marifetin simgesi olarak görülmüştür. Bektaşilikte şariat, tarikat, marifet ve hakikât makamlarından marifet makamına gelmiş olan kişi tâc giyebilir. Babalar, halifebabalar ve dedebabalar tâc giyer derviş olanlar da arakıye (keçeden yapılmış başlık) adı verilen başlık kullanmışlardır. Alevi ocaklarında Erdebili tarikatının kullanmış olduğu kızıl başlıklar kullanılmış zaman içerisinde kullanımını kaybetmiştir ama taşıdığı anlamı devam ettirmiştir. Tâcın kutsallığı Hz. Âdem'in menkıbesine dayanmaktadır. Hz. Âdem “*Ey Âdem! Cennetten çık. Ey Havva! Oradan ayrıl. Oradan hep birlikte inin.*” (Bakara,2/38) Kur'an'da Tanrı'nın emri ile cennetten kovuluşu anlatan bu hadise tasavvufî mânâ da “*Ey tâc! Âdem'in başından kalk, cennet giysileri! Çıkın onun üstünden!*” şeklinde yorumlanmıştır. Hz. Âdem'in tövbe etmesiyle tekrar sırtına keramet hilatı, başına da saadet tâcî giydirilmiştir. Hacı Bektaşî Vilâyetnâmesi'nde Hz. Peygambere miracda Cebrail tarafından yeşil tâc giydirildiği ve on iki imamdan sonra Hacı Bektaşî Velî'ye intikal ettiği yazmaktadır.²²² *Buyruk*'ta ise gökten yedi tâc indiği birinci ve ikinci tâclar Hz. Âdem'e ve Hz. Nuh'a beyaz, üçüncü tâc Hz. İbrahim'e siyah, dördüncü tâc Hz. Musa'ya sarı, beşinci tâc Hz. İsa'ya mavi, Altıncı tâc Hz. Muhammed'e yeşil, yedinci tâc Hz. Ali'ye kırmızı renginde inmiştir.²²³ Bu inançtan

²²¹ Fahri MADEN, “*Bektaşilik Giysi ve Sembol Olarak Tâc*”, 66

²²² Güldane GÜNDÜZÖZ, “*Sembolizm ve Mitoloji Bağlamında Tasavvuf...*”,128

²²³ Cafer-i Sadık, *Buyruk*, Haz. Fuat BOZKURT, 124

dolayı İslam geleneğinde kişilerin portreleri yapılmadığı için tâc, o kişinin sureti yerine geçmektedir. Tâcın üzerinde hangi pirin adı yazılı ise levha o kişinin manevi portresidir. Bundan dolayı da bütün tekkeler de tâc yazı-resimleri kullanılmıştır.

Bektaşilikte tâc, Elifî tâc, Edhemî tâc, Şemsî tâc ve Hüseyinî tâc adlarını taşıyan tâc çeşitleri bulunmaktadır. Bunlar şekil yönünden iki, dört, beş, yedi, ve on iki dilimli tâc çeşitleridir. Tarihsel süreç içerisinde bu tâclar taşıdıkları mânâ itibarıyla farklılıklar göstermektedir. Elifî tâcı Hacı Bektaşî Velî giymiş ve sadece pir makamında olanların giyinebileceği bir tâctır. Yazı-resimlerde kullanılan on iki dilimli tâc ise tâc-1 Hüseyinî, tâc-1 Celâlî, fahr-1 Hüseyinî veya sadece fahr adları verilmiştir. Fahr Hz. Muhammed'in "*yokluk (fah) benim övüncümdür.*" sözüne binaen dervişin yok olma hali ile bu makama ulaşacağını sembolize etmektedir. On iki dilimli Hüseyinî tâcını ilk giyen kişi Kaygusuz Abdal olmuş ve Bektaşilik yolunun simgesi haline gelmiştir. Balım Sultan tarafından, Bektaşî kılık kıyafetlerine düzenlenmiş ve tâcın biçimlerine son halini vermiştir. On iki imamı temsil eden Hüseyinî tâc, yedi imamı temsil eden Elifî tâc ve alt kısmını yeşil sarıkla sarılan tâc sistemini getirmiştir.

Dövülmüş, beyaz keçeden yapılan tâc, yirmi santim yüksekliğinde üst kısmı düz şekilde olan tâcın dilimlerinin birleştiği tepe noktasında düğme vardır. Bu düğme yani mührü *göl, imame* adı verilir ki bu da vahdette cem noktası anlamına gelmektedir.²²⁴ Hz. Muhammed'in Safâ'da düşürdüğü sarığını sahabe dört yüz parçaya bölmüş ve sekiz parçasını Cebail olarak yedisini yedi gök kapısına, birini de Tanrı'nın arş kapısına astığı söylemiştir. Hz. Peygamber Mirac'da onu görmüştür. Sahabe bu sarık parçalarını peygamberin izni ile tâclarının tepesinden taşımaya başlamışlardır. Bu sebebe dayanarak tarikat erbâbları tâc ve sikkelerinin tepesinde düğme taşımışlardır. Düğme ve gül mührüleri,

²²⁴ Fahri MADEN, "*Bektaşilikte Giysi ve Sembol Olarak Tâc*", 70-71



Resim 19 Bektaşî tâc

nokta-i Zat'a ve nokta-i Nur-i Muhammedî'ye işaret etmektedir. Celâl ve cemâli bir arada barındıran, âlemin merkezi, her şeyi ihata eden ve rıza emanetine sahip insan-ı kâmilin kalbindeki 'nokta-i süveydâ'yı sembolize etmektedir.²²⁵ Resim 19 da görüldüğü gibi celî sülüsle yazılmış olan '*Hacı Bektaşî Velî Kaddesallahu Sırr-u hu*' yazısının vav harfinin tepesi özellikle düğme kısmına gelen yere yerleştirilmiştir. Bu da düğmenin vahdet inancını sembolize ettiğini vurgulamak içindir. Vav harfi, kesrette ki birliği ancak insan-ı kâmilde cem olduğunu belirtmektedir.

Buyruk'ta ise tâc, insandan ibarettir ve ihsan da insanın vücududur. Tâcın bâtını Hak nuru, tâcın zahiri ise imamın velâyetidir. Tâcın kelimesi bir Elif'tir bu da Hz. Ali demektir. Vahdet tâcının oluşumu sınırsızdır. Tâcın hakikâti, sırdır. Pamuğu Hakk'ın muhabbeti, tâcın ölüsü, baştan yere koymaktır. İçi sır, dışı nurdur. İğnesi mürşid, kubbesi Allah'tır. Dilimleri on iki imam, mührü-düğmesi Muhammed-Ali'dir. Eni doğudan batıya ve uzunluğu arştan kürse değindir. Kapısı dörttür.²²⁶ Şeriat, tarikat, marifet, hakikât kapılarıdır. Bektaşilikte tâc, tâc-ı ârif ve tâc-ı cahil olmak üzere iki adettir. Tâc-ı ârif, Muhammed-Ali'ye ulaşip ispatını bilenlerin giydiği; tâc-ı cahil ise Muhammed-Ali'ye erişemeyip ispatını bilmeden, taklit ile giymiş olanlardır. Tâc-ı ârifi giyebilmek için on iki kötü huydan arınmış ve onların yerine melekiyet sıfatlarını getirip tahsil-i kemâl etmiş olması gereklidir. Bu on iki kötü huy: cehalet, masiyet (dünya ve ahiretten vaz geçmemek), hevâ-i nefis, gaflet, tamâh, muhabbet-i dünya, arzu ve heves, şehvet, kibir, öfke (cevr), haset ve

²²⁵ Yahyâ b. Sâlih el- İSLÂMBOLÎ, *Tarikat Kıyafetleri*, 90-91

²²⁶ Cafer-i Sadık, *Buyruk*, Haz. Fuat BOZKURT, 125-126

acelecilik, Allah'ın kazasından yüz çevirmektir.²²⁷ Bu tâc giymenin zorluklarını Bakî “*Her tâc olamaz, fakr u fena şahına sertâc / Terk ehlinin, ey hâce biraz başı kabadır.*” şiirinde ifade ettiği gibi tâc giymek için fena ehli olmak gerektiğini; Yunus Emre'nin de “*Dervişlik olaydı tâc ile hırka / Biz dahi alırdık otuza kırka.*” derken yol ehlinin meşakkatli yolculuğuna herkesin katlanamayacağını vurgulamaktadır.

6.9. Teber



Resim 20 Bektaşî Tekke Yazısı

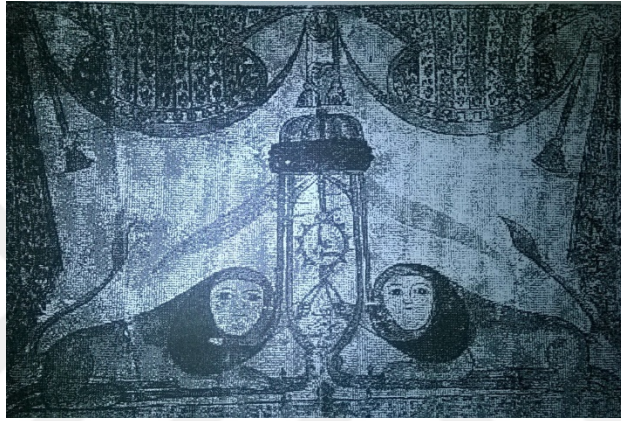
Teber, sapı uzun, başı demir temrenli bir derviş çeyizidir. Ağzı, sapının en üst ucunda, çift veya tek yüzlü keskin bir alettir. Fukara dervişlere, mürşidleri tarafından seyahat izni verildiğinde tekbir ve gülbanklarla yolculuğa gönderilir. Şehirde, çölde, dağda gezerken karşısına çıkacak hayvan ve haşeratları öldürmek veya kendisini korumak için kullanmıştır. Teberin üzerinde, ‘Nât-ı Rasul-i Hudâ’, ‘Meded ya Ali’, ‘Nad-i Ali Duası’²²⁸ yazılarak dervişin manevi olarak güçlenmesine vesile olmaktadır. Nad-i Ali duası “*Çağır Ali’yi; (zira o) olağanüstü işlerin mazharıdır. Çağır ki, zorluklar anında onu kendine bir yardımcı bulasın. Benim Allah’tan bir dileğim var ve ona dayandım. Seni çağırıyorum ey Ali! Bütün hüznlerim ve kederlerim yok olsun diye*” başlayan ve devam eden uzun bir duadır. Bektaşî erkânında, yola girmek isteyen talibin kabul töreninde talibi tekke meydanına getiren rehber elinde teberle gelir. Rehberin teber ve taliple gelmesi, talibe verilen bir işaret görevini görmektedir. ‘Bu yola kurban olmak için giriyorsun’ mesajını vererek, derviş adayından canını kurban etmesi ve Allah-Muhammed-Ali birliğinde yok olması istenmektedir. Yazı-resimlerde özellikle Ali yazısı, zülfikâr, aslan ve yılanla

²²⁷ Fahri MADEN, “Bektaşilikte Giysi ve Sembol Olarak Tâc”, 76-77

²²⁸ Yahyâ b. Sâlih el-İSLÂMBOLÎ, *Tarikat Kıyafetleri*, 204

birlikte teberle çizilmiş olması nefis terbiyesi eğitimi gören derviş için sürekli bir hatırlatma görevi görmektedir. Seyyid Nesimî'nin "*Çün Mehdi zuhur ede nihân kalmaya perde / Şol zâlimi kesse gerek tiğ-ü teberle*" anlatmak istediği bir kaç anlam taşıyan şiirinde Hz. Ali'nin dervişte açığa çıkmasıyla zalim nefsi teberle kesebileceğini ifade etmiştir. Pir Sultan Abdal ise "*üçler yediler erkânın / Binlerle sürer devrânın / Kırklar deminde kurbanın / Kesemezsin demedim mi?*" dizeleri ile yola kurban olmanın zorluğundan bahsetmektedir.

6.10. Teslim Taşı



Resim 21 Bektaşî Yazı-Resim

Kalınlığı 0,5- 0,15 cm bir yüzü hafif tümsekli, kenarları on iki dilimli yuvarlak bir taştır. Bir kısmından delik açılmış ve içinden geçen bir iple boyna takılan bir kolyedir. Teslim taşının alt kısmında dört halka veya püskül bulunur; bu halkalar dört kapıya, püskül ise süpürge anlamına gelmektedir. Kırmızı, yeşil, beyaz renkte olurlar ki bunlar makamı geçen dervişlerin makamını ve Hz. Hasan ile Hz. Hüseyin'i temsil etmektedir. Ayrıca püskülün süpürgeye benzetilmesi nefsin kötü hallerini süpürmeyi ve kalbin temizlenmesini sembolize etmektedir. On iki dilimli olması da on iki imama işaret etmektedir. Taşın dış yüzü Hz. Hatice, iç yüzü Hz. Fatıma'yı sembolize ederken; taşa asılan ipin boyun kısmına denk gelen deri kısmı Hz. İsmail için inen kurbanın derisi ve Enel Hakk şehidi Nesimi'nin yüzülen derisini sembolize etmektedir. Kaytan diye tanımlanan bağı ise dara çekilmiş Hallac-ı Mansur'un ipidir.

Hacı Bektaş ilçesinden çıkartılan Onyx taşından yapılmıştır. Menkıbeye göre Hacı Bektaş'ın Ürgüp'te pire inanmadıkları için zehirlenmişler ve zehri midelerinden vücuduna zarar vermeden taş şeklinde kusmuştur. Bu taşın Bektaşî ilçesinde

çıkarılıyor olması da ona başka bir ayrıcalık yüklenmesine sebep olmuştur.²²⁹ Diğer bir inanç da Hz. Musa'ya Tanrı 'Benim kullarım arasında en alçak mahluku bana getir' diye nidâ etmiş. Musa'da uyuz bir köpeğin boynuna ip bağlayarak huzura getirmek için sürüklerken köpek hal diliyle 'Ey Musa! Benim en alçak yaratık olduğumu nereden bildin' diye sorunca Hz. Musa utanıp pişman olmuş. Ve kendi boynuna bir taş asıp acziyetini dile getirmiş. Bundan dolayı Bektaşî geleneğinde acziyetini, fakrını ve teslimiyeti sembolize etmektedir.²³⁰



²²⁹ Gürkan ÖZEN, *"Bektaşilikte Olmazsa Olmaz Sembollerden Çerağ..."* 418-419

²³⁰ Yahyâ b. Sâlih el-İSLÂMBOLÎ, *Tarikat Kıyafetleri*, 154-155

7. TÜRKİYE’DE GELENEKSEL SANATIN RESME ETKİSİ

7.1. Geleneksel Sanatın Resimsel Tarihçesi

Modernleşme tarihinin en sorunlu kavramlarından birisi gelenek’tir. Çünkü ‘gelenek’ kültürün tüm kodlarını içinde barındıran ve bir arada tutan bir kavramdır. Gelenek, bize tarihi hatırlatan, belleğimizin ayakta kalmasını sağlayan bir olgudur. Türk Dil Kurumu Türkçe sözlüğünde gelenek kavramı, “Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane, tradisyon.” şeklinde tanımlanmıştır. Modernleşme ise “çağdaşlaşma” şeklinde tanımlanmıştır (Türk Dil Kurumu [TDK]). Gelenek ve modernleşme kavramları bir karşıtlık içindedir. Modernleşme gelenek’ten kurtulduğu ölçüde kendisinin yaygınlık ve etkinlik kazanacağını bilir ve durmaksızın gelenek’e saldırır. Tanımları gereği, modernliğin gelenekle savaşımı olmasına karşın modernleşme tarihine bakıldığında bunun bütünüyle mümkün olamadığı, geleneğin geçmişe dayanan tarihsel, kültürel, toplumsal kodlarının modernliğin içine bir biçimde sızdığı görülür. 19. yüzyıl başlarında başlayan modernleşme/çağdaşlaşma sorunsalı bugün de karşıtlıklarını birlikte taşıyarak siyasal ve günlük yaşamın gündemini oluşturmaktadır.²³¹

Geleneksel hatt sanatı ile sanat üreten hattatlarımız arasında resim yapmış olanlar da vardır. Bu da modern sanatın gelenek ustalarını da etkilediğini göstermektedir. 18. yüzyılda yaşamış olan Mustafa Rakım Efendi III. Selim’in portresini yaparak ödüllendirilmiştir. Kazasker Mustafa İzzet’in talebesi Abdullah Zühdi’de ressam ve hatt sanatçısıdır. Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer Sanayi-i Nefise’den mezun olmuş ve akademik anlamda resim ve hatt sanatları ile uğraşmıştır. Fatih camiinde tablosu bulunan Mimarzade Mehmet Ali Bey Sanayi-i Nefise’nin mimari şubesinden mezun olduktan sonra Çarşambalı Ahmed Hamdi Efendi’den hüsn ü hat meşk ederek hat hocalığı da yapmıştır. Halim Özyazıcı, Macid Ayral ve Hamid Aytaç’ın da iyi resim yaptıkları bilinmektedir. Portre

²³¹ Hatice ÖZDOĞAN TÜRKİYILMAZ, *Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı*, 10

ressamlarımızdan Feyman Duran ise Samî Efendi'den hat meşk etmiş, resimlerinde hat tablolarını, yazıyı kullanan resamlardan olmuştur.²³² Hoca Ali Rıza, Avni Lifij, Ruhi Arel, Namık İsmail, İbrahim Çallı, Halil Paşa eserlerinde hat yazılarını kullanmışlardır.

Türkiye'deki sanatçıların resimlerinde geleneksel sanatların kullanımı 1940'lı yıllarda başlamıştır. 1926- 1933 yılları arasında gelişen resim sanatı batılı anlamda çağdaşlaşma modelinin kurulmaya çalışıldığı bir dönemdir. Batılı anlamda sanat üretmek kültürel değişimi, sanatçının bireysel iç yaşamında reddedilen veya kabul edilen bir anlayış getirmiştir.²³³ 1950'lerde başlayan sanatsal çeşitlenme, önceki dönemlere oranla artan kişisel sergiler, bu yıllarda düzenlenen uluslararası bilimsel/sanatsal toplantılar, sanat tarihçilerinin araştırmalarıyla İslam ve Osmanlı sanatına ilişkin hız kazanan birlikte gündemi belirleyen Akademi'nin kübizme dayalı biçim dilini soyutla uzlaştırarak yeni bir sentez yaratma çabaları ('soyut / non-figüratif' tartışmaları), sanatçılara ilk kez modernliğin dışarıda tuttuğu 'gelenek'le bir başka biçimde hesaplaşma, geçmiş kültürleri gözden geçirme, yeni bir gözle değerlendirme olanağı vermiştir.²³⁴ Çağdaş Türk ressamlarının çoğu, hat sanatına Picasso, Paul Klee, Kandinsky, Hans Hartung gibi modern Batılı ressamların bu sanatla ilgilendiklerini fark ettikten sonra yönelmişlerdir. Cevat Dereli, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Şemsi Arel, Abidin Dino, Adnan Çoker, Erol Akyavaş, Süleyman Saim Tekcan, Ergin İnan gibi birçok ressamın eserlerinde, hat sanatı, farklı şekillerde ve farklı duyuşlarla yansımaları bulmuştur. Abidin Dino hat sanatından çok etkilenmiş ve kendisini zaman zaman "hattat" diye nitelendirmiştir. Hayatını anlattığı bir yazısında, komşularından birinin büyük bir hattat olduğunu, bu sebeple hat sanatına ve minyatüre küçük yaşta ilgi duymaya başladığını söylemiştir.²³⁵

1940 ve 50'li yıllarda Aliye Berger, Sabri Berkel, Fahr El Nisa Zeid ve Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Elif Naci, Şemsi Arel gibi pek çok sanatçıların yapıtlarında yer yer dinsel çağrışımları hatırlatan kaligrafik imgeleri kullanmışlardır. Bu sanatçılarımızda İslâm Tasavvufu bilinçli bir yaklaşımla ele alınmamış, tersine, yapılan çalışmalarda

²³² Beşir AYVAZOĞLU, "Hattatlar ve Ressamlar", <http://trdergisi.com/hattatlar-ve-ressamlar/>

²³³ Belgin PEKPELVAN, "Türkiye'de Gelenekli ve Çağdaş Sanatta...", 74

²³⁴ Hatice ÖZDOĞAN TÜRKİYILMAZ, *Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı*, 24

²³⁵ Beşir AYVAZOĞLU, "Hattatlar ve Ressamlar", <http://trdergisi.com/hattatlar-ve-ressamlar/>

geleneksel birikimlere bir gönderme ve deneme niteliğinde kalmışlardır.²³⁶ 1950'lerin ressamaları soyut sanat uğraşlarında özellikle Hat sanatının kaligrafik özelliklerinde hareket eden çizgiselliği denemişler ve yenilenme sorunlarına, geleneksel yüzey şematizminin geometrik renk planları değerleri çözümlemeleri yapmışlardır. Erol Akyavaş, Burhan Doğançay, Ömer Uluç, Utku Varlık, Adnan Çoker gibi gelenekten, mimari formlardan, figür ağırlıklı veya soyut çalışmalarıyla geleneksel motiflerden yola çıkarak resim sanatına yeni bir nefes getirmişlerdir.²³⁷

1960 sonrasında ise derin bir içsellikle yeni özgün yaratımlara gidilebilmiştir. Geleneksel anlayışı soyut yorumlara ulaştırma çabaları 1960'lardan itibaren sonuçlarını vermeye başlamıştır. Devrim Erbil'in çizgi dokuları, peyzajları, geleneksel sanatların esinleri oluşturur. Bu bağlamda hat sanatına olan eğilimler de soyut yorumlar olarak resimlenmeye başlamıştır. Abidin Elderoğlu'da 1960 yıllarında temeli hat sanatına dayalı ve siyah-beyaz karşıtlarla düzenlenen kompozisyonlardan oluşan soyut lekesel bir anlatıma yönelmiştir.²³⁸ Geleneksel hat sanatını kaligrafik öğelerin tuvale aktarılmasında harflerin yapısını bozmamaya özen gösteren sanatçı, kaligrafinin kendisine sunmuş olduğu imkânları da kullanarak bir çizgi ağı oluşturup kendine özgü ritmik bir görünüm kazandırmıştır. Kaligrafideki yuvarlak ve kıvrımlı hatlar, hareketli biçimler doğrudan yazı formunu ortaya koymaktadır.²³⁹ Adnan Çoker'in, 1970'ler de Anadolu Selçuklu mimarisinden aldığı geleneksel geometrik motifleri çağdaş bir anlayışla yeniden yorumlaması, Erol Akyavaş ve Burhan Uygur gibi isimlerinde yerel ve evrensel, soyut ve somut çerçevelerdeki yaklaşımları, batı yanlısı eğilimlere karşı geliştirilmiş bir sentez olarak yorumlanmıştır. Köklerine olan bağlılıklarının bir sonucu olarak çeşitli ulusal ve folklorik öğelerin içerisinde minyatür, halı, kilim, camaltı resimleri gibi öğelerle, çağdaş resimde ulusallık adına yeni bir çıkış noktası bularak, Türk resim sanatının kuramsal alt yapısını oluştururken, içinde yaşadıkları Anadolu kültürünün inanç sistemlerindeki tasavvufi sembol ve imgeleri de kullanmışlardır.²⁴⁰ Ve kendi varlıklarını ve kimliklerini de çözümlemeye çalışmışlardır.

²³⁶ Erol KILIÇ, "Günümüz Türk Resminde İslam Tasavvufunun Sembolik Yansımaları", 525

²³⁷ Meher BAYRAMOĞLU, "20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk...", 6

²³⁸ Özlem YİĞİT, *Modern Sanatta İslam Hat Sanatı Etkileri*, 55

²³⁹ Meher BAYRAMOĞLU, "20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk...", 14

²⁴⁰ Mutluhan TAŞ, *XIII.yüzyılda Anadolu'da Hâkim olan Tasavvuf Düşüncelerinin...*,55

7.2. Türk Resim Sanatında Tasavvufi Etkiler

1980’li yıllardan itibaren siyasetteki demokratik yaklaşımların ortaya çıkması, dünyadaki gelişmeler, sanatçılarımızın da özüne dönük bakışlarının derinleşmesine neden olmuş ve daha yetkin eserler üretmelerinin yolunu açmıştır. Dine ve inanca bakışın esneklik kazandığı 1980 sonrası dönem, sanatçılarımızın eserlerinde tasavvuf kavramının ve düşüncesinin yetkinlik kazandığı süreç olmuştur.²⁴¹ 1980 öncesi ve gerekse 1980 sonrası etkilenme sürecinde en çok işlenen konu, “Mevlevilik” olmuştur. 1980 sonrasında ise bu sıralamaya Bektaşilik ve semahlar, Hz. Ali, 12 imamlar, Kerbelâ vakası, Hallac-ı Mansur ve felsefesi, İbn-i Arabi ve Vahdet-i Vücut felsefesi ile Erol Akyavaş’ta yeterince örnekleri görülen Gazali ve Felsefesi, Hz. Muhammed’in Miracı gibi konular işlenmiştir.²⁴² İslâm Tasavvufunun sembolik etkileri dört farklı şekilde resim sanatımıza yansımıştır:

1. Figüratif betimlemelerle,
2. Tevekkül duygusu çağrışımlı izlenimci resimlerle,
3. Dinsel referanslı biçimlerle,
4. İslâm kozmolojisinin sembolik yansımaları yoluyla gerçekleştirilmiş resimler olarak ayrılabilir.

İlk figüratif tasavvufi eserleri İbrahim Çallı ‘Mevlevi’, ‘Neyzen’, ‘Derviş’ isimli eserleridir. Cevat Dereli ‘Mevlevi’ 1950’liler de Maide Arel ve soyut çalışmalarının yanı sıra Fahr El Nisa Zeyd’de Mevlevileri de kullanmıştır. Fikret Otyam’da tasavvufa olan eğilimleri ile Hz. Ali, Bektaşilik motifleri ve Mevlevileri konu edinmiştir. Tevekkül duygusu veren eserleri ilk Hoca Ali Rıza’nın ve Ahmet Yakupoğlu’nun eserlerinde renk ve biçimle vermişlerdir. Dini referanslı eserlerde en fazla kullanılan öge yazıdır. Dinî referans kullanımında en yaygın olarak kullanılan öge hat sanatı olmuştur. Çünkü hat sanatı İslâm sanatlarının en yetkinleşmiş ve önde gelen sanatıdır. Sabri Berkel’in yazı soyutlamaları bu geleneğin yeniden yorumlanmasında önemli yer tutmuştur. Kendiliğinden gelişen oluşumları kabul etmemiş bu süreci kurgular yaparak mantıksal bir zemine oturtmayı başarmıştır. Bunu yaparken de ritmik bir çizgi dokusunun katı formlarını benimseyerek kullanmış, aynı zamanda lekese ve serbest görünümlü formları da kullanmıştır.

²⁴¹ Erol KILIÇ, *“Günümüz Türk Resminde İslam Tasavvufunun Sembolik Yansımaları*, 524

²⁴² Mutluhan TAŞ, *XIII.yüzyılda Anadolu’da Hâkim olan Tasavvuf Düşüncelerinin...*,42

Berkel'in eserlerinde spontane oluşumların yerine akılla kurguyla oluşan düzenlemeler, özellikle de kaligrafi etkiler hep ön plana çıkmıştır. Çizgisel yapılaşma içinde inşacı ve ritmik bir çizgi dokusunun karmaşık ve katı formlarını benimsemiştir. Çizgisel öğeli katı geometrik kompozisyonlarının yanı sıra daha serbest görünüm lekesel ve yüzeysel çalışmalar yapmıştır. Bu tür resimlerinde de önceden belirlenmiş kompozisyon düzenine bağlı kalma duygusu renkten önce gelmiştir. Sabri Berkel'in tüm soyut çalışmalarında tesadüflere ve anlık fırça vuruşları yerine akılcı bir düzenleme ile oluşturulan yaratmalara her zaman daha fazla değer verilmiştir.²⁴³

Süleyman Saim Tekcan'ın 'Atlar ve Hatlar' adlı seri çalışması çağdaş dini eserlere örnek verilebilir. Sanatçılar geçen zaman içinde derinleşme ve bireysel üslup çabalarının sanatçılarımızca bir kaygıya dönüşmesi sürecinde dinî imgelerin, tasavvuf düşüncesinin resimde doğru kullanılması, tasavvuf düşüncesinin doğru algılanması Erol Akyavaş ve Mübin Orhon gibi sanatçılarımızın eserlerinde derin izleriyle hissedilmeye başlamıştır. 1980 sonrası, birçok genç sanatçılarında ilgi odağı olmuştur. Hüsamettin Koçan, Ergin İnan, Balkan Naci İslimyeli, Murat Morova gibi sanatçılar tasavvufi düşünce üzerine eserler vermişlerdir. İslam kozmolojisini ressamlar ışık ve karanlık olarak eserlerine yansıtmışlardır. Karanlık ve ışık, tasavvufun arka tepisel sembolleridir. Çünkü Ulûhiyete dair asli bir tecrübenin tabii ve doğrudan ifadeleridir. Fenâ (yok olma), Bekâ (varlığını sürdürme) makamlarına delâlet ederler. Bu makamlar, sadece aşkın bir farkındalık seviyesinde ortaya çıkan metafiziksel tecrübelerdir. İslâm kozmolojisinde kare ve dairelerin mistik anlamları vardır. Daire, Vahdet-i Vücut ve İnsan-ı Kâmil'i temsil eder. İlki "Allah'tan başka ilah yoktur", Allah ismini içine alır ki, Tanrı ilk olarak onunla bilinir. Tanrı'yı bilme noktasına gelen kişi, "Allah'tan başka bir şey görmeyecek kadar kalbi ve maksadı." Allah'a gark olmuş kişi şeklinde tasvir edilir. İkinci anlam ise şudur; " Hz. Muhammed Allah'ın peygamberidir." sûfi için İslâm Peygamberi İnsan-ı Kâmil'dir. Dolayısı ile daire hem Tanrı'yı hem de İnsan-ı Kâmil'i temsil etmektedir. Tasavvuf klasiklerinden olan Şebusteri'nin eseri Gülşen-i Râz'da *"Başladığı noktadan itibaren dönüp duran bu devran binlerce şekle bürünüp görünmekte. Her noktadan bir dönüş başlamakta yine o noktada bitmekte. Merkez de o, dönen de..."* derken, İslâm kozmolojisinin sembolik anlatımı olan daire ve merkezi esas almaktadır. Büyük bilge

²⁴³ Hatice ÖNDER, *Modern Algıda Kaligrafi*, 69

Hermes Trismegistus “Tanrı merkezi her yerde, dış yüzeyi hiçbir yerde olan bir dairedir” görüşü ile aynı kozmolojik anlamları ifade etmektedir.²⁴⁴

7.3. Yazı-Resim Sanatının Günümüze Yansıması

Yazı-resim sanatı sadece Alevi- Bektaşî kültüründe değil diğer tasavvufî yollarında da kullanılmıştır. Özellikle halk evlerinde, köy odalarında, kahvehanelerde, dükkânlarda vb. yerlerde de kutsallıklarına inanıldığı için duvarlara asılmışlardır. Yazı-resim sanatı sadece tekke halkını değil, bu topraklarda yaşamış olan şair ve ressamı da etkilemiştir. Halka nasıl mâl olduğunu Nazım Hikmet’in “Memleketimden İnsan Manzaraları” adlı şiirinde geçen “Hz. Ali ve devesi” ni anlattığı bölüm yazı-resimlerin edebiyatımızı dahi etkilediğinin bir göstergesidir. Şiir şu şekildedir:

Gazeteyi aldı yerden,
Düzeltilip katladı, derlitopluluk severliğiyle,
Ve masaya bırakıyordu ki
Orda üzerinde masanın
Hazreti Ali’nin devesiyle karşılaştı Asrî Yusuf.
Bir kambur deveydi bu,
Bir tabut taşıyordu.
Bir agelli Arap,
Yüzünde nikap, yediyordu deveyi.
Deveyi yeden, taputta yatan, Hazreti Ali.
Bir yol yeşil, bir yol al,
Tabutun üstünde bir şal.
Tabutta boydan boya, tabuttan büyük
Zülfikâr, ağzı çatal.

²⁴⁴ Erol KILIÇ, “Türk Resminde İslam Tasavvufunun Sembolik Yansımaları”, 539

Gökte melek, solda bir geyik, sağda bir aslan,

Ağlıyor Hüseyin, ağlıyor Hasan.

Ve ince bir camın üzerinde

Gidiyor Hazreti Ali'nin devesi

Lokum aynaların arasından.

Sürümü çoktu bu levhaların,

En uzak köylerden bile sipariş geliyor.

Model: eski örnek, bir tek fazlalık: gökteki melek.

Onu Çopur İhsan Beyle beraber

Ermenice bir dua kitabından çizmiştiler.

Asrî Yusuf bıraktı gazeteyi devenin üzerine,

Ve tuhaf bir sıkıntı duydu birdenbire²⁴⁵

Yazı-resim sanatını eserlerinde kullanan çağımız sanatçılarından Erol Akyavaş, Balkan Naci İslimyeli, Murat Morova'nın eserleri üzerinden incelenecektir.

7.3.1.Erol Akyavaş

Hat sanatının soyut plastik değerlerini resminin ayrılmaz bir parçası hâline getiren Akyavaş'ın, modernliğin yabancılaştırıcı ve dayanılmaz baskısına rağmen, geleneğin vazgeçilmez değerlerini yeniden hayatın bir parçası hâline getirmeye çalışan Akyavaş'ın yapmak istediği, modernleşme tarihimizde örneği pek az bulunan, içinden geldiğimiz dünyanın estetik tercihlerini de belirleyen tasavvufu modern resmin araçlarını ve imkânlarını kullanarak yeniden okumuştur.²⁴⁶ Erol Akyavaş, tüm sanat yaşamı boyunca doğu geleneğini, batı sanat akımlarını göz ardı etmeden özümlediği ve İslam felsefe bilgisinin gözlemlendiği eserler yaratmıştır. Söz konusu eserlerini, kullandığı farklı tekniklerle “Hallac-ı Mansur”, “Fihi ma Fih”, “İkonoklastlar İçin İkonalar”, “Kimya-i Saadet”, “Kerbela” gibi başlıklar altında

²⁴⁵ Nâzım Hikmet RAN, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, haz. Memet Fuat, 343-344

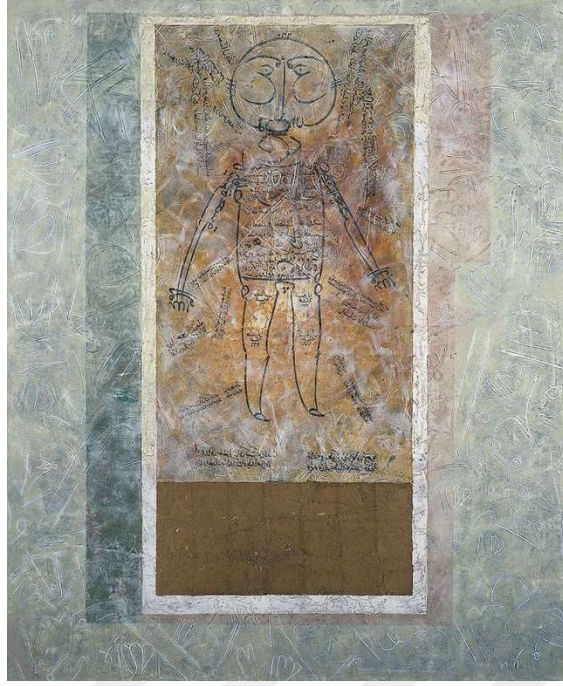
²⁴⁶ Beşir AYVAZOĞLU, “Hattatlar ve Ressamlar”, <http://trdergisi.com/hattatlar-ve-ressamlar/>

eserler üretmiştir. Erol Akyavaş yazı-resim sanatını kullandığı özellikle yoğun bir şekilde tasavvuf öğeleri ve konularını seçmiş olması araştırmamıza dahil edilmesini zorunlu kılmıştır.

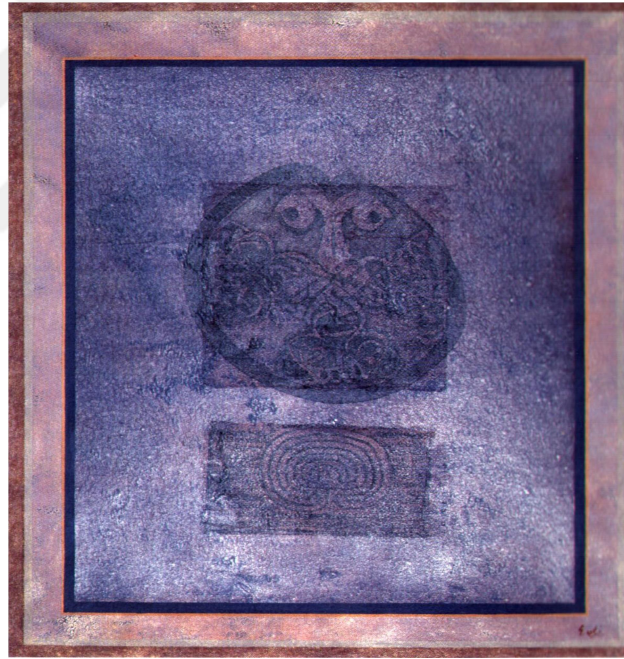
Sanatçının yapmış olduğu eserlerinin çıkış noktası olarak *“Yaratma diye bir derdim yok. Estağfurullah. O Allah’a aittir. Sadece belki bir şeyi yakalayabilme heyecanı o kadar. Sanatçı sadece güzelliği keşfeder. Güzellik de devamlı değişme halindedir. Dolayısıyla hakiki güzellik, güzelliğin değişmeyen özündedir. Buna erişmek de ancak soyutlama ile mümkündür. Güzelliğe gelince tek tek nesnelerde ne güzellik ne çirkinlik objektif bir değerdir.”* derken O’nun İslam estetiği anlayışında ki güzelliğin, batılı anlamda dış güzellik olmadığını kavramış olması, sanatında soyut olan hakikâte ulaşma arzusunda olduğu anlaşılmaktadır. Ali Artun sanatçının eserlerini *“Tanrı ile kul arasındaki ilişkinin hiçbir şeyden geçtiğini öne sürerken Fena Fillah olan ve Tevhid ilkesini içinde barındıran İslam düşüncesi, bu bütünleştirme çabalarından birini oluşturuyordu sanatçı için: Doğu ve Batı’ninkileri. Batı’nın kurulu ve ayrımcı Kartezyen aklına karşın Doğu’nun tek neden ve akli olan Allah düşüncesi, Akyavaş’ın resimlerinde ve enstalasyon çalışmalarında önemli bir yere sahiptir. İlk Varolan (Mevcut) bütün diğer vârların sebebidir. Bu ilke resmindeki kozmotik öğelerin aralarındaki bağları düşündürür. Bağ ilk olandır ve sebepleri oluşturmaktadır. Nedenselcidir. Bilimsel olan da Akıl nakline dahildir. O halde bilim ve varlık birlikte hareket eder”* ifadeleriyle yorumlamaktadır.²⁴⁷ Sanatçının yaptığı resimlerde, tasavvufa dair sembollerle, gözle görünenin ardındaki görünmeyene vurgu yaparak, resimlerin bir de batini yönü vardır. Akyavaş’ın resmin batini yönüne ağırlık verdiği eserlerinden ilki Kerbelâ serisidir.²⁴⁸ Hz. Ali’nin oğlu ve torunlarıyla birlikte katledildiği olayı anlatmıştır. Yazı-resim sanatını kullanmış olduğu Hallac-ı Mansur serisi üzerine inceleme yapılmıştır.

²⁴⁷ Hatice ÖZDOĞAN TÜRKİYILMAZ, *Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı*, 103

²⁴⁸ Erol KILIÇ, *“Türk Resminde İslam Tasavvufunun Sembolik Yansımaları”*, 539



Resim 22 Erol Akyavaş, İnsan-ı Kâmil, 1989. 152x127 cm



Resim 23 Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur; O'nun Hakkında Her şey. 1988. Litografi, 65x55

Erol Akyavaş'ın bu araştırmanın konusuyla ilgili diğer bir serisi de Hallac-ı Mansur'dur. Akyavaş, 1987-1988 yıllarında, gerek fikirlerinin etkisi gerekse Hallac'ın 912 yılında hazin idamının etkisiyle onu eserlerine konu yapmıştır. İnsan-ı kâmil ve Hallac-ı Mansur gibi farklı düzenler arasında uzlaşma noktaları arayan, durmadan yer değiştiren, uyum sağlamaktansa ölümü yeğleyen marjinal kişiler ile Kerbela dizisiyle betimlenen Kerbelâ olayında olduğu gibi bir başkaldırı ve baş

vermeyle sonuçlanan, kurulu düzenlere karşı olanların anlatılarını resmetmiştir.²⁴⁹ Sanatçının Hallac-ı Mansur eserlerinde kullandığı daire, ruhun hafifliğini ve tam hareketliliğini sembolize etmektedir. Göğün katlarının dairesel hareketlerle döndüğü varsayımıyla daire ile gök arasında bir paralellik kurmuştur. Dairenin başlangıç noktası, merkezdeki noktadır. Hallac-ı Mansur'un *"Bil ki kelamın bütün harfleri kelimede; kelime de harflerdedir. Harfler de Elif'te yer alır ve elif noktadadır. Nokta, bütün bunların üstündedir. Nokta bizzat kendisiyle var olup, bütün ilimlerin harfleri odur ve hepsi ona dayanır."*²⁵⁰ sözleri sanatçının bu eserleri yapmak için çıkış noktası olmuştur. Tansuğ'a göre; *"Somut doğa görüntülerinden uzaklaşmak ve kendi iç dünyasını yansıtmak yerine, görünen dünyanın yorumunu simge kalıplarıyla vermek durumunda olan İslam sanatçısı, nesnenin özüne inerek onu şemalaştırma yolunu seçer. Nesneyi yorumlanmaya olanak vermeyecek bir şekilde, tanımlanamaz hale getirir"* derken Akyavaş'ın yazının göstergelerini resmin lirik bir ögesi haline dönüştürmüş olması ve resmin devinimini ve hareket algısını sembolik bir dille izleyene sunmuş olduğuna vurgu yapmaktadır. İmgenin seçimi ve biçimsel dile dönüşümü, yaratıcılık yoluyla olsa da, temelde sanatçının duyumsaması, sezgi yoluyla öngörmesi ve hayalgünün yaratım sürecine etkisi aracılığı ile olmuştur.



Resim 24 Erol Akyavaş "En-el Hak", 1987, tuval üzerine yağlıboya, 190x350 cm.

²⁴⁹ Hatice ÖZDOĞAN TÜRKİYILMAZ, *Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı*, 98

²⁵⁰ Mutluhan TAŞ, *XIII. yüzyılda Hakim Olan Tasavvuf Düşüncelerinin...*, 97

Erol Akyavaş'ın 'En-el Hak' adlı eserinde hatırlatmak istediği Hallac-ı Mansur'un İdam sehbasın da dahi söylemiş olduğu 'Ben Hakkım' yani doğru olan benim anlamı da taşıyan sözünü hatırlatmaktadır. Tamamen sembol özelliği taşıyan bu eser, sanatçının vahdet-i vücûd düşüncesini en yalın haliyle resmettiğini göstermektedir. Yazının okunabilir bir metin halinde plastik değerlerle bir arada kullanılması onun bilinmesi ve anlaşılması bakımından bilginin gerekliliğini ortaya çıkarsa da, Akyavaş'ın çalışmasında olduğu gibi, bilgi mutlak zorunluluk değildir. Bunun nedeni resimsel anlatımda kullanılan yazı her ne kadar okunabilir bir değer olarak var olsa da, aktarılan görsel görünümün amacı bunun okunması ve anlaşılması değildir. Önemli olan açılan yeni kapının, yaratılan yeni dünyanın duyumsanması, bunun içinde sanatçının sezgisel sürecine sızmak için duyuşsal olarak hazır bulunulmasıdır.²⁵¹Yunus Emre'nin şiirinde “*Andaki mest olanların, olur Enelhak sözleri / Hallac-ı Mansur gibidir en kemine divanesi*” derken En-el Hak sözünün sadece Hallac-ı Mansur'a ait bir eylem olmaktan ziyade, bu fikri yaşayan her bir kişinin Mansur olabileceğini vurgulamıştır. Bu da sanatçının sadece bir olaya işaret ederek seyredenin kendi anlayışına bırakması ile açıklanabilir.

Son sözü eserlerin sahibinin cümleleri ile bitirmek yerinde olacaktır. “*Belli bir çevrenin insanı olarak kendimi o çevrenin birikmiş değerlerinin sahibi sayıyorum...Resmin 'batınî' yanıyla, 'iç içeriği' ile fazla ilgiliyim. Şöyle anlatmaya çalışayım bunu: Çarmıhtan inen İsa heykelinin, Hristiyan olmayan biri için, bir taoist için yalnızca 'plastik değeri' vardır. Denebilir ki, önemli olan da budur, bu 'plastik değer'. Doğrudur. Ama aynı İsa heykelinin, Papa için örneğin plastik değeri'nin yanı sıra, artı, bir taoistin tadına varamayacağı bir 'batınî tadı' da vardır. Ben de resimlerimde, bu 'batınî tadı' elde etmek için 'yerel elemanlar' kullanıyorum. Tasavvufla, sufilikle eskiden beri ilgileniyorum, eskiden beri merakım ve sevgim var. Bu sevgi ve ilginin çalışmalarına yansması çok doğaldır... Buna İslamcılık demek, sorunu güncelliğe, basite indirgemektir ve yanıltır. Hele buna güncel politik yorumlar katmak, 80'lerin modası olarak sınırlamak daha da basitliktir. Allah kavramını herhangi bir politikacının uçkuruna bağlamak dehşet verici. Ezelden ebede uzanan, tüm zamanları kapsayan, kavranmasında güçlük çekilen o sonsuz kavramı, güncel politikaya indirgemek, o sonsuz kavrama karşı*

²⁵¹ Tuba Gültekin, Ezgi Tokdil, “Murat Morova, Ergin İnan,...Yazı İmgesinin İncelenmesi”, 253

büyük günahtır, ayıptır, çirkinliktir... Eski deyişle, bütün yakıştırmalardan, eserlerimdeki tasavvufî fikirleri tenzih ederim.”²⁵²

7.3.2.Balkan Naci İslimyeli

Balkan Naci İslimyeli, sanatın bütün ruhuna vâkıf olmuş ender sanatçılarımızdandır. Batılı bir gözle doğuyu, doğulu bir zihinle de batıyı görmüş, sanatında bunu en iyi şekilde ifade edebilmiştir. Enis Batur, İslimyeli’nin doğu ve batı duruşu ile ilgili düşüncelerini

“Balkan Naci, Türk sanatçısının önüne yarım yüzyıldır “kader” gibi dikilmiş bir karabasanın, “Doğu-Batı ikilemi”nin doğurduğu düğümü çözmüş ender sanatçılarımızdan biridir. Resimlerinde, üslubunun ve teknik yaklaşımının altında yerlilik yabancılık kaygısına yer bırakmayan bir konuma neredeyse baştan ulaştığı kanısındayım: Onun aynı anda ve aynı oranda buradan ve öteden geldiğini, bizden biri ve yabancımız olduğunu, buraya baktığını ama orayı da gördüğünü hemen kavramak zor değildir: Değdiği, dokunduğu, tuttuğu, kucakladığı gerçeklik dilimlerini bize olanca yakınlıkları içinde, kimi zaman da olanca uzaklıkları içinde verirken kendi sıcaklığımızdan kendimize duyduğumuz yabancılığa kadar çeşitli tonalitelerin arasında yolculuk yapma olanağı tanır.”

²⁵³ şeklinde ifade etmiştir.

Balkan Naci İslimyeli geleneksel sanatla çağdaş sanat arasındaki çatışmaları eleştirdiği gibi anlaşılamadığı için de sitemkâr “Önemli olan bu konuyu gündeme getiren yapıtların niteliklerini tartışmaktır. Türkiye’de sanatçının ne yapmak istediğiyle ilgilenen yazarlar yok. Sanat eserine tamamen meta gözüyle bakarak bir müşteri şımarıklığı ile yaklaşıyorlar. Bu benim çok canımı sıkıyor. Eleştirmenin görevi önce sanatçının ne yapmak istediğini anlamaktır. Ondan sonra o amaca ulaşp ulaşmadığını kendi açısından test edebilir hatta yargılayabilir de. Ama “bence şöyle yapmalı, bence gelenekten şöyle faydalanılmalı” dedikleri zaman sanatı da sanatçıyı da anlamamış oluyorlar. Bir sanatçıya tarihten ve gelenekten nasıl faydalanması gerektiği öğretilir mi? Bu ne cüret! Bu bizim birçok şeyi temelden

²⁵² Hatice ÖZDOĞAN TÜRKİYILMAZ, *Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı*, 92

²⁵³ Enis BATUR, “Balkan Naci İslimyeli’nin Resim dünyası ..”
http://sanatokuma.blogspot.com.tr/p/blog-page_14.html

yanlış anladığımızı, uyguladığımızı ve bilgiyi bir şiddet unsuru olarak kullandığımızı gösteriyor."²⁵⁴ şeklinde sitemini dile getirmektedir.

Tasavvufi felsefeyi anlayabilmiş, dinî imgeler İslimyeli'ye, yaşadığı ve köklerinin geldiği toplumun bilinçaltını tanımasına dair rehberlik etmiştir. İslimyeli, İslam tasavvuf düşüncesinin çağdaş ve kavramsal bir yanı olduğu için ilgilendiğini belirtmiştir. Tasavvufa dair imgeler kullanılmasına rağmen böyle bir sorun ve yaklaşımı olmadığını belirten İslimyeli, dinin kendisi ve eserleri için ayrı bir kategori olmadığını ve dinin simgelere ve formlara dönüşmesi halini o alanın satışı olarak değerlendirir. Bu sebeptendir ki, dine ve tasavvufa ait hiçbir imgeyi doğrudan kullanmadığını vurgulamıştır.²⁵⁵



Resim 25 Balkan Naci İslimyeli, Doom Series, 2009. 150x50

Yazı-resim sanatına da göndermeler yapan İslimyeli, Doom Series adlı çalışmasında suret üzerine yoğunlaşmıştır. İslimyeli'nin konudan doğrudan ilham almadığı, amacının dinsel bir olayı ya da zaten çözümlenmiş bir simgeyi olduğu gibi kullanarak çağdaş bir üretimin var olamayacağı düşüncesi, onu farklı bir noktaya çekmiştir. Onun, imgelerin yüklendiği anlamlar ancak çağdaş bir biçimde yeniden yorumlandığında güncel ifadesine kavuşur düşüncesinden yola çıkarak "Sureti" konu olarak aldığı dinsel imge ve sembollerin içine kendini koymasının ve hikâyelerin

²⁵⁴ Hüseyin BALOĞLU, "Balkan Naci İslimyeli: Sanat Artık Bir İmitasyon alanı Oldu" <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=3&articleID=797&bhpc=1>

²⁵⁵ Erol KILIÇ, "Türk Resminde İslam Tasavvufunun Sembolik Yansımaları", 534-535

kahramanının kendisi olmasının nedenleri de açıklanabilir.²⁵⁶ Yazı-resim sanatında da çok önemli bir yere sahip olan ‘Hz. Ali’nin Devesi’ adlı eserden yola çıkarak bir sanatçının kendi cenazesini taşıdığı ‘Sanatçının Kendi Ölümünü Taşıdığı Resmidir’ çalışması geleneksel sanata olan çağdaş bakış açısını göstermektedir. İslimyeli, sanatın özünde zamanın silip götüren gücüne karşı, ayakta kalma, bir iz bırakma çabası olduğunu belirtirken, bunu yansıtmaya biçiminin çetrefilliğinden, karmaşıklığından bahsederek: *“Dolayısıyla bu çabanın, benim resimlerimde sembolize ettiğim gibi, eziyetli bir çile süreci olduğuna karar verirsiniz”* der ve bu çilenin sonucunda verilecek ödülün bir sanatçı olma onuru olduğunu belirtir.



Resim 26 Balkan Naci İslimyeli, Sanatçının Kendi Ölümünü Taşıdığı Resmidir, 1998.
75x157

Ressamın adanmışlığı, kendi iç mecburiyetlerinin harekete geçtiğini, her an başka çatışmalar yaratma gerçek bir yüzleşmeye dayanmayı ifade etmiştir. İdeolojinin, metafiziğin, sanatseverlerin ve siyasetin yaratı üstündeki etkisini yadsımak değil, bu alanların daha acil bir zorunluluk; ressamın güdüsel sermayesi üstündeki etki oranı karşısında, nasıl bir anda silindiklerine işaret etmektedir. İslimyeli de, kendi sanat anlayışını, hayatı ve sistemi sorgulamayı kendi varlığı üzerinden göstermiştir.²⁵⁷

Balkan Naci İslimyeli’nin yine kendini yerleştirdiği ve tasavvufi bir hali anlattığı *Nothing* eseridir. Hiçbir şey veya hiç anlamına da gelen nothing kelimesi dervişlerin hiç olma yok olma haline bir göndermedir. 50x35 cm ve yedi parçadan oluşan eserin her parçası dervişin seyr-i sülûkunu yaparken yaşamış olduğu halleri ifade etmektedir. Tasavvuf geleneğinde dervişin mürşidinden izin aldıktan sonra

²⁵⁶ Mutluhan TAŞ, XIII. yüzyılda Anadolu’da Hakim Olan Tasavvuf..., 63

²⁵⁷ Nuray KARŞICI, Psikanalitik Yaklaşım Çerçevesinde Balkan Naci İslimyeli..., 87-88

içsel yolculuğunu tamamlamak için sefere çıkma izni verilmektedir. Gezginci dervişler olarakta bilinen bu gruplar halkın eziyetlerine katlanmak, nefsi terbiye etmek için dilenmek gibi eylemlerde bulunurlar. Sanatçının da ifade ettiği gibi *“Kimlik ve varlık sorunu üzerinde duruyorum. Dünya içindeki konumumuz, hayat içindeki bireysel tarihimiz, bu konunun çevre ile olan iletişimi ve çelişkileri.”* ni anlattığı Nothing eseri dervişin kimlik arayışını dile getirmiştir. Sanatçının dağ, çöl, kurak yolları seçmesi, elinde asa ve üzerinde kaba bir kumaştan yapılmış ihramı seçmiş olması anlatmak istediği hiç'lik duygusunu desteklemektedir.



Resim 27 Balkan Naci İslimyeli, Nothing, 1996, 50x245 cm.

Tasavvufi bir konu ile de gönderme yapılabileceğini göstermiş olan İslimyeli için Öztokat:

“İslam tasavvuf düşüncesinin çağdaş ve kavramsal bir yanı olduğunu düşünen İslimyeli, sanatçının serüveni ile bir dervişin serüvenini yalnızlık, sürekli arayış ve kendini sorgulama hâli açısından birbirine benzetiyor. Kişinin hem kendi içinde hem de bulunduğu dünya içinde kendisine bir aidiyet alanı, bir anlam araması sorununu, dervişlerin sorunu ile benzer buluyor. Dervişlerin arayışında da, sonunda Tanrı ile birleşecekleri dairesel bir döngü olarak görüyor. Sanat yapıtlarını, sadece biçimsel özellikleriyle sınırlamayıp (renk vb.) , içine girip değerlendirmesinde tasavvufun yardımcı olduğunu söylüyor. Yapıtlarında simetri kullandığını söyleyen sanatçı, simetride tasavvufun yansıma olgusunu görüyor ve karşılıklı birbirine bakan iki şeyden hangisinin gerçek hangisinin yanılsama olduğunu anlamanın güç olduğunu söylüyor. Simetrinin yansıyan- yansıtan

ilişkisi ile yaratan – yaratılan ilişkisi arasında bağ kuruyor”²⁵⁸
şeklinde ifade etmiştir.

7.3.3.Murat Morova

Murat Morova, geleneksel felsefe ve İslamî estetik dili nostaljik/etnografik bir malzeme deposu olarak değil, bugünün eleştirel söylem ve kavramlarını karşılayan bir ifade dili olarak ele almıştır. Hem Batı’nın hem de Doğu’nun temsil estetiğini kıran, normatif kültürel hiyerarşileri istikrarsızlaştıran ve yarattığı görsel dili siyasi/politik kavramlar çerçevesinde yeniden tesis eden Murat Morova, kendi estetiğini arafta olarak tanımlamıştır. Kültürel, toplumsal, kimliksel, üretimsel olarak her türlü varoluş alanında kendine ait tinselliği arafta kalarak, belki de kalmayı tercih ederek sorgulamayı seçmiş olan sanatçı, bu yolla ele aldığı Doğu ve Batı mitolojilerinin ortasında kendi mitini yaratma cesaretini gösterir. Bu cesaret onu yaratma cesaretinde ‘yeni’nin ‘gelenegine’ bağlar. Kendi yarattığı kişisel miti de dahil hem geleneğe hem güncele tereddütsüz bir bağlılıkla değil tersine şüpheli bir içtenlikle sahip çıkar. Bu nedenle sanatçının yaratıcı eylemi mirasın, hafızanın, belleğin yıkımı ve yeniden inşası olarak tarif edilebilir.²⁵⁹ Murat Morova, kullandığı tasavvufî imge ve sembollere, bu çalışma içerisinde adı geçen diğer sanatçıların aksine, siyasal imgeler yüklemiş ve kullandığı bazı imgelerin batin anlamlarını göz ardı etmiştir.

Murat Morova, “Remz” (1993), “Dil+Suret” (1998), “Ten Yorgunu” (2000), “Dem Bu Dem” (2001), Kıssadan Hisse (2010) ve “Ravi” (2018) adlı çalışmaları yazı-resim sanatından çıkış yaparak ortaya koymuştur. Morova’nın 2000 yılına ait “Ten Yorgunu” adlı çalışmasında kullandığı ‘İnsan-ı Kâmil’ yazı-resim örneğinin kullanıldığı ve aynı seride kullandığı on iki imamı simgeleyen on iki adet portre, onun düşünce dünyasında günümüz toplumunun kişilere taktığı kimliklere ait bir gönderme niteliği taşımaktadır.

²⁵⁸ Mutluhan TAŞ, *XIII. yüzyılda Anadolu’da Hakim Olan Tasavvuf...*, 62

²⁵⁹ Derya YÜCEL, “Murat Morova’nın Görsel Hikayeleri”,
<http://www.artfulliving.com.tr/project/2210/murat-morovanin-gorsel-hikayeleri>



Resim 28 Murat Morova, Ten Yorgunu, 2000. 30x25

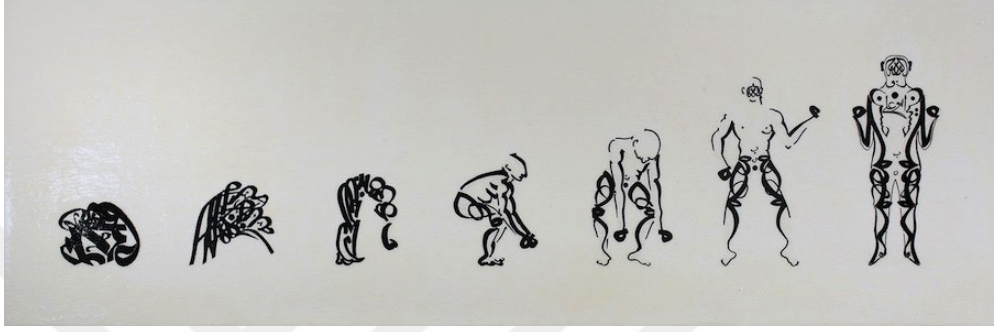
Figürlerin üzerinde yer alan rozetlerdeki asosyal, istenmeyen adam gibi tanımlamalar, sanatçının yakın sosyal tarihin, verilerine yönelik bilgilerinin plastik dışı vurumu olarak algılanır.²⁶⁰ Bunların üzerinde yer alan sineklik telinden yapılmış katmanlar kaldırıldıkça yüz/suret, o da açılınca toplumun kişiye yakıştırdığı kimlikler ortaya çıkar. Onun da arkasında beden vardır. İnsan-ı kâmil yanı ise tüm bunlar kaldırıldığında ortaya çıkan ve kişiyi kendi yapan yandır. Son dörtlüde sanatçının kişisel tarihine ait, sağlık sorunları ile ilgili raporlar, röntgen filmleri vb. malzemeler fon olarak kullanılmıştır. Bu, malzemeyi doğru okuyup yeni bir dile döküldüğünde, ulaşılabilir çileli yoldur; hem sanatçının çileli yolu hem de izleyiciyi davet ettiği yoldur. Bu çalışmada sanatçı, dinsel bir simgeden yola çıkarak onun anlattığı öykü yoluyla kendi öyküsünü oluşturuyor diyebiliriz. Dinsel simgeyi dinsel içeriğinin dışında, günümüz koşullarındaki bir duruma gönderme yapmak için kullanır. Morova, kullandığı simgelerin geçmişte temsil ettikleri ile günümüzde temsil edebilecekleri arasında bir bağ kurmaktadır.²⁶¹

Murat Morova'nın tasavvufi imgeler taşıyan çalışmalarında gelenekselle çağdaş arasında ilişki kurma çabası görülmektedir. Morova, geleneğin birebir tekrar edileceği ile değil de günümüze nasıl aktarılması gerektiği ile ilgilenmiştir. Sanatçı, dinsel simgeleri ya da öyküleri eserlerine taşımasının nedeni olarak kendisini çok iyi ifade ettiği için kullandığını belirtmiştir. Arapça dili ile hiçbir ilgisi olmayan, Morova'nın kendisinin üretmiş olduğu harflerden meydana gelen, yazıyı simgeleyen motifler kullanmıştır. Sanatçı eski yazının okunamamazlığına gönderme yaparak,

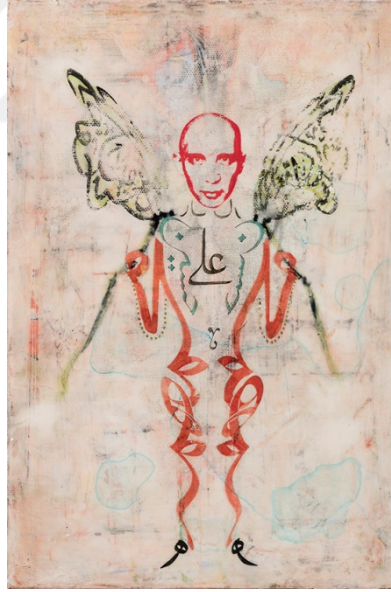
²⁶⁰ Mutluhan TAŞ, *XIII. Yüzyılda Anadolu'da Hakim Olan Tasavvuf*, 50

²⁶¹ Erol KILIÇ, "Türk Resminde İslam Tasavvufunda Sembolik Yansımaları", 52

yeni bir kurgu ile izleyiciye kendi belleğindeki imgeleri, çağrışımlarla yeni bir şey söylemeye çalışmıştır.²⁶² Morova, *Kıssadan Hisse* (Resim 28) adlı sergisinde insan-ı kâmil olma evresini bir tekamül olarak anlatmıştır. Darwin evrim teorisini tasavvufi bir bakış açısıyla birleştirerek dervişin insan-ı kâmil olma sürecini kendi uslûbu ile anlatmıştır. Yazı-resim sanatının baş yapıtlarından olan İnsan-ı Kâmil figürünü kullanarak, gelenekten çıkış yaptığını fakat yeni bir sözle ifadelendirdiğini anlatmaya çalışmaktadır.



Resim 29 Murat Morova, İnsan-ı Kâmil, 2009, 50x150 cm.



Resim 30 Murat Morova, Untitled, 2015, 30x20

Murat Morova, Ravi adlı çalışmasında Hz. Ali cenkleri, taş baskı halk hikaye resimlerinden, yazı- resim sanatından örnekler kullanarak oluşturmuştur. Rivayet eden kişi anlamında kullanılan ravinin yerine sanatçı kendisini yerleştirmiştir. Morova bugünün açmazlarını, iklim değişikliği, mülteci sorunları, doğayı tahrif eden güçleri eleştirmek için yazı- resim örneklerinden faydalanmıştır. Murat Morova,

²⁶² Emine ÖNEL KURT, "1980 Sonrası Modern Türk Resminde İslam Etkisi...", 19

bireyselliğindeki dualite (ikilik) ile çoğultur. Arafta bir düşünce sistemi içinde şekillendirdiği sanat pratiğinde Doğu ve Batı'ya dair mitolojilerin 'ortasında' kendi mitini tartışmasız bir tutarlılıkla yaratmıştır. Sanatsal seyri de bu arada cereyan eder. Geleneksel sanat estetiğini güncel kavramlar çerçevesinde melezleştiren, başkalaştıran ve böylelikle kendine ait görsel bir ikonografi oluşturmuş olan sanatçının yapıtları, geniş bir zamanı, geçmişte olanın 'şimdi'de devam ettiği bilgisini, şimdide olanın dünü ve yarını da kapsayacağı görüşünü taşır. Morova, yapıtlarının taşıdığı eliptik döngüsel zaman algısı içinde, aktaracakları ve aktarmak istediklerini hırçın ve kararlı bir telaşla iletmeye çalışan bir "ravî" olarak görsel hikayelerini izleyiciye aktarır.²⁶³



²⁶³ Derya YÜCEL, "Murat Morova'nın Görsel Hikayeleri", <http://www.artfulliving.com.tr/sanatci/derya-yucel-u-6513>

SONUÇ

Anadolu topraklarında hüküm süren tasavvufi düşünceler vahdet-i vücûd üzerine inşa edilmiştir. İran, Hindistan gibi doğulu ülkelerde vahdet-i mevcûd ve vahdet-i şüûd düşüncesi hüküm sürmüştür ve sürmektedir. Yabancı kaynakların Alevi- Bektaşî inancına sadece heterodox olarak ayırmaları diğer tasavvufi inançlarının da bu şekilde itham edilmesini gerekli kılar. Fakat anlaşılan o ki, yabancı kaynakların sadece mezhep veya şer'i kurallar üzerinden bir sonuca gittiklerini göstermektedir. Vahdet-i vücûd düşüncesinin derinliği anlaşılmadığı için heterodox olarak yorumlamalarına sebep olmuştur. Her ne kadar günümüzde yaşatılmaya çalışılan Alevi- Bektaşî inancı vahdet-i vücûd düşüncesinin derinliğini kısmen de olsa kaybetmiş olması; ilk çıkış noktasını ve devam etme sürecinin vahdet-i vücûd üzerine kurulmuş olduğu göz ardı edilmemelidir. Yüzyıllık bir süreç içerisinde Alevi- Bektaşî yolunun vahdet-i vücûd düşüncesi ve yol erkânı hakkında yeterli donanıma sahip olmayan veya olamayan dede ve babaların yolu yürüyen talibi de yeterli ölçüde yetiştiremediği anlaşılmaktadır. Zaman içinde sosyalist düşüncenin etkisine giren Alevi- Bektaşî inancı, Yaşar Nuri Öztürk'ün de Bektaşilik adlı eserinde belirttiği gibi vahdet-i vücûd düşüncesi materyalist düşünceye indirilerek dini-tasavvufi yapısı ortadan kalkmıştır diyebiliriz. Günümüz Alevi- Bektaşî inancını da heterodox bir yapıya dönüşmesine sebep olmuştur diyebiliriz.

Tekke edebiyatı, tekke musikisi, tekke kıyafetleri vb. diğer yapılan eserlerden ayrıldığı gibi yazı-resim sanatının da bir tekke sanatı olarak ayırmak daha doğru olacaktır. Halk resim sanatı olarak ifade edilememesinin en önemli nedeni halkın geneline yayılmış bir sanat olmayışıdır. Belli bir fikre hizmet etmiş olan yazı-resim sanatı piktogram olarak da nitelendirilemez olduğunu göstermektedir. Halkın kullanım alanlarına girmiş olan yazı-resim sanatı tekkelerden halka sirayet etmiştir. Tekke ve halk arasında oluşan bu ilişkiler doğal olarak halkın irfani bilgileri tekkelerden kazanmış olmaları 'Hz. Ali ve devesi', 'insan ve evren' bütünlüğünün derinliğini anlamalarını sağlamıştır. Yazı-resimler, sarayda itibar görmemiştir demekten ziyade, bir fikrin, bir inancın sembolleri olduğu için sarayda bir

karşılığının olmaması normal bir durumdur. Saray Şeyh ül İslamları İslamın şer'i kurallarını ölçü kabul ettikleri düşünülürse saray için yazı-resimler sadece 'tekke sanatı' olarak algılanmıştır. Sarayın ancak 1490'lı yıllardan sonra Yunus Emre'nin, İbn-i Arabî'nin kitap ve şiirlerine izin verilmişken, Melami büyüklerini idam etmiş bir yönetim varken yazı-resim sanatının sarayda yer bulması da imkânsız görünüyor.

Yazı-resim sanatının Hurufilik inancından doğmuş olduğu iddiası yerine, vahdet-i vücûd düşüncesinin temellerinde de bulunan harfler ilmini hurufiliğin kendisine temel oluşturduğu gözardı edilmemelidir. Bundan dolayı insan ve insan-ı kâmil figürleri yapılırken Hurufilik düşüncesinin etkisi olmuş olabilir fakat sadece bir çıkış noktası oluşturmuştur. Alevi- Bektaşilerin Hurufilikten etkilenmiş olmaları kabul edilse de vahdet-i vücûd düşüncesinin Hurufiliği kapsadığı bilgisi unutulmamalıdır. Özellikle yazı-resimlerin minyatür sanatı ile değil de yazı ile yapılmış olmaları, soyut olan bir düşünceyi soyut bir sanatla desteklemek içindir. Minyatür sanatının tekke duvarlarında kullanılmamış olmasının nedenleri rengin kullanılmış olması, mekan ve zamana işaret etmeleridir. Oysa ki 'mutlak vakt' anlayışına yani an'ı yaşama düşüncesine karşı bir duruş olduğu için minyatür sanatı tercih edilmemiştir. Harfler sembolizmi, varlık mertebelerinin izahı için kullanılmıştır. Mutlak olan Cemâl sahibini tasvir etmek değil, derviş için Mutlak Cemâl'e ulaşma hedefinin tasviridir. Bu da İnsan-ı Kâmil olma hedefidir. Bu yol üzerinde derviş kendini tanıyarak yaratan gücü de tanıyacaktır. Bundan dolayı yazı-resim sanatı köklü bir bilincin ürünü olduğundan bütün Alevi- Bektaşî dergâhlarında yapılan yazı-resimler birbirinin aynısı veya benzeridir.

Günümüzde İslam sanatlarının durağanlığı manevi kemâlâtın zafiyetinden kaynaklandığı gibi bu konu üzerinde yeteri kadar donanımlı olmayan diğer sanat erbabları içinde yazı-resim sanatı anlam derinliğinin keşfedilmesini beklemektedir. Sadece bilinen bir şeye gönderme yapmış olmak o kavramın derinliğine inildiğini göstermez, yüzeysel bir bilgi de gerçek bilgi olmadığından, yapılan eseri sanat eseri yapmaya yetmez. 20. yy. da içi boşaltılmış olan sanat, ruh inceliğini yakalayamamış, zevk-i selim sahiplerinin azlığından dolayı da yazı-resim sanatının uzun bir süre daha gün yüzüne çıkamayacaktır. Yine de Erol Akyavaş, Balkan Naci İslimyeli, Murat Morova'nın eserleri yazı-resim sanatının yeniden fark edilmesini sağlamıştır. Özellikle sanatçıların çalışmalarında tasavvufi düşünce doğrultusunda eleştirdikleri veya ifadelendirmeye çalıştıkları düşüncelerini bir derviş edası ile ortaya koymuş

olmalarıdır. Sanatçıların kendi suretlerini eserlerinde kullanmış olmaları onların narsist olduklarını değil, kendi kimlik arayışı içerisinde izleyiciye sundukları, fark etmesini istediği duygu ve düşüncüyü tıpkı ‘kendine söyle, kendine dinle’ tasavvufi anlayışı içerisinde ifadelendirmişlerdir. Çağdaş sanatın geleneksel tekke sanatının elinden tutup yeniden gün yüzüne çıkarabilmesi, geleneğin derinliklerine inilerek gerçekleşecektir. Sözün sonunu Niyâz-ı Mısrî’ye bırakalım:

Zât-ı Hak’ta mahremi-i irfân olan anlar bizi

İlm-i sırda bahr-i bî pâ-yân olan anlar bizi

Bu fenâ gülzârına talip olanlar anlamaz

Vech-i Bâki hüsnüne hayrân olan anlar bizi

KAYNAKÇA

Makaleler

Alparslan, Ali, (1973) *Yazı- Resim*, Boğaziçi Ünv. Der. sayı 1, syf. 1-27, İstanbul.

Atasağun, Galip, (1997) *Sembol ve Sembolizm*, Dergipark, c.7, sayı 7, syf. 369- 387, Konya.

Akarpınar, R. Bahar, (2004) *Sûfi Kültüründe Sembollerin Yeri ve Önemi Hakkında Bir Deneme*, Türkoloji Araştırma Dergisi, sayı 7, syf. 3-19, Ankara.

Arslandoğlu, İbrahim, (2001) *Alevilikte Temel İnanç Unsurları ve Pratikler*, Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araş. Der. Sayı 20, syf. 3-71, Ankara.

Bağcı, Serpil, (2014) *Metinlerden Resimlere: Elyazma Tasvirlerinde Hz. Ali*, İslam İnançlarında Hz. Ali, Haz. Ahmet Yaşar Ocak, syf. 217-264, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

Berk, Nurullah, (1955) *İslam Yazısında Plastik ve İfade*, İlahiyat Fakültesi Dergisi, c.IV, sayı I-II, Ankara.

Çağman, Filiz ve Tanındı, Zeren, (2014) *Tarikatlarda Resim ve Kitap Sanatı*, Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler, Haz. Ahmet Yaşar Ocak, syf. 685-708, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

Çetin, İsmet, (2014) *Türk Halk Edebiyatında Hz. Ali*, İslam İnançlarında Hz. Ali, Haz. Ahmet Yaşar Ocak, syf. 193-216, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

Çift, Salih, (2009) *Bektaşî Geleneğinde Vahdet-i Vücûd ve İbn'ül-Arabî*, İlmi ve Akademik Araş. Der. Sayı 23, syf. 257-279, Bursa.

Dağlı, Şemsettin Ziya, (2013) *Hat Sanatımızda Resimsel Bir Yaklaşım Aynalı Yazılar*, Akdeniz Sanat Der., c. 6, sayı 11, syf. 235-250, Antalya.

Dağlı, Şemsettin Ziya ve Başbuğ, Fatih, (2007) *Türk Hat Sanatı'nda Yazı Resimler ve Mevlevilik*, Türk-İslam Medeniyeti Akademik Arş. Der. Sayı 4, syf. 177-188, Konya.

Dağlı, Şemsettin Ziya, (2015) *Türk Hat Sanatında Yazı Resimler Üzerine Yapılan Araştırmalar ve Yazı Resimler*, Kalemşi Der. c.3, sayı 5, syf. 29-46, Ankara.

De Yong, Frederick, (2014) *Bektaşilik'te İkonografi: Dini Kıyafetlerde, Ayinlerde Kullanılan Eşyalarda ve Resim Sanatında Sembolizm ve Temalar Üzerine Bir İnceleme*, İslam İnançlarında Hz. Ali, Haz. Ahmet Yaşar Ocak, syf. 265-296, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

Gültekin, Tuba-Tokdil, Ezgi, (2018) *Murat Morova, Ergin İnan, Burhan Doğançay ve Erol Akyavaş Örnekleminde Sezgisel Bilgi Yaklaşımı ve Yazı İmgesinin İncelenmesi*, Ulakbilge, c.6, sayı 22, syf. 239-258

Gümüšoğlu, Dursun, (2011) *Bektaşilik ve Alevilikte Hırkanın Önemi*, sayı 60, syf. 395-410, İstanbul.

Günşen, Ahmet, (2007) *Gizli Dil Açısından Alevilik- Bektaşilik Erkân ve Deyimlerine Bir Bakış*, Türkoloji Araştırmaları, Volum 2 / Spring 2007, syf. 328-350, İstanbul.

Gemuhluoğlu, Zeynep, (2015) *Âmentü Gemisi Nasıl Yürüdü?*, TSA Türk Sineması Araştırmaları-Beta, sayı.6, syf. 1-6, İstanbul.

Gündüzöz, Güldane, (2017) *Sembolizm ve Mitoloji Bağlamında Tasvvuf Kültüründe Hırka, Alem ve Seccade*, IV. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi- Bildiriler Kitabı IV, syf. 123-136, İstanbul.

Gündüzöz, Güldane, (2014) *Sûfî Dilinde Karikatüristik İfade Sorunu- Kaygusuz Abdal Örneği-*, Dilbilimleri Akademik Araştırma Dergisi, c.14, sayı 1, syf. 155-166, Samsun.

Gündüzöz, Soner, (2011) *Geleneksel Harf Sembolizminin Bir Yorumu Olarak Nun Harfi*, Ondokuz Mayıs Ün. İlahiyat Fak. Dergisi, sayı 30, syf. 43-58

Harman, Mürüvet, (2014) *İnsan-ı Kâmil Yazı Resimlerinin İkonografik ve Sembolik Anlamlarına Dair Bir Çözümleme*, Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, sayı 70, syf. 97-119, Ankara.

İvgin, Hayrettin, (2015) *Alevi ve Bektaşî Halk Şiirinde Zülfikârname'ler*, Kültür Evreni, sayı 24, syf. 72-97, Ankara.

Kılıç, Erol, (1996) *Çağdaş Resim Sanatının Oluşmasında Doğu ve İslam Sanatlarının Etkisi*, Atatürk Ün. Güzel Sanatlar Fakültesi e-dergi, sayı.3, 49-70, Erzurum.

Kılıç, Erol, (2015) *Günümüz Türk Resimlerinde İslam İslam Tasavvufunun Sembolik Yansımaları*, İslam ve Sanat, syf. 523- 549, Ensar Neşriyat, İstanbul.

Kurt, Önel, Emine (2007) *1980 Sonrası Modern Türk Resminde İslam Etkisi ve İki Sanatçı: Ergin İnan ve Murat Morova*, Ulakbim-DergiPark, sayı 19, syf. 15-26

Kozlu, Düriye ve Benuğur, Şirin, (2014) *Çağdaş Sanatta Görsel ve Kavramsal Bir İmge Olarak Yazının Kullanımı*, Art-e, Hakemli der. sayı 14, syf. 233-263, Isparta.

Maden, Fahri, (2011) *Bektaşilikte Giysi ve Sembol Olarak Tâc*, Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araş. Der. Sayı 60, syf. 65-84, Ankara.

Muslu, Ramazan, (2008) *Türk Tasavvuf Kültüründe Tarikat Kıyafetleri ve Sembolik Anlamları*, Ekev Akademi Der. Sayı 36, syf. 43-66, Konya.

Özen, Gürkan, (2011) *Bektaşilikte Olmazsa Olmaz Sembollerden Çerağ ve Yola Giren Can'ın Ziyinetleri: Arakiye, Teslim Taşı ve Tığbent*, Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, sayı 60, syf. 415-434, Ankara.

Pekpelvan, Belgin, (2009) *Türkiye'de Gelenekli ve Çağdaş Sanatta Anlatım Biçimi Olarak İslâm Yazısının Kullanımı*, Uşak Ün. Sosyal Bilimler Der. C.2, sayı 2, 66-82

Schick, İrvin Cemil, (2014) *Deve Kitabı*, Der. Emine Gürsoy Naskali- Erkan Demir, syf. 6-40, İstanbul.

Tatlıhoğlu, Kasım, (2013) *Alevi / Bektaşî Öğretisinde İnsan-ı Kâmil Anlayışı ve Ahlâk Gelişimi Üzerine*, Geçmişten Günümüze Alevilik I. Uluslararası Sempozyum Bildirileri c.6, syf. 521-536, Bingöl.

Teber, Ömer Faruk, (2013) “*Vücûd-Nâme*” Örneğinde Bektaşî Erkânnâmelerinde *Hurûfî Unsurlar*, Çukurova Üniv. İlahiyat Fak. Der. 13 sayı 1, 57-72, Adana.

Uluç, Tahir, (2006) *İbn Arabî’de Mistik Sembolizm*, İlmi ve Akademik Araş. Der., sayı 16, syf. 151-190, Konya.

Kitaplar

Abdulkâdir Geylânî, (2004) *Fütûhu’l Gayb: Alemlerin Kapısı*, Çev. İlyas Aslan ve Derya Çakır, Gelenek Yayıncılık, İstanbul.

Ahmed Rıfıkı, (2015) *Bektaşî Sırrı, I-II-III-IV*, Haz. Hür Mahmut Yücel, Kesit Yayınları, İstanbul.

Ahmet Refik, (2017) *On Altıncı Asırda Rafizilik ve Bektaşilik*, La Kitap Yayınları, Ankara.

Aksel, Malik, (2015) *Türklerde Dini Resimler*, İstanbul: Kapı Yayınları.

Aksüt, Hamza, (2012) *Aleviler*, Yurt Kitap-Yayın, Ankara.

Artıran, H. Nur, (2014) *Herkes Seni Terk Etse Aşk Terk Etmez*, Sufi Kitap, İstanbul.

Ay, Resul, (2008) *Anadolu’da Derviş ve Toplum 13-15. Yüzyıl*, Kitap Yayınevi, İstanbul.

Ayvazoğlu, Beşir, (2013) *Aşk Estetiği*, Kapı Yayınları, İstanbul.

Bazin, Germain, (2014) *Sanat Tarihi: Sanatın İlk Örneklerinden Günümüze*, Çev. Selahattin Hilav, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Bozkurt, Fuat, (1990) *Semahlar*, Cem Yayınevi, İstanbul.

Can, Şefik, (2014) *Mevlâna: Mesnevi Tercümesi 1-2 c*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Can, Şefik, (2001) *Cevâhir-i Mesneviyye: Mesnevi’den Seçmeler 1.c*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Can, Şefik, (2004) *Mevlâna: hayatı-şahsiyeti-fikirleri*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Cheng, François, (2006) *Boşluk ve Doluluk: Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi*, Çev. Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi, Ankara.

Coşan, M. Es'ad, (1995) *Hacı Bektâş-ı Velî*, Haz. Metin Erkaya, Sera Yayınları, İstanbul.

Coşan, M. Es'ad, (2013) *Makâlât-ı Hacı Bektâş-ı Velî*, Server İletişim, İstanbul.

Çetinkaya, Bayram Ali, (2008) *Sayıların Gizemi ve Tasavvufun Dinamikleri: İhvân-ı Safâ Modeli*, İnsan Yayınları, İstanbul.

Duru, Abdulkadir, (1996) *Örgünöz: Beşli Dizgeleri Temel Kitap*, Özden Yayınları, İstanbul.

Duru, Abdulkadir, (1997) *Anbul*, Özden Yayınları, İstanbul.

Duru, Abdulkadir, (1998) *Sohbetler*, Özden Yayınları, İstanbul.

Duru, Abdulkadir, (1995) *Anaman*, Özden Yayınları, İstanbul.

Erseven, Cem İlhan, (1996) *Alevilerde Semah*, Ant Yayınları, İstanbul.

Farthing, Stephen, (2014) *Sanatın Tüm Öyküsü*, Çev. Gizem Aldoğan ve Firdevs Candil Çulcu, HayalPerest Yayınevi, Çin.

Faroqhi, Suraiya, (2013) *Anadolu'da Bektaşilik: XV. Yüzyıl Sonlarından 1826 Yılına Kadar*, Çev. Işıl Karaelmas Erdem, Alfa Yayınları, İstanbul.

El-İslambolî, Yahyâ b. Sâlih, (2006) *Tarikat Kıyafetleri*, Sufî Yayınları, İstanbul.

Eyuboğlu, İsmet Zeki, (2010) *Bütün Yönleriyle Bektaşilik*, Derin Yayınları, İstanbul.

Hasan Cemâli Baba, (2014) *Bektaşî Risâleleri*, Haz. Kahraman Özkök, Revak Yayınları, İstanbul.

İbn Arabî, (2006) *Harflerin İlmi*, Çev. Mahmut Kanık, Asa Kitabı, Bursa.

İmam Cafer-i Sadık, (2013) *Buyruk*, Haz. Fuat Bozkurt, Kapı Yayınları, İstanbul.

Jean, Georges, (2015) *Yazı İnsanlığın Belleği*, YKY, İstanbul.

Karakaya-Stump, Ayfer, (2016) *Vefailik, Bektaşilik, Kızılbaşlık*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Kılıç, Mahmud Erol, (2015) *Sufî ve Sanat*, Sufî Kitap, İstanbul.

Kılıç, Mahmud Erol, (2017) *Hermesler Hermes'i: İslam Kaynakları Işığında Hermes ve Hermetik Düşünce*, Sufi Kitap, İstanbul.

Mélikoff, Irène, (2015) *Uyur İdik Uyardılar*, Çev. Turan Alptekin, Demos Yayınları, İstanbul.

Ocak, Ahmet Yaşar, (2016) *Babailer İsyanı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Ocak, Ahmet Yaşar, (2015) *Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Ocak, Ahmet Yaşar, (2016) *Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal Sûfilik: Kalenderîler XIV-XVII.Yüzyıllar*, Timaş Yayınları, İstanbul.

Ocak, Ahmet Yaşar, (2014) *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler*, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

Öztürk, Eyüp, (2013) *Velilik ile Delilik Arasında*, Kitap Yayınevi, İstanbul.

Öztürk, Yaşar Nuri, (2013) *Tarihi Boyunca Bektaşilik*, Yeni Boyut Yayınları, İstanbul.

Read, Herbert, (2014) *Sanatın Anlamı*, Çev. Nusin Asgari, HayalPerest Yayınevi, İstanbul.

Schimmel, Annemarie, (2004) *Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri*, Çev. Ekrem Demirli, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Schimmel, Annemarie, (2012) *İslamın Mistik Boyutları*, Çev. Ergun Kocabıyık, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Şahin, Haşim, (2017) *Dervişler ve Sufi Çevreler*, Kitap Yayınevi, İstanbul.

Uluç, Tahir, (2015) *İbn Arabî'de Sembolizm*, İnsan Yayınları, İstanbul.

Uludağ, Süleyman, (2014) *Dört Kapı Kırk Eşik*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Usluer, Fatih (2014) *Hurufîlik: İlk Elden Kaynaklarla Doğuşundan İtibaren*, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Virâni Abdal, (2015) *Fakrnâme*, Revak Yayınları, İstanbul.

Tezler

Karşıcı, Nuray, (2012) *Psikanalitik Yaklaşım Çerçevesinde Balkan Naci İslimyeli'nin Yapıtı*, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi.

Önder, Hatice, (2015) *Modern Algıda Kaligrafi*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi.

Uludağ, Hümeysra, (2005) *Osmanlı Hat Sanatında Tekke Yazıları*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi.

Taş, Mutluhan, (2010) *XIII. Yüzyılda Anadolu'da Hâkim Olan Tasavvuf Düşüncelerinin 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları*, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi.

Türkyılmaz Özdoğan, Hatice, (2013) *Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi.

Yiğit, Özlem, (2007) *Modern Sanatta İslam Hat Sanatı Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi.

İnternet Kaynağı

Baloğlu, Hüseyin, *Balkan Naci İslimyeli: "Sanat Artık Bir İmitasyon Alanı Oldu*, <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=3&articleID=797&bhcp=1> (İzleme tarihi 07.05.2018)

Batur, Enis, *Balkan Naci İslimyeli'nin Resim dünyası İçin Kıvılcımlar, Yorumlar*, http://sanatokuma.blogspot.com.tr/p/blog-page_14.html (İzleme tarihi 07.05.2018)

Ersoy, Sadberk ve Ersoy, Sezgin, *Hacı Bektaş-ı Velî Türbesi'nde Bulunan Semboller ve Anlamları*, <http://aleviocaklari.de/wp-content/uploads/2014/05/HACI-BEKTA%C5%9E-I-VEL%C3%8E-T%C3%9CRBES%C4%B0%E2%80%99NDE-BULUNAN-SEMBOLLER-VE-ANLAMLARI.pdf> (İzlenme tarihi 07.05.2018)

Edgü, Ferit, *Türk Hat Sanatı*, <https://tr.scribd.com/document/15155105/HUSNU-HAT-SANATI-Karalamalar-Me%C5%9Fkler-FER%C4%B0T-EDGU> (İzleme tarihi 07.05.2018)

İlbars, Zafer, *Bektaşilikte “İnsan Kavramı” Üzerine*, <http://www.hbvdergisi.gazi.edu.tr/index.php/TKHBVD/article/view/70/63> (İzleme tarihi 07.05.2018)

Kaplan, İsmail, *Alevi İnancının Temelleri*, <http://alevi.com/TR/wp-content/uploads/2011/10/Alevi-inancinin-temelleri.pdf> (İzlenme tarihi 07.05.2018)

Keçeli, Şakir Baba, *Bektaşilik / Alevilik’te İnsan*, <http://www.bektasialevi.org/2017/05/23/bektasilikalevilikte-insan-2/> (İzlenme tarihi 07.05.2018)

Yüksel, Müfit, <https://www.youtube.com/watch?v=XnhC2hGrrZU> Mustafa ARMAĞAN ile söyleşi

Schimmel, Annemarie, *Dinde Sembolün Fonksiyonu Nedir?*, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/741/9460.pdf>, (İzleme tarihi 07.05.2018)

Yücel, Derya, *MURAT MOROVA’nın Görsel Hikayeleri*, <http://www.artfulliving.com.tr/project/2210/murat-morovanin-gorsel-hikayeleri> , (İzleme tarihi 07.05.218)