T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLÂM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
İSLÂM TARİHİ VE SANATLARI BİLİM DALI

İSLÂM SANATINDA TASAVVUFÎ DÜŞÜNCEDEN BESLENEN MECAZÎ ANLATIMLAR

Doktora Tezi

Belkıs DOĞAN

İstanbul, 2023

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLÂM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
İSLÂM TARİHİ VE SANATLARI BİLİM DALI

İSLÂM SANATINDA TASAVVUFÎ DÜŞÜNCEDEN BESLENEN MECAZÎ ANLATIMLAR

Doktora Tezi

Belkıs DOĞAN

Danışman
Prof. Dr. Aziz DOĞANAY

İstanbul, 2023

ÖZET

İslâm sanatları motif ve figür kullanımı bakımından hayli geniş bir bezeme repertuvarına sahiptir. Bu çalışmada İslâm mimarîsinde yaygın olarak kullanılan bitkisel, nesnel ve hayvan kökenli süsleme unsurlarının fikrî arka planı ve temsil ettiği anlamlar incelenmiştir. Motiflerin anlamlandırılmasında İslam medeniyetinin temel kaynakları olan Kur'an-ı Kerîm ve hadîs-i şeriflerin yanında sembolik dilin kullanımı ile manevî estetik anlayışının sanatla benzerliği sebebiyle tasavvuf literatürü esas alınmıştır. Zira tarih boyunca yaşamın bütün yönlerinin genel itibariyle inançlar tarafından biçimlendirildiği yadsınamaz bir gerçektir. Mimarî ve sanat da inanç sisteminden beslenen alanların başında gelmektedir. Nitekim Antik Yunan'dan yahut Mısır'dan günümüze intikal eden ve bugün sanat olarak adlandırdığımız öğeler, büyük oranda o dönemin dinî inancının somutlaşmş halidir. Benzer durum İslâm sanatı için de geçerli olduğundan dinî ve tasavvufî metinlerde sembolik bir ifade biçimi olan mecazî/metaforik anlatımların sanatta motif ve figür olarak tezahür ettiği düşüncesi tezin temel çıkış noktalarından biri olmuştur. Böylece motifler, metinlerden hareketle ikonografik çözümlemeye tabi tutulmuştur. Bununla birlikte eserlerde kullanılan süsleme unsurları, İslâm sanatının karakterini oluşturan özgün tasarımlardan meydana geldiği gibi İslâm öncesi medeniyetlerin izlerini de taşıyabilmektedir. Bu ise çalışmada *"manevî kök birliği"* şeklinde ifade ettiğimiz *ortak özün/ezelî hikmetin* sanat eserleri vasıtasıyla çağlar boyu devam eden sürekliliğinin göstergesidir.

Anahtar Kelimeler: İslâm Sanatı, Tezyînat, Tasavvuf, Mecaz, Sembolizm.

ABSTRACT

Islamic art has a wide ornament repertoire in terms of motifs and figures. It is characterized by original ornamental elements, some of which may be traces of pre-Islamic civilizations. In this study, motifs and figures commonly used in Islamic architecture were examined for their meanings and intellectual background. Based on the basic sources of Islamic civilization, the ornamental elements have been analyzed iconographically under three headings, herbal, objective, and animal. This analysis uses three primary sources. The first two are the Qur'an and the hadiths. The final group is composed of mystical texts because they present symbolic language and spiritual aesthetic understanding similarities with art. History has undeniably shaped all aspects of life through beliefs. Ancient Greek and Egyptian art are actually the embodiment of religious beliefs of the time. Islamic art bears the same characteristics. Thus, a key component of the thesis is the idea that metaphorical expressions used in the sources mentioned above manifest as motifs and figures in art. As a result of elaboration of works of art, the research conceptualizes the continuity of *the common essence/eternal wisdom* as *spiritual root unity.*

Keywords: Islamic Art, Ornament, Mysticism, Metaphor, Symbolism.

ÖNSÖZ

"Bütün gölgeler ortadan kalksa
Nûr, vahdet ile vasıflanırdı"
Rûmî

Müslümanlar, erken devirlerden itibaren fethettikleri bölgelerde imar faaliyetlerine öncelik vermişlerdir. Bunu yaparken çoğu zaman yerel unsurlarla İslâm'a özgü detaylar yüksek bir estetik anlayışla harmanlanmış ve insanların hizmetine sunulmuştur. Böylece günümüzden geriye doğru baktığımızda bir bölgede İslâm medeniyetinin varlığının en somut göstergeleri o topraklarda yükselen abidevî eserler olmuştur. Nasıl ki bir amaç uğruna inşa edilen söz konusu mimarî eserlerin temsil ettiği inanç ve düşünce dünyası varsa, eserler üzerine nakşedilen her bir motifin de beslendiği fikrî bir arka plan mevcuttur. Biz bu çalışmada, soyut olması sebebiyle sanat tarihinin çetrefilli alanlarından biri sayılan, motif ve figürlerin ifade ettiği anlamları çözümlemeye gayret ettik. Söz konusu çözümlemeleri yaparken İslâm medeniyetinin temel kaynakları olan Kur'ân-ı Kerîm, hadîs-i şerifler ve sembolik dilin kullanımı açısından sanatla ortak bir metodolojiye sahip olan tasavvuf metinlerini dayanak olarak belirledik. Elbette bu süreçi gerek ilmî gerekse manevî destek sağlayan birbirinden kıymetli isimlerle birlikte kat ettik.

Bu vesileyle insanın kısa yaşamında uzun ve meşakkatli bir zaman dilimi olan doktora eğitimim boyunca konu belirleme ânından metnin son okumasına değin her aşamada rehberliği ile destek olan başta değerli tez danışmanım Prof. Dr. Aziz DOĞANAY'a, ikinci bir danışman titizliğinde bilgi, birikimi ve yönlendirmeleriyle çalışmanın her safhasında emeği olan kıymetli hocam Prof. Dr. Abdülhamit

TÜFEKÇİOĞLU'na ve henüz başındayken *mecaz ve motif* ilişkisine dair aklımda beliren sorulara ışık tutarak disiplinlerarası bir yola girmemi teşvik eden değerli hocam Prof. Dr. Mahmud Erol KILIÇ'a gönülden teşekkürlerimi sunarım. Tashih ve yorumları ile çalışmanın tamamlanmasına katkı sağlayan savunma jürisindeki kıymetli hocalarım Prof. Dr. Kadir PEKTAŞ, Prof. Dr. A. Sacit AÇIKGÖZOĞLU ve Prof. Dr. Necdet TOSUN'a teşekkür ederim. Kaynak ve görsel temini noktasında daima desteğini gördüğüm Doç. Dr. Kemal ÖZKURT hocama da ayrıca şükranlarımı sunarım.

İslâm coğrafyasını tanıma ve mimarî yapıları yerinde inceleme gayesiyle yurt içi ve yurt dışı seyahatlerimin büyük bir kısmında yol arkadaşı olduğumuz, tecrübelerinden istifade ettiğim değerli arkadaşım Dr. Sümeyra OCAK AHMED'e, araştırmada yer alan fotoğraf ve çizimlere katkısının yanında çalışmalarımın yoğunlaştığı dönemlerde Neslişah'ı okuldan alan, onunla keyifli vakitler geçiren sevgili Merve AKYÜZ'e, *Acâibü'l-Mahlûkat* çevirilerinde bana zaman ayıran arkadaşım Dr. Ayşe KARA'ya ve arşivinden görsel paylaşan mesai arkadaşım Arş. Gör. Betül ESER'e teşekkürü borç bilirim. Bunun yanında çalışmalarımın büyük bir kısmında istifade ettiğim Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi ve çalışanlarına, özellikle pandemi sürecinde imkân verildikçe okuyucularına kapılarını açık tutan 29 Mayıs Üniversitesi Kütüphanesi'ne teşekkür ederim.

Hayatımın her ânında maddî ve manevî destekleriyle yanımda olan, uzun soluklu doktora sürecinde gerekli durumlarda İstanbul'a koşup gelerek yükümü azaltan annem Safiye DOĞAN'a, kendi ilmî faaliyetleri sayesinde bizi erken yaşta kitaplarla tanıştıran, özümüze ve dünyaya karşı merakımızı sürekli teşvik eden babam Dr. Bilâl DOĞAN'a; uluslararası veritabanlarına ve İngiltere'deki kütüphane kaynaklarına erişimimi kolaylaştıran sevgili kardeşim Dr. Betül DOĞAN-AKKAŞ'a, teknik konularda imdadıma yetişen sevgili kardeşim Beyza DOĞAN'a, tüm bunların yanında moral ve motivasyon bakımından beni sürekli destekleyen her iki kardeşime ve ailemizin bir diğer ferdi olan Doç. Dr. Erhan AKKAŞ'a teşekkürlerimi sunarım. Son olarak doktora tezimle birlikte büyüyen, çocukluk anılarının büyük bir kısmı annesinin çalışmalarına dair şekillenecek olan biricik kızım Neslişah'a içten teşekkür ederim.

Maddenin arkasındaki mânânın peşine düşülen, beni tasavvufî metinlerle hemhâl ederek duygu ve düşünce dünyamı zenginleştiren, insan eliyle yapılmış her eser

gibi kusurlarının yanında büyük bir özveri ve emeğin ürünü olan bu çalışmanın sanat eserlerine bakan nice gözlere mânâ kapılarını aralaması temennisiyle…

Belkıs DOĞAN

Üsküdar, Nisan 2023

İÇİNDEKİLER

ÖZET I

ABSTRACT II

ÖNSÖZ III

İÇİNDEKİLER VI

KISALTMALAR IX

FOTOĞRAF LİSTESİ X

ŞEKİL LİSTESİ XXXIII

I. GİRİŞ 1

A. TEZİN KONUSU VE MAHİYETİ 4

B. KAYNAK VE ARAŞTIRMALAR 5

C. METOD VE DÜZEN 7

D. ISTILAH 9

II. SANATIN OLUŞUMUNA TESİR EDEN UNSURLAR 11

A. DİN – MİTOLOJİ/USTÛRE 11

B. MİTOLOJİ – MİSTİSİZM – TASAVVUF İLİŞKİSİ 14

C. TASAVVUF – SANAT İLİŞKİSİ 16

III. BİTKİSEL KÖKENLİ MECAZLAR 20

A. HAYAT AĞACI 20

1. İslâm Öncesi Medeniyetlerde Hayat Ağacı 23
2. İslâm Dini ve Tasavvuf Metinlerinde Hayat Ağacı 37
3. İslâm Mimarîsinde Hayat Ağacı 48
   a. Hurma – Palmiye 51
   b. Asma 64
   c. Servi 72

B. MEYVE TASVİRLERİ 83

1. İslâm Öncesi Medeniyetlerde Meyve Tasvirleri 84
2. İslâm Dini ve Tasavvuf Metinlerinde Meyve Tasvirleri 90
3. İslâm Mimarîsinde Meyve Tasvirleri 95
   a. Nar 95
   b. Üzüm 103

IV. NESNE MECAZLARI 109

A. AYNA 109

1. İslâm Öncesi Medeniyetlerde Ayna 110

2. İslâm Dini ve Tasavvuf Metinlerinde Ayna ... 115
3. İslâm Mimarîsinde Ayna ... 122
a. Süsleme Unsuru Olarak Ayna ... 123
b. Süslemede Malzeme Olarak Ayna ... 130
c. Süslemede Müsennâ (Aynalı) Tasarımlar ... 137

B. KANDİL – ŞEM' (MUM/ŞAMDAN) ... 144
1. İslâm Öncesi Medeniyetlerde Kandil ... 145
2. İslâm Dini ve Tasavvuf Metinlerinde Kandil ... 152
3. İslâm Mimarîsinde Kandil ... 160
a. Işık Sembolizmine Karşılık Gelen Kandil ... 162
b. Kendi Yanarken Etrafını Aydınlatan Şem' (Mum/Şamdan) ... 174
c. Nûr-ı Nebî Kaynağı Olarak İstiridye ve İnci ... 177

C. KAPI – PERDE ... 183
1. İslâm Öncesi Medeniyetlerde Kapı ... 183
2. İslâm Dini ve Tasavvuf Metinlerinde Kapı ... 189
3. İslâm Mimarîsinde Kapı ... 194
a. Bir Mekâna Giriş Unsuru Olarak Taç Kapı ... 195
b. Uhrevî Âleme Geçiş Unsuru Olarak Mihrap ... 203
c. Ahirete İrtihal Kapısı Olarak Şâhide ... 213
d. Süsleme Unsuru Olarak Kapı ... 219
e. Mecazî Bir Geçiş Unsuru Olarak Perde ... 223

D. TERAZİ – MİZAN ... 231
1. İslâm Öncesi Medeniyetlerde Terazi ... 232
2. İslâm Dini ve Tasavvuf Metinlerde Terazi – Mîzan ... 239
3. İslâm Mimarîsinde Terazi/Mîzan ... 242
a. Ahiret Tasviri Olarak Terazi ... 244
b. Dünya-Devlet Nizamı olarak Terazi ... 252

V. HAYVAN KÖKENLİ MECAZLAR ... 257

A. KUŞ ... 258
1. İslâm Öncesi Medeniyetlerde Kuş ... 259
2. İslâm Dini ve Tasavvuf Metinlerinde Kuş ... 268
3. İslâm Mimarîsinde Kuş ... 274
a. Devlet Kuşu – Hümâ (Katal/Doğan/Şahin) ... 274
b. Ankâ, Sîmurg ve Zümrüd ü Ankâ ... 287
ı. Ankâ ... 289
ıı. Sîmurg ... 294
c. Tavus Kuşu ... 303

B. ASLAN ... 317
1. İslâm Öncesi Medeniyetlerde Aslan ... 318
2. İslâm Dini ve Tasavvuf Metinlerinde Aslan ... 329
3. İslâm Mimarîsinde Aslan ... 335
a. Şîr ü Hûrşîd (Aslan Burcu ve Güneş) ... 335
b. Şîr-i Hudâ/Şîr-i Yezdân/Haydar-ı Kerrâr/Esedullah ... 340
c. İktidar Sembolü (Heraldik) ve Muhafız Olarak Aslan ... 352

C. EJDER – YILAN ... 361
1. İslâm Öncesi Medeniyetlerde Ejder/Yılan ... 363
2. İslâm Dini ve Tasavvuf Metinlerinde Ejder/Yılan ... 374
3. İslâm Mimarîsinde Ejder/Yılan ... 382
a. Hayat Bahşeden Ejder/Yılan ... 383

b. Koruyucu Tılsım Olarak Ejder/Yılan 395
c. Nefse Tekâbül Eden Ejder/Yılan 404

D. GEYİK – BOYNUZ 410
1. İslâm Öncesi Medeniyetlerde Geyik 411
2. İslâm Dini ve Tasavvuf Metinlerinde Geyik 417
3. İslâm Mimarîsinde Geyik 424
a. Av Hayvanı Olarak Geyik 424
b. Hayvan Mücadele Sahnelerinde Geyik 430
c. Mürşid-i Kâmil Olarak Geyik 436
4. İslâm Mimarîsinde Boynuz 440

VI. DEĞERLENDİRME 444

SONUÇ 465

KAYNAKÇA 468

DİZİN 508

KISALTMALAR

as : aleyhisselâm

Bk. : Bakınız

cc : celle celâlüh

çev. : çeviren

DİA : Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi

ed. : editör

Fot. : Fotoğraf

H. : Hicrî

haz. : hazırlayan

M. : Miladî

MÖ : Milattan önce

MS : Milattan sonra

sav : sallallâhü aleyhi ve sellem

TİEM : Türk ve İslâm Eserleri Müzesi

ts. : tarihsiz

TSK: Topkapı Sarayı Kütüphanesi

TTK : Türk Tarih Kurumu

v. : vefat tarihi

vd. : ve devamı

vr. : varak

yy. : yüzyıl

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1. Lagash Kralı Gudea'ya Ait İlaç Kutusu (Replika), Sümer Dönemi, MÖ 2100, Musée Du Louvre, Paris. 24

Fotoğraf 2. II. Ashurnasirpal'in Kuzey Batı Sarayında Hayat Ağacı Tasviri, Yeni Asur Dönemi, MÖ 865-860, British Museum, Londra. 26

Fotoğraf 3. Urartu Dönemi Hayat Ağacı Kompozisyonu, MÖ V. Yy., Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara. 27

Fotoğraf 4. Antik Mısır'da Uşepti Kutusu Üzerinde Hayat Ağacı Tasviri, Neues Museum, Berlin. 28

Fotoğraf 5. Servili Duvar Kabartması, Ahamenîler Dönemi, MÖ VI. Yy., Persepolis Antik Kenti, Şiraz. 28

Fotoğraf 6. Yahudi Kabalizminde On Sefirot Şeması ve Kanat Formu. 32

Fotoğraf 7. Yahudi Kabalizminde Ağaç Merkezli On Sefirot Şeması ve Yılan. 32

Fotoğraf 8. Muhyî'nin "Temsîl-i Şecer" Risalesinde Şeceretü'l-Kevn, XVI. Yy. (Yücer-Küçük'ten) 32

Fotoğraf 9. Ahtamar Kilisesi Cephe Süslemelerinde Hayat Ağacı Kompozisyonu, Vaspurakan Krallığı, X. Yy. Van, (Sümeyra Ocak'tan). 34

Fotoğraf 10. Kam Davulu Üzerinde Kozmik Ağaç ve Üç Katmanlı Evren Tasviri. 34

Fotoğraf 11. Kubbetü's-Sahre Mozaiklerinde Zeytin Ağacı, Emevî Dönemi, 72/691, Kudüs. 49

Fotoğraf 12. Ümeyye Camii Revakında Armut Ağacı, Emevî Dönemi, 96/714, Şam. 49

Fotoğraf 13. Divriği Ulu Camii Kuzey Taç Kapısında Hayat Ağacı, Mengücek Beyliği, 626/1229, Sivas, (Betül Eser'den). 51

Fotoğraf 14. Kubbetü's-Sahre Mozaiklerinde Hurma Ağacı, Emevî Dönemi, 72/691, Kudüs. 53

Fotoğraf 15. Ümeyye Camii Beytü'l-Mâl Binasında Hurma Ağacı, Emevî Dönemi, Yenilenme Tarihi H. 1385 ve 1388, Şam, (Sümeyra Ocak'tan). 53

Fotoğraf 16. Dağ Kapı'da Hayat Ağacı, Abbasî Dönemi, 297/909, Diyarbakır. 55

Fotoğraf 17. Gök Medrese Taç Kapısında Hayat Ağacı, Anadolu Selçuklu Dönemi, 670/1271, Sivas. 55

Fotoğraf 18. Döner Kümbet'te Taç Kapının Sağındaki Hayat Ağacı, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Kayseri. 56

Fotoğraf 19. Döner Kümbet'te Taç Kapının Solundaki Hayat Ağacı, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Kayseri. 56

Fotoğraf 20. Döner Kümbet'te Doğu Penceresinin Güneye Bakan Yan Yüzeyinde Hayat Ağacı, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Kayseri. 57

Fotoğraf 21. Çifte Minareli Medrese Taç Kapı Minare Kaidesinde Hayat Ağacı, İlhanlı Dönemi, XIII. Yy., Erzurum. 59

Fotoğraf 22. Çifte Minareli Medrese Taç Kapı Bordürlerinde Hayat Ağacı, İlhanlı Dönemi, XIII. Yy., Erzurum. 59

Fotoğraf 23. Yâkutiye Medresesi Taç Kapı Kuzey Panoda Hayat Ağacı, İlhanlı Dönemi, 710/1310, Erzurum. 60

Fotoğraf 24. Yâkutiye Medresesi Taç Kapı Güney Panoda Hayat Ağacı, İlhanlı Dönemi, 710/1310, Erzurum. 60

Fotoğraf 25. Beyşehir Eşrefoğlu Camii Taç Kapı Kemeri, Eşrefoğlu Beyliği, 699/1299, Konya, (Merve Akyüz'den). 61

Fotoğraf 26. Beyşehir Eşrefoğlu Camii Hayat Ağacı, Eşrefoğlu Beyliği, 699/1299, Konya, (Merve Akyüz'den). 61

Fotoğraf 27. Birgi Ulu Camii Taç Kapısında Hayat Ağacı, Aydınoğlu Beyliği, 712/1312, İzmir. 61

Fotoğraf 28. Kubbetü's-Sahre Kubbe Kasnağı Tezyînatı, Emevî Dönemi, 72/691, Kudüs, (Sümeyra Ocak'tan). 64

Fotoğraf 29. Kubbetü's-Sahre Revzen Aralarında Hayat Ağacı, Emevî Dönemi, 72/691, Kudüs, (Sümeyra Ocak'tan). 65

Fotoğraf 30. Kubbetü's-Sahre Kubbe Kasnağında Hayat Ağacı, Emevî Dönemi, 72/691, Kudüs, (Sümeyra Ocak'tan). 65

Fotoğraf 31. Ümeyye Camii Taç Kapı Cephesinde Vazodan Çıkan Asma Yaprakları ve Üzüm Salkımları, Emevî Dönemi, 96/714, Şam. 66

Fotoğraf 32. Mescid-i Aksâ'nın Ahşap Aksamı, Abbâsî Dönemi, VIII. Yy., (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan). 67

Fotoğraf 33. Stilize Asma Yaprakları, Abbasî Dönemi, IX. Yy., Samerra, Irak, British Museum, Londra. 67

Fotoğraf 34. Stilize Asma Yaprakları ve Üzüm Salkımları, Abbâsî Dönemi, IX. Yy., Samerra, Irak Pergamon Museum, Berlin. 67

Fotoğraf 35. Sîdî Ukbe Camii Mihrabı, Ağlebîler Dönemi, IX. Yy., Kayrevan. 67

Fotoğraf 36. Sîdî Ukbe Camii Mihrap Kavsarası, Ağlebîler Dönemi, IX. Yy., Kayrevan. 67

Fotoğraf 37. Seyyide Rukiye Türbesi Mihrabı Ahşap Paneli, Fatımî Dönemi, XII. Yy., Kahire, (Erica Cruikshank Dodd'dan). 68

Fotoğraf 38. Sultan el-Mansûr Kalavûn Medresesi Mihrabı, Memlûk Dönemi, 684/1285, Kahire. 69

Fotoğraf 39. Sultan el-Mansûr Kalavûn Medresesi Mihrap Kavsarası, Memlûk Dönemi, 684/1285, Kahire. 69

Fotoğraf 40. Tenkızıyye Medresesi Mihrabı, Memlûk Dönemi, 729/1328, Kudüs, (Ellen Kenney'den). 69

Fotoğraf 41. Ebû Eyyûb el-Ensârî Türbesi Servilere Dolanmış Asma ve Üzümler, Osmanlı Dönemi, XVI-XVII Yy., İstanbul. 72

Fotoğraf 42. Topkapı Sarayı Harem Dairesi Servilere Dolanmış Asma ve Üzümler, Osmanlı Dönemi, İstanbul. 72

Fotoğraf 43. Servi Tasvirli Alçı Pano I, Muhtemelen Büyük Selçuklu, XII. Yy., Museum of Islamic Art, Doha. 73

Fotoğraf 44. Servi Tasvirli Alçı Pano II, Muhtemelen Büyük Selçuklu, XII. Yy., Museum of Islamic Art, Doha. 73

Fotoğraf 45. Damgan İmamzâde Ca'fer Türbesi Çinilerinde Servi, İlhanlı Dönemi, XIII. Yy., Musée Du Louvre, Paris, (Gerard Degeorge - Yves Porter'dan). 74

Fotoğraf 46. Damgan İmamzâde Ca'fer Türbesi Çinilerinde Servi ve Koruyucu Hayvan, İlhanlı Dönemi, XIII. Yy., Musée Du Louvre, Paris, (Venetia Porter'den). 74

Fotoğraf 47. Veramin İmamzâde Yayha Türbesi Çinilerinde Servi, XIII. Yy., British Museum, Londra. 75

Fotoğraf 48. Şam İşi Servili Çini Parça, Osmanlı Dönemi, XV.-XVI. Yy., British Museum, Londra. 75

Fotoğraf 49. Sultan Baybars Türbesi'nde Servi Motifleri, Memlûk Dönemi, XIII. Yy., Şam. 76

Fotoğraf 50. Sultan Baybars Türbesi'nde Servi Ağacından Detay, Memlûk Dönemi, XIII. Yy., Şam. 76

Fotoğraf 51. Muradiye Camii Kalem İşlerinde Servi Ağacı, Osmanlı Dönemi, 839/1436, Edirne. 77

Fotoğraf 52. Muradiye Camii Kalem İşlerinde Mimarî Tasvirler, Osmanlı Dönemi, 839/1436, Edirne. 77

Fotoğraf 53. Mevlânâ Dergâhı'nda Kalem İşi Süsleme, Osmanlı Dönemi, XV.-XVI. Yy., Konya, (Ali Fuat Baysal'dan). 78

Fotoğraf 54. Üsküdar Mihrimah Sultan Camii Şadırvan Sütunlarının Kaidelerinde Servi, Osmanlı Dönemi, 954/1547, İstanbul. 79

Fotoğraf 55. Şehzade Camii Taç Kapısında Servi, Osmanlı Dönemi, 955/1548, İstanbul. 79

Fotoğraf 56. Şehzade Camii Cümle Kapısında Servi I, Osmanlı Dönemi, 955/1548, İstanbul. 79

Fotoğraf 57. Şehzade Camii Cümle Kapısında Servi II, Osmanlı Dönemi, 955/1548, İstanbul. 79

Fotoğraf 58. Ak Sungur Camii'ne İlave Edilen Servili Çini Pano, Osmanlı Dönemi, XVII. Yy., Kahire. 80

Fotoğraf 59. el-Ezher Cami Batı Cephesinde Bulunan Revaklı Taç Kapıda Servi ve Hurma Ağaçları, XVIII. Yy., Osmanlı Dönemi, Kahire. 81

Fotoğraf 60. Şam İşi Servili Mimarî Pano, Osmanlı Dönemi, XIX. Yy., British Museum, Londra. 81

Fotoğraf 61. Uruk Vazosu, Sümer Dönemi, MÖ V. Bin, Irak Millî Müzesi, Bağdat. .. 85

Fotoğraf 62. Silindir Mühürde Nar Tasviri, Yeni Asur Dönemi, MÖ 850-825, British Museum, Londra. 85

Fotoğraf 63. Nakht Tapınağı Sunu Odasının Güney Duvarı Süslemesi (Kopya), Yeni Krallık Dönemi, MÖ 1410-1370, MET Museum, New York. 86

Fotoğraf 64. Elinde Nar ve Başak Demeti ile Demeter, Antik Yunan, National Archaeological Museum, Atina. 86

Fotoğraf 65. Persepolis Antik Kenti Duvar Kabartmalarında Nar Çiçeği, Ahamenîler Dönemi, MÖ VI. Yy., Şiraz. 87

Fotoğraf 66. Persepolis Antik Kenti Duvar Kabartmalarında Nar Çiçeği Detay , Ahamenîler Dönemi, MÖ VI. Yy., Şiraz. 87

Fotoğraf 67. Tâk-ı Kisrâ'nın Alçı Süslemelerinde Nar, Sâsânî Dönemi, VI. Yy., MET Museum, New York. 88

Fotoğraf 68. Sâsânî Dönemi Mimarîsinde Üzüm ve Asma, VI. Yy., MET Museum, New York. 88

Fotoğraf 69. Kefernahum Sinagogu Kalıntıları Hurma Ağacı, IV. Yy., İsrail. 89

Fotoğraf 70. Kefernahum Sinagogu Kalıntıları Üzüm ve Nar, IV. Yy., İsrail. 89

Fotoğraf 71. Piskopos Leontios Kilisesi Mozaiklerinde Nar Ağacı, Bizans Dönemi, VI. Yy. (Nassar ve Turshan'dan). 90

Fotoğraf 72. Peygamber Elias Kilisesi Moziklerinde Hayat Ağacı, Nar ve Üzüm Tasvirleri, Bizans Dinemi, VI. Yy., Madaba, Ürdün. 90

Fotoğraf 73. Kubbetü's-Sahre Galeri Kemer Karnı Nar Ve Üzüm Tasvirleri, Emevî Dönemi, 72/691, Kudüs. 97

Fotoğraf 74. Mescid-i Aksâ, Ahşap Pencere Kanadı Üzerinde Nar Motifi, Erken Abbâsî Dönemi, VIII. Yy., Rockefeller Museum, Kudüs. 97

Fotoğraf 75. İnce Minareli Medrese Nar Motifi, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Konya. 98

Fotoğraf 76. Çifte Minareli Medrese Nar Motifi, İlhanlı Dönemi, XIII. Yy., Erzurum. 98

Fotoğraf 77. Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde Sultan III. Ahmed'in Yemiş Odası, XVIII. Yy., İstanbul……..... 100

Fotoğraf 78. Rüstem Paşa Camii Revaklı Avlu Çinilerinde Nar Motifi, Osmanlı Dönemi, 969-970/1561-1562, İstanbul……100

Fotoğraf 79. Rukiye Begüm Sarayı'nda Nar Motifi, Babürlü Dönemi, XVI.-XVII. Yy., Fatehpur Sikri. 101

Fotoğraf 80. Rukiye Begüm Sarayı'nda Hurma Ağacı, Babürlü Dönemi, XVI.-XVII. Yy.. Fatehpur Sikri. 101

Fotoğraf 81. Mescid-i Şah Çinilerinde Stilize Salkım Nar Tasvirleri, Safevî Dönemi, XVII. Yy., Isfahan. 101

Fotoğraf 82. Mescid-i Aksâ Ahşap Pencere Kanatlarında Üzüm Salkımları, Erken Abbasî Dönemi, VIII. Yy., Rockefeller Museum, Kudüs..... 103

Fotoğraf 83. Câmiü'l-Kebîr'de Üzüm Salkımlı Sütun Başı, XI. Yy., Cezayir. 105

Fotoğraf 84. Harran Ulu Camii'nde Asma ve Üzüm Motifleri, Emevî Dönemi, Şanlıurfa, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan). 105

Fotoğraf 85. Mardin Ulu Camii Mihrabında Üzüm ve Asma, Artuklu Dönemi, XII. Yy. 105

Fotoğraf 86. Mardin Ulu Camii Mihrabından Detay, Artuklu Dönemi, XII. Yy..... 105

Fotoğraf 87. Mardin Ulu Camii Minare Kapısında Üzüm ve Asma, Osmanlı Dönemi, XIX. Yy. 106

Fotoğraf 88. Birgi Ulu Camii Doğu Cephesi Penceresinde Üzüm Tasviri, Aydınoğlu Beyliği, 712/1312, İzmir, (Gülay Cengiz'den)..... 106

Fotoğraf 89. Rüstem Paşa Camii Avlu Revakı Çinileri Üzüm Salkımları, Osmanlı Dönemi, XVI. Yy., İstanbul. 107

Fotoğraf 90. Ebû Eyyûb el-Ensârî Türbesi'nin Dış Cephe Çinilerinde Asma ve Üzüm, Osmanlı Dönemi, İstanbul. 107

Fotoğraf 91. Rukiye Begüm Sarayı'nda Üzüm Salkımları ve Asma Yaprakları, Babürlü Dönemi, XVI.-XVII. Yy., Fatehpur Sikri. 107

Fotoğraf 92. Elinde Ayna Tutan Kubaba, MÖ 900-700, Kargamış-Gaziantep, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara. 111

Fotoğraf 93. Tören Alayında Ayna Tutan Figürler, MÖ 900-700, Kargamış-Gaziantep, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara. 111

Fotoğraf 94. Amenemhat I Piramidinden Ankh Motifli Duvar Kabartması, MÖ 1981–1952, Mısır. 113

Fotoğraf 95. Narkissos'a Ayna Tutan Genç Nymphe, MÖ 340-330, Museo Civico Archeologico, Bolonya. 113

Fotoğraf 96. Divriği Camii Kuzey Taç Kapısında Ayna Motifleri I, Mengücek Beyliği, 626/1229, Sivas. 124

Fotoğraf 97. Divriği Camii Kuzey Taç Kapısında Ayna Motifleri II, Mengücek Beyliği, 626/1229, Sivas. 124

Fotoğraf 98. Divriği Camii Kuzey Taç Kapısında Ayna Motifleri III, Mengücek Beyliği, 626/1229, Sivas. 125

Fotoğraf 99. Divriği Camii Batı Taç Kapısında Ayna Motifi, Mengücek Beyliği, 626/1229, Sivas. 125

Fotoğraf 100. Divriği Şifahane Taç Kapısında Ayna Motifleri, Mengücek Beyliği, 626/1229, Sivas. 125

Fotoğraf 101. Buruciye Medresesi Taç Kapısında Ayna Motifleri I, Anadolu Selçuklu Dönemi, 670/1271, Sivas. 126

Fotoğraf 102. Topkapı Sarayı'nda Sultan III. Selim'in Dua Odası'nı Süsleyen Ayna, Osmanlı Dönemi, 1205/1790, İstanbul. 128

Fotoğraf 103. Sultan III. Selim'in Dua Odası'nı Süsleyen Ayna Kitâbesi, Osmanlı Dönemi, 1205/1790, İstanbul. 128

Fotoğraf 104. Mihrişah Vâlide Sultan Kasrı'nda Bulunan Ayna, Osmanlı Dönemi, XVIII. Yy., İstanbul. 129

Fotoğraf 105. Tarihî Boroujerdi Konağı Cephe Tasarımında Ayna Motifi, Kaçar Dönemi, XIX. Yy., Kâşân. 130

Fotoğraf 106. Çehel Sütun Sarayı Giriş Ayvanında Âyinekâri Süsleme, Safevî Dönemi, XVII. Yy., Isfahan. 131

Fotoğraf 107. Çehel Sütun Sarayı Giriş Ayvanında Âyinekâri Süslemeden Detay, Safevî Dönemi, XVII. Yy., Isfahan. 131

Fotoğraf 108. Heşt Behişt Sarayı'nın Ahşap Verandasında Âyinekâri Süsleme, Safevî Dönemi, 1080/1669, Isfahan. 132

Fotoğraf 109. Heşt Behişt Sarayı'nın Kubbesinde Âyinekâri Süsleme, Safevî Dönemi, 1080/1669, Isfahan. 132

Fotoğraf 110.Şah-ı Çerağ Türbesi'nin Harem Bölümü, Şiraz 133

Fotoğraf 111. Ali Bin Hamza Türbesi'nin Harem Bölümü, Şiraz. 133

Fotoğraf 112. İmam Rıza Türbesi'nin Harem Bölümü, Meşhed. 133

Fotoğraf 113. Fâtıma Masume Türbesinin Taç Kapı Ayvanı, Kum. 134

Fotoğraf 114.Zinciriye Medresesi Taç Kapısında Müsennâ İstif, Artuklu Dönemi, 787/1385, Mardin. 138

Fotoğraf 115. Zinciriyye Medresesi Mihrabında Müsennâ İstif, Artuklu Dönemi, 787/1385, Mardin. 138

Fotoğraf 116. Üç Şerefeli Camii Taç Kapısının Sol Yüzeyindeki Müsennâ İstifli Pano, Osmanlı Dönemi, 841-851/1437-1447, Edirne. 138

Fotoğraf 117. Mevlânâ Türbesi Kalem İşlerinde Müsennâ İstif, Osmanlı Dönemi, XV. Yy., Konya, (Ali Fuat Baysal'dan). 139

Fotoğraf 118. Ayasofya İmareti Taç Kapısı, Osmanlı Dönemi, 1155/1742, İstanbul. 140

Fotoğraf 119. Ayasofya İmareti Taç Kapısında Sağdaki Düz Tuğra, Osmanlı Dönemi, 1155/1742, İstanbul. 140

Fotoğraf 120. Ayasofya İmareti Taç Kapısında Soldaki Ters Tuğra, Osmanlı Dönemi, 1155/1742, İstanbul. 140

Fotoğraf 121. Buruciye Medresesi Taç Kapı Tezyînatında Ayna Motifleri II, Anadolu Selçuklu Dönemi, 670/1271, Sivas..... 141

Fotoğraf 122. Isfahan Mescid-i Cuması'nın Batı Ayvanında Aynalı Panolar, Safevî Dönemi..... 141

Fotoğraf 123. Isfahan Mescid-i Cuması'nın Batı Ayvanında Aynalı Pano I, Safevî Dönemi..... 142

Fotoğraf 124. Isfahan Mescid-i Cuması'nın Batı Ayvanında Aynalı Pano II, Safevî Dönemi..... 142

Fotoğraf 125. Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde Servili Simetrik Pano, Osmanlı Dönemi, İstanbul. 143

Fotoğraf 126. Şah-ı Çerağ Türbesinin Avludaki Havuza Düşen Yansıması, Şiraz..... 144

Fotoğraf 127. Pişmiş Toprak Kandiller, Geç Roma, Bizans ve Selçuklu Dönemleri, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara..... 146

Fotoğraf 128. Madeni Kandiller, Bizans Dönemi, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara..... 147

Fotoğraf 129a. Galata Zülfaris Sinagogu'nda Ner-Hatamid (Devamlı Yanan Işık-Kandil), Aron-Hokadeş (Kutsal Dolap), Teva ve Menoralar, İstanbul……. 150

Fotoğraf 129b. Beth Alpha Sinagogu Zemin Mozaiklerinde Kandil ve Menoralar (Yedi Kollu Şamdan), Bizans Dönemi, VI. Yy., İsrail..... 151

Fotoğraf 130. Aziz Clemente Bazilikası Mozaiklerinde Kaynağını Tanrı Katından Alan Işınlar ve Kutsal Hale, XII. Yy., Roma. 151

Fotoğraf 131. Cam Kandiller, Memlûk Dönemi, British Museum, Londra. 161

Fotoğraf 132. el-Akmer Camii Taç Kapı Cephesinde Niş İçerisinde Kandil, Fâtımî Dönemi, 519/1125, Kahire..... 162

Fotoğraf 133. Uşak Saf Seccadesinde Kandil ve Na'l-i Şerîf Motifi, XVI.-XVII. Yüzyıl, TİEM, İstanbul. 162

Fotoğraf 134. Hz. Hüseyin Meşhedi Taç Kapısında Kandil Motifleri, Eyyûbî Dönemi, 569/1173, Halep..... 163

Fotoğraf 135. Ulvi Sultan Mescidi Mihrabı, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Taş Eserleri Müzesi, Konya..... 165

Fotoğraf 136. Yezd Mescid-i Cuması'nın Duvar Çinileri Arasında Kandil Motifli Mihrap, Timurlu Dönemi, 765/1364, (Sümeyra Ocak'tan). 165

Fotoğraf 137. Sultan Ferec İbn Berkuk Hankahı Sütunlarında Kandil Motifi, Memlûk Dönemi, 803-814/1400-1411, Kahire..... 166

Fotoğraf 138. Milet İlyas Bey Camii Mihrabı, II. Beylikler Devri, 806/1403, Aydın. 166

Fotoğraf 139. Milet İlyas Bey Camii Mihrabında Kandil Motifleri, II. Beylikler Devri, 806/1403, Aydın. 166

Fotoğraf 140. Yeşil Türbe Mihrabında Kandil ve Şem' Motifleri, Osmanlı Dönemi, 824/1421, Bursa, (Merve Akyüz'den). 168

Fotoğraf 141. Yeşil Türbe (824/1421) Mihrabından Detay, Osmanlı Dönemi, 824/1421, Bursa, (Merve Akyüz'den)..... 168

Fotoğraf 142. Topkapı Sarayı Fatih Köşkü Kapısı, Osmanlı Dönemi, XV. Yy., İstanbul. 168

Fotoğraf 143. Topkapı Sarayı Fatih Köşkü Kapısında Kandil Motifi, Osmanlı Dönemi, XV. Yy., İstanbul..... 168

Fotoğraf 144. Altunîzâde İsmail Zühdü Paşa Camii'nin Medhal Sofası Mihrabı, Osmanlı Dönemi, 1282/1865, İstanbul. 169

Fotoğraf 145. Ahlat Meydan Mezarlığında Kandil Motifli Mezar Taşı I, Anadolu Selçuklu Dönemi, XII. Yy., Bitlis, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan)..... 172

Fotoğraf 146. Ahlat Meydan Mezarlığında Kandil Motifli Mezar Taşı II, Anadolu Selçuklu Dönemi, XII. Yy., Bitlis, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan)..... 172

Fotoğraf 147. Ahlat Meydan Mezarlığında Şem' Motifli Mezar Taşı I, Anadolu Selçuklu Dönemi, XII. Yy., Bitlis, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan). 175

Fotoğraf 148. Ahlat Meydan Mezarlığında Şem' Motifli Mezar Taşı II, Anadolu Selçuklu Dönemi, XII. Yy., Bitlis, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan)..... 175

Fotoğraf 149. Tire Yahşi Bey Camii Mihrabı, Osmanlı Dönemi, 845/1441, İzmir.... 175

Fotoğraf 150. Tire Yahşi Bey Camii Mihrabında Şem' ve Kandil Motifleri, Osmanlı Dönemi, 845/1441, İzmir. 175

Fotoğraf 151.Şam İşi Çini Pano, Osmanlı Dönemi, XVI. Yy., Aga Khan Muesum, Toronto..... 176

Fotoğraf 152. Ümeyye Camii Avlu Revakının Duvarlarını Süsleyen Mozaiklerde İstiridye Formlu Kemer ve İnciler, Emevî Dönemi, 96/714, Şam. 178

Fotoğraf 153. Ümeyye Camii Mozaiklerinde Kandil Görünümündeki İnciler, Emevî Dönemi, 96/714, Şam 179

Fotoğraf 154. Halife Mansur Camii Mihrabı, Abbâsî Dönemi, VIII. Yy., Irak Millî Müzesi, Bağdat. 179

Fotoğraf 155. el-Akmer Camii Taç Kapısı ve Cephe Süslemeleri, Fâtımî Dönemi, 519/1125, Kahire. 180

Fotoğraf 156. el-Akmer Camii İstiridye Şeklindeki Mihrap Kavsarası ve Ortasında İnci Tanesi, Fâtımî Dönemi, 519/1125, Kahire..... 181

Fotoğraf 157. el-Akmer Camii'nde "İsm-i Nebî (Muhammed)" -"ve Ali" İbareleri, Fâtımî Dönemi, 519/1125, Kahire. 181

Fotoğraf 158. Kızıltepe (Dunaysır) Ulu Camii İstiridye Formlu Mihrabı, Artuklu Dönemi, XII. Yy., Mardin..... 181

Fotoğraf 159. Kızıltepe (Dunaysır) Ulu Camii Mihrabında Niş İçerisinde Kandil Motifi, Artuklu Dönemi, XII. Yy., Mardin..... 181

Fotoğraf 160. Yeşil Türbe Taç Kapı Kavsarası, Osmanlı Dönemi, 824/1421, Bursa. 182

Fotoğraf 161. Kapı Biçiminde Mezar Taşı, Mısır Uygarlığı I. Ara Dönem, MÖ 2134-2040, Arkeoloji Müzeleri, İstanbul. 185

Fotoğraf 162. Dionysios'un Kapı Biçiminde Mezar Steli, Roma Dönemi, MS I.-II. Yy., Arkeoloji Müzeleri, İstanbul. 185

Fotoğraf 163. Atena Partenonu Rekonstrüksiyonu , MÖ V. Yy., Atina. 186

Fotoğraf 164. Galata Zülfaris Sinagogu Kapısında Bulunan Koruyucu Tılsım Mahiyetindeki Mezuza, İstanbul. 188

Fotoğraf 165. Çifte Minareli Medrese Taç Kapı Cephesinde Tamamlanamamış Tezyînat, İlhanlı Dönemi, XIII. Yy., Erzurum. 196

Fotoğraf 166. Yeşil Camii Taç Kapı Cephesinde Tamamlanamamış Tezyînat, Osmanlı Dönemi, 822/1419, Bursa. 196

Fotoğraf 167. İnce Minareli Medrese Taç Kapısı I, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Konya. 197

Fotoğraf 168. İnce Minareli Medrese Taç Kapısı II, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Konya. 197

Fotoğraf 169. Mescid-i Şah Taç Kapı Cephesi, Safevî Dönemi, XVII. Yy., Isfahan. 198

Fotoğraf 170. Mescid-i Şah Taç Kapısında Mukarnas Kavsara, Safevî Dönemi, XVII. Yy., Isfahan. 198

Fotoğraf 171. Topkapı Sarayı Bâb-ı Hümayûn, Osmanlı Dönemi, 883/1478, İstanbul. 199

Fotoğraf 172. Bâb-ı Hümayûn Kitâbe I, Osmanlı Dönemi, 883/1478, İstanbul. 200

Fotoğraf 173. Bâb-ı Hümayûn Kitâbe II, Osmanlı Dönemi, 883/1478,İstanbul. 200

Fotoğraf 174. Topkapı Sarayı Babü's-Selâm, Osmanlı Dönemi, XV. Yy., İstanbul. 201

Fotoğraf 175. Topkapı Sarayı Babü's-Saâde, Osmanlı Dönemi, İlk İnşa XV. Yy., İstanbul. 201

Fotoğraf 176. Ayasofya Camii Kütüphanesinin Kapı Tokmağı, Osmanlı Dönemi, 1152/1740, İstanbul. 203

Fotoğraf 177. Nuruosmaniye Camii Kapı Tokmağı I, Osmanlı Dönemi, 1169/1755, İstanbul. 203

Fotoğraf 178. Nuruosmaniye Camii Kapı Tokmağı II, Osmanlı Dönemi, 1169/1755, İstanbul. 203

Fotoğraf 179. Arslanhane Camii Mihrabı, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Ankara. 205

Fotoğraf 180. Arslanhane Camii Mihrabında Başsız Ejder Figürü, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Ankara. 205

Fotoğraf 181. Beyşehir Eşrefoğlu Camii Mihrabı, Eşrefoğlu Beyliği, 699/1299, Konya, (Merve Akyüz'den) 206

Fotoğraf 182. Beyşehir Eşrefoğlu Camii Mihrabında Âyet Kitâbesi, Eşrefoğlu Beyliği, 699/1299, Konya, (Merve Akyüz'den). 206

Fotoğraf 183. Develi Siva Sitti Hatun Camii Mihrabı, Anadolu Selçuklu Dönemi, 680/1281, Kayseri, (Merve Akyüz'den). 207

Fotoğraf 184. Milet İlyas Bey Camii Mihrabından Detay, Beylikler Devri, 806/1403, Aydın..... 207

Fotoğraf 185. Isfahan Mescid-i Cuması'nda Olcaytu Mihrabı, İlhanlı Dönemi. 207

Fotoğraf 186. Eski Camii Mihrabı, Osmanlı Dönemi, 816/1414, Edirne. 208

Fotoğraf 187. Süleymaniye Camii Mihrap Duvarı, Osmanlı Dönemi, 964/1557, İstanbul. 209

Fotoğraf 188. Süleymaniye Camii Mihrap Duvarında Revzen, Osmanlı Dönemi, 964/1557, İstanbul. 209

Fotoğraf 189. Süleymaniye Camii Tâk Kapısı, Osmanlı Dönemi, 964/1557, İstanbul. 210

Fotoğraf 190. Süleymaniye Camii Taç Kapısı, Osmanlı Dönemi, 964/1557, İstanbul. 210

Fotoğraf 191. Süleymaniye Camii Cümle Kapısı, Osmanlı Dönemi, 964/1557, İstanbul. 210

Fotoğraf 192. Kutubiye Camii Mihrabı I, Muvahhidler Dönemi, XII. Yy., Marakeş. 212

Fotoğraf 193. Vekil Camii Mihrabı I, Zend Hanedanı Dönemi, XVIII. Yy., Şiraz. ... 212

Fotoğraf 194. Vekil Camii Mihrabı I, Zend Hanedanı Dönemi, XVIII. Yy., Şiraz. ... 212

Fotoğraf 195. Vekil Camii Mihrabı II, Zend Hanedanı Dönemi, XVIII. Yy., Şiraz... 212

Fotoğraf 196. Her Bir Kulun Ahirete İrtihal Kapısı Olan Mezar Taşları, Ahlat Meydan Mezarlığı, XII.-XIII. Yy., Bitlis, (Sümeyra Ocak'tan). 214

Fotoğraf 197. Kapı Formunda Mezar Taşı I, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, XII.-XIII. Yy., Van, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan). 214

Fotoğraf 198. Kapı Formunda Mezar Taşı II, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, XII.-XIII. Yy., Van, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan). 214

Fotoğraf 199. Sanduka Yan Yüzeyinde "Ölüm Bir Kapıdır…" Hadis-i Şerif Metni, 738/1388, Erciş-Çelebibağ Mezarlığı, Van, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan). 215

Fotoğraf 200. Mihrap Nişi Görünümünde Mezar Taşı, Ahlat Meydan Mezarlığı, XII.-XIII. Yy., Bitlis, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan). 215

Fotoğraf 201. Mihrap Nişi Görünümünde Mezar Taşı Detay, Ahlat Meydan Mezarlığı, XII.-XIII. Yy., Bitlis, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan). 215

Fotoğraf 1a. Hacı İvaz Paşa'ya Ait Mezar Taşı, Osmanlı Dönemi, 831/1428, Bursa, (Merve Akyüz'den)……...217

Fotoğraf 202b. Eyüp Sultan Türbesi'nde Nişancı Ahmed Paşa'nın Mezar Taşı, Osmanlı Dönemi, XV. Yy., İstanbul. 217

Fotoğraf 203. Süleymaniye Haziresi'nde Mihrap Formunda Mezar Taşı, Osmanlı Dönemi, IX. Yy., İstanbul. 217

Fotoğraf 204. Selçuklu Mezar Yapılarında Baş ve Ayak Taşı, Ahlat Meydan Mezarlığı, XII.-XIII. Yy., Bitlis, (Sümeyra Ocak'tan). 217

Fotoğraf 205. Osmanlı Mezar Yapılarında Baş ve Ayak Taşı, Eyüp Sultan Mezarlığı, XVIII. Yy., İstanbul. 217

Fotoğraf 206. Kapı Formunda Mezar Taşı I, XIX. Yy., Gence, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan). 218

Fotoğraf 207. Kapı Formunda Mezar Taşı I, XIX. Yy., Gence, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan). 218

Fotoğraf 208. Sahib-i Atâ Hankah Camii Taç Kapısı, Anadolu Selçuklu Dönemi, 656/1258, Konya. 220

Fotoğraf 209. Sahib-i Atâ Hankah Camii Taç Kapı Tezyînatında Kapı Motifi, Anadolu Selçuklu Dönemi, 656/1258, Konya. 220

Fotoğraf 210. Sahib-i Atâ Hankah Camii'nde Kapı Formunda Sebil I, Anadolu Selçuklu Dönemi, 656/1258, Konya. 221

Fotoğraf 211. Sahib-i Atâ Hankah Camii'nde Kapı Formunda Sebil II, Anadolu Selçuklu Dönemi, 656/1258, Konya. 221

Fotoğraf 212. Gök Medrese Taç Kapı Tezyînatında Kapı Motifleri, Anadolu Selçuklu Dönemi, 670/1271, Sivas. 222

Fotoğraf 213. Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde Kapı Formunda Pencere, Eşrefoğlu Beyliği, 699/1299, Konya, (Betül Eser'den). 223

Fotoğraf 214. Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde Kapı Formunda Tezyînat, Osmanlı Dönemi, İstanbul. 223

Fotoğraf 215. Topkapı Sarayı Harem Dairesi Cümle Kapısı, Osmanlı Dönemi, İstanbul. 225

Fotoğraf 216. Topkapı Sarayı Harem Dairesi Cümle Kapısında Âyet Kitâbesi, Osmanlı Dönemi, İstanbul. 225

Fotoğraf 217. Yıldırım Camii'nde Yükseltilmiş İbadet Mekânına Geçişin Sağlandığı Bursa Kemerli Açıklık, Osmanlı Dönemi, 793-797/1391-1395, Bursa. 226

Fotoğraf 218. Yeşil Camii'nde Yükseltilmiş İbadet Mekânına Geçişin Sağlandığı Bursa Kemerli Açıklık, Osmanlı Dönemi, 822/1419, Bursa. 226

Fotoğraf 219. Büyük Selimiye Camii'nde İbadet Mekânına Girişin Sağlandığı Kemerde Perde Motifi I, Osmanlı Dönemi, 1220/1805, İstanbul. 227

Fotoğraf 220. Büyük Selimiye Camii'nde İbadet Mekanına Girişin Sağlandığı Kemerde Perde Motifi II, Osmanlı Dönemi, 1220/1805, İstanbul. 227

Fotoğraf 221. Sultan II. Bayezid Camii Mihrabı, Osmanlı Dönemi, 911/1505, İstanbul. 228

Fotoğraf 222. Yavuz Sultan Selim Camii Mihrabı, Osmanlı Dönemi, 929/1522, İstanbul. 228

Fotoğraf 223. Yavuz Sultan Selim Camii Mihrabında Perde Dekoru, Osmanlı Dönemi, 929/1522, İstanbul. 228

Fotoğraf 224. Sultan Süleyman Camii Mihrabına IX. Yüzyılda Eklenen Perde Motifi, Osmanlı Dönemi, Çankırı. 230

Fotoğraf 225. Ortaköy Büyük Mecidiye Camii Kubbesinde Perde Motifleri, Osmanlı Dönemi, XIX. Yy., İstanbul. 230

Fotoğraf 226. Ortaköy Büyük Mecidiye Camii Kubbe Tezyînatı, Osmanlı Dönemi, XIX. Yy., İstanbul. 230

Fotoğraf 227. Vezir Mereruka'nın Mezar Anıtında Terazi Motifli Duvar Kabartması, Eski Krallık Dönemi, MÖ 2245-2150, Sakkara. 233

Fotoğraf 228. Mısır Ölüler Kitabında (Ani Papirüsü) Ruhun Tartılma Sahnesi, XIX. Hanedan Dönemi, MÖ 1250, British Museum, Londra. 233

Fotoğraf 229. Terazi Motifli Mezar Steli, Hitit Dönemi, MÖ VII. Yüzyıl, Musée Du Louvre, Paris. 235

Fotoğraf 230. Hermes'in Ruhları Tartan Terazisi, Antik Yunan, MÖ 490-480, British Museum, Londra. 235

Fotoğraf 231. Moneta Avg Lejantlı Terazi Motifli Roma Sikkesi, Hadrian Dönemi, MS 117-138. 237

Fotoğraf 232. Taş Üzerinde Terazi Kabartması, Roma Dönemi, MS II. Yüzyıl, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. 237

Fotoğraf 233. Beth Alpha Sinagogu Terazi Motifli (Zodyak Haritası) Zemin Mozaiği, Bizans Dönemi, MS VI. Yy., Beit She'an (İsrail). 239

Fotoğraf 234. Bourges Katedrali'nde Melek Mikail ve Son Yargı, XIII. Yy., Fransa. 239

Fotoğraf 235. Terazi Motifli Sikke, Babürlü Dönemi VII. Yy., British Museum, Londra. 243

Fotoğraf 236. Cizre (Yafes/İbn Ömer) Köprüsü Batı Ayağında Terazi Burcu Tasvirli Pano, Musul Atabeğleri Dönemi, XII. Yy., Suriye. 243

Fotoğraf 237. Muavinü'l-Mülk Tekkesi'nde Terazi Motifli Çini Pano, Kaçar Dönemi, 1903, Kirmanşah. 244

Fotoğraf 238. Muavinü'l-Mülk Tekkesi'nde Hz. Yusuf'un Terazide Tartılma Sahnesi, Kaçar Dönemi, 1903, Kirmanşah. 244

Fotoğraf 239. Gümüşdamla Köyü Camii Vaaz Kürsüsünde Terazi, Osmanlı Dönemi, 1282/1865, Bayburt, (Haldun Özkan'dan). 245

Fotoğraf 240. Akçaabat Derecik Mahallesi Camii Mihrabı, XX. Yy., Trabzon. 245

Fotoğraf 241. Dernekpazarı Akköse Köyü Camii Mihrap Nişi, XIX. Yy., Trabzon, (Yavuz Sarı'dan)..... 245

Fotoğraf 242. Belenardıç Köyü Camii'nde Terazi/Mîzan Tasviri, XIX. Yy., Denizli, (Fatma Erten'den)..... 247

Fotoğraf 243. Baklan Boğaziçi Eski Camii'nde Terazi/Mîzan Tasviri, XVIII. Yy., Denizli, (Fatma Erten'den)..... 247

Fotoğraf 244. Akköy Yukarı Camii'nde Terazi/Mîzan Tasviri, XIX. Yy., Denizli, (Fatma Erten'den)..... 247

Fotoğraf 245. Şefaatli Paşaköy Kasabası Tokmak Hasan Paşa Camii Harem Duvarı, 1187/1773, Yozgat..... 248

Fotoğraf 246. Ulûhiyet Âlemi, Marifetnâme vr. 18a-19b, Erzurumlu İbrahim Hakkı, Süleymaniye Kütüphanesi, Hamidiye 00702..... 248

Fotoğraf 247. Çaykara Kabataş Köyü Camii'nde Terazi Motifi, 1226/1811, Trabzon, (Yavuz Sarı'dan)..... 250

Fotoğraf 248. Ak-Kara Amel Defterleri ve Terazi, Muhammediye Sayfa 265, Yazıcıoğlu Mehmed, Süleymaniye Kütüphanesi, Basma Bağışlar 08327. 250

Fotoğraf 249. Terazi Motifli Mezar Sandukası, Adana Asrî Mezarlığı, 1926, (Erdal Elmas'tan). 252

Fotoğraf 250. Kapalı Çarşı Nuruosmaniye Kapısı'nda Osmanlı Devlet Arması, İstanbul. 254

Fotoğraf 251. Kapalı Çarşı Nuruosmaniye Kapısı'nda Osmanlı Devlet Arması'nda Terazi Motifi, İstanbul. 254

Fotoğraf 252. Osmanlı Armalı Mezar Taşı, XIX. Yy., Karacahmet Mezarlığı, İstanbul. 254

Fotoğraf 253. Osmanlı Armalı Mezar Taşı'ndan Detay, XIX. Yy., Karacahmet Mezarlığı, İstanbul..... 254

Fotoğraf 254. Osmanlı Armalı Mezar Taşı, XIX. Yy., Beşiktaş Yahyâ Efendi Haziresi, İstanbul..... 254

Fotoğraf 255. Osmanlı Armalı Mezar Taşı'ndan Detay, XIX. Yy., Beşiktaş Yahyâ Efendi Haziresi, İstanbul. 254

Fotoğraf 256. Topkapı Sarayı İkinci Avluda Adalet Kulesi, Osmanlı Dönemi, İstanbul. 255

Fotoğraf 257. Topkapı Sarayı Karaağalar Dairesi Kapısı'ında Hadîs-i Şerif Kitâbesi, Osmanlı Dönemi, İstanbul. 255

Fotoğraf 258. Eynesil Yeşil Camii'nde Hz. Ömer'i Sembolize Eden Terazi Nesnesi, 2012 Giresun, (Faruk Narmanlı'dan)..... 256

Fotoğraf 259. An-Zu / İmdugud Kuşu, Asur Dönemi, MÖ 2500, British Museum, Londra..... 260

Fotoğraf 260. Kartal Başlı-İnsan Gövdeli-Kanatlı Hayat Ağacı Muhafızı, Asur Dönemi, MÖ 865-860, British Museum, Londra. 260

Fotoğraf 261. Mısır Ölüler Kitabı'nda Ba Kuşu, Yeni Krallık Dönemi, MÖ 1250, British Museum, Londra. 261

Fotoğraf 262. Mısır Ölüler Kitabı'nda Thoth Tasviri, Yeni Krallık Dönemi, MÖ 1250, British Museum, Londra. 261

Fotoğraf 263. Maat ve Kanatları, MÖ 2700..... 263

Fotoğraf 264. Persepolis Antik Kentinde Ahura Mazda Kabartması, Ahamenî Dönemi, MÖ VI. Yy., Şiraz..... 263

Fotoğraf 265. Pazırık Kurganlarında İkili Kuş Tasviri, MÖ V. Yy., Hermitage Müzesi, St. Petersburg……265

Fotoğraf 266. Pazırık Kurganlarında Kanatları Açık Kartal Tasviri, MÖ VI. Yy., , Hermitage Müzesi, St. Petersburg 265

Fotoğraf 267. Kültigin Anıtının Baş Kısmı, Göktürk Devri, VIII. Yy., National Museum Of Mongolia, Ulanbatur. 265

Fotoğraf 268. Sardes Sinagogu'nda Teva'nın Yan Yüzeyinde Kartal Figürü ve Koruyucu Aslan, MS IV-VI. Yy., Manisa..... 265

Fotoğraf 269. Aryan Vaftizhanesinin Kubbesi'nde Hz. İsa Vaftiz Edilirken, V.-VI. Yy., Ravenna, İtalya. 268

Fotoğraf 270. Gazneli Dönemi Alçı Plaka, XII. Yy., National Museum Of Oriental Art, Roma, (Alessio Bombaci'den). 275

Fotoğraf 271. Gazneli Dönemi Alçı Plaka'dan Detay, XII. Yy., National Museum Of Oriental Art, Roma, (Alessio Bombaci'den)..... 275

Fotoğraf 272. Emir Saltuk Kümbeti Kasnakta Tekli Devlet Kuşu Tasviri, Saltuklu Dönemi, XII. Yüzyıl, Erzurum. 275

Fotoğraf 273. Ulu Beden Burcu'nda Devlet Kuşu Tasviri, Artuklu Dönemi, 605/1208, Diyarbakır..... 277

Fotoğraf 274. Ulu Beden Burcu'nda Devlet Kuşu Tasvirinden Detay, Artuklu Dönemi, 605/1208, Diyarbakır. 277

Fotoğraf 275. Yedi Kardeş Burcu'nda Devlet Kuşu Tasviri, Artuklu Dönemi, 605/1208, Diyarbakır..... 277

Fotoğraf 276. Yedi Kardeş Burcu'nda Devlet Kuşu Tasvirinden Detay, Artuklu Dönemi, 605/1208, Diyarbakır. 277

Fotoğraf 277. İkili Devlet Kuşu Tasviri, Artuklu Dönemi, XII.-XIII. Yy., TİEM İstanbul. 278

Fotoğraf 278. es-Sultânî İbaresinin İki Yanında Devlet Kuşu Tasviri, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Taş Eserleri Müzesi, Konya. 279

Fotoğraf 279. Efsanevî Devlet Kuşu Tasviri, Anadolu Selçuklu Dönemi XIII. Yy., Taş Eserleri Müzesi, Konya. 279

Fotoğraf 280. Gövdesinde el-Muazzam Yazan Devlet Kuşu Motifli Sekizgen Çini, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Çini Eserler Müzesi, Konya. 279

Fotoğraf 281. Gövdesinde es-Sultan Yazan Devlet Kuşu Motifli Sekizgen Çini, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Çini Eserler Müzesi, Konya. 279

Fotoğraf 282. Divriği Ulu Camii Batı Cephesinde Devlet Kuşu Tasviri I, Mengücek Beyliği, 626/1228, Sivas. 281

Fotoğraf 283. Divriği Ulu Camii Batı Cephesinde Devlet Kuşu Tasviri II, Mengücek Beyliği, 626/1228, Sivas. 281

Fotoğraf 284. Divriği Ulu Camii Batı Cephesinde Tekli Kuş Tasviri, Mengücek Beyliği, 626/1228, Sivas. 281

Fotoğraf 285. Hitit Çift Başlı Kartalı, MÖ XIV.-XIII Yy., Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara. 285

Fotoğraf 286. Ankâ Tasviri I, Sarre – Kazvinî, XV. Yy., National Museum Of Asian Art, Washington. 288

Fotoğraf 287. Sîmurg Tasviri, Tûsî'ye Ait Acâib'ten vr. 20a, XVI. Yy. The Walters Art Museum, Baltimore. 288

Fotoğraf 288. Ankâ Tasviri II, Londra – Kazvinî, XII.-XIV. Yy., British Library, Londra, (Stefano Carboni'den). 290

Fotoğraf 289. Sülün Kuşu I 290

Fotoğraf 290. Kubâdâbâd Sarayı'nda Ankâ Tasvirli Sekizgen Çini, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Çini Eserler Müzesi, Konya. 291

Fotoğraf 291. Ankâ Tasviri III, Kelile ve Dimne, Topkapı Sarayı Kütüphanesi H. 363 vr. 71b, (Hatice Kübra Uysal'dan) 291

Fotoğraf 292. Topkapı Sarayı Sünnet Odası'nda Ankâ Tasviri, Osmanlı Dönemi, XVI. Yy., İstanbul. 293

Fotoğraf 293. Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü'nde Ankâ Tasviri, Osmanlı Dönemi, XVII. Yy., İstanbul. 293

Fotoğraf 294. Sülün Kuşu II 293

Fotoğraf 295. Topkapı Sarayı'nda Ejder-Sîmurg Karşılaşması, Osmanlı Dönemi, XVI. Yy., İstanbul, (Aziz Doğanay'dan). 295

Fotoğraf 296. Ejder-Sîmurg Karşılaşması'ndan Detay, Osmanlı Dönemi, XVI. Yy., İstanbul, (Aziz Doğanay'dan). 295

Fotoğraf 297. Tûsî'ye Ait Acâib'te Ejder-Sîmurg Karşılasması, vr. 172b, XVI. Yy., The Walters Art Museum, Baltimore. 295

Fotoğraf 298. Topkapı Sarayı Has Odada Karşılıklı İki Sîmurg, Osmanlı Dönemi, XVI. Yy., İstanbul, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan). 296

Fotoğraf 299. Karşılıklı İki Sîmurg'dan Detay, Osmanlı Dönemi, XVI. Yy., İstanbul, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan)..... 296

Fotoğraf 300. Ganj Ali Khan Kervansarayı'nda Ejder-Sîmurg Karşılaşması, Safevî Dönemi, XVI. Yy., Kirman..... 298

Fotoğraf 301. Nadir Dîvan Begi Medresesi Taç Kapısında Sîmurg, 1031/1622, Buhara, (Merve Akyüz'den)..... 301

Fotoğraf 302. Nadir Dîvan Begi Medresesi Cephe Revakında Sîmurg, 1031/1622, Buhara, (Merve Akyüz'den)..... 302

Fotoğraf 303. Tavus Kuşu Tasvirli Mezar/Çeşme Taşı, Artuklu Dönemi, XIII. Yy., TİEM, İstanbul. 304

Fotoğraf 304. Aleaddin Köşkü'nde Tasvus Kuşu Tasviri, Anadolu Selçuklu Dönemi, XII.-XIII. Yy., TİEM, İstanbul (Yusuf Acıoğlu'ndan)..... 305

Fotoğraf 305. Kubâdâbâd Sarayı Çinilerinde Tavus Kuşu I, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Çini Eserler Müzesi, Konya (Rüçhan Arık'tan)..... 305

Fotoğraf 306. Kubâdâbâd Sarayı Çinilerinde Tavus Kuşu II, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Çini Eserler Müzesi, Konya, (Rüçhan Arık'tan)..... 305

Fotoğraf 307. Erciş Zortul Kümbet'te Karşılıklı Tavus Kuşları, Karakoyunlu Dönemi, XV. Yy., Van, (Kemal Özkurt'tan). 307

Fotoğraf 308. Karaca Ahmed Sultan Türbesi, Osmanlı Dönemi, XIV. Yy., Uşak, (Türkan Acar'dan)..... 308

Fotoğraf 309. Karaca Ahmed Sultan Türbesi'nde Karşılık Tavus Kuşları , Osmanlı Dönemi, XIV. Yy., Uşak, (Türkan Acar'dan)..... 308

Fotoğraf 310. Çinili Köşk'te Tavus Kuşu Motifli Âb-ı Hayat Çeşmesi, Osmanlı Dönemi, 999/1590, İstanbul. 309

Fotoğraf 311. Şeyh Eminüddîn Cebrâil Türbesi, Safevî Dönem, 981/1573, Erdebil, (Kemal Özkurt'tan)..... 310

Fotoğraf 312. Şeyh Eminüddîn Cebrâil Türbesi'nde Kalem İşi Tavus Kuşları I, Safevî Dönemi, 981/1573, Erdebil, (Kemal Özkurt'tan)..... 310

Fotoğraf 313. Şeyh Eminüddîn Cebrâil Türbesi'nde Kalem İşi Tavus Kuşları II, Safevî Dönemi, 981/1573, Erdebil, (Esmi ve Shahbazi Shiran'dan). 310

Fotoğraf 314. Mescid-i Şah Taç Kapısından Karşılıklı Tavus Kuşları, Safevî Dönemi, XVII. Yy., Isfahan. 311

Fotoğraf 315. İmamzâde Harun-ı Velâyet Türbesi Taç Kapısı, Safevî Dönemi, 918/1512, Isfahan..... 312

Fotoğraf 316. İmamzâde Harun-ı Velâyet Türbesi Taç Kapısında Karşılıklı Tavus Kuşları, Safevî Dönemi, 918/1512, Isfahan. 312

Fotoğraf 317. Mescid-i Şah'ın Şebistan Biriminde Tasvirli Çini Pano, Safevî Dönemi, XVII. Yy., Isfahan. 313

Fotoğraf 318. Mescid-i Şah'ta Tavus Kuşu Tasvirli Çini Panodan Detay I, Safevî Dönemi, XVII. Yy., Isfahan. 313

Fotoğraf 319. Mescid-i Şah'ta Tavus Kuşu Tasvirli Çini Panodan Detay II, Safevî Dönemi, XVII. Yy., Isfahan. 313

Fotoğraf 320. Heşt Behişt Sarayı'nda Tavus Kuşları, Safevî Dönemi, 1080/1669, Isfahan. 314

Fotoğraf 321. Simetrik Aslan Heykelleri ve İştar Kabartması, Eski Babil Dönemi, MÖ XIX-XVIII. Yy., British Museum, Londra. 319

Fotoğraf 322. İştar Kapısı'nda Aslan Kabartması, Yeni Babil Dönemi, MÖ VI. Yy., Arkeoloji Müzeleri, İstanbul. 319

Fotoğraf 323. Kapı Önü Aslanı, Geç Hitit Dönemi, MÖ XII.-XI. Yy., Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara. 320

Fotoğraf 324. Nimrud İştar Tapınağı Kapı Aslanı, Asur Dönemi, MÖ 865-860, British Museum, Londra. 320

Fotoğraf 325. Hükümdar-Aslan Mücadelesi, Ahamenîler Dönemi, MÖ VI. Yy., Persepolis Antik Kenti, Şiraz. 320

Fotoğraf 326. Mumyalanmış Aslan, MÖ III.-I. Yy., Bubasteion Nekropolü, Sakkara. 322

Fotoğraf 327. Aslan Vücutlu İnsan Başlı Sfenks, Yeni Krallık Dönemi, MÖ 1550-1070, Arkeoloji Müzeleri, İstanbul. 322

Fotoğraf 328. Aslan Postu İçinde Herakles Başı, Antik Yunan, MÖ 575-550, National Museum Of Denmark. 323

Fotoğraf 329. İlteriş Kağan Külliyesi'nde Aslan Heykeli, Göktürk Devri, VII. Yy., Ötüken. 323

Fotoğraf 330. Siyah Kalem'e Atfedilen Omuzlarında Pars ve Kaplan Postu Taşıyan Figürler, Osmanlı Dönemi, XVI. Yy., TSMK, İstanbul. 325

Fotoğraf 331. Ebû Eyyûb el-Ensârî Türbesi'nde Şâhî Benek ve Pelengî Motifli Duvar Çinisi, Osmanlı Dönemi, İstanbul. 326

Fotoğraf 332. Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde Şâhî Benek ve Pelengî Motifli Duvar Çinisi, Osmanlı Dönemi, İstanbul. 326

Fotoğraf 333. Sardes Sinagogu Kalıntıları, Roma Dönemi, MS III.-IV.Yy., Manisa. . 327

Fotoğraf 334. Sardes Sinagogu'ndan Çıkarılan Çifte Aslan Heykeleri, Roma Dönemi, MS III.-IV.Yy., Manisa. 327

Fotoğraf 335. Muhafız Aslanlar, Hammath Gader Sinagogu, Bizans Dönemi, V.-VI. Yy., İsrail. 328

Fotoğraf 336. Çifte Aslan Tasvirli Parochet (Tevrat Perdesi), 1764, Demmelsdorf, Almanya. 328

Fotoğraf 337. Aziz Rufinus Katedrali Batı Kapısı, XII. Yy., Assisi, İtalya. 329

Fotoğraf 338. Aziz Rufinus Katedrali Batı Kapısı'nda Çifte Aslan ve Kuzu Kabartmaları, XII. Yy., Assisi, İtalya. 329

Fotoğraf 339. Tanrı Kuzusu Hz. İsa ve Dört İncil Yazarının Sembollerini İhtiva Eden Fildişi Plaka, MS 1000-1050, MET Museum, New York. 329

Fotoğraf 340. Cizre (Yafes/İbn Ömer) Köprüsü'nde Şîr ü Hûrşîd Tasviri I, Musul Atabeyliği Dönemi, XII. Yy., Suriye. 337

Fotoğraf 341. Cizre (Yafes/İbn Ömer) Köprüsü'nde Şîr ü Hûrşîd Tasviri II, Musul Atabeyliği Dönemi, XII. Yy., Suriye. 337

Fotoğraf 342. Silvan Kalesi Aslanlı Burç, Eyyûbi Dönemi, 599/1203, Diyarbakır, (AbdülHamit Tüfekçioğlu'ndan). 338

Fotoğraf 343. İncir Han Taç Kapısında Karşılıklı Şîr ü Hûrşîd Kabartmaları, Anadolu Selçuklu, 636/1238, Burdur. 339

Fotoğraf 344. İncir Han Taç Kapının Solundaki Şîr ü Hûrşîd Kabartması, Anadolu Selçuklu, 636/1238, Burdur. Fotoğraf 345. İncir Han Taç Kapının Sağındaki Şîr ü Hûrşîd Kabartması, Anadolu Selçuklu, 636/1238, Burdur. 339

Fotoğraf 346. Gence İmamzâde Türbesi Avlu Taç Kapısında Yer Alan Aslan-Güneş Figürleri I, XVI. Yy. (Ersel Çağlıtütüncügil'den). 343

Fotoğraf 347. Gence İmamzâde Türbesi Avlu Taç Kapısında Yer Alan Aslan-Güneş Figürleri II, XVI. Yy. (Ersel Çağlıtütüncügil'den). 343

Fotoğraf 348. İmamzâde Şah Seyyid Ali Türbesi'nde Bulunan Seng-âb, Safevî Dönemi, 1119/1707, Isfahan, (Ali Reza Mohammadi Milasi'den). 344

Fotoğraf 349. Seng-âb Üzerinde Şîr-i Hudâ Kabartması, Safevî Dönemi, 1119/1707, Isfahan, (Ali Reza Mohammadi Milasi'den). 344

Fotoğraf 350. Şeyh Cebrâil Türbesi Haziresi'nde Şîr-i Hudâ Tasvirli Sanduka I, Erdebil. 345

Fotoğraf 351. Şeyh Cebrâil Türbesi Haziresi'nde Şîr-i Hudâ Tasvirli Sanduka II, Erdebil. 345

Fotoğraf 352. Heşt Behişt Sarayı'ında Şir-i Hûda Tasvirleri, Safevî Dönemi, 1080/1669, Isfahan. 347

Fotoğraf 353. Gülistan Sarayı Şemsü'l- İmâre Binasında Aslan-Güneş Tasviri, Kaçar Dönemi, 1282/1865, Tahran. 347

Fotoğraf 354. Muâvinü'l-Mülk Tekkesi'nde Şîr-i Hudâ Taviri, Kaçar Dönemi (1903), Kirmanşah. 348

Fotoğraf 355. Agha Muhammed Khan Sikkesinde Şîr-i Hudâ Taviri, Kaçar Dönemi, 1210/1795, Isfahan, (Pope-Ackerman'dan). 348

Fotoğraf 356. Şîr-dâr Medresesi Taç Kapısında Şîr-i Hudâ Tasviri I, Özbek Hanlıkları Dönemi, XVII. Yy., Semerkand, (Merve Akyüz). 350

Fotoğraf 357. Şîr-dâr Medresesi Taç Kapısında Şîr-i Hudâ Tasviri II, Özbek Hanlıkları Dönemi, XVII. Yy., Semerkand, (Merve Akyüz). 350

Fotoğraf 358. Hırbetü'l-Mefcer Sarayı'nda Aslan Kaideli Halife Heykeli, Emevîler Dönemi, VIII. Yy., Rockefeller Museum, Kudüs. 353

Fotoğraf 359. Mişatta Sarayı Duvarlarında Karşılıklı Aslan Tasviri, Emevî Dönemi, VIII. Yy., Pergamon Museum, Berlin..... 353

Fotoğraf 360. Dağ Kapı Batı Burcu'nda Çifte Aslan Kabartması,. Abbâsî Dönemi, 297/909, Diyarbakır. 354

Fotoğraf 361. Melikşah Nûr Burcu'nda Karşılıklı Aslan Figürleri, Büyük Selçuklu Dönemi, 481/1088, Diyarbakır. 355

Fotoğraf 362. Ulu Beden Burcu'nda Karşılıklı Aslan Kabartmaları I, Artuklu Dönemi, 605/1208, Diyarbakır. 356

Fotoğraf 363. Ulu Beden Burcu'nda Karşılıklı Aslan Kabartmaları II, Artuklu Dönemi, 605/1208, Diyarbakır. 356

Fotoğraf 364. Yedi Kardeş Burcu'nda Karşılıklı Aslan Kabartmaları I, Artuklu Dönemi, 605/1208, Diyarbakır. 356

Fotoğraf 365. Yedi Kardeş Burcu'nda Karşılıklı Aslan Kabartmaları II, Artuklu Dönemi, 605/1208, Diyarbakır. 356

Fotoğraf 366. Aleaddin Köşkü Girişinde Bulunan Aslan Heykeli, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yüzyıl, TİEM, İstanbul. 356

Fotoğraf 367. Şeyh Eminüddin Cebrâil Türbesi Girişinde Karşılıklı Aslan Tasvirleri, Safevî Dönemi, 981/1573, Erdebil (Kemal Özkurt'tan). 359

Fotoğraf 368. Şeyh Eminüddin Cebrâil Türbesi Girişinde Karşılıklı Aslan Tasvirlerinden Detay, Safevî Dönemi, 981/1573, Erdebil, (Kemal Özkurt'tan). 359

Fotoğraf 369. Hoşap Kalesi'nde Zincirlenmiş Aslan Tasvirleri, Mahmûdîler Dönemi, 1052/1643, Van, (Erdal Elmas'tan). 361

Fotoğraf 370. Seti Tapınağı'nda Thoth'un Yılanlı Çifte Âsâsı, Yeni Krallık Dönemi, MÖ XIII. Yy., Abydos, Mısır. 366

Fotoğraf 371. Yunan Mitoloji Kahramanlarının Yılan Gövdeli Devlerle Savaşı, Antik Yunan, MS II. Yy., Arkeoloji Müzeleri, İstanbul..... 368

Fotoğraf 372. Hermes'in Çifte Yılanlı ve Kanatlı Âsâsı, Antik Yunan, Arkeoloji Müzeleri, İstanbul. 368

Fotoğraf 373. İştar Kapısı'nda Ejder Kabartması, Babil Dönemi, MÖ VI. Yüzyıl, Arkeoloji Müzeleri, İstanbul. 374

Fotoğraf 374. Aziz George'un Ejderha Öldürme Sahnesi, Vaspurakan Krallığı, X. Yy., Van, (Sümeyra Ocak'tan)..... 374

Fotoğraf 375. Yafes/İbn Ömer Köprüsü'nde Yay Burcu ve Cevzahir Gezegeni Kabartması, Musul Atabeyliği Dönemi, XII. Yy., Suriye. 383

Fotoğraf 376. Gevher Nesibe Sultan Darüşşifası Taç Kapısındaki Çifte Yılan Tasvirinin Rekonstrüksiyonu, Anadolu Selçuklu Dönemi, 602/1205, Gevher Nesibe Tıp Tarihi Müzesi, Kayseri. 384

Fotoğraf 377. Atabey Cemaleddin Ferruh Dârülâfiyesi'nde Mevcut Olan Çifte Yılan Tasvirinin Rekonstrüksiyonu, Anadolu Selçuklu Dönemi, 633/1235, Çankırı..... 385

Fotoğraf 378. Atabey Cemaleddin Ferruh Dârülâfiyesi'nde Bulunan Yılanlı Kase, Anadolu Selçuklu Dönemi, 633/1235, Çankırı Müzesi. 386

Fotoğraf 379. Konya Darüşşifâsı'na Ait Ejderli Kabartma, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Taş Eserleri Müzesi. 387

Fotoğraf 380. Yılanlı Darüşşifâ'da Yılana Benzetilen Kabartma, Anadolu Selçuklu Dönemi, 671/1272, Kastamonu. 387

Fotoğraf 381. İmam Bahir Türbesi Taç Kapısı, XIII. Yy., Irak Millî Müzesi, Bağdat. 389

Fotoğraf 382. İmam Bahir Türbesi Taç Kapısından Detay, XIII. Yy., Irak Millî Müzesi, Bağdat. 389

Fotoğraf 383. İmam Bahir Türbesinde Çifte Ejder Tasvirleri ile "El-Mülk" ve "Lillâh" İbareleri, XIII. Yy., Irak Millî Müzesi, Bağdat. 390

Fotoğraf 384. Ejderli Mezar Taşı, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Ahlat Meydan Mezarlığı, Bitlis, (Sümeyra Ocak'tan). 390

Fotoğraf 385. Ejderli Mezar Taşından Detay, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Ahlat Meydan Mezarlığı, Bitlis, (Sümeyra Ocak'tan). 390

Fotoğraf 386. Siirt Ulu Camii Alemi, 695/1295, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan). ... 392

Fotoğraf 387. Siirt Ulu Camii Aleminde Ejder Tasviri, 695/1295, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan). 392

Fotoğraf 388. Süleymaniye Camii Taç Kapı Alemi, Osmanlı Dönemi, 964/1557, İstanbul. 392

Fotoğraf 389. Çifte Ejderli Sancak Alemi I, Mevlânâ Müzesi, Konya, (Gül Güler'den). 392

Fotoğraf 390. Çifte Ejderli Sancak Alemi II, Safevî Dönemi, XVII. Yy., MET Museum, New York. 392

Fotoğraf 391. el-Cezerî'nin Abdest Alma Makinesi, el-Câmiu beyne'l-İlm ve'l-Ameli'n-Nâfi's-Sanâati'l-Hiyel, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, A. 3472……...395

Fotoğraf 392. el-Cezerî'nin Filli Saati, el-Câmiu beyne'l-İlm ve'l-Ameli'n-Nâfi's-Sanâati'l-Hiyel, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, A. 3472 395

Fotoğraf 393. Cizre Ulu Camii Kapısı, XIII. Yy., TİEM, İstanbul. 396

Fotoğraf 394. Cizre Ulu Camii Kapı Tokmağı, XIII. Yy., TİEM, İstanbul. 396

Fotoğraf 395. Urfa Kapı'da Koruyucu Ejder Tasvirleri, Artuklu Dönemi, 579/1183, Diyarbakır..... 398

Fotoğraf 396. Halep İç Kale Babü'l-Hayyât (Yılanlı Kapı), Eyyûbîler Dönemi, XIII. Yy., Halep. 398

Fotoğraf 397. Tılsım Kapı, Abbâsî Dönemi, 618/1221, Bağdat. 401

Fotoğraf 398. Tılsım Kapı'dan Detay, Abbâsî Dönemi, 618/1221, Bağdat. 401

Fotoğraf 399. Sultan Han Köşk Mescidinde Çifte Ejder Kabartması, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Kayseri, (Şükrü Dursun'dan). 402

Fotoğraf 400. Susuz Han Taç Kapı Mihrabiyeleri, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Burdur. 403

Fotoğraf 401. Anuşirvan ve Veziri Büzürg Mihr Tarafından Bulunan Hazineyi Koruyan Çifte Ejderhalar, Acâibü'l-Mahlûkât, vr. 74a., XVI. Yy., The Walters Art Museum, Baltimore. 403

Fotoğraf 402. Karatay Han'da Çifte Ejder Kabartması, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yüzyıl, Kayseri, (Şükrü Dursun'dan). 404

Fotoğraf 403. Behram Gûr'un Ejderle Mücadelesi, Hamse-i Nizâmî, Safevî Dönemi, 892/1486-900/1494, The Walters Art Museum, Baltimore. 405

Fotoğraf 404. Behram Gûr'un Ejderle Mücadelesi, Şahnâme, Safevî Dönemi, XVII. Yy., The Aga Khan Museum, Toronto. 405

Fotoğraf 405. Mimarîde Sîmurg-Ejder Mücadelesi, İlhanlı Dönemi, XIII.-XIV. Yy., British Museum, Londra. 405

Fotoğraf 406. Mimarîde Sîmurg-Ejder Mücadelesinden Detay, İlhanlı Dönemi, XIII.-XIV.Yy., British Museum, Londra. 405

Fotoğraf 407. Kendine Hamleden Ejder Tasviri I, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Taş Eserleri Müzesi, Konya. 408

Fotoğraf 408. Kendine Hamleden Ejder Tasviri II, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Taş Eserleri Müzesi, Konya, (Betül Eser'den). 408

Fotoğraf 409. Hüdâvend Hatun Türbesi'nde Devlet Kuşuna Meyleden Ejder, İlhanlı Dönemi, 712/1312, Niğde.. 409

Fotoğraf 410. Erciş Zortul Kümbet'te Aslana Meyleden Ejder Başı Formunda Kuyruk, Karakoyunlu Dönemi, XV. Yy., Van, (Kemal Özkurt'tan). 410

Fotoğraf 411. Dini Törenlerde Kullanılan Tunç Alem, MÖ 2500-2250, Anadolu Medeniyetleri Müzesi Ankara. 413

Fotoğraf 412. Geyik Formunda Kutsal Sunu Kabı, Hititler, MÖ XIV.-XIII. Yy., MET Museum, New York. 413

Fotoğraf 413. Artemis/Diana ve Geyik, MS II. Yy., Musée Du Louvre, Paris. 414

Fotoğraf 414. Gundestrup Kazanı Cernunnos Figürü, MÖ I. Yy., National Museum Of Denmark, Kopenhag. 414

Fotoğraf 415. Geyik Tasvirli Mozaik Zemin, Ma'on Nirim Sinagogu, MS VI. Yy., İsrail. 417

Fotoğraf 416. Su İçen Geyikler, Aziz Lot ve Aziz Procopius Kilisesi, MS VI. Yy., Ürdün. 417

Fotoğraf 417. 2 Numaralı Pazırık Kurganından Çıkarılan Geyik Figürü, MÖ V. Yy., Hermitage Museum, St. Petersburg. 417

Fotoğraf 418. Hacı Bektâş-ı Velî'nin Aslan ve Ceylan ile Birlikte Tasviri..... 423

Fotoğraf 419. Tek Beden Burcu'nda Geyik Tasviri, Mervâniler Dönemi, 476/1083, Diyarbakır..... 426

Fotoğraf 420. Melikşah Nûr Burcu'nda Karşılıklı Geyik Tasviri, Büyük Selçuklular Dönemi, 481/1088, Diyarbakır..... 426

Fotoğraf 421. Melikşah Nûr Burcu'nda Taht Sahnesi ve Atlar, Büyük Selçuklu Dönemi, 481/1088, Diyarbakır..... 426

Fotoğraf 422. Küçük Saray'dan Çıkarılan Geyik Tasvirli Çini, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Konya (Rüçhan Arık'tan) 427

Fotoğraf 423. Aspendos Tiyatrosu Çinilerinde Geyik Tasviri, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Antalya (Rüçhan Arık'tan)..... 427

Fotoğraf 424. Keykûbâdiye Sarayı'ndan Çıkarılan Ceylan/Geyik Tasvirli Çini, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Kayseri. 427

Fotoğraf 425. Behram Gûr'un Ceylan Avı, İlhanlı Dönemi, 674/1275, Victoria & Albert Museum, Londra..... 429

Fotoğraf 426. İran Duvar Çinisinde Ceylan ve Avcılar, İlhanlı Dönemi, XIII-XIV. Yy., Pergamon Museum, Berlin..... 429

Fotoğraf 427. Geyik Tasviri ve Onu Çevreleyen Fatiha Sûresi, İlhanlı Dönemi, XIV. Yy., The National Museum of Art of Romania, Budapeşte.. 430

Fotoğraf 428. Hırbetü'l-Mefcer Sarayı'nda Ceylan-Aslan Mücadele Sahnesi, Emevî Dönemi, 102/720-125/743, Eriha. 432

Fotoğraf 429. Aslan-Geyik Mücadele Sahnesi I, Anadolu Selçuklu Dönemi, XII. Yy., Taş Eserleri Müzesi, Konya. 433

Fotoğraf 430. Kutlu Musa Türbesi, XIV. Yy., Karabağ. 434

Fotoğraf 431. Kaplan-Geyik Mücadele Sahnesi, Heşt Behişt Sarayı, Safevî Dönemi, 1080/1669, Isfahan..... 435

Fotoğraf 432. Aslan-Geyik Mücadele Sahnesi II, Heşt Behişt Sarayı, Safevî Dönemi, 1080/1669, Isfahan..... 435

Fotoğraf 433. Aslan-Geyik Mücadele Sahnesi III, Çehel Sütun Sarayı, Safevî Dönemi, XVII. Yy, Isfahan. 435

Fotoğraf 434. Niksar Çöreğibüyük Tekkesi Taç Kapısı, XIII.-XIV. Yy., Tokat, (Mehmet Top'tan)..... 438

Fotoğraf 435. Niksar Çöreğibüyük Tekkesi'nde Geyik Figürü, XIII.-XVI. Yy., Tokat, Mehmet Top'tan. 438

Fotoğraf 436. Şeyh Eminüddin Cebrâil Türbesi Kalem İşleri, Safevî Dönemi, 981/1573, Erdebil (Kemal Özrkurt'an). 439

Fotoğraf 437. Şeyh Eminüddin Cebrâil Türbesi'nde Ceylan Tasviri, Safevî Dönemi, 981/1573, Erdebil. 439

Fotoğraf 438. Nadir Dîvan Begi Medresesi'nde Ceylan Tasviri, Özbek Hanlıkları Dönemi, XVII. Yüzyıl, Semerkand, (Merve Akyüz'den)..... 440

Fotoğraf 439. Geyikli Baba Türbesinde Asılı Boynuzlar, Bursa, (Münevver Gürevin'den). 443

Fotoğraf 440. Hasan Sezaî Hazretleri Mescid-Tevhîdhâne Cümle Kapısında Asılı Geyik Boynuzu, Edirne 443

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. İnsan-ı Kâmil Olma Yolculuğunda Dört Kapı Kırk Makam (Abdurrahman Güzel'den). 194

Şekil 2. İstanbul Şeyh Vefâ Camii Planı..... 208

Şekil 3. Süleymaniye Camii Planı (Ali Sami Ülgen'den açıklamalar ilave edilerek).. 211

Şekil 4. Tanrı Şamaş'ın Adalet Terazisi, Akad Dönemi, MÖ 2350-2100 (Özgür Küçüktaşdemir'den)..... 234

Şekil 5. Erciş Zortul Kümbet'te Karşılıklı Tavus Kuşları, Karakoyunlu Dönemi, XV. Yy., Van, (Merve Akyüz)…….....307

Şekil 6. Hüdâvend Hatun Türbesi'nde Devlet Kuşuna Meyleden Ejder, İlhanlı Dönemi, 712/1312, Niğde, (Merve Akyüz)……...409

Şekil 7. Erciş Zortul Kümbet'te Aslana Meyleden Ejder Başı Formunda Kuyruk, Karakoyunlu Dönemi, XV. Yy., Van, (Merve Akyüz)……...410

Şekil 8. Metinlerden Hareketle Hayat Ağacının Anlamlandırılması……446

Şekil 9. Sanat Eserlerinde Medeniyetlerin "Manevî Kök Birliği"ne İşaret Eden Ortak Unsurlar…….446

Şekil 10. Metinlerden Hareketle Perde Motifinin Anlamlandırılması……..450

Şekil 11. Metinlerden Hareketle Kuyruktaki Ejder Figürünün Anlamlandırılması….461

Şekil 12. Metinlerden Hareketle Nefs Ejderinin Anlamlandırılması……462

I. GİRİŞ

İnsanoğlu tarih boyunca duygu ve düşüncelerini farklı araçlarla ifade etme yoluna gitmiştir. Soyut bir hissin yahut fikrin somuta aktarılmasıysa çoğu zaman şiir, edebiyat, musıkî ve tasvir gibi sanatlar aracılığıyla olmuştur. Modern çağın insanı, içinde bulunduğu dönemden geriye doğru baktığında söz konusu ifade biçimlerini sanat olarak nitelendirmiş ve manadan ziyade şekli yüceltmiştir. Hâlbuki tarih öncesi dönemlerden günümüze ulaşan duvar resimlerinin insanın yaşadığı mekânı süslemesinden öte bir anlamı vardır. Bu yaklaşım İslâm sanatı ve mimarîsi için de geçerli olup zengin bezeme repertuvarı derinlikli bir düşünce dünyasının göstergesidir. Nitekim Hilmi Ziya Ülken, *"Her kültür, sanat üretimiyle kendi karakterini yansıtır."* diyerek bu bağın önemine işaret etmiştir. Ülkemizde yapılan sanat tarihi araştırmalarında, eserlerin ekseriyetle görsel betimlemesinin yapıldığı ve teknik boyutu üzerinde durulduğu görülür. Envanter oluşturma bakımından çok kıymetli olan bu tür çalışmalar, araştırmacılar için oldukça yararlı bir külliyat sunar. Ne var ki bu yöntemle hazırlanan çalışmaların çoğunda İslâm sanatını meydana getiren fikrî arka plan üzerinde durulmamaktadır. İncelenen mimarî yapıda en ince ayrıntısına kadar betimlenen bir süsleme unsurunun niçin kullanıldığı, hangi anlamları ihtiva ettiği şeklindeki soruların cevapları aranmaz. Öte yandan kataloglama yöntemiyle envanter oluşturma çalışmaları, ülkemizde 1950'lerde sanat tarihi kürsülerinin kurulmasından günümüze değin belirli bir noktaya gelmiştir. Bu tür çalışmalara paralel olarak İslâm sanatının anlam boyutunu ele alan araştırmalara ihtiyaç her geçen gün artmaktadır.

Çağımızda derin yorumlama ve anlamlandırmanın kaybolmaya yüz tuttuğu söylenebilir. Bunda düşüncenin üretiminden ziyade maddenin tüketimine yönelen ve yönelten küresel bir yaşam tarzının etkisi hayli fazladır. Sanatın fikrî arka planını anlamak

ise eserleri doğru okumayı sağladığı gibi yeni yetişen mimar ve sanatkârlara özgün bir bakış açısı ve geniş bir ufuk kazandıracaktır. Zira anlam dünyası zengin olmayan sanatkâr taklitten öte eser verememektedir. Bu anlam, sanatkârın düşünce ve inanç dünyasından beslenir. Elbette İslâm sanatının mana boyutu üzerine sembolik ve ikonografik okumaların yapıldığı çalışmalar da mevcuttur. İslâm süsleme sanatlarının içerdiği anlama dair zıt kutuplarda yorumlar yapıldığını söylemek mümkündür. Bunlar sembolik içeriği toptan reddeden görüşlerden en ufak bir kıvrıma dahi manevî anlam yükleyen görüşler arasında geniş bir yelpazeye sahiptir. Ancak çalışmaların birçoğunda araştırmacıların bezemeleri; kendi birikimleri, dinî ve felsefî hayat görüşleri doğrultusunda, dolayısıyla kendi zihin dünyalarından beslenen anlamlarla açıklama yoluna gittiklerini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu yaklaşım Mevlânâ Celaleddin Rumî ve Senâî-i Gaznevî'nin eserlerinde anlattıkları, karanlık bir ahırda fili tarif etmeye benzer bir sonuç ortaya çıkarmaktadır. Ülkemizde üretilen bu tür çalışmalarda görülen bir diğer husus, bilhassa Selçuklu Devri için ikonografik çözümleme yapılırken eserlerin inşa edildiği dönemi ve öncesini kapsayan yaklaşık alt yüz yıllık İslâm medeniyetinin dinamikleri atlanarak, tâbir-i caizse, sanattaki her bir noktanın İslâm öncesi Türk inancına bağlanmasıdır. Şamanizm olarak ifade edilen söz konusu eski Türk yaşam tarzı, bir din olmadığı gibi tabiatla iç içe olan insanın onu algıyış biçimidir ve Türklere mahsus bir anlayış da değildir. Batı'da da hayvan kılığına girmiş şaman tasvirleri bulmak mümkündür. Türklerin Müslüman olmadan evvelki evreni anlama ve anlamlandırma biçimlerini bütün bir Orta Çağ İslâm medeniyetinin ortaya koyduğu sanata kaynak olarak göstermek, dönemi, perdeleri yarım açık bir pencereden izlemek gibidir. Sanatkârlar her dönemde tabiattan, kozmik âlemden ve sosyal yaşamdan aldıkları teşbih unsurlarını araç olarak kullanırlar. Fakat onlarla ifade ettikleri mesaj kültürel değişime bağlı olarak dönüşebilmektedir. Batı'da, Orta Çağ sanatının dinî metinler üzerine kurgulandığı apaçık biçimde kabul edilirken aynı dönemde icra edilen İslâm sanatını salt betimleme üzerinden okumak ve anlamla ilişkisi kurulduğunda da İslâm öncesi dönemle izah etmek ancak ön yargılardan sıyrılamamış bir bakış açısının göstergesi olabilir. Öte yandan antik dönemlere değin, İslâm öncesi mistik kökenli öğretilerin İslâm sanatına tesiri çalışmamızda göz ardı edilmemiş ve aradaki etkileşime mukayeseli olarak yer verilmiştir. Zira yeryüzündeki tüm dinlerin ortak özden büyük ya da küçük numûneler içerdiği düşüncesi, çalışmanın temel hareket noktalarından biridir. Kaldı ki kendi bilgi ve değer

dünyasına dair farkındalığı yüksek bir medeniyetin, kendinden önceki kavimlerden gerekli ve yararlı gördüğü unsurları kendi üslûbuna katması doğal bir süreçtir. Nasıl ki Hz. Peygamber (sav) Dönemi'nde İslâm'a aykırı olmayan uygulamalar, örf ve adetler dinin süzgecinden geçirilerek toplumsal hayatta var olmayı sürdürmüşse İslâm sanatı da bu ortak mirastan nasibini almıştır.

Bizim *"İslâm Sanatında Tasavvufî Düşünceden Beslenen Mecazî Anlatımlar"* başlığını taşıyan doktora teziyle yapmaya gayret ettiğimiz ise İslâm mimarîsinde mevcut olan bitkisel, nesnel ve figüratif bezeme unsurlarının ihtiva ettiği anlamları, kendi dönemindeki yazılı eserlerden hareketle izah etmektir. Bugün sanat denilen olgu, tarihin her döneminde inancın maddi kültüre dönüşümünü ifade ettiğinden bu tezde İslâm sanatı, İslâm dininin metinleriyle anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Bu metinler başta Kur'ân-ı Kerîm ve hadîsi- şerifler olmak üzere, medeniyetin teşekkülünde mühim bir katkısı olan tasavvufî eserleri kapsamaktadır. Zira İslâm sanatı ile İslâmî ilimler arasındaki yadsınamaz ilişki, manevî bir estetik anlayışla örülü olması sebebiyle daha ziyade tasavvuf ilminde tezahür eder. Bunu yaparken kendi bakış açımız ve anlayışımıza elbette yer vermekle birlikte geliştirdiğimiz bu bakış açısının metin kökenli ve nesnel olmasına özen gösterilmiştir. Bunun yanında İslâm sanatı ile maneviyatı arasında sıkı bir irtibatın olduğuna dair görüş, gelenekselci ekol tarafından René Guénon'dan itibaren hararetle savunulmaktadır. Frithjof Schuon, Titus Burckhardt ve Seyyid Hüseyin Nasr gibi araştırmacılar, sanat ile maneviyat arasındaki etkileşime dikkat çeken isimlerin başında gelmektedir. Onlara göre her şey bir özün tezahürüdür. O nedenle sûretlerin ardında gizli olan manaya ulaşmak oldukça anlamlı olup bu mana dinin metafizik ve bâtınî tarafını teşkil eden tasavvuftan beslenir. Diğer bir ifadeyle tüm sûretler mana dünyasının kapılarını açan bir anahtardır. Bu düşünceden olmak üzere İslâm tezyînatı da gözle görünenden fazlasını barındırır ve sanat eserleri *mutlak hakîkat*in günümüze ulaşan somut göstergeleridir. Biz de bu çalışmayla söz konusu mutlak hakîkatin mimarî süslemedeki yansımalarının izini sürerek sanat tarihi alanına şekil-metin ilişkisiyle okuma ve anlamlandırma yöntemini kazandırmayı hedefledik.

A. TEZİN KONUSU VE MAHİYETİ

İslâm Sanatında Tasavvufî Düşünceden Beslenen Mecazî Anlatımlar başlığını taşıyan çalışmada, İslâm sanatında mevcut olan *bitkisel*, *nesnel* ve *figüratif* süsleme unsurlarının, İslâm dininin temel kaynakları olan Kur'ân-ı Kerîm ve hadis literatürünün yanında tasavvufî metinler aracılığıyla ikonografik çözümlemesi yapılmıştır. Söz konusu doktara tezinde temelde üç araştırma sorusu hareket noktası olarak belirlenmiştir. Bunlar:

- *İslâm sanatı hangi kaynaklardan beslenmektedir?*
- *İslâm sanatında kullanılan süsleme formlarının düşünsel/fikrî arka planı nedir?*
- *Tasavvufta kullanılan metaforlar/mecazlar ile İslâm sanatının süsleme unsurları arasında bir bağlantı var mıdır?* şeklinde sıralanabilir.

Bu doğrultuda mimarî tezyînatta yaygın olarak kullanılan motif ve figürlerin sadece gözle görünür yönüyle değil anlam boyutuyla da tanımlanabilir hale gelmesi hedeflenmiştir. Yukarıda verilen araştırma sorularından hareketle çalışmanın hipotezi, *"Klasik tasavvuf metinlerinde bir anlatım biçimi olarak kullanılan metaforlar/mecazlar İslâm sanatının bilhassa süsleme unsurlarının oluşmasında etkili olmuştur."* şeklinde ortaya çıkmıştır. Öte yandan İslâm öncesi medeniyetlerle İslâm sanatları arasındaki etkileşim, somut olarak tespit edilmeye çalışmış ve İslâm öncesi kadim kültürlerin ve mitolojilerin İslâm sanatındaki yansımaları ortaya konulmuştur. Ayrıca ortak motif ve figürlerin İslâmiyetin gelişiyle ihtiva ettikleri anlamlarda varsa değişim ve dönüşümler tespit edilmeye çalışılmıştır.

İslâm sanatı, hayli zengin bir bezeme repertuvarına ve kitap sanatlarından madenî eşyalara, dokumadan mimarîye değin oldukça geniş bir uygulama alanına sahiptir. Belirli bir süre ve hacimle sınırlı olan çalışmada bunların tamamının ele alınması mümkün değildir. O sebeple doktora tezi, mimarî tezyînatta mevcut olan *nebatî/bitkisel, nesnel* ve *figüratif* bezemelerle sınırlı tutulmuştur. Bunlar içerisinde de yaygın kullanım gösteren ve dinî-tasavvufî metinlerle doğrudan ilişkili olan öğeler incelemeye dahil edilmiştir. Dolayısıyla *hendesî/geometrik* unsurlarla *hat sanatı* çalışma kapsamına alınmamıştır. Buna mukabil konuyla bağlantısı ölçüsünde kitap sanatlarından ve madenî

materyalden örneklere yer verilmiştir. Araştımaya konu olan eserler, İslâm sanatında ilk anıtsal mimarî yapıların inşa edildiği Emevîler Devri ilâ Batılılaşmanın etkili olduğu XIX. yüzyıl arasından şeçilmiştir. Bununla birlikte tasavvufî düşüncenin sistemleştiği ve İslâm medeniyetinin oluşumunda büyük ölçüde etkili olduğu XII.-XVI. yüzyıllar arasında imar edilen eserlere ağırlık verilmiştir.

B. KAYNAK VE ARAŞTIRMALAR

İslâm sanatı alanında yayımlanmış ikonografi ve sembolizm içerikli yayınlar teze başlarken incelediğimiz öncelikli eserler arasında olmuştur. Bu anlamda Türkçe kaleme alınan güncel çalışmalar arasında Nesrin Çiçek Akçıl'ın *Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm* ve Şenay Sayın Alsan'ın *Türk Mimari Süsleme Sanatında İkonografik Figürler* başlıklı kitapları sayılabilir. Akçıl, Mimar Sinan camileriyle sınırlandırdığı eserinde kandil, Mühr-i Süleyman ve ejderha motiflerine temas etmekle birlikte konuyu daha ziyade mimarî elemanlar üzerinden ele almıştır. Alana anlamlı bir katkı sağlayan yazar, Sinan'ın eserlerine, simgesel ve kozmolojik anlamlar yüklediğini ortaya koymuştur. Buna mukabil çalışmasında Osmanlı öncesi Anadolu Türk mimarîsinde süslemeye yer veren Alsan, motif ve figürlere dair çözümlemeleri, eserlerin inşa edildiği dönemde hakim İslâm kültür ve medeniyetini dikkate alarak değil, Şamanizm ve hayvan kültü üzerinden yapmıştır. Sanat tarihçileri arasında İslâm mimarîsinin anlam boyutu üzerine yayınlar veren bir diğer yazar Ahmet Çaycı'dır. Çaycı, *İslâm Mimarisinde Anlam ve Sembol* adını verdiği eserinde mimarînin bilimsel paydaşları olarak ifade ettiği felsefe, tasavvuf, sosyoloji, psikoloji, mitoloji, edebiyat, coğrafya, tarih, metafizik, astroloji, matematik ve geometri gibi alanların etkilerine dikkat çekerek disiplinler arası bir bakış açısı ortaya koymuştur. Ancak tek bir kitapta söz konusu etkilerin tamamının muntazam bir şekilde verilmesi elbette mümkün olmadığından sanatın tasavvufla olan irtibatına kısaca değinilmiştir. Esasında sanat ve tasavvufî düşünce arasındaki irtibata gelenekselci ekolün tanınmış yazarlarından Seyyid Hüseyin Nasr, yıllar önce *İslâm Sanatı ve Maneviyatı* kitabında genişçe yer vermiştir. Kitap, bahse konu iki bilim dalı arasındaki kuvvetli bağı anlamak adına çok mühim bir eser olmakla

birlikte, İslâm sanatına daha genel bir çerçeveden yaklaşan yazar, mimarî örnekleri sınırlı tutmuştur.

Türkiye'de sanat ve tasavvuf alanında yakın zamanda tamamlanan bir doktora tezine de burada temas etmek isteriz. Elif Ceylan Erol'a ait *Türk Sanatında Tarikat Eşyaları: Ritüeller Bağlamında Sembolik Okuma* adını taşıyan çalışmada, Türkiye müzelerinde sergilenen tarikat eşyalarından oluşan bir katalogla birlikte sembolik okuma yapılmıştır. Gerek metod gerekse içerik açısından nitelikli olan eser, Türkiye üniversitelerinde bu tür çalışmaların gelişimi için ümit vericidir. Zira konu belirleme ve literatür tarama aşamalarında İslâm sanatları tarihi alanında disiplinler arası Türkçe bilimsel yayınların eksikliği, hatta İslâm sanatının İslâmî ilimlerle kesişiminin ise neredeyse hiç çalışılmadığını görmek bizi hayrete düşürmüştür. Bu sebeple tezin planını oluşturuken metodolojik anlamda istifade ettiğimiz yabancı dildeki kaynakları burada vermek isteriz. Elizabeth June Adey'in University of Edinburgh bünyesinde hazırladığı *A Study of the Iconography of the Lion in Islamic Art* isimli doktora tezi, İslâm sanatında aslan figürünü *Kelile ve Dimne*, *Şahnâme* gibi Doğu edebiyatının klasikleri üzerinden çözümleyen bir çalışmadır. Tez, mimarî dışında kalan eserleri ele alması ve konuyu dinî literatür açısından incelememesi sebebiyle birincil kaynağımız olmamıştır. Ancak metodolojik yaklaşımından yararlandığımız bir çalışmadır. Yine İslâm sanatının fikrî arka planına yönelik felsefî ve kozmolojik okumaları temel alan iki önemli yayın Hanan Al-Obiad'ın *Philosophy of Islamic Ornament in Islamic Art* ile Samer Akkach'ın *Cosmology and Architecture in Premodern Islam: An Architectural Reading of Mystical Ideas* çalışmalarıdır. Bunun yanında hem metodoloji hem de içerik bakımından oldukça fazla istifade ettiğimiz iki mühim çalışmadan biri Sara Kuehn'in *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art* kitabıdır. Yazar, ejder figürünü İslâm ve Hıristiyan kaynaklarından yola çıkarak mimarîde mukayeseli bir biçimde ele almıştır. Temas etmek istediğimiz diğer eser ise Nicholas Stone'un İslâm medeniyetinde kandil motifini; dinî, tasavvufî ve felsefî metinlerde metaforik kökenine inerek geniş bir perspektiften değerlendirdiği *Symbol of Divine Light: The Lamp in Islamic Culture and other Traditions* başlıklı kitabıdır. Ayrıca tezin merkezini teşkil eden, mimarî eserlerde motif

ve figürlerin incelendiği başlıklarda çok sayıda entanver içerikli sanat tarihi araştırmasından yararlanılmıştır.

Bununla birlikte daha evvel belirttğimiz üzere İslâm sanatının anlam boyutuna dair hazılanan tezde disiplinler arası bir çalışma yürütülmüştür. Dolayısıyla birden fazla bilim dalının kaynaklarından istifade edildiğini söylemek gerekir. Evvelâ İslâm sanatıyla ortak motif ve figür repertuvarına sahip olan İslâm öncesi medeniyetlerin, mitoloji temelli inanç sistemleri ve bununla bağlantılı olarak sanat eselerini konu edinen araştırmalar incelenmiştir. Dinler tarihi, mitoloji ve antik dönem sembolizmini kapsayan bu kaynaklardan birkaçı şu şekilde sıralanabilir: Jean-Paul Roux-*Eski Türk Mitolojisi,* Nimet Yıldırım-*İran Mitolojisi,* Bahaeddin Ögel-*Türk Mitolojisi I-II,* Yaşar Çoruhlu-*Türk Mitolojisinin Ana Hatları,* Şefik Can-*Klasik Yunan Mitolojisi,* Samuel Noah Kramer-*Sümer Mitolojisi,* Susan Woodford-*Images of Myths in Classical Antiquity,* William Hansen-*Yunan ve Roma Mitolojisi,* Kurt Erdmann-*Sasanidische Kunst,* Josef Stryzygowski-*Asiens Bildende Kunst in Stichproben, ihr Wesen und ihre Entwicklung - Ein Versuch,* Rachel Hachlili-*Ancient Synagogues-Archaeology and Art: New Discorveries and Current Research,* George Ferguson-*Signs and Symbols in Christian Art,* Mircea Eliade-*Kutsal ve Dindışı.*

Araştırmaya kaynaklık eden diğer bilim dalı tasavvuftur. İslâm mimarîsine motif olarak yansıyan mecazî ifadelerin tespiti ve çözümü maksadıyla klasik tasavvuf literatürüne dahil olan Hoca Ahmed Yesevî'nin *Dîvân-ı Hikmet'*i, Feridüddîn Attâr'ın *Mantıku't-Tayr*'ı, Mevlânâ Celâleddin Rûmî'nin *Mesnevî*, *Dîvân-ı Kebîr* ve *Fîhi Mâ Fîh* eseleri, İbnü'l-Arabî'nin *Fusûsu'l-Hikem*'i, Yûnus'un *Dîvân*'ı, Hâfız-ı Şirâzî'nin *Dîvân*'ı, Hacı Bektâş-ı Velî'nin *Velâyetnâmesi*, Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın *Mârifetnâme*'si, Yazıcıoğlu Mehmed'in *Muhammediye'*si ve çeşitli *menâkıbnâmeler* her daim başvurduğumuz başlıca kaynaklarımız arasında yer almıştır. Doğrudan tasavvufî bir içeriğe sahip olmamakla birlikte dönemin düşünce yapısını ve Orta Çağ insanın bilhassa efsanevî hayvan tasavvurlarını anlayabilmek için Tûsî ve Kazvinî'nin *Acâibü'l-Maklûkât ve Garâibü'l-Mevcûdât* isimli eserleri ile Demirî'nin *Hayâtü'l-Hayevân*'ı da temel kaynaklarımız arasında olmuştur.

C. METOD VE DÜZEN

Sanat tarihi alanında ortaya konulan çalışmalarda çoğunlukla deskriptif yöntem izlenmektedir. Bu yöntemle incelenen eserler, ayrıntılı bir betimlemeye tâbi tutularak mimarî elemanların ve süsleme unsurlarının tarifi yapılmakta ve envanter oluşturulmaktadır. İstisnalar olmakla birlikte çalışmaların büyük kısmı, var olanın tarifini yapmakla sınırlı kalır. Oysa İslâm sanatının mahiyetini daha iyi anlayabilmek adına herhangi bir figürün yahut bezeme unsurunun tercih ediliş sebebi, mimarîdeki uygulama yerinin belirlendiği sâikler ve söz konusu bezeme unsurunun ihtiva ettiği anlamlar da kanaatimizce bir sanat tarihi araştırmasının cevaplandırması gereken hususlar dahilindedir. Bu tezde İslâm medeniyetinin kendi yazılı kaynakları ile sanatı buluşturulup görsel olan düşünsel olanla temellendirilmeye çalışılmıştır. Böylece ortaya çıkan sonuçların kişisel tahminlerden ve öznel yorumlardan uzak olması hedeflenmiştir. Bu ise disiplinler arası bir çalışmayı gerektirir. O sebeple araştırmada, İslâm sanatını besleyen ve fikrî arka planını oluşturan en temel kaynaklar olduğunu düşündüğümüz, Kur'ân-ı Kerîm, hadîs-i şerifler ve tasavvufî metinlere başvurulmuştur. İslâm sanatının teşekkülünde ve bilhassa özgünlüğünü kazandığı XII. – XVI. yüzyıllarda önemli yazılı eserler veren Feridüddin Attâr, Mevlânâ Celaleddin Rûmî, Muhyiddîn İbnü'l-Arabî gibi İslâm medeniyetinin manevî mimarlarının eserleri sanat tarihi perspektifinden ele alınmıştır. Öncelikle tasavvufun sembolik dilinde birer mecaz/metafor olarak kabul edilen bitkiler, nesneler ve hayvanlarla sanat eserlerinde müşterek olan süsleme unsurları tespit edilmiştir. Daha sonra tasavvufî kaynaklarda kullanılan mecazî anlatımlardan yola çıkılarak dönemin sanatı yine kendi döneminin kaynakları, anlayışı ve düşünce dünyası ile açıklanmaya çalışılmıştır. Ortak olan metaforların her bir eserde ihtiva ettiği anlam üzerinde durulmuş ve bu anlamın sanata yansıması değerlendirilmiştir. Böylece çalışmada sanat tarihi araştırmalarında kullanılan *deskriptif yöntemle* birlikte tasavvufî kaynakların sanat eserlerine yansımasını temel alacak bir *ikonografik çözümleme yöntemi* uygulanmıştır. Bunun yanı sıra araştırmaya konu olan eserlerin yerinde incelenmesi maksadıyla *saha çalışması* yapılmıştır. Sanat tarihi alanındaki çalışmaların en önemli aşamalarından biri olan ve sanat eserlerinin yerinde incelenmesini kapsayan saha araştırması, çalışmaya konu olan eserlerin yer aldığı Anadolu'daki şehirler başta olmak üzere İran, Filistin, Tunus, Fas, Cezayir gibi İslâm ülkelerindeki eserlerin tarafımızca incelenmesi ve fotoğraflanması şeklinde gerçekleştirilmiştir. Yine bu kapsamda İslâm eserlerinin sergilendiği başta Türkiye'deki müzeler olmak üzere British Museum,

Victoria and Albert Museum, National Museum of Iran gibi dünya çapındaki müzeler ziyaret edilmiştir. Bahsi geçen ziyaretler, ilgili ülkelerdeki çeşitli üniversite, enstitü ve vakıf kurumlarıyla sağlanan akademik işbirlikleri ve çalıştaylar bünyesinde, alanda uzman kişilerle yapılan görüşmeleri de kapsayacak şekilde yürütülmüştür. Bununla birlikte ziyaret edilemeyen yahut incelemeye gidilen tarihte restorasyonda olan yapılara dair görseller, alanda çalışma yapan kişilerin özel arşivlerinden ve internet sitelerinden temin edilmiştir.

Yukarıda ifade edilen metodolojik yaklaşımdan hareketle tez altı bölüme ayrılmıştır. *Giriş* bölümünde çalışmanın konusu, mahiyeti, yararlanılan kaynaklar, metod ve düzen ile kullanılan ıstılah okuyucuya anlatılmıştır. *Sanatın Oluşumuna Tesir Eden Unsurlar* başlığını taşıyan ikinci bölümde *din, mitoloji*, *mistisizm* ile *tasavvuf* kavramları ve bunların sanatla irtibatı üzerinde durulmuştur. Tezin ana konusunu üç, dört ve beşinci bölümler teşkil etmektedir. Üçüncü bölümde *Bitkisel Kökenli Mecazlar*, dördüncü bölümde *Nesne Mecazları* ve beşinci bölümde *Hayvan Kökenli Mecazlar* ele alınmıştır. Her bölümde öncelikle söz konusu motif yahut figürün İslâm öncesi medeniyetlerdeki uygulama örneklerine yer verilmiştir. Ardından İslâm dini ve tasavvuf metinlerinde bu metaforun ifade ettiği anlamlar detaylandırılmıştır. Son olarak ilgili mecazların mimarî tezyînattaki karşılıkları görsellerle desteklenerek örneklendirilmiştir. Burada mimarîdeki örneklerden evvel metinlerin verilmesi, sanat tarihi metodolojisine aykırı bir yaklaşım olarak düşünülebilir. Ne var ki tezin asıl maksadı tezyînî unsurların metinlerden hareketle anlamlandırılması olduğundan okuyucunun evvelâ metinlerle buluşması sağlanmıştır. Çalışma altıncı bölüm olan *Değerlendirme ve Sonuç* kısmıyla sona ermektedir.

D. ISTILAH

Sanat tarihi alanında yapılan çalışmalarda karşılaşılan temel sorunlardan biri ıstılah farklılığıdır. Ortak bir terminolojinin oluşturulamamasından kaynaklanan bu durumun sebeplerinin başında Batı literatüründen alınan terimlerin olduğu gibi kullanılması gelmektedir. Arşiv belgelerimiz bu gözle tarandığında oldukça geniş bir coğrafyada imar faaliyetleri yürüten önceki Türk-İslâm devletlerinin mimarî birimler ve süsleme unsurları için geliştirdikleri özgün bir terminolojinin mecvut olduğu görülür. Buradan hareketle İslâm eserlerinin incelendiği çalışmada medeniyetin kendi ürettiği

terminoloji esas alınmıştır. Dolayısıyla bir yapı betimlenirken *piramidal* yerine *ehrâmî*, *pandantif* yerine *arslangöğsü* ve *çini mozaik* yerine *kâşigeri* ifadelerine yer verilmiştir. Benzer şekilde *son cemaat yeri*, *haricî sofa* kavramıyla ifade edilirken camilerin ibadet mekânını belirten birim için *harim* yerine *harem* kelimesi kullanılmıştır. Bir diğer husus İslâm öncesi medeniyetlerle ilgilidir. Semavî kökenli dinlerin ilâhlarından söz edilirken *Tanrı* kelimesinin ilk harfi büyük yazılmıştır. Buna mukabil tevhîd ilkesinden uzaklaşarak mitolojiden beslenen inanç sistemlerinde baş kahramanlar için *tanrı* ifadesi kullanılmamaya özen gösterilmiş, ancak gerekli yerlerde adı geçen sözcük küçük harfle yazılmıştır. Eski Türkler'de mistik önder kabul edilen kişiler için Batılı bir isimlendirme olan *şaman* yerine Türkler tarafından kullanılan *kam* ifadesi tercih edilmiştir.

Türkçe sanat tarihi literatüründe pek karşılaşılmayan, fakat Safevî Dönemi İran coğrafyasında dinî mimarînin mühim parçalarından biri olan taş su hazneleri için *su taşı* anlamına gelen Farsça *seng-âb* terimi kullanılmıştır. Son olarak Türk-İslâm mimarî süslemesinin başat bir figürü olan birbirine bitişik ikili efsanevî kuş tasvirleri, çalışmada vardığımız sonuçlara paralel olarak *çift başlı kartal* yerine *devlet kuşu* şeklinde adlandırılmıştır.

II. SANATIN OLUŞUMUNA TESİR EDEN UNSURLAR

A. DİN – MİTOLOJİ/USTÛRE

Mitler, insanın kâinatı ve ondaki yerini ve sınırını anlamaya çalışırken kurguladığı olağanüstü içeriğe sahip öykülerdir.[1] Mitolojilerin başlıca konuları *teogoni* (tanrılar ile ilgili mitler), *kozmogoni* (evren ve dünyanın oluşumunu izah eden mitler), *eskatoloji* (insan, evren ve dünyanın geleceği, kıyamet ve ölüm sonrasına dair mitler)'dir[2]. İlksel mitolojilerin hepsinde ortak yanlar bulunur. Hatta mitolojik olgular, semavî dinlerin kutsal kitaplarında yer alan anlatımlarla önemli ölçüde paralellik arz eder. Örneğin yaratılış mitlerinin büyük çoğunluğunda yer ve gök yaratılmadan önce yalnızca *su* vardır.[3] İlk insan *kil* yahut *çamur* gibi, yeryüzüne ait bir materyalden yaratılmış ve ruhuna üflenmiştir[4], adları Habil ve Kabil olmasa da ilk anlaşmazlık iki kardeş arasında

---

[1] Mircea Eliade, *İmgeler ve Simgeler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2017), 45; Zühre İndirkaş, *Türk Mitosları ve Anadolu Efsanelerinin Izsürümü* (Ankara: İmge Kitabevi, 2013), 11.

[2] Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2017), 15.

[3] Samuel Henry Hooke, *Ortadoğu Mitolojisi*, çev. Adam (Alaeddin) Şenel (İstanbul: İmge Kitabevi, 2015), 56; Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, 163; Bk. Hûd Sûresi 11/7 "Arşı, su üzerinde iken hanginizin daha güzel davranacağını denemek için gökleri ve yeri altı günde yaratan O'dur. Eğer sen, 'Öldükten sonra mutlaka diriltileceksiniz' desen kâfirler derhal, 'Bu büyü gibi bir düzmecedir' derler."

[4] Mısır mitolojisinde tanrı Khnum ilk erkek ve kadını çömlekçi çarkında biçimlendirmiştir. Bk. Hooke, *Ortadoğu Mitolojisi*, s. 153; Fars mitolojisinde insanoğlunun ilk ataları olan *Meşy* ile *Meşyane* toprağa gömülü tohumdan filizlenmiştir. Bk. Şinasi Gündüz, "Mecusilik", *Yaşayan Dünya Dinleri* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., 2007), 517; Sümer yaratılış mitosuna göre derin suların üzerindeki balçık karılıp insan var edilmiş ve ona nefes üflenmiştir. Bk. Samuel Noah Kramer, *Sümer Mitolojisi: İ.Ö. Üçüncü Bin Yıldaki Tinsel Ve Edebi Gelişim Üstüne Bir Çalışma,* çev. Hamide Koyukan (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2018), 132; Orta asya türk mitolojisinde tanrı Ülgen denizde yüzen bir toprak parçası üzerinde gördüğü kil için insanoğlu bu olsun demiş ve toprak insan şeklini almıştır. Bk. Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi I* (Ankara: TTK, 2014), 468; Antik Yunan'da Prometheus ilk insanı çamurdan ve sudan tanrı sûretinde biçimlendirmiştir. Bk. William Hansen, *Yunan ve Roma Mitolojisi,* çev. Ümit Hüsrev Yolsal (İstanbul: Say Yay. 2018), 63, 105.

gerçekleşmiştir[5] ve yine tüm mitolojilerde belirli bir zamanda dünyayı büyük bir *tufan* kaplamıştır. *Ortak öze* işaret eden bir diğer husus, farklı biçimlerde de olsa, *ölüm sonrası hayat inancı*dır. İlahî kökenli dinlerin yanı sıra prehistorik toplumlardan itibaren rastlanan bu inancın en önemli göstergesi mezar anıtlarının dekorasyonu ve içeriğidir.

Mitolojiler ve inanç sistemlerindeki söz konusu benzerliği Carl Gustav Jung, evrensel ve ortak bilinçdışının (kolektif bilinçdışı) bir ifadesi olarak görür. Ona göre İnsanlığın geçmiş bütün tarihini kapsayan mitoslar ve masalların ortak temeli, ortak bilinçdışının içeriğini oluşturan arketipler/ilkörneklerdir[6]. Bununla bağlantılı olarak insanlığın inanç tarihinin seyri konusunda iki temel görüş mevcuttur. Bunlardan ilki, başlangıçta insanoğlunun muayyen bir tanrısı olmayan ve içinde hissettiği bağlanma ihtiyacı sebebiyle birtakım varlıklara tanrılık izafe eden çok tanrıcı bir anlayışa sahip olduğunu ileri sürer. Zamanla çokluk fikrinin bir neticesi olarak tanrılar arasında merâtib-i silsile hasıl olur. Nihayetinde tek ve üstün tanrı düşüncesine ulaşılır[7]. Bu görüşü savunan araştırmacılar, semavî dinlerdeki anlatıların irtibatlı olunan ülkelerin dinlerinden, dolayısıyla mitolojilerinden alındığını iddia etmektedirler[8]. Böylece mitosun, bir vahiy aracı olarak yeni bir kullanış biçimine dönüştürüldüğü ileri sürülür[9]. Esasen bu yeni bir söylem değildir. Zira Kur'ân-ı Kerîm'de Hz. Peygambere inanmayanların, onun anlattıklarını "*esâtîrü'l-evvelîn/eskilerin masalları"* ifadesiyle itham ettikleri buyrulmaktadır[10]. "*Esâtîrü'l-evvelîn/eskilerin masalları"* kavramıyla müşrikler, Kur'ân-ı Kerîm'in Hz. Peygamber tarafından eski milletlerin mitolojilerinden uydurulduğunu ileri sürerler. Ancak Allah (cc) bunun açık bir iftira olduğunu vurgular. Netice itibariyle

---

[5] Kramer, *Sümer Mitolojisi*, 98-99.

[6] Joseph L. Henderson, "Ancient Myths and Modern Man", *Man and His Symbols*, ed. Carl Gustav Jung (London: Aldus Books, 1964), 97-100; İbrahim Gürses, "Jung'cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufî Öykülerin Değerlendirilmesi: Sîmurg Örneği", *U.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi* XVI/1 (2007), 79.

[7] Sadık Kılıç, *Mitoloji, Kitab-ı Mukaddes ve Kur'ân-ı Kerim* (İzmir: Nil Yayınları, 1993), 208; David Hume, *Din Üstüne*, çev. Mete Tunçay (Ankara: İmge Kitabevi, 2004), 38-42.

[8] Hooke, *Ortadoğu Mitolojisi*, 227; Muazzez İlmiye Çığ, *Kur'an, İncil ve Tevrat'ın Sümer'deki Kökeni* (İstanbul: Kaynak Yayınları, 2009), 7, 17 vd.; Magnus Magnusson, *BC The Archaeology of the Bible Lands* (London: The Bodley Head and BBC, 1977), 20.

[9] Kılıç, *Mitoloji, Kitab-ı Mukaddes ve Kur'ân-ı Kerim*, 233.

[10] el-Furkan 25/4-6; el-Enfâl 8/31; en-Nahl 16/24. Tezde kullanılan âyet-i kerîme mealleri https://kuran.diyanet.gov.tr/Tefsir/ kaynağından alınmıştır.

İslâmî literatürde *esâtîr*, putperest kavimlerin tanrılarına ilişkin efsanelere işaret eder ve hak dinin aslından uzaklaştırılarak anlatılmasına karşılık gelir[11].

İkinci görüşe göre, inançların temeli tek tanrı inancına dayanır. Ancak zamanla çeşitli sebeplerden teklik ve bütünlük zarar görmüş ve din namına farklı canlı ve nesnelere tapınılmıştır. Bu görüşte asıl olan *tevhîd* inancıdır. Dünyanın farklı coğrafya ve kültürlerinden mitolojiler incelendiğinde pek çok ortaklığın bulunması, özde tek bir kaynaktan beslenildiğinin en temel göstergelerinden biridir. Bununla birlikte tevhîdî düşünceyi çağrıştıran alâmetlerin gerçek çerçevelerine oturtulması, "en öncelik ve kaynaklık" hususuna açıklık getirecektir. Örneğin politeist bir inanç sistemine sahip olduğu iddia edilen Antik Mısır'da tanrı[12] Amon için kullanılan aşağıdaki ifadeler, adeta İhlâs Sûresi'nin bir benzeri niteliğinde olup tek tanrı inancını öne çıkarmaktadır.

"Annesi yoktur ki ismi ona sonradan verilmiş olsun,
Babası yoktur ki, onu vücuda getirmiş olsun (...)
Amon tektir.
Hiç kimse onu görebilmiş değildir."[13]

Mitoloji araştırmalarında dikkati çeken bir başka husus, daima bir baş tanrı olmasına rağmen mitolojik anlatıların genellikle baş tanrı etrafında değil, ikincil tanrılar arasında ve her hikayede bilhassa içlerinden birinin serüvenlerinin öne çıkması biçiminde cereyan etmesidir. Bu durum ikincil tanrıların mutlak tanrı olmadıkları görüşünü ispat ettiği gibi bize kıssaları anımsatır. Zira Kur'an'da Allah, insanlara öğüt, emir ve yasaklarını kendini merkeze alan öyküler yerine elçilerinin/peygamberlerinin hayatlarından kesitler ile anlatmaktadır. Bu benzerlik, mitolojide de tanrının tek olduğu ve diğer "tanrı" addedilen ikincil varlıkların ifâ ettikleri görevler icabı İslâm dininde meleklere, ilâhî kahramanlık öykülerinin de peygamberlerin tebliği sürecinde yaşadıkları güçlüklerle mücadele esaslarına tekabül ettiğini düşündürmektedir. Buradan mitolojilerin hakîkatten beslenmiş olmakla birlikte onlarda gerçek tanrı bilgisinin unutulduğu ve salt tarihî hakîkatlerin kısmen çarpıtılmak sûretiyle ele alındığı anlaşılmaktadır. Kur'an

---

[11] Şerafettin Gölcük, "Esâtîr", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1995), XI/359.

[12] Çalışmada İslâm öncesi medeniyetlerin tapındıkları varlıklar için kullanılan "tanrı" kavramı, söz konusu inanç sistemlerinin terminolojileriyle ilgilidir ve yazarın görüşünü ifade etmez.

[13] Kılıç, *Mitoloji, Kitab-ı Mukaddes ve Kur'ân-ı Kerim*, 209, 268-269; Dinlerin kökenine dair görüşler için ayrıca bk. Kürşat Demirci, *Dinlerin Dejenerasyonu* (İstanbul: İnsan Yayınları, 1997), 52-68.

temelinde İslâm dini ise kıssalar vasıtasıyla Dinler Tarihine dair hadiseleri mitolojilerden arındırarak insanlığın bilgisine sunmaktadır.

Din ve mitolojilerin sanat ile irtibatına gelecek olursak, tarih boyunca yaşamın tüm yönlerinin genel itibariyle inançlar tarafından biçimlendiği yadsınamaz bir gerçektir. Dinî boyut, bilhassa geçmiş toplumlarda bireysel yaşamın özel bir parçası olarak sınırlandırılamamaktadır[14]. Geçmişte din ve onun dejenere olmuş hali olan mitosları, sanat eserlerinden ayırmak mümkün değildir. Her ikisi bir bütün olarak ilerlemiştir. Bugün Antik Yunan'da yahut Mısır'da sanat dediğimiz şey büyük oranda o dönemin dinî inancının somutlaşmış halidir. Aynı durum İslâm sanatı için de geçerlidir. İslâm inancına göre yeryüzündeki ilk bina *Kâbe*'dir. Böylece mimarînin kökeninin din olduğu reddedilemez bir hakîkattir. Bilimsel açıdan söz konusu tespitin sübjektif olduğu düşünülebilir. Ancak yapılan arkeolojik çalışmalar, *Göbeklitepe* örneğinde olduğu gibi insanlık tarihinde ilk yapılaşmanın dinî bir etki ile gerçekleştiğini desteklemektedir. O nedenle sanat eserlerinin gizemini çözmek bu inançları bilmekte yatar. Bu yönüyle din ve mitoloji, tarih öncesi medeniyetleri anlama bakımından arkeoloji bilimi ile benzer bir işlev görmektedir. Zira bir kelime ya da görüntü, açık ve doğrudan ifade ettiği anlamın ötesinde bir düşünceye işaret ediyorsa, o bir semboldür ve ancak arka plandaki inancın/düşüncenin çözümlenmesiyle anlaşılabilir. Buradan hareketle motiflerin en erken tarihli örneklerinden İslâmî döneme kadar geçirdiği süreci ve taşıdığı anlamları kesintisiz bir biçimde aktarabilmek adına mitoloji ve antik medeniyetler, çalışmamıza kaynaklığı bakımından önemli bir yere sahiptir. Beslendiği mitolojiyi anlamak sanatın daha doğru kavranmasını beraberinde getirecektir.

B. MİTOLOJİ – MİSTİSİZM – TASAVVUF İLİŞKİSİ

Çalışmamızda İslâm öncesi medeniyet ve mitolojilere bu denli yer vermemizin bir sebebi de onun İslâm tasavvufu ile olan ilişkisidir. İslâm antik inançlardan arınmış bir din olsa da Müslümanların İslâmiyeti yaşayışları, bulundukları coğrafya ve İslâm öncesi inanç sistemleri gibi hususların tesirinde kalabilmektedir. İslâm öncesi döneme ait mitik kalıntıların en fazla mistisizm yoluyla İslâm içerisine dahil edildiğini öne sürmek yanlış

[14] Timothy Insoll, *İslâm Arkeolojisi*, çev. Bahar Tırnakcı (İstanbul: Homer Kitabevi, 2007), 20.

olmayacaktır. Esasen "bütün dinlerin içerisinden akan bir nehir"[15] şeklinde tarif edilen mistisizm, İslâm tasavvufuna Batılılar tarafından verilen bir isim olup Müslüman araştırmacılarca bu ikisi birbirinden farklı görülmüştür[16]. Mistisizm şeklinde telâkkî edilen tasavvuf, görünmeyen âlemle bir teması ifade etmenin yanında insanlığın her devrinde var olan ve insanın sorduğu temel metafizik sorulara verdiği cevaplardan biri kabul edilmiştir. Bu sebeple en erken tarihli mistik inançlardan olan Hint mistisizminden tutun, Antik Fars kültürü, Eski Türk inancı ve Yeni Eflatuncu düşünceye kadar İslâm dışı birçok sistemin tasavvufa büyük etkisi olmuştur[17]. Hatta Izutsu bu hususta, Taocu düşünce yapılarıyla İbnü'l-Arabî'nin tasavvufî sistemi arasında dikkat çekici paralellikler tespit etmiştir[18]. Bu tür İslâm öncesi yansımalar, İran ve Türk Tasavvuf Edebiyatı'nda açık bir biçimde görülür. Örneğin kahramanların devler ve ejderhalarla mücadeleleri, insanın nefsi ile mücadelesini anlatan tasavvufî öykülere dönüşmüştür. Velî kerametleri dünyanın her yerinde birbirine benzemekte olup tasavvufun önemli motifleri arasında yer edinmiştir. Belirli bir zaman sonra ise doğrulukları veya gerçeküstülükleri önemsizleşmiş ve bu anlatımlardan çıkarılacak olan ahlâkî sonuçlara odaklanılmıştır. Ayrıca çeşitli derecelerde bulunan bu yabancı tesirler, Kur'ân-ı Kerîm ve Sünnet gibi İslâm'ın kendi kaynakları içerisinde asimile olmuş ve İslâm'a uygun bir karaktere bürünmüştür. Böylece mistisizm, İslâm tasavvufuna tahvil olmuştur.

Mitoloji, mistisizm ve tasavvufun ortak dili olan, soyut fikirleri benzetme ve *mecazlar/metaforlar* yoluyla anlatma eğilimi, sanatın sembolik dilinde karşılık bulur. Bu husus, bir motifin yahut figürün erken tarihlerden İslâmî dönemlere değin kullanımına sebep olan etkenlerden biridir. Nitekim kutsalın tezahürleri ortak değerler taşımaktadır. Diğer bir ifadeyle İslâm'dan önce var olan gelenekler sahiplenilmiş ve mevcut repertuvar İslâm potasında eritilerek yeni anlamlar kazanmıştır. Müslüman mutasavvıfların yaşadığı ve tasavvufun aktif olduğu bölgelerde ve yüzyıllarda ise önceki uygarlıklarla harmanlanmış bezemelerin daha sık görüldüğünü söylemek mümkündür[19]. Ancak şunu

---

[15] Annemarie Schimmel, *İslâm'ın Mistik Boyutları* (İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2018), 34.

[16] Mustafa Tahralı, *Çağ ve Hakîkât* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2018), 109-110.

[17] Erol Güngör, *İslâm Tasavvufunun Meseleleri* (İstanbul: Yer Su Yayınları, 2018), 146.

[18] Toshihiko Izutsu, *İbn Arabî'nin Fusûs'undaki Anahtar Kavramlar*, çev. Ahmet Yüksel Özemre (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1998), 16-17.

[19] Insoll, *İslâm Arkeolojisi*, 161-162.

belirtmek isteriz ki İslâm sanatında kullanılan motif ve figürlerin başlangıcı nerede olursa olsun, tıpkı tasavvufî anlatılarda olduğu gibi İslâmî yaşantı içerisinde kaynaşarak yeni ve özgün bir kimlik kazanmıştır.

C. TASAVVUF – SANAT İLİŞKİSİ

İslâm dini, Arap Yarımadası'ndan dünyaya birçok vasıta ile yayılmıştır. Erken devirler için savaşlar ve fetihler ön plana çıkarılsa da İslâm, esas olarak gönüllerin fethiyle uzak coğrafyalara ulaşmıştır. Bilhassa Türkler, Kuzey Afrika ve Balkan milletlerinin İslâmlaşma serüvenleri, bu anlamda önemli örnekler teşkil etmektedir. Bu konuda tasavvufun etkisinin hayli büyük olduğu bilinen bir gerçektir. Tasavvuf vasıtasıyla İslâm diniyle müşerref olan milletlerin dini anlama ve yaşama biçimleri de bu yolla gelişim göstermiştir. O nedenle bilhassa XI.-XII. asırlardan itibaren büyük bir ivme kazanan İslâm sanatında, tasavvufî birikimin etkisi oldukça fazladır. Bu bağlamda Turan Koç İslâm sanatını, *İslâm maneviyatının biçimler alanındaki açılımı* şeklinde tarif ederken[20] Mahmud Erol Kılıç, bizatihi tasavvufu *kutsal bir sanat* olarak ifade etmketedir[21].

Kanaatimizce tasavvuf ile İslâm sanatı arasındaki ilişki üç bakımdan tasnif edilebilir. Bunlardan ilki İslâm mimarîsinde tasavvufî yaşantı münasebetiyle inşa edilen yapılardır. Tasavvufî hareketlerin tarikatlar biçiminde kurumsallaşmalarıyla tekke, zaviye, dergâh, hankah, imaret ve âsitane yapıları söz konusu zümrelerin bir ihtiyacı olarak ortaya çıkmıştır. Nitekim seyyâh sûfîler hankahlarda konaklarken, zaviyeler dervişlerin inzivaya çekilmelerine müsait biçimde tasarlanmıştır. Elbette bu yapılar; medrese, şifâhane, türbe gibi diğer toplumsal mekânlarla mimarî bakımdan benzer nitelikler taşımaktadırlar. Ancak tekke yaşantısına özgü durumlarla zikir ve ayinlerin uygun mekânlarda icra edilme ihtiyacı, tarikat yapıları denilen orijinal mimarî birimlerin teşekkülüne tesir etmiştir. Bunlar arasında toplu ibadet ve ayinlerin yapıldığı, tarikatlere göre çeşitli isimler alan *meydân-ı şerif*, *semâhane*, *tevhîdhane* birimlerinin yanı sıra zahidlerin seyr ü sülûklerinde mesafe kat etmek için tefekküre daldıkları *halvethane* ve *çilehaneler* ile yolcuların ağırlandığı *mihmanhaneleri* saymak mümkündür. Görüldüğü üzere tasavvufî hayat, tarikat mimarîsiyle doğrudan ilişkili olup ona yön vermiştir.

---

[20] Turan Koç, *Zamanın Gözleri - Sanat, Dil, Hakîkat* (İstanbul: İz Yayıncılık, 2016), 16.

[21] Mahmud Erol Kılıç, *Sufi ve Sanat* (İstanbul: Sufi Kitap Yayınları, 2015), 29.

Tasavvufun sanata tesir ettiği bir diğer alan şiir, edebiyat, musıkî, hat ve benzeri sanatların icrası ve yaygınlık kazanmasıyla ilgilidir. İslâm medeniyetinin teşekkülünde önemli birer yapı taşı olan bu sanat dalları, büyük oranda tekkeler ve sûfîler vasıtasıyla gelişmiştir[22]. Şiir, dîvan ve mesnevîler, tasavvufî ilkelerin Müslüman halk arasında yayılmasında kuvvetli bir araç olarak yerini alırken, birçok tarikatta musıkî önemli bir zikir aracı işlevi görmüştür. Diğer yandan tekke ve tasavvuf kültüründe, Allah'ın kullarına bahşettiği her bir âna kıymet verilmiş ve vaktin âtıl geçirilmesi hoş karşılanmamıştır. Dolayısıyla dervişler, günlük ibadet ritüelleri ve dergâh içerisindeki vazifelerine ilaveten kabiliyetlerine göre çeşitli sanat ve zanaat dallarıyla meşgul olmuşlardır. Nitekim başta sanatkâr imzaları olmak üzere tarihî vesikalar, birçok hattat ve nakkaşın tarikat müntesibi yahut muhibbi olduğunu ortaya koyar[23]. Bunun yanında tarikat kurucularına duyulan muhabbet, söz konusu zât-ı kirâmın isimlerinin ve söyledikleri kelâm-ı kibârın sanat değeri yüksek levhalara dönüşmesini beraberinde getirmiştir. Böylece tekke ve dergâhlar, klasik sanatların uygulanmasının yanında metin bakımından da hat sanatına kaynaklığı yönüyle öne çıkmaktadır[24]. Tarikatlerin büyük bir kısmının zanaatkârlar, esnaf teşkilatı ve fütüvvet gruplarıyla yakın ilişkisi, sanatın sûfîler eliyle gelişmesinin dikkate değer sebeplerinden biridir. Çok yakın tarihimizde dahi bu etkileşimin örneklerini bulmak mümkündür. Bilindiği üzere ebru sanatının Anadolu topraklarında yeniden canlanması, Özbekler Tekkesi Şeyhi Sâdık Efendi (v. 1846) eliyle gerçekleşmiştir[25]. Öte yandan sanatın çeşitli dallarında faaliyet gösteren sûfîler için sanat, bir nevi manevî oluş ve halin görünür kılınmasıdır[26]. Mutasavvıf sanatkârlar elinden çıkan kimi istif ve tasvirler de bu kimselerin bilgelik ve kâmillik düzeyinde yüksek bir mertebede olduğunu gösterir. Ayrıca *seyr ü sülûk* adı verilen ve mürşid-mürid arasında hususî bir boyutta meydana gelen tasavvufî eğitim, sanatın yahut zanaatın

---

[22] Güngör, *İslâm Tasavvufunun Meseleleri*, 152, 157.

[23] Schimmel, *İslâm'ın Mistik Boyutları*, 428; bk. Şahabettin Uzluk, *Mevlevilikte Resim, Resimde Mevleviler* (Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1957), 5-81; Ali Fuat Baysal - Çiğdem Önkol Ertunç, "Mevlânâ Türbesi Kalemişlerinde Ortaya Çıkartılan Resimlerin Eflatun ve İşrakilik Bağlamında Bir Analiz Denemesi", *Art-Sanat Dergisi* 15 (2021), 39.

[24] Bu hususta detaylı bilgi için bk. Fatih Özkafa, *Yâ Hazreti Pîr – Türk Hat Sanatında Tasavvuf Önderleri* (İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları, 2021).

[25] M. Uğur Derman, *Türk Sanatında Ebru* (İstanbul: Ak Yayınları, 1977), 32.

[26] Koç, *Zamanın Gözleri*, 180.

öğretilmesindeki usta-çırak eğitimiyle benzerlikler taşır. Zira sanat ancak bir ustanın kılavuzluğunda ve *inisiye* bir yolla hakîkî manada öğrenilebilir. Yûnus da, *"Dervîşlik bir pîşedür hırkacugı mîşedür"*[27] mısraıyla dervişliği sanata benzetmiş ve bu iki farklı yolun arasındaki yakınlığı dile getirmiştir. Bununla birlikte sanatsal uyum faziletin bir tezahürü olarak yorumlanır. Daha açık bir ifadeyle sanatın uyumu, kendisini fark edebilenlere bambaşka yollardan ahlâkî bir disiplin aşılayabilir. Tasavvufun maksadı da bireyin hayat yolculuğunda ona ahlâkî bir çerçeve kazandırmaktır. Bu hususta Kadı Ahmed Kummî'nin XVI. yüzyılda hattatlara ve nakkaşlara dair kaleme aldığı *Gülistan-ı Hüner*'de *"mükemmel yazma gözleri arındırır"* ifadesi geçmektedir. Bu arınma sağlık açısından düşünülebileceği gibi esasen gözün ahlâkî olmayandan arınması şeklinde de telâkkî edilebilir. Böylece sanat, kişinin ahlâkî tekâmülüne zemin hazırlamaktadır. Sanat terbiyesinin kişinin tasavvufî-ahlâkî gelişimi ile bağlantısına sanatkârların bizzat kendileri de temas etmektedirler. Bu hususta Baba Şah Isfahanî, *Âdâbü'l-Meşk* adlı eserinde sanatkârın niyetinin saflığına değinir. Ona göre hattat dünya arzularını umursamadan kalbini icraya çevirdiği takdirde sevgilinin güzelliğinin kıvılcımları onun aynasında görünür. Devamında bunun tasavvufî tefekkürle sağlanacağı ve ancak bundan sonra yazma eyleminin taklîdî bir iş olmaktan çıkıp hakîkî bir sanata dönüşeceğini ifade etmektedir[28].

İslâm sanatının İslâmî ilimler içerisinde daha çok tasavvuftan beslenmesi, bu ikisinin üçüncü kesişim noktası olan metodolojik ortaklık ile yakından ilgilidir. Nasıl ki zâhirî ilimler ile mistik tecrübe hakîkati araştırmada birbirini tamamlamakla birlikte biri umumî ve objektif esaslara dayanırken, diğeri hissî tecrübeyi kullanıyorsa, sanat da hissî tecrübeyi esas alan bir sahadır. Nitekim, iki eser arasında hangisinin daha güzel olduğu ona bakan kişilerin yaşanmışlıkları, kişisel hissiyatları ile farklılık gösterebilmektedir. Tasavvuf ve sanatın İslâm'ı anlama ve yansıtma noktasında metodolojik açıdan birbirine benzemelerinden maksadımız, tasavvufta dinî idrakin ve onun devamında amelin salt zihnî bir kavrayış yahut akıldan ibaret olmadığı yönündeki yaklaşımdan hareket etmektedir. Zira sanat da irfanî gelenek gibi akıl ile gönlün buluşması neticesinde ürün

---

[27] Mustafa Tatcı, *Yunus Emre Divanı* (İstanbul: H Yayınları, 2020), 309.

[28] Carl W. Ernst, "The Spirit of Islamic Calligraphy: Baba Shah Isfahani's Adab Al-Mashq", *Journal of the American Oriental Society* CXII/2 (1992), 284; John Renard, *İslâm'ın Yedi Kapısı*, çev. Nurullah Koltaş (İstanbul: İnsan Yayınları, 2006), 181.

veren ve kişiyi bu yolla sonuca ulaştıran bir alandır. Ayrıca yine bir metot olarak tasavvufta metafor yahut sembol kullanımı ile sanatın sembolik dili arasında kuvvetli bir yakınlık vardır. Bu benzerlik çalışmamızın da çıkış noktasını oluşturmaktadır. Tasavvufî edebiyat, izah etmek istediği dinî ve ahlakî meseleleri mecaz, sembol ve alegori kullanarak ifade etme yoluna gider. Bu, söz konusu metinlerle zâhirî bir anlatımdan ziyade bâtınî bir anlatım biçimini tercih etme ve metafizik/soyut hakîkatleri fiziki/somut bir alanda yaşayan insana aktarma çabasıdır. Bunun yanında sayfalarca açıklama gerektiren hususları daha özlü ve anlaşılır biçimde ifade etme imkânı sunar. Tasavvufta metafor kullanımı bir bakıma tasavvufî sırların mecazlar yoluyla örtülmesi anlamına gelmektedir. Diğer bir ifadeyle mecazlar, anlayana bir tür örtülü mesaj sunarken ehil olmayanlara karşı sırrın korunmasını sağlar[29]. Aynı zamanda Kur'ânî bir yöntem olan mecaz kullanımı kelam, tefsir gibi diğer ilim dallarında başvurulan bir metot ise de tasavvuf edebiyatında uygulanırlığı çok daha kuvvetlidir. Bu yöntemle görülen vasıtasıyla görülmeyen, duyulan vasıtasıyla duyulmayan anlaşılmaya çalışılır. Sanatın dili de semboliktir. Tıpkı tasavvufî metaforlar gibi sanat da metafizik gerçekleri anlatmada kullanılan bir araçtır. Söz konusu metodolojik ortaklık yalnızca yöntemle sınırlı kalmamakta, kullanılan metaforlarda da paralellik arz etmektedir. Schimmel bu hususta İslâmî edebiyatın ve sanatların anlaşılabilmesinin tasavvufî dilin çözümlenmesinde yattığına vurgu yapmıştır[30]. Bir anlamda stilize yahut somut bir tasvir, mübarek bir şahıs veya mukaddes bir olayın tüm hikayesini hatırlatabilmektedir. Böylece metinler, hâmilere ve sanatkârlara görsel tema oluşturmada muazzam bir ilham kaynağı olmuştur[31]. Nasıl ki İslâmî edebiyat ve şiir, en yüce duygular için araç haline gelmişse İslâm süsleme sanatı da bu duyguların görsel birer yansıması niteliğini taşımaktadır[32]. Netice itibariyle mimarî elemanlar daha ziyade fıkhî gerekçeler ve ihtiyaçlarla şekillenirken, tezyînî unsurlar büyük oranda tasavvufî mecazlardan beslenmiştir.

---

[29] Tahir Uluç, *İbn Arabi'de Sembolizm* (İstanbul: İnsan Yayınları, 2007), 308; Ahmet Ögke, "İbnü'l-Arabî'nin Fusûsu'l-Hikem'inde Ayna Metaforu", *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi "İbnü'l-Arabî" özel sayısı - II* IX/23 (2009), 88-89.

[30] Schimmel, *İslâm'ın Mistik Boyutları*, 39.

[31] Renard, *İslâm'ın Yedi Kapısı*, 108-109, 145.

[32] Bk. Koç, *Zamanın Gözleri*, 180.

III. BİTKİSEL KÖKENLİ MECAZLAR

A. HAYAT AĞACI

Hayat Ağacı; sözlü ve yazılı anlatımlarda mitoloji ve Dinler Tarihi gibi alanların sıklıkla karşılaştığı bir metafor olup ilk çağlardan itibaren sanatın her dalına yansıyan bir motiftir. Tasvirlerde kimi zaman dalları, yaprakları ve meyveleriyle tam teşekküllü bir ağaç olarak betimlenirken, kimi zaman dikey bir çizgiye birleştirilen daha kısa yatay çizgelerden müteşekkil, oldukça şematik ve stilize edilmiş bir forma sahip olabilmektedir. Gerçek şu ki hayat ağacı, en eski tarihli mağara resimlerinden günümüze değin neredeyse tüm toplulukların sanatında görülür. Motifin bu denli yaygın kullanımı isimlendirme noktasında da bir çeşitlilik meydana getirmektedir. *Hayat Ağacı, Dünya Ağacı*[33]*, Kutsal Ağaç, Kozmik Ağaç, Bilgi-Hikmet Ağacı, Devlet Ağacı, Tûba Ağacı, Sidretü'l-Müntehâ* şeklindeki isimlendirmelerin yanı sıra evrenin direği anlamında *Axis Mundi* olarak da bilinir[34]. Birbirinden farklı bu isimlendirmelerin altında elbette motife yüklenen anlamlar yatmaktadır.

İnsanoğlu tarih boyunca en çok iki hususun üzerinde durmuş ve gayretini bu iki noktada karşılaştığı gizemi çözmek ve anlamak için kullanmıştır. Bunlardan ilki *ölüm-ölümsüzlük* meselesidir[35]. Tarihin her döneminde çeşitli mitoloji ve inanç öykülerinde ölüme karşı mücadele veren ve ölümsüzlüğe erişen kahramanların hikayeleri anlatılır. Bu tür öykülerde çoğunlukla metafor olarak ağacın kullanıldığı görülür. Söz konusu

---

[33] Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, 129.

[34] Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003), 296; Jean Paul Roux, *Eski Türk Mitolojisi*, çev. Musa Yaşar Sağlam (Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2011), 25; Ünal Asan, "Ölümsüzlük Ağacı Kavramı ve İnanç Sistemlerindeki Yeri", *Türk Dünyası Tarih Kültür Dergisi* LXI/363 (2017), 50; Hikmet Tanyu, "Ağaç", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1988), I/457.

[35] Hooke, *Ortadoğu Mitolojisi*, 45.

mecaz/metafor; ağacın ufacık bir tohumken fidana dönüşmesi, fidandan dallı, budaklı, yapraklı ve meyveli olgun bir ağaç halini alması, daha sonra sararıp solarak kurumasına karşın kendi özünden yeniden doğması özelliklerinden hareketle sonsuz bir döngüyü akla getirmektedir[36]. Ağacın durmaksızın *'yeniden doğuşu'* içeren bu serüveni, insanoğlunun zihninde ölümsüzlüğü çağrıştırmıştır. Ayrıca kimi ağaçların salgıladığı reçineler ve meyveleri sebebiyle de *âb-ı hayat* kaynağı olarak kabul edilmeleri söz konusu olmuştur[37]. Bu yönüyle *hayat ağacı*, Sümerlerden itibaren inanç temelli bezemelerin, ki onlara inancın görsel ifadeleri denilebilir, başlıca motiflerinden biridir.

İnsanın anlamlandırmaya çalıştığı bir diğer husus ise varlığına inandığı *kozmik boyutlar arası geçiş*tir. Sümer, Yunan[38] ve Orta Asya Türk kültürü gibi kadim birçok medeniyette, kısmî farklılıklara rağmen, ortak olan evren anlayışına göre kâinat temelde üç kademeden oluşmaktadır[39]. Kimi zaman ölüler diyarı olarak da adlandırılan *yer altı dünyası*, genel itibariyle "kötü" ile ilişkilendirilen bir konuma sahiptir. Onun üstü *yeryüzü*dür ve iyilik ile kötülüğün sürekli karşı karşıya geldiği, acının da mutluluğun da yaşanabildiği boyuttur. Mitoloji kökenli bu inanç sistemlerinde *gökyüzü* ise şifânın, hakimiyetin ve gücün kaynağı olup tanrının yahut tanrıların bulunduğu erişilmek istenen yerdir. Üç katmanlı kozmik evren düşüncesinden hareketle *hayat ağacı* motifine yüklenen iki temel anlamdan bir diğeri dünyanın ekseninde bulunarak söz konusu boyutlar arası geçişi sağlayan bir metafor olmasıdır. Burada dünyanın temel direği kabul edilen *ağaç (demir kazık – axis mundi)* kutsal bir simgeye dönüşür. Nitekim, ancak onun aracılığı ile kutsala doğrudan temas edilebilmektedir[40]. Esasen bu iki metaforik anlam çoğu zaman birlikte kullanılmaktadır[41]. Bunun yanı sıra çeşitli medeniyetlerde yaratılış mitleri ve ağaç kültü ile bağlantılı olarak ağaçtan türeme inançları da oldukça yaygındır.

---

[36] Roux, *Eski Türk Mitolojisi*, 100.

[37] Ünal Asan, "Bilge Ağaç Kavramının Mistik ve Sosyolojik Kökenleri", *Türk Dünyası Tarih Kültür Dergisi* LX/358 (2016), 26.

[38] Hansen, *Yunan ve Roma Mitolojisi*, 38.

[39] Mircea Eliade, *Şamanizm: İlkel Esrime Teknikleri*, çev. İsmet Birkan (Ankara: İmge Kitabevi, 1999), 303; Pervin Ergun, *Türk Kültüründe Ağaç Kültü* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2004), 17.

[40] Eliade, *İmgeler ve Simgeler*, 51; Mehmet Sağ - Mukaddes Çetin Büyüktunca, "Şamanların Göğe Yükseliş Ritlerinin Ağaç Simgesi Bağlamında İncelenmesi", *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 43 (2019), 220-221; Ögel, *Türk Mitolojisi I*, 127-128.

[41] Roux, *Eski Türk Mitolojisi*, 25.

Örneğin Eski Türk Kültürü'nde dokuz dallı ağaçtan dokuz insanın türemesi ve bu dokuz insandan dokuz ayrı boyun meydana gelmesi önemli türeyiş mitlerinden biridir[42]. Ancak bu inançların da vardığı nihaî nokta yine *ölümsüzlük*, *ilâhî olanla irtibat* yahut *kozmik boyutlar arası geçiş*i içermektedir.

Eski medeniyetlerin birçoğunda kozmik boyutlar arası geçişin sağlandığı bir başka metafor da *dağ*dır. Eliade, bu yönüyle dağ motifinin ağaç ile benzer bir amaca hizmet ettiğini öne sürmüştür[43]. Emel Esin de dağların ve ağaçların, göğün zirvesinden 'yer-su'yun derinliklerine varan bir mihver gibi görülerek *gök* ile *yer-su*'yu birleştiren kutsal ibadet mekânları olduğunu ifade etmiştir[44]. Görüldüğü üzere her iki yaklaşım da bizlere *ağaç* ile *dağ* metaforlarının benzer bir muhtevaya sahip olduğunu gösterir. Yine Sümer şiirlerinde gök ile yerin birbirinden ayrılmadan evvelki hali bir dağa benzetilmiştir. Dağın eteği yer altı dünyası, zirvesi göğün tepesidir[45]. Antik dünyada kullanılan temel arketiplerden biri olan *dağ motifi*, tanrıların ikametgâhı olarak kabul edilir. Sümer *zigguratları*, bu arketipten beslenerek tanrıların ikamet ettiği sûni dağlar şeklinde tasavvur edilmişlerdir[46]. *Babil Kulesi* ve *Mısır Piramitleri'*ni de birer sûni dağ metaforu olarak kabul etmek mümkündür. Aynı şekilde Antik Yunan'da *Olimpos Dağı Zirvesi* tanrıların mekânıdır. Eski Türklerde kozmik boyutlar arası geçişin sağlandığı kutsal dağ *Ötüken*[47] iken Farisîlerde *Elburz*, Araplarda *Kaf Dağı'*dır[48]. Semavî dinlere baktığımızda Allah (cc) Hz. Musa'ya 10 emri *Sîna Dağı*'nda verilmiş, Hz. İsa'nın metamorfozu yüksek bir dağda geçekleşmiştir[49]. Kezâ Hz. Muhammed'e (sav) ilk vahyi *Nûr Dağı*'nda indirmiştir. Semavî dinlerdeki bu misaller, ilâhî olan ile haberleşme

---

[42] Ögel, *Türk Mitolojisi I*, 487-488.

[43] Mircea Eliade, *Kutsal ve Dindışı*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay (Ankara: Gece Yayınları, 1991), 18-19.

[44] Emel Esin, "Ötüken Yış (Türk Sanatında Ağaçlı Dağ Hakkında Notlar)", *Atsız Armağanı* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1976), 148; Müjgan Üçer, *A. Süheyl Ünver Sanat Atölyesi Yorumuyla Türk Kültürü ve Sanatında Hayat Ağacı.* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2019), 13.

[45] Kramer, *Sümer Mitolojisi*, 82.

[46] Kürşat Demirci, *Eski Mezopotamya Dinlerine Giriş: Tanrılar, Ritüel, Tapınak* (İstanbul: Ayışığı Kitapları, 2013), 17-18.

[47] Jean Paul Roux, "Türk Göçebe Sanatının Dini Bakımdan Anlamı", *Türk Kültürü El Kitabı-İslâmiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkındaki Araştırmalar* (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1972), II/77; Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, 2017, 38.

[48] Nimet Yıldırım, *İran Mitolojisi* (Ankara: Pinhan Yayıncılık, 2015), 420.

[49] Markos 9:2-13.

sağlayan evrensel *dağ kültü*nün birer örneği olarak düşünülebilir. Zirvesinde, ilâhî olanla irtibata geçilmesi noktasında *dağ* metaforu ile *hayat ağacı* metaforu benzerlik gösterir. Ancak *dağ* motifi, İslâm mimarîsinde yaygın bir süsleme unsuru olarak kullanılmadığından çalışmamızın bu kısmında yukarıda sözü edilen *hayat ağacı* motifinin İslâm öncesi dönemde kutsal metinlerde içerdiği anlam ve maddi kültürdeki karşılığı üzerinde durulacaktır. Daha sonra İslâm dini ve tasavvuf metinlerinde yer alan ifade biçimleri ile İslâm mimarîsinde karşımıza çıkan formları ele alınacaktır.

1. İslâm Öncesi Medeniyetlerde Hayat Ağacı

Hayat ağacı motifinin ilk insan kadar eski olduğu ifade edilir[50]. Günümüzde bilinen en eski yazılı tabletlerin ait olduğu Sümerlerde *hayat ağacı*, evrenin yaratılışı mitosuna dair ana kaynaklardan biri sayılan *"Gılgamış, Enkidu ve Ölüler Diyarı"* adlı şiirde geçmekte olup özetle aşağıdaki şekildedir:

"Bir zamanlar bir Huluppu Ağacı vardı. Sularıyla beslendiği Fırat Irmağı'nın kenarına dikilmişti. Ama güney rüzgarı onu kökünden söküp çıkardı ve ağaç ırmağın sularıyla sürüklendi. Gök tanrıçası İnanna, ağacı alıp ana tapınağın merkezi olan Uruk'a getirdi ve kendi kutsal bahçesine dikti. Ona bin bir özenle baktı. Çünkü ağaç büyüdüğü zaman kerestesinden kendisi için bir iskemle ve sedir yapmayı tasarlıyordu. Yıllar geçti ağaç olgunlaştı ve büyüdü. Ama İnanna, ağacı kesmek istediğinde bunun hiç de kolay olmadığını anladı. Çünkü ağacın dibine 'çekicilikten nasibini almamış' yılan yuva yapmıştı. Tepesine Zu-kuşu yavrusunu koymuş, dallarına da harabe hizmetçisi Lilit evini kurmuştu. Her zaman şen, güler yüzlü olan genç tanrıça bunu görünce acı gözyaşları döktü…. ….büyük Sümer kahramanı Gılgamış, İnanna'nın yardımına koştu…"[51]

Binlerce yıl öncesine tarihlenen Sümer şiirinde dikkati çeken en önemli husus, *hayat ağacı* motifinin yanı sıra onunla birlikte ele alınan diğer unsurlardır. Fırat Irmağı'nın sularıyla beslenen *Huluppu Ağacı*, dibinde yuva yapan bir *yılan* ve tepesinde Sümerlerin ünlü mitolojik kuşu *Zu* ile birlikte betimlenmiştir. Üstte kanatlı bir figür, ortada ağaç ve altta yılan-ejder gibi yer altına dair unsurlardan müteşekkil bu tasvir,

---

[50] Eliade, *Kutsal ve Dindışı*, 17; Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, çev. Lale Arslan (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003), 267-270.

[51] Kramer, *Sümer Mitolojisi*, 71-72; Hooke, *Ortadoğu Mitolojisi*, 68.

ileride detaylı değineceğimiz Erzurum Çifte Minareli Medrese taçkapısında karşımıza çıktığı şekliyle yıllar sonra İslâm mimarîsinde işlenen hayat ağacı kompozisyonlarının temel formunu yansıtmaktadır[52]. Sümer metinlerinde mevcut olan bu anlatı, dönemin tasvir geleneğinde karşılık bulmuştur. Başta silindir mühürler olmak üzere günümüze ulaşan birçok eserde *kozmik ekseni* ve *ölümsüzlüğü* temsil eden *hayat ağacı* tasvirleri net bir biçimde görülebilmektedir. Bu anlamda Lagash Kralı Gudea'nın ilaç kutusu yahut içecek kabı olarak bilinen nesne öne çıkmaktadır. Louvre Müzesi'nde sergilenen objenin merkezinde, zeminden tepe noktasına ulaşan bir direk, direğe dolanmış iki yılan ve yılanların arkasında kanatlı simetrik iki figür vardır. Kanatlı figürler, koruyucu cin olarak isimlendirilmekte olup kompozisyonun merkezinde, *hayat ağacı* işlevi gören direği korumaktadırlar (Fot.1)[53].



Fotoğraf 1. *Lagash Kralı Gudea'ya Ait İlaç Kutusu (Replika), Sümer Dönemi, MÖ 2100, Musée Du Louvre, Paris*[54]*.*

Sümer medeniyetinin güçlü birer mirasçısı olan Asur ve Babil imparatorluklarında hayat ağacı, görsel kültürün en yaygın kullanılan motiflerinden biri olmaya devam etmiştir. Babil'de tanrı "Ea'nın ağacı" olarak bilinen motif *Ukkanu* adını taşır[55]. Böylece bir tanrıya izafe edilen motif, yine dinî anlatıların ifade biçimi olarak karşımıza çıkar. Ne var ki Asur ve Babil dönemlerinde motife yönelik yazılı anlatımların,

---

[52] Bk. "İslâm Mimarîsinde Hayat Ağacı" başlığı Fot. 21.

[53] Üçer, *Hayat Ağacı*, 6.

[54] İnternet kaynaklarından temin edilen görsellerin sonuna "*" işareti eklenmiş olup erişim adresleri kaynakçanın sonuna ilave edilmiştir.

[55] George Lechler, "The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures", *Ars Islamica* 4 (1937), 369.

Sümer'dekinin aksine nadiren bulunması, söz konusu efsane ve hikayelerin daha çok sözlü aktarımla sürdürülmüş olmasından kaynaklanmaktadır[56]. Buna mukabil Asurlulardan günümüze, görsel açıdan oldukça zengin bir birikim ulaşmıştır. Müzelerde çok sayıda örneği bulunan Asur ve Babil dönemi duvar kabartmalarında hayat ağacının ekseriyetle hurma/palmiye şeklindeki tasvir edildiği, sağ ve soluna ise kanatlı figürlerin yerleştirildiği görülür. Kimi zaman insan başlı kimi zaman da kuş başlı olan bu figürler, kaynaklarda *kanatlı cin* şeklinde adlandırılmaktadır (Fot.2)[57]. Duvar kabartmalarının çoğunda kanatlı cinlerin elinde *kulplu bir tas* ve diğer ellerinde *kozalak* benzeri bir meyve bulunur. Bu görseller *hayat ağacı*nın kozalaklar ile aşılandığı veya tasın içindeki *âb-ı hayat* suyunun kozalaklar yardımıyla ağaçlara serpildiği kutsal bir ritüel olarak yorumlanır[58]. Zira antik dönemlerden itibaren *çanak* ve *vazo* motifleri, hayat kaynağı olan *su* ile ilişkilendirilmiştir. Çoğu zaman bir arınma sembolü olan su, eğer içini doldurduğu çanak vasıtası ile bir bitkiyi besliyorsa, *âb-ı hayat/yaşam suyu* şeklinde tasavvur edilir ve beslediği bitki de *hayat ağacına* karşılık gelir[59]. Asur kralı II. Ashurnasirpal'in taht odasındaki duvar kabartması söz konusu kompozisyonun en önemli örneklerinden birini sunmaktadır (Fot.2). Kabartmada *hayat ağacı*nın iki yanında simetrik vaziyette yerleştirilen kral figürleri, ellerinde hükümdarlık sembolü olan birer asa ile tasvir edilmiştir. Kral figürlerinin gerisinde koruyucu özellikleri olduğu düşünülen efsanevî, göksel, kanatlı cin figürleri yer alır. Hayat ağacının üzerindeki kanatlı güneş kursunun merkezinde ise hükümdarın fiziksel özelliklerini andıran sözde tanrı tasviri mevcuttur. Güneş kursunun içindeki tasvir, bir halka tutmaktadır. Bu, Antik Mezopotamya geleneğinde krallığın tanrı vergisi olduğuna dair bildik bir semboldür.

---

[56] Simo Parpola, "The Assyrian Tree of Life: Tracing the Origins of Jewish Monotheism and Greek Philosophy", *Journal of Near Eastern Studies* LII/3 (1993), 168.

[57] Kemalettin Köroğlu, *Eski Mezopotamya Tarihi: Başlangıcından Persler'e Kadar* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006), 156.

[58] Parpola, "The Assyrian Tree of Life", 167-169; Lechler, "The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures", 380.

[59] Cevdet Çulpan, *Antik Devirlerden Zamanımıza Kadar İlahiyat-Edebiyat-Tıp ve Sanat Tarihinde Serviler* (İstanbul: İsmail Akgün Matbaası, 1961), 153.



Fotoğraf 2. *II. Ashurnasirpal'in Kuzey Batı Sarayında Hayat Ağacı Tasviri, Yeni Asur Dönemi, MÖ 865-860, British Museum, Londra*[60].

Mezopotamya geleneğinde sıkça rastlanan, hayat ağacının kanatlı cinler tarafından muhafaza edilmesi, kimi kaynaklarda insanoğlunun ölümsüzlüğe erişimini engellemek şeklinde yorumlanmıştır. Bu sebeple hayat ağacı, yılanlar ve kanatlı cinler gibi aşılması güç engellerle korunur[61]. Ancak bu görselde *cinler* ile *hayat ağacı*nın arasında konumlanan kral, bir bakıma *hayat ağacı*nın yanında, cinler tarafından korunan kutsal bir mertebeye yerleşir ve hükümranlığının tanrısal kaynağına vurgu yapar. Böylece kral, *hayat ağacı*ndan zuhur eden özelliklerle donatılmıştır[62]. Ayrıca Asur Dönemi *hayat ağacı* tasvirlerinde karşımıza çıkan bir başka önemli husus *hayat ağacı* motifinin tepesindeki kanatlı güneş kursu ve ortasına yerleştirilen tanrı tasviridir. Daha sonraları Ahamenî ve Sâsânî sanatında karşımıza çıkacak olan *Ahura Mazda* tasvirleri ile büyük bir benzerlik gösteren bu motif, kanaatimizce ağacın tepesinde yer alarak üç katmanlı evren anlayışında tanrının konumlandığı *göksel/ilâhî* olan boyuta işaret etmektedir.

Asur Dönemi hayat ağacı kompozisyonuna benzer bir tasvir, Adilcevaz Kef Kalesi kazılarında çıkarılan Urartu Dönemi'ne ait duvar kabartmalarında mevcuttur.

---

[60] Kaynağı belirtilmeyen fotoğraflar yazara aittir.

[61] E. O. James, "The Tree of Life", *Folklore* 79/4 (1968), 242-243.

[62] Parpola, "The Assyrian Tree of Life", 165-167.

Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenen kabartmanın kitâbesinde, içinde bulunduğu yapının, tanrı Haldi için inşa edildiği yazılıdır. Burada hayat ağacının *servi* formunda olduğu görülür (Fot.3).



Fotoğraf 3. *Urartu Dönemi Hayat Ağacı Kompozisyonu, MÖ V. Yy., Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara.*

İslâm öncesi dönemin etkin medeniyetlerinden Mısır'da, mitoloji ve ona bağlı gelişen tasvir sanatı, toplumsal yaşamda oldukça önemli bir yere sahiptir. Mısırlılar, inançlarını ve kutsal tarihlerini adeta piramitlerin ve tapınakların duvarlarına nakşetmişlerdir. Hiyeroglif ve tasvirlerden anlaşıldığı üzere bir avokado türü olan Persea, Mısır kültüründe *hayat ağacı*na tekabül eder. Berlin Neues Museum – Antik Mısır Koleksiyonu'nda yer alan *uşepti* kutusu[63], hayat ağacı kompozisyonun tüm öğelerini içermesi bakımından hayli önemli bir parçadır. Görsellerde ilâhî nitelikleri haiz varlık, Persea ağacından çıkan elleriyle vazo benzeri bir nesneden *âb-ı hayat* dağıtır ve insanlar ölümsüzlüğe ulaşabilmek için bu kaynağa gelir (Fot.4)[64]. Söz konusu tasvirde ana tanrıçalardan biri kabul edilen Maat ile ağaçtan yükselen başka bir tanrıça arasında bir

[63] Antik Mısır inancında uşeptiler, ölülerin öte dünyada hizmetinde bulunacağına inanılan küçük heykelciklerdir. Bk. Afet İnan, *Eski Mısır Tarih ve Medeniyeti* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2020), 323.

[64] Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, 2003, 279.

bağ resmedilmiştir. Bu bağın *âb-ı hayat* kaynağı ve *ölümsüzlük iksiri* olduğu düşünülebilir. Kaynağı, ağaç tanrıçasının elinde tuttuğu kadeh olan bu bağ, aynı zamanda insan başlı bir *kuş*a uzanmaktadır. Buradaki kuş, Mısır mitolojisinde "Ba" ismiyle bilinir ve ölülerin ruhlarını ait olduğu yere götürmekle vazifelidir[65]. Görselde bahsi geçen ağacın köklerinde bir de *yılan* tasvir edilmiştir. Böylece kompozisyonun temel öğeleri olan *kutsal ağaç (Persea)*, *kanatlı figür (Ba kuşu)* ve *yılan,* Mısır ikonografisinde de karşımıza çıkar.





Fotoğraf 4. *Antik Mısır'da Uşepti Kutusu Üzerinde Hayat Ağacı Tasviri, Neues Museum, Berlin.**

Fotoğraf 5. *Servili Duvar Kabartması, Ahamenîler Dönemi, MÖ VI. Yy., Persepolis Antik Kenti, Şiraz.*

Konunun başında temas ettiğimiz Sümer tabletlerindekine benzer bir anlatım, Zerdüştlüğün kutsal kitabı *Avesta*'da mevcuttur. *Avesta*'nın Raşn Yaşt 17. Pasajında Zerdüşt'ün kuşu olarak bilinen *Meregho Saena*'nın yaşadığı yer anlatılır. Buna göre kutsal kuş, *Vouru-Kaşa denizinin ortasında, adına güçlü şifâ ağacı dedikleri ve üzerinde bütün bitkilerin tohumunun dinlendiği ağacın üzerinde* yaşar[66]. Görüldüğü üzere Raşn Yaşt 17'de *Vouru-Kaşa* adı verilen büyük bir denizin ortasından yükselen, üzerine *Meregho Saena* kuşunun tünediği ve tüm bitkilerin tohumlarının kendisinde barındığı bir *şifâ ağacı*ndan söz edilmektedir[67]. Zerdüştlüğün bir başka kutsal metni olan *Behdinan/Bundehişn* kitabının hikmet ve tavsiyeleri içeren "Minooye Kherad"

---

[65] Toby Wilkinson, *Eski Mısır: MÖ 3000'den Kleopatra'ya Bir Uygarlığın Tarihi*, çev. Ümit Hüsrev Yolsal (İstanbul: Say Yayınları, 2019), 193.

[66] Zerdüşt, *Avesta: Zerdüştilerin Kutsal Metinleri*, çev. Fahriye Adsay - İbrahim Bingöl (İstanbul: Avesta Basın Yayın, 2012), 434.

[67] Touraj Nayernouri, "Simurgh as a Medical Symbol of Iran", *Middle East Journal of Digestive Diseases* II (2009), 49.

bölümünde bu sahne tekrar betimlenir. Ancak burada farklı olarak *şifâ ağacı*nın ismi de geçer. Pehlevî dilinde *'birçok tohum/bütün tohumlar'* anlamına gelen *Vispo-bish* adındaki ağaç, *Farakhkart (Ferahkert) Denizi'*nin üzerinde yetişmiştir. Tohumları tüm hastalıkların şifâ kaynağıdır[68]. Bu ağacın Farsça metinlerdeki karşılığı *'dıreht-i heme tohme'*dir. *Bundehişn*, Pehlevî dilinde yazılmış bir kitap olduğundan kuş, deniz ve ağaç metaforlarının isimleri değişmiş olsa da hikayenin özü *Avesta* metniyle aynıdır. Zend dilinde *Meregho Saena* şeklinde isimlendirilen kuş ise Pehlevîce metinlerde *Senmurw/Sin Morv'*a, Farsaça'da *Sîmorg*'a dönüşmüştür. Zikredilen kavramlar sonraki yıllarda *Şahnâme* gibi mitolojik kahramanlık öykülerinin anlatıldığı eserlerin yanı sıra Farsça kaleme alınan tasavvufî metinlerde de yer almaya devam etmiştir[69]. Firdevsî *Şahnâme*'de, Keşmir'in ünlü *kutsal servisi'*nden bahseder. Bizzat Zerdüşt tarafından dikildiğine inanılan bu ulu servi, Zerdüştlüğün en kutsal mekânı, bir nevi kıblesidir. Zerdüşt'ün *servi*si, göğün en uç noktasına kadar büyüyebilen, gölgesinde binden fazla koyunun otladığı, dallarında çok sayıda kuş olan bir cennet ağacıdır[70]. Başta *Avesta* olmak üzere yukarıdaki metinlerden ilham alan İslâm öncesi Pers sanatında hayat ağacı, *servi* biçiminde tasvir edilmiş olup Ahamenîler Dönemi'nin imparatorluk başkenti olan Persepolis kabartmalarında, bilhassa tören sahnelerinde öne çıkan bir motiftir (Fot.5).

Semavî kökenli dinlerden Yahudilik ve Hıristiyanlıkta ağaç metaforu ve bu metafora bağlı gelişen ağaç tasvirlerinin oldukça sık kullanıldığı görülür. Eski Ahit'te özellikleri nedeniyle övülen birden fazla ağaç ismi geçer. Örneğin Tanrı, ahit sandığının yapımında *akasya ağacı*nın kullanılmasını emretmiştir[71]. *Zeytin ağacı* da Kitab-ı Mukaddes'te kendisine değer atfedilen ağaçlardan biridir. Yahudi inancında mühim bir sembolik anlama sahip olan yedi kollu kandil, som altından yapılmıştır ve etrafını mukaddes *zeytin yağı* ile aydınlatır. Bu kandilin sağ ve solundaki *zeytin ağaçları* ise

---

[68] Nayernouri, "Simurgh as a Medical Symbol of Iran", 50; Yıldırım, *İran Mitolojisi*, 2015, 468.

[69] İran'ın en meşhur düşünürlerinden biri olan ve geliştirdiği İşrak Felsefesi ile tanınan Sühreverdî (v. 587/1191)'nin *Akl-i Sorh* eserinde oldukça benzer bir tasvir yer almaktadır. Bu eserde *şifâ ağacı*, İslâm literatüründeki *Tûba Ağacı'*na dönüşürken, *Ferahkert Denizi* ve *Sîmurg* kavramları aynen kullanılmıştır. Bu hususa "İslâm Dini ve Tasavvuf Metinlerinde Hayat Ağacı" başlığında ayrıca temas edilecektir.

[70] Ebü'l-Kasım Mansur b. Ali el-Firdevsî et-Tusî Firdevsî, *Şahnâme II*, çev. Nimet Yıldırım (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2016), 93-94, Beyitler 25855-25875.

[71] Çıkış 25:10.

Rabb'e hizmet eden kutsanmış kişilere benzetilir[72]. Ayrıca Kitab-ı Mukaddes'e göre, peygamberler vahyi, ekseriyetle bir *ağacın yanında* almışlardır[73]. Bununla birlikte Tevrat'ta doğrudan *hayat ağacı* motifine karşılık gelen pasajlar *Yaratılış* kitabında yer alır. *Yaratılış* kitabının ikinci bahsinde Rab, topraktan yarattığı Hz. Âdem'e yaşam soluğunu üfler ve onu Aden Bahçesi'ne (cennetine) koyar. Aden Cenneti'nde türlü türlü meyvelere sahip ağaçların ortasında *yaşam ağacı* ve *iyiyle kötüyü bilme ağacı* vardır. Aden Bahçesi'nden doğan bir ırmak, dört kola ayrılarak bu ağaçları sular[74]. Tevrat pasajları *hayat ağacı* motifi eksenli okunduğunda, Yaratılış 2:9'da, isimleri *hayat ağacı* ve *iyi ile kötüyü bilme ağacı* olmak üzere iki farklı ağaçtan söz edildiği görülür. Burada Rabb'ın Hz. Âdem ve Hz. Havva'yı yaklaşmaktan men ettiği ağaç *iyi ile kötüyü bilme ağacı*dır. Pasajın devamında Tanrı'nın yarattığı hayvanların en kurnazı olan *yılan* gelir ve Hz. Havva'ya, aldatıcı bir biçimde, bahçedeki ağaçların tamamının mı yasaklandığını sorar. Hz. Havva yılana, bahçenin ortasındaki tek bir ağacın meyvesinden yemenin yasak olduğunu söyler. Esasen burada Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın, *hayat ağacı*nın meyvesini yemekten men edilmedikleri, hatta onu yiyebildikleri için cennette ölümsüz bir hayat sürebildikleri anlaşılır. Ancak *iyi ile kötüyü bilme ağacı*ndan yediklerinde Tanrı'nın emrini çiğnemiş olacakları için artık *hayat ağacı*ndan da yiyemeyecekler ve ölümsüzlükleri sona erecektir[75]. Zira Yaratılış 3:22'de *"**Artık** yaşam ağacına uzanıp meyve almasına, yiyip ölümsüz olmasına izin verilmemeli."* ifadesinden, öncesinde bu ağaçtan yiyebildikleri ortaya çıkmaktadır. Bu hususta Eliade, *hayat ağacının* saklı olduğu ve Hz. Âdem'in iyilik ve kötülüğün bilgisine yani bilgeliğe sahip olduğu anda ulaşabileceği bir ağaç olduğu görüşüne yer verir[76]. Esas itibariyle kıssada öne çıkan motifler; meyveli bir *ağaç*, onu sulayan *dört ırmak* ve Hz. Âdem ile Hz. Havva'yı, yasaklanan *ağacı*nın meyvesinden yemeğe teşvik eden *yılan* figürüdür. Böylece diğer kültürlerde olduğu gibi Yahudi inancında da kutsal suların ortasında büyüyen *hayat ağacı* ve yakınında konumlanan *yılan* motifi karşımıza çıkar. Burada yılan, *hayat ağacı*nın

[72] Zekeriya 4:1-14.

[73] Yaratılış 18:1, 13:18.

[74] Yaratılış 2:7-17.

[75] Yaratılış 3:1-13/22-24

[76] Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, 2003, 286.

koruyucusu değil Hz. Âdem'in *hayat ağacı*ndan istifade etmesini engelleyen bir role sahiptir[77]. Bu unsurlar bir arada değerlendirildiğinde Tevrat'ta ortaya konulan ilgili betimleme, diğer inanç ve mitolojilerdeki *hayat ağacı/kutsal ağaç* tasvirleri ile büyük oranda örtüşmektedir. Hatta Yaratılış 3:24'e göre Rab, bundan sonra hayat ağacının yolunu denetlemeleri için Aden Bahçesi'ne *Keruvlar* yerleştirecektir, ki bu kanatlı *Keruvlar* Asur kabartmalarında görülen kanatlı cinleri çağrıştırmaktadır (Fot.2).

Hayat ağacı, Yahudiliğin mistik boyutunu teşkil eden Kabala öğretisinde de önemli bir kozmik figür olarak karşımıza çıkar. Kabalistik düşünce, evrenin yaratılışını şematize ederken bir ağaç formundan hareket etmiştir. Tevrat'ın bâtınî yaklaşımla yorumlandığı bu öğretide evrenin yaratılışı, Tanrı'nın farklı sıfatlarına ya da isimlerine karşılık gelen *on sefirot*'un iç içe geçen dört âlemi oluşturacak şekilde *ilâhî nûru* yansıtması sonucunda gerçekleşmiştir[78]. *On sefirot*un tasvirlerinde *ilâhî nûr (ayn sof)*, şemanın en tepesinde güneş kursu içinden yayılmakta olup kimi görsellerde bu güneş kursu tıpkı Asur ve Sâsâniler'dekine benzer bir *kanat formu*yla çevrelenmiştir (Fot.6). Kimi görsellerde ise doğrudan ağaç biçiminde tasvir edilen *on sefirot* şemasına bir *yılan* dolanmaktadır (Fot.7) Tanrının sıfatlarına tekabül eden *on sefirot*, Salime Leyla Gürkan'ın ifadesiyle genellikle kâinatın iskeletini oluşturan ve var olan her şeye nüfuz eden *'Kozmik Ağaç'* veya *'Yaşam Ağacı'* biçiminde tasvir edilir. Bu, aynı zamanda kendisinden insanlığın var olduğu *ilk insan - Adam Kadmon*'un şemasıdır. Buna göre her bir sefirot, insan vücudunun belli bir bölgesine denk gelir. Bu sembolizme göre sefirot, hem kâinatın (makrokozmos) hem de insanın (mikrokozmos) alt yapısını yani iskeletini oluşturur. Tanrı'nın benzeri olarak yaratılmış prototip insanı simgeleyen *'Adam Kodmon'* sembolizmi ile İbnü'l-Arabî düşüncesinde *'âlemin ruhunu oluşturan âdem'* kavramı arasındaki benzerlik dikkat çekicidir[79].

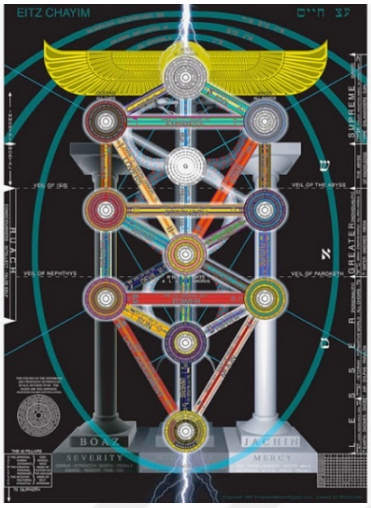
---

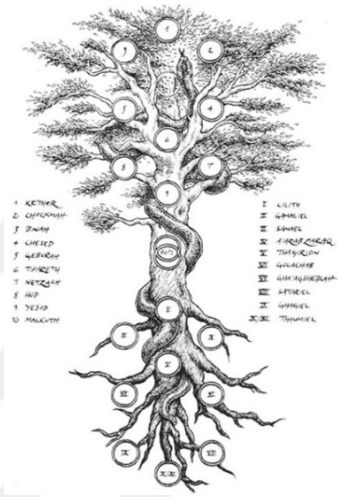
[77] Selma Öztekin, *Dinlerde Hayat Ağacı* (Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2008), 73.

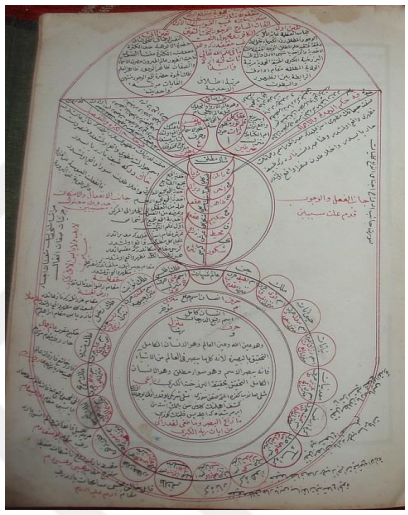
[78] Salime Leyla Gürkan, "Yahudi Mistisizmi, Sabataycılık ve Anadolu Yahudileri", *Yaşayan Dünya Dinleri*, ed. Şinasi Gündüz (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2007), 253.

[79] Gürkan, "Yahudi Mistisizmi, Sabataycılık ve Anadolu Yahudileri", 255, 232; Ayrıca bk. Parpola, "The Assyrian Tree of Life", 172-173; Kürşad Demirci, *Yahudi Mistisizmi veya Kabalacılık-Inançlar ve Tarih* (Ayışığı Kitapları, 2015), 19.

Yahudi Kabala inancındaki *on sefirot* şemasının[80] çok benzerlerine, İslâm tasavvufunda karşılaşılır (Fot.8)[81]. Motif, evrenin katmanlarını şematik bir yöntemle insan bedeni üzerinden anlatmak üzere kullanılmıştır. Bu tasavvufî-felsefî yaklaşımda *"İnsan küçük bir âlemdir, evren büyük bir insandır"*. İslâmî terminolojiye göre Adam Kodmon, İnsan-ı Kâmil'e[82], Fars mitolojisinde ise Keyümers'e tekabül eder[83]. Burada *hayat ağacı* motifinin evrenin (makrokozmos) ve insanın (mikrokozmos) tüm özelliklerini bünyesinde barındıran kozmik bir metafor olma özelliği ön plana çıkar.







***Fotoğraf 6**. Yahudi Kabalizminde On Sefirot Şeması ve Kanat Formu.**

***Fotoğraf 7**. Yahudi Kabalizminde Ağaç Merkezli On Sefirot Şeması ve Yılan.**

***Fotoğraf 8.** Muhyî'nin "Temsîl-i Şecer" Risalesinde Şeceretü'l-Kevn, XVI. Yy. (Yücer-Küçük'ten).*

Hıristiyanlık, Yahudiliğin kutsal kitapları Tevrat ve Zebur'u benimseyen bir inançtır. Dinin Kitab-ı Mukaddes adı verilen kutsal kitabı Tevrat, Zebur ve İncilleri kapsamaktadır. Yaratılış anlatılarından başlamak üzere Hz. İsa öncesi hadiselerin kaynağı, Hıristiyanlıkta da Tevrat'tır. Bu sebeple *hayat ağacı/bilgelik ağacı* metaforunun kökeni Yahudi inancı ile aynıdır. Ancak Hıristiyanlıkta bahse konu kavramlara farklı anlamlar ilave edilmiştir. Esasen Hıristiyanlık öğretisinin zeminini teşkil eden ve onu

[80] Sefirot ağacı da deniyor. Bk. Parpola, "The Assyrian Tree of Life", 171.

[81] Hür Mahmut Yücer - Serhat Küçük, "Tasavvuf Literatüründe Ağaç Sembolizmi ve Muhyî'nin Temsîl-i-Şecer İsimli Eseri", *Academic Platform Journal of Islamic Research* III/1 (2019), 24.

[82] Demirci, *Yahudi Mistisizmi veya Kabalacılık-Inançlar ve Tarih*, 25.

[83] Yıldırım, *İran Mitolojisi*, 2015, 248.

itikadî anlamda Yahudilikten ayıran temel inanç "Asli Günah Doktrini"dir. Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın yasak ağacın meyvesini yemelerinden teşekkül eden "Asli Günah Doktrini", Hıristiyan görsel kültüründe merkezi bir role sahiptir[84]. Kilise mimarîsinde sıklıkla yer alan bu sahnenin ortasında bir ağaç, yanlarında Hz. Âdem ve Hz. Havva tasvir edilir. Kompozisyonun vazgeçilmez unsurlarından biri de şeytanı temsil eden yılandır. Ahtamar Kilisesi duvar kabartmalarında ise yukarıda değindiğimiz bilgelik ağacı ile hayat ağacı ayrımının etkisi görülür. Zira kompozisyonda iki farklı ağaç vardır (Fot.9). Bununla birlikte Hıristiyanlıkta haç ikonografisi ile hayat ağacı arasında da bağlantı kurulmuş ve Hz. İsa'nın çarmıha gerildiği ağacın *hayat ağacı* olduğuna dair bir inanç gelişmiştir[85]. Bu düşünceye göre çarmıhı temsil eden haç işareti, Hz. İsa'nın mücadelesinin bir amblemi olarak *hayat ağacı* sembolizmine dahil edilmiştir[86]. Yine Hıristiyan inancına göre Hz. İsa'nın doğumunun kutlandığı en önemli dinî/liturjik bayram olan Noel (Kutsal Doğuş)'in ana sembollerinden biri ağaçtır[87]. Bununla birlikte İncil'de doğrudan *hayat ağacı* teriminin geçtiği bölümler de mevcuttur. Bunlardan biri Vahiy 22: 1-3. pasajlar olup şu şekildedir: *"1 Melek bana Tanrı'nın ve Kuzu'nun tahtından çıkan billur gibi berrak yaşam suyu ırmağını gösterdi. 2 Kentin anayolunun ortasında akan ırmağın iki yanında on iki çeşit meyve üreten ve her ay meyvesini veren yaşam ağacı bulunuyordu. Ağacın yaprakları uluslara şifâ vermek içindir. 3 Artık hiçbir lanet kalmayacak."*[88] Buradaki hayat ağacı betimlemesinde vurgulanan *yaşam suyu*, *ırmak*, *aynı ağaçta farklı meyvelerin yetişmesi* ve *şifâ kaynağı* olması, diğer inanç ve kültürlerdeki hayat ağacı tasvirleri ile paralellik gösterir.

---

[84] Detaylı bilgi için bk. Bilal Doğan, *Pavlus ve Pelagius Bağlamında Hıristiyanlıkta Asli Günah Doktrini* (İzmir: Birleşik Matbaacılık, 2018).

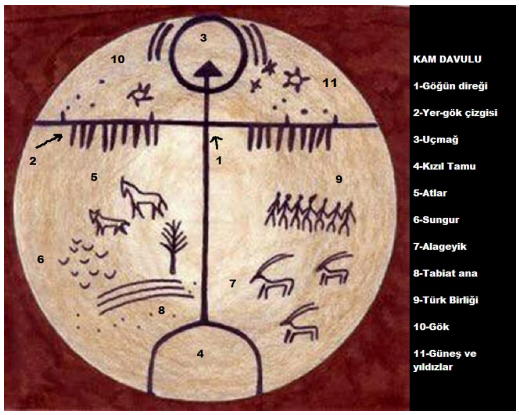
[85] Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, 2003, 290-291; Eliade, *İmgeler ve Simgeler*, 181.

[86] James, "The Tree of Life", 243.

[87] Esasen Noel Ağacı, ilk olarak 1571 yılında Almanya'da ortaya çıkmıştır. Almanlar, Ren Nehri kıyısında cennet ağacını temsil eden bir köknar ağacını ışıklar, meyveler ve çeşitli parlak nesneler takarak süslemişlerdir. O zamana kadar tanrılarına meşe ağacı ile ibadet eden, kurbanlarını meşe ağacının dallarına asan Avrupalılar, meşenin yerine çam ağacını koymuşlardır. Günümüzde çam ağacı ve ağaç süsleme daha çok Avrupa'da Hıristiyanlığın yayılmasıyla kabul görmüş bir kutlama yöntemi gibi düşünülse de bu süsleme geleneğinin Antik Mezopotamya inançlarında mevcut bir ritüel olduğu bilinmektedir. Bk. Mahmut Aydın, "Hıristiyanlık", *Yaşayan Dünya Dinleri* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2007), 100; Ergun, *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, 103-104; Öztekin, *Dinlerde Hayat Ağacı*, 94-96; Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy (İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2011), 94.

[88] *Kutsal Kitap: Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil)* (İstanbul: Kitab-ı Mukaddes Şirketi, 2001), Yaratılış 8/13.





***Fotoğraf 9**. Ahtamar Kilisesi Cephe Süslemelerinde Hayat Ağacı Kompozisyonu, Vaspurakan Krallığı, X. Yy. Van, (Sümeyra Ocak'tan).*

***Fotoğraf 10.** Kam Davulu Üzerinde Kozmik Ağaç ve Üç Katmanlı Evren Tasviri.**

Orta Asya, daha kapsayıcı bir tabirle İç Avrasya kültürlerine baktığımızda ağaç motifinin bu toplumlarda belirgin bir öneme sahip olduğu anlaşılır. İnanca göre ağaç, yeri (toprağı) Gök'e bağlama görevine sahiptir[89]. Çoğu zaman bu eksen; *demir direk, demir kazık* ve *gök çivisi* gibi isimler kullanılarak *kutup yıldızı* ile ilişkilendirilmiştir[90]. Altay, Sibirya ve Kırgız geleneklerinde tanrı ile iletişim kurmada *Bay-Terek (Direk)*, *Möngü-Terek* veya *Bay-Kayıng* adları ile anılan kutsal ulu ağaçların, kendisine sığınan han ve beyleri koruyup beslediğine yönelik efsanevî anlatımlar yer alır. Hatta bu ağaçlar, salgıladıkları sıvılar ile ölmüş olan yiğitleri dahi besleyerek yeniden dirilmelerini sağlar. Benzer bir anlatım *Manas Destanı*'nda mevcuttur. Manas öldüğünde karısı Kanıkey'e teslim edilir. Karısı onu ulu bir ağacın budaklarından salgıladığı sıvı ile besler ve Manas eskisinden daha kuvvetli olarak yeniden dirilir[91]. Başka bir rivayette Manas ölmüştür ve onun Ulu-Hatun'u Kanıkey, rüyasında bir kavak ağacı görür. Ağaç evin ocağında yeşerir ve göğe yükselir. Kayınpederi ile annesi bu ağaca tırmanarak göğe çıkarlar. Rüyadan sonra Manas yeniden dirilir[92]. Destanın zikredilen iki versiyonunda da *hayat ağacı*nın *ölümsüzlük* sunma özelliği ortaya çıkmaktadır.

---

[89] Julian Baldick, *Hayvan ve Şaman Orta Asya'nın Antik Dinleri* (İstanbul: Hil Yayın, 2011), 13.

[90] Sağ - Çetin Büyüktunca, "Şamanların Göğe Yükseliş Ritlerinin Ağaç Simgesi Bağlamında İncelenmesi", 222.

[91] Asan, "Ölümsüzlük Ağacı Kavramı ve İnanç Sistemlerindeki Yeri", 52-53.

[92] Ögel, *Türk Mitolojisi I*, 554, 561.

Motifin kozmik boyutlar arası iletişimi sağlayan ve *evrenin ekseni* sembolizmine karşılık gelen anlatımı *Er Töştük Destanı*'ında geçer. Kırgızlara ait *Er Töştük Destanı*[93], daha önce ifade edilen Sümer ve Pers metinlerine çok benzer bir içeriğe sahiptir. Destana göre Er Töştük, atını sürerken toprağın dibine doğru batar. Yer altında yedi yıl süren uzun ve olaylı bir yaşamın ardından atı Er Töştük'ü geri dönme konusunda sıkıştırır. Kahraman, kökleri dünyanın merkezinden cennete giden bir *karaağaç/çınar* bulur. Karaağacın tepesinde yuva yapmış "Alp-Karakuş" adında bir *kartal* vardır ve üç yavrusu ağacın eteklerindeki *ejderha*nın tehdidi altındadır. Er-Töştük, ağacın eteklerindeki *ejderha*yı öldürür ve minnettar bir *kartal* olan "Alp-Karakuş" onu yaşayanların dünyasına taşır[94]. Ergun ve Ögel bu destanın yorumunda "Alp-Karakuş" adıyla bilinen *kartal*ın *hayat ağacı*nda yaşadığını ve ağacın altında bekleyen *yılan/ejderin* ise kötülüğün (Erlik-Şeytan) temsilcisi olduğunu ifade eder. Hikayede *ejder*, ancak tanrıdan *kut* almış bir kahraman tarafından yok edilebilir[95]. Er Töştük Destanı, mitoloji ve sanat tarihi bağlamında incelendiğinde bünyesinde mimarî süslemeye yansıyan birçok metafor barındırdığı görülür. Öncelikle konunun başında ifade ettiğimiz üzere üç katmanlı kozmik evren anlayışı ve ağaç motifinin dünyanın ekseni *olarak yer altı, yer üstü* ve *gök/cennet* şeklinde ayrılan boyutlar arasındaki geçişin temel öğesi olduğu, burada açık bir şekilde vurgulanır. Bunun yanı sıra yer altının *ejder/yılan* ile bağlantısı ve kahramanı cennete uçuran varlığın *kartal* oluşu, Anadolu İslâm mimarîsindeki *hayat ağacı* kompozisyonlarının adeta yazıya dökülmüş versiyonudur. Burada kozmik ağacın *karaağaç* olması ise, Orta Asya medeniyetlerinde söz konusu ağaca verilen değerden kaynaklı bir seçimdir. Benzer anlatımlar Yakut Türklerine ait efsane ve destanlarda da mevcuttur. Yakutlar'da *hayat ağacı* üzerinde yaşayan efsanevî kuşun adı "Garuda"dır ve *hayat ağacı,* cennetin bağrındaki *süt denizi* içinden yükselir[96]. Türk destanlarında bu minvalde anlatımlara fazlaca örnek bulmak mümkündür. Aşağıda birkaç metin sunulmuştur.

---

[93] Cıldız Alimova, "Er Töştük ve Coodarbeşim Destanlarinda Kullanilan Celmoguz Motifi Üzerine", *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi* 39 (ts.), 8.

[94] Abdülkadir İnan, "Türk Folklorunda Simurg ve Geruda", *Makaleler ve İncelemeler* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1987), 350; Ergun, *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, 159; Asan, "Ölümsüzlük Ağacı Kavramı ve İnanç Sistemlerindeki Yeri", 55; Er-Töştük Destan'ı metni için bk. Ögel, *Türk Mitolojisi I*, 591.

[95] Ögel, *Türk Mitolojisi I*, 584-585; Ergun, *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, 159.

[96] Ergun, *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, 159.

"Dünyamız Yakutlarca sekiz köşeli imiş
Yerin ortası sarı göbekli imiş
Dünyanın göbeğinde bir de ağaç var imiş
Bu ağaç büyük imiş, göklere çıkar imiş.
...
Ağacın gövdesinden bir üsare (özsuyu) akarmış,
Bu kutsal suyun rengi altın gibi parlarmış
...
Ağacın tepesinden bir üsare çıkarmış
Köpük köpük kaynayıp sarı renkte akarmış
Bu ağacın yanına hiç kimse gidemezmiş
Bu sudan içebilen artık mes'ut olurmuş
*Her şeye erişirmiş, Tanrı'dan **kut** bulurmuş"*[97]

Orta Asya kökenli metinlerdeki hayat ağacı tasvirleri, en somut haliyle şaman/kam davullarına yansır. Davulların deri yüzeylerine çizilen ve *Huş Ağacı* olarak da bilinen bu ağaç, kamın şifâcılığını kullanabilmesi ve tedavi edeceği hastalığın kökenlerini bulması için kozmik boyutta ziyaret ettiği bir ağaçtır. Kam, göğe uzanan manevî yolculuğunda dünya ağacını merdiven gibi kullanır. Ağacın dalları aynı zamanda göğün katlarını temsil eder[98]. Nitekim Güney Sibirya'daki Altay şamanlarının davullarına dair yapılan araştırmalarda, davulların üzerindeki şekillerin genelde evrenin üç aşamalı görüntüsünü yansıttığı ifade edilmektedir[99]. Kimi davullarda ise *hayat ağacı* motifinin bir insan bedeni şeklinde şematize edildiği görülmekte olup motifin en tepesinde insan sûretini andıran güneş kursu mevcuttur. Bu çizim Asur'daki *hayat ağacı* ve üzerindeki güneş kursu kompozisyonlarını anımsattığı gibi âlemin makrokozmos insanın

[97] Burhan Oğuz, *Türkiye Halkının Kültür Kökenleri-Tarım, Hayvancılık, Meteoroloji* (İstanbul: Doğu-Batı Yayınları, 1976), II/563.

[98] Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, 2017, 109; Harun Güngör, "Eski Türk Dini", *Yaşayan Dünya Dinleri*, ed. Şinasi Gündüz (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2007), 536; Eliade, *Şamanizm*, 529-530; Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimarîsinde Süsleme ve El Sanatları* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1992), 47-48.

[99] P. Leonid Papatov, "Shaman's Drum: A Unique Monument of Spiritual Culture of the Altai Turk Peoples", *Anthtopology of Consciousness* X/4 (1999), 29.

mikrokozmos olduğuna yönelik mistik felsefenin Eski Türk kültüründeki örneğini teşkil eder (Fot.10).

Esasen ilk bölümde belirtildiği üzere Sümer, Asur, Babil, Mısır gibi antik medeniyetlerde hükümdarların yetkilerini tanrıdan aldıkları düşünüldüğünden *hayat ağacı* sembolü hükümdarların yeryüzü hakimiyetinin bir göstergesidir. Bu durum Eski Orta Asya Türk Kültürü için de geçerlidir. Ağaç kültünün dinî olduğu kadar dünyevî hükümdarlık açısından önemli bir anlam ifade ettiğini söylemek gerekir. Nasıl ki kam, Gök Tanrı'ya davuluna çizdiği ağaç vasıtası ile ulaşıyorsa, hakan da yetkilerini kutsal ağaç vasıtasıyla alır[100]. Ağaç bir anlamda *kut*un tasviridir. *Hayat ağacı*nın bu özelliği daha çok kurucu hakan soylarının kutsal bir ağaç ile ilişkilendirilmesi şeklinde ortaya çıkar. Büyük Türk hükümdarlarından Oğuz Kağan, Manas, Bögü Tekin ve son olarak Osmanlı Devleti'nin kurucusu Osman Gazi'nin devlet kurma ve hükümdar olma hikayelerinde mutlaka ağaç metaforu yer alır ve kutsal ağaç motifi ile yolları kesişir. Bilindiği üzere Osman Gazi, Şeyh Edebâlî'nin evinde bir rüya görür. Rüyada Şeyh Edebâlî'nin göğsünden doğan ay, Osman Gazi'nin göğsüne girmiş ve onun vücudundan bir ağaç olarak çıkıp dünyayı kaplar. Bu anlatım Orta Asya'da gelişen, ağaca dair kült ve efsanelerin İslâmî dönemdeki devamlılığını gösteren mühim bir örnektir[101]. Buradan hareketle Selçuklu ve İlhanlı eserlerinde karşımıza çıkan *hayat ağacı* kompozisyonlarında, Eski Türk geleneklerinden tevarüs eden bu inancı göz ardı etmemek gerekir. Nitekim önemli yapıların taç kapılarında yahut giriş cephelerinde gördüğümüz, İslâmî düşünce ile yeniden yoğrulan söz konusu kompozisyonların, *sultanın, dolayısıyla devletin yetkilerini ilâhî bir kaynağa bağlayan* sembolik ifadeler olduğunu söylemek mümkündür.

2. İslâm Dini ve Tasavvuf Metinlerinde Hayat Ağacı

Hayat ağacı, gerek metafor gerekse motif olarak İslâmiyet'ten sonra bu dine intisap eden milletlerin edebî metinlerinde ve sanat eserlerinde var olmaya devam etmiştir. Tasavvufî metinlerde ağaca yüklenen pek çok anlam vardır. Bunların bir

---

[100] Üçer, *Hayat Ağacı*, 14-15; Oğuz, *Türkiye Halkının Kültür Kökenleri-Tarım, Hayvancılık, Meteoroloji*, II/563.

[101] Çulpan, *Serviler*, II/62.

kısmında İslâm öncesi inanç, mitoloji ve kültürlerin tesiri hissedilirken, İslâm dini ile birlikte Kur'an ve Sünnet'ten beslenen anlamlar da ilave edilmiştir. Ağaç, Kur'ân-ı Kerîm'de kullanılan mecazların başında gelir. Âyet-i kerîmede Allah'ın *yemyeşil ağaçtan (الشَّجَرِ الْأَخْضَرِ – eş-şeceri'l-ahdar)* ateş çıkarması ile insanı çürümüş kemiklerinden yeniden diriltmesi arasında benzerlik kurularak ahirette yeniden dirilmeye misal verilmiştir[102]. Ayrıca iklimlere göre türlerinin farklı oluşu, her mevsim görünümünün değişmesi, özellikle kışın yapraklarını döküp baharda tekrar canlanması sebebiyle de ağaç, ahirette yeniden dirilmenin sembolü kabul edilir[103].

Hz. Peygamberin (sav) hadîs-i şeriflerinde ağaç, genellikle bir teşbih unsuru olarak kullanılmış ve İbrahim Sûresi 24-25. âyetlerle paralellik göstererek faydalı ve hayırsever Müslümanlar, hurma gibi yapraklarını dökmeyen meyveli ağaçlara benzetilmiştir[104]. Bunun yanında özellikleri hadîs-i şeriflerde detaylandırılan *Tûba* ve *Sidretü'l-Müntehâ* ağaçları, tasavvufî metinlerde birer mecaz olarak yer almış ve İslâm sanatlarında süslemenin ana konularından biri olmuştur[105]. Biz bu başlık altında İslâm'ın temel kaynağı olan Kur'ân-ı Kerîm'de zikredilen ağaçlara ve bunların mahiyetlerine kısaca temas ettikten sonra *hayat ağacı* metaforunun İslâm tasavvuf düşüncesini ihtiva eden mesnevî ve dîvan türündeki eserlerde karşılaştığımız kullanım örneklerine yer vermeye çalışacağız.

Kur'ân-ı Kerîm, söz konusu kavram merkeze alınarak tarandığında Arapça "şecer-شَجَر" kelimesi ile karşılık bulan ağaç sözcüğünün 25 âyette 26 defa geçtiği tespit edilir. Bunların içerisinde *incir, zeytin, hurma, üzüm, nar, muz* ve *kiraz ağaçları* meyveleri ile birlikte ismen zikredilmiştir[106]. Kur'ân-ı Kerîm'de özel olarak adlarıyla anılan ve dünya hayatında karşılığı olan ağaçların yanı sıra tamlama ile ifade edilen ve sembolik anlamlar ihtiva eden, Kur'ân'a özgü ağaçlar da yer almaktadır. Anlamları

---

[102] Yâsîn 36/ 79-81.

[103] Tanyu, "Ağaç", I/456.

[104] Buhârî, "İlim" 4-5; Buhârî, "Tefsir" 14/1; Bekir Topaloğlu, "İslâm'da Ağaç", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1988), I/457.

[105] Lechler, "The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures", 369.

[106] Topaloğlu, "İslâm'da Ağaç", I/457; Davut Aydüz, "Kur'ân, Sünnet ve Medeniyetimizde Ağaç", *Çevre ve Ahlak Sempozyum Bildiri Metinleri (*Gaziantep: 2014), 203.

itibariyle çalışmamız açısından önem arz eden bu ağaçlar; *Şeceretü'l-Huld*[107]*, Şecere-i Mübâreke*[108]*, Şecere-i Tayyibe, Şecere-i Habîse*[109]*, Tûba Ağacı*[110], *Zakkum Ağacı*[111] ve *Sidretü'l-Müntehâ*[112] şeklinde sıralanabilir. Bunlardan ilki olan *Şeceretü'l-Huld*, Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın yaratılışı ve cennetten çıkarılmalarını konu edinen kıssada geçmektedir. Meallerde *sonsuzluk/ebediyet ağacı* olarak tercüme edilen terim, Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın yaklaşmaktan men edildikleri ağacı[113] ifade eder. Âyet-i kerîmede şeytan, Hz. Âdem'in kafasını karıştırarak bu ağaçtan yemenin, ona, son bulmayacak bir *hükümranlığın* yolunu açacağını vaat eder[114]. Meseleye çalışmamız açısından yaklaştığımızda *ebediyet ağacı*nın, henüz insanoğlunun ilk yaratılışında onunla birlikte hayat sahnesinde rol alan fiziki bir ağaç gibi takdim edilmesi, ağaç tasvirlerine kaynaklığı bakımından mühim bir husustur. Bunun yanında insanın kaderinin belirlenmesi ve Allah'ın emir ve yasaklarının sınırlarının çizilmesinde bir metafor olarak kullanılmıştır. Bu durum ağaç motifinin, önceki başlıkta ele aldığımız kadim medeniyetlerde kullanımının ilk insanın yaratılışından itibaren devam eden bir gelenek olduğunu ortaya koyar ve ağaç eksenli yaratılış/türeyiş mitlerinin kökenine işaret eder. Ayrıca şeytanın Hz. Âdem'i, *sonsuz hükümranlık* vaadiyle yasaklanan ağacın meyvesinden yemeğe ikna etmesi, ağaç tasvirleriyle hükümranlık arasındaki sembolik bağı anlamlı hale getirir.

Kur'ân-ı Kerîm'de zikredilen ağaçlardan bir diğeri *Şecere-i Mübareke*'dir. Bu tamlama, mecazî kökenli birçok motife kaynaklık eden Nûr Sûresi 35. âyet-i kerîmede *zeytin ağacı*nı nitelemek maksadıyla kullanılmıştır. Zeytin ağacının mübarek oluşu, ondan elde edilen yağ ile yanan kandilin, metafizik bir kavram olan *Allah'ın nûru*na benzetilmesi sebebiyledir. *Şecere-i Tayyibe* ve *Şecere-i Habîse* ise, Kur'an'da *güzel söz* ile *kötü sözün* mecazî ifadeleri olarak karşımıza çıkar. Müfessirler, âyet-i kerîmede güzel söz ile kastedilenin Allah Teâlâ'nın varlığına ve birliğine iman, yani *Kelime-i Tevhîd*

---

[107] Tâhâ 20/120.

[108] Nûr 24/35.

[109] İbrâhîm 14/24-26.

[110] er-Ra'd 13/29.

[111] es-Sâffât 37/62-68.

[112] en-Necm 53/14.

[113] el-Bakara 2/35.

[114] Tâhâ 20/120-121.

olduğunu ifade etmişlerdir. Nasıl ki tabiattaki bir ağaç, Allah'ın izni ve yaratmasıyla daima meyve verip yararlı oluyorsa, *Kelime-i Tevhîd* de müminlerin kalplerine yerleşip kökleştiğinde, onların davranışlarını etkilemekte ve imanın ürünleri, ağacın meyveleri misali onların üzerinde görülmektedir. Allah'ı inkârı ifade eden *şirk* ve *küfür* gibi *çirkin söz* ise iman ağacını kökünden kurumuş faydasız bir ağaca dönüştürür[115].

İslâm sanatında somut bir biçimde varlığına şahit olduğumuz *Tûba Ağacı,* cennet temalı yazmaların öne çıkan tasvirleri arasındadır. Esasen İslâmî literatürde kendisinden çokça bahsedilen Tûba kelimesi, Kur'ân-ı Kerîm'de bir yerde geçmekte olup, kelimeye burada ağaç anlamı verilmemektedir. Ra'd Sûresi 29. âyet-i kerîmede *"tûba lehüm-* طُوبٰى لَهُمْ" şeklinde geçen ifade *"Ne mutlu onlara!"* anlamında tercüme edilir. Sözlükte ise "cennet, bahçe, güzellik, hayır, şeref ve gıpta" anlamlarına gelir[116]. Cennette bir ağacın adı veya cennetin isimlerinden biri olduğu yönündeki görüşler, daha çok konuyla ilgili hadîs-i şeriflerden kaynaklanmaktadır. Kimi hadîs-i şeriflerde doğrudan *Tûba Ağacı* ismi zikredilirken, bazılarında benzer özellikler, cennet ağacı denilen bir ağacı tarif etmek için kullanılmıştır. Bu hadis rivayetlerinden biri şu şekildedir: *"Resûl-i Ekrem'in, 'Ey Allah'ın elçisi, seni görüp de sana iman edene ne mutlu!' diyen bir kişiye, 'Beni görüp de bana iman edene ne mutlu! Fakat beni görmeden bana iman edene -tûba kelimesini kullanarak üç defa- ne mutlu!' dediği, adamın tûbanın ne olduğunu sorması üzerine Resûlullah'ın, 'O cennette yüz yıl boyunca (altında) yürünebilecek büyüklükte bir ağaçtır; cennetliklerin elbiseleri o ağacın tomurcuklarından yapılır' dediği rivayet edilmektedir."*[117] Burada kelimenin *ne mutlu* ile *cennet ağacı* anlamlarına gelen iki kullanımı da görülür. Ayrıca hadisten Hz. Muhammed (sav)'in, *Tûba Ağacı*nı tarif ederken bilhassa büyüklüğüne vurgu yaptığı anlaşılır. Konuyla ilgili diğer hadisler[118] de göz önüne alındığında *Tûba Ağacı*, dünyada hiçbir ağaca benzemediğine inanılan, cennete özgü bir ağaç kabul edilir. Bunun yanında *Tûba Ağacı*nın bilinen bir diğer özelliği kökünün yukarıda dallarının yerde olmasıdır. Guénon, farklı geleneklerde de mevcut olan bu doğaüstü betimlemenin

---

[115] *Kur'an Yolu: Türkçe Meal ve Tefsir* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2003), III/314-316.

[116] Ali Erbaş, "Tûbâ", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2012), XLI/316-317; *Kur'an Yolu*, 2003, III/289.

[117] Müsned, III, 71.

[118] Bk. Tirmizî, "Cennet" 1/2525; Tirmizî, "Cennet" 1/2527.

sebebini *ağaç kökünün ilkeyi, dallarının da zuhuru temsil etmesi*yle açıklar[119]. Belirtilen mistik özellikleri neticesinde İslâm tasavvufunda ve tasavvuf edebiyatında sıkça kullanılan cennet motiflerinden biri olmuştur. İslâm sanatlarında ise, şüphesiz, ilk dönemlerden itibaren süslemede kullanılan çeşitli tasarımlardaki ağaç motiflerinin mecazî kaynaklarından biridir.

Kur'ân-ı Kerîm'de ağaç kelimesi ile birlikte yer almamasına rağmen bir ağacı ifade ettiği noktasında ittifak içerisinde olunan bir başka terkip *Sidretü'l-Müntehâ*'dır[120]. Kelime anlamı itibariyle *'son noktada bulunan sidre'* manasına gelir[121] ve Hz. Peygamberin (sav) miraca yükselişi esnasında Cebrâil (as)'in varabildiği son noktayı ifade eder. Hadisenin anlatıldığı âyetler aşağıdaki şekildedir:

"Onu, çok güçlü, üstün niteliklerle donatılmış biri (Cebrâil) öğretti. O, ufkun en yüce noktasındayken asıl şekliyle göründü. Sonra yaklaştıkça yaklaştı. Öyle ki, iki yay kadar hatta daha yakın oldu. Böylece Allah, kuluna vahyini iletti. Gözün gördüğünü kalp yalanlamadı. Şimdi siz şüpheye düşüp gördükleri hakkında onunla tartışmaya mı kalkışıyorsunuz? Andolsun ki onu (meleği) iniş esnasında ***en sondaki sidre ağacı****nın yanında bir daha gördü. Ki onun yanında huzur içinde kalınacak cennet vardır. O an sidreyi bürüyen bürümüştü. Göz ne kaydı ne de hedefinden şaştı. Hiç kuşkusuz o, Rabbinin âyetlerinden en büyüğünü görmüştü."*[122]

Konuyla ilgili yaklaşımların birçoğu *Sidretü'l-Müntehâ'*nın bir sınırı ifade ettiğinde hemfikirdir. Bununla birlikte terkibin karşıladığı anlama yönelik farklı görüşler vardır. Yaygın görüşe göre *Sidretü'l-Müntehâ* altıncı veya yedinci kat semâda bulunan[123], Hz. Peygamberin Miraç Gecesi ilâhî sırlara mazhar olduğu bir ağaçtır. Hadis rivayetleri göz önüne alındığında, Miraç Gecesi Hz. Peygamber'in dışında büyük melekler ve diğer

---

[119] René Guénon, *Mukaddes İlmin Sembolleri*, çev. Filiz Karaküçük (İstanbul: Ketebe Yayınları, 2022), 379.

[120] *Sidretü'l-Müntehâ*, Kur'an terimleri içerisinde kendisine farklı anlamlar yüklenen kavramlardan biridir. *Sidr/Sidre* kelimeleri Kur'ân-ı Kerîm'de dört yerde geçmektedir. Bunlardan ikisi *sidr,* biri yalnızca *sidre* olarak diğeri ise *Sidretü'l-Müntehâ* şeklinde geçmektedir. Bk. Sebe 34/16 (*sidre* olarak tercüme edilmiştir); el-Vâkıa 56/28 (*dalbastı kiraz* şeklinde tercüme edilmiştir); en-Necm 53/16; en-Necm 53/14.

[121] Süleyman Uludağ, "Sidretü'l-Müntehâ", *DİA* (İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2009), XXXVII/151.

[122] en-Necm 53/5-18.

[123] Nihat Uzun, "Kur'ân'da Üç Ağaç Türü Yahut Bazı Âyetlerin Anlamlarını Yeniden Düşünmek", *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi* XI/3 (2011), 137.

peygamberler de dahil olmak üzere hiçbir mahlûkâtın ötesine geçemediği, yaratılmışların ilminin ulaşabileceği son nokta olarak kabul edilir. Böylece Hz. Peygamber Efendimiz, Miraç yolculuğunda Cebrâil (as) ile *Sidretü'l-Müntehâ*'ya kadar gitmiş ve Cebrâil (as)'in daha ileriye gitmesine izin verilmediğinden onu bu sınırda bırakarak Allah'ın huzuruna çıkmıştır. Bu sebeple *Sidretü'l-Müntehâ,* Cebrâil (as) için son durak hatta onun makamı sayılmıştır. Bir diğer görüş *seder/sedâre* kelimesinin kökünün "hayret" anlamı içermesi nedeniyle buranın *"hayretü'l- küsvâ/en son derecedeki hayret"* adıyla bir hayret makamı olduğu yönündedir[124]. Buna mukabil *Sidretü'l-Müntehâ*'nın Miraç hadisesi ile ilgili olmadığı, Hz. Peygamberin Cebrâil (as) vasıtasıyla vahiy alırken, yanlarında bulunan, *yeryüzündeki herhangi bir kiraz ağacı* olduğu yönünde görüşler de mevcuttur. Bu görüşe göre bir sonraki âyette beyan edilen *"Ki onun yanında huzur içinde kalınacak cennet vardır."* ifadesinde geçen "cennet" sözcüğü ise ağacın yanında bulunan bir bahçeyi ifade eder. Zira Arabistan topraklarında iyi tanınan bu *kiraz ağacı* çeşidinin bahçe ve arazilerin sınırlarına dikilen bir ağaç olduğu belirtilmektedir[125]. Netice itibariyle zikredilen görüşler ışığında, Necm Sûresi 14. âyette geçen *Sidretü'l-Müntehâ*'yı *yaratılmışlarca bilinebilenlerin son sınır*, akıllara durgunluk verecek ölçüde *hayreti arttıran makam* şeklinde özetlemek ve bu makamın Arabistan'da sınır belirten bir ağaç türü ile ifade edildiğini söylemek mümkündür[126]. İslâm kaynaklarında *Sidretü'l-Müntehâ*'nın görünüşüne dair bilgiler ise hadîs-i şerifler vasıtasıyla nakledilmektedir. Bu anlamda dikkat çeken hadîs-i şeriflerden biri şu şekildedir: *"...Enes'in rivayetine göre Rasulullah (sav) şöyle buyuruyor: 'Ben Sidretü'l-Müntehâ'ya götürüldüm. O, yedinci göktedir. Yemişi Hecer (kasabasının) testileri, yaprakları da fil kulaklarına benziyordu. Dibinden iki zâhir, iki bâtın olmak üzere dört nehir çıkıyordu. "Ya Cibrîl bu da ne?" dedim. Cibrîl: "Bâtın olanlar Cennettedir; zâhir olanlar ise Fırat ve Nil'dir.' diye cevap verdi."*[127]

Sidretü'l-Müntehâ'yı çalışmamız açısından değerlendirdiğimizde, söz konusu ağaç ister gökyüzünde ister yeryüzünde olsun kendisine İslâm kültüründe çok büyük bir değer atfedilmiş ve tasavvuf edebiyatı metinlerinin ana konularından biri olmuştur.

---

[124] Uludağ, "Sidretü'l-Müntehâ", XXXVII/151-152.

[125] Süleyman Ateş, *Yüce Kur'an'ın Çağdaş Tefsiri* (İstanbul: Yeni Ufuklar Neşriyat, 1997), IX/110-111; Uzun, "Kur'ân'da Üç Ağaç Türü Yahut Bazı Âyetlerin Anlamlarını Yeniden Düşünmek", 137, 139-143.

[126] *Kur'an Yolu: Türkçe Meal ve Tefsir* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2003), V/159-165.

[127] Buhârî, "Bed'u'l-Halk" 6; Müslim, "Îmân" 259; Buhârî, "Menâkıbu'l-Ensâr" 42.

Nizamî-i Gencevî'nin *Hamse'*si, Attâr'ın *İlâhînâme* ve *Esrârnâme*'si, Molla Camî'nin *Mirkâdü'l-Akâid*'i Miraç hadisesinin tasavvufî edebî bir üslûpla kaleme alındığı eserlerdir ve her birinde *Sidretü'l-Müntehâ* motifi etraflıca işlenmiştir[128]. Bu kavram daha sonraları bilhassa *mîraciyelerde* ve dîvan edebiyatında sıklıkla kullanılan bir motif olmuştur. *Sidretü'l-Müntehâ*, tasavvufî anlayışta *Huzur-ı İlâhî*'ye varan bir sınır kapısı kabul edilir[129]. Genelde ağaç özelde İslâm dinine özgü *Tûba, Sidretü'l-Müntehâ* gibi ağaçların tasavvufî metinlerde mecazî ve sembolik anlatımlar içerisinde kullanımı oldukça yaygındır. En sık görülen benzetme, âlemin bir ağaç olarak tasavvur edilmesidir. Esasen bir önceki başlıkta değindiğimiz üzere ağaç metaforu İslâm öncesi medeniyetlerde de sıkça başvurulan sembolik motiflerden biridir. Bu sebeple tasavvufî metinlerde her ne kadar İslâm dinine mahsus ağaç isimleri kullanılmış olsa da bunların tarifinde, betimlenmesinde, tasvirinde ve onlara yüklenen anlamlarda İslâm öncesi kültürlerin etkisi göz ardı edilemeyecek şekilde hissedilir. Nitekim Zerdüşt'e ithaf edilen metinlerin tesirleri, Fars dilinde yazılmış İslâm şiiri ve edebiyatında görülür[130]. Aynı şekilde İslâm öncesi Orta Asya kültürünün ve destanlarının tesirleri de Türkçe kaleme alınmış eserlerde belirir. Örneğin Dede Korkut Kitabı Türk mitlerinin İslâmî dönemdeki yansımalarını görmek adına mühim bir kaynaktır. Buradaki birçok hikayede İslâmî katmanın altında Eski Türk mitolojisinin etkileri fark edilir[131]. Netice itibariyle İslâm öncesi kültürlerin anlatıları ve bunların sanat eserlerinde uygulamaları, İslâm inancının kabul edilmesinden sonra bu dinin temel ilkelerine aykırı olmadığı müddetçe, dinin özgün muhtevası ile harmanlanarak kültürel süreklilik bağlamında var olmaya devam etmiştir.

İslâm felsefesinde meşşâîlik ve felsefî tasavvuf geleneklerini birleştirerek İşrâkîlik ekolünü geliştiren Şihâbuddîn es-Sühreverdî (v. 587/1191)[132] *Akl-ı Sorh* isimli eserinde *hayat ağacı* motifine kaynaklık edecek temsilî tasavvufî bir hikaye kaleme almıştır. Bu eser yaratılışı ve merhalelerini, insana dair mertebeleri ve halleri, kadim Fars

---

[128] Bk. Metin Akar, *Türk Edebiyatında Manzum Mi'rac-nâmeler* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987).

[129] Mustafa İsmet Uzun, "Sidretü'l-Münteha (Edebiyat)", *DİA* (İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2009), XXXVII/152.

[130] Annemarie Schimmel, *Dinler Tarihine Giriş* (İstanbul: Kırkambar Yayınları, 1999), 88.

[131] Baldick, *Hayvan ve Şaman*, 73.

[132] M. Nesim Doru vd. (ed.), *Sühreverdî ve İşrak Felsefesi* (Ankara: OTTO Yayınları, 2014), 9.

motiflerinden istifade ederek açıklama yoluna gitmiştir[133]. Eserin konumuzla ilgili bölümü şu şekildedir:

"Yaşlıya Tûba ağacının ne olduğunu ve nerede bulunduğunu sordum.

Dedi: Tûba ağacı büyük bir ağaçtır. Cennetlik insanlar cennete gittiklerinde bu ağacı orada görürler. Daha önce söylediğimiz on bir dağdan bir dağ vardır ki bu ağaç o dağdadır.

Dedim: Bu ağaçta hiç meyve yok mudur?

Dedi: Bu dünyada gördüğün her meyve o ağaçta bulunmaktadır. Bu gördüğün bütün meyveler aslında onun ürünüdür. Eğer o Tûba ağacı olmasaydı ne bu meyveler, ağaçlar ne de çiçekler ve bitkiler var olabilirdi.

Dedim: Meyve, ağaç ve çiçeklerin Tûba ağacıyla nasıl bir ilişkisi var?

Dedi: Sîmurg'un yuvası bu ağacın üstündedir. Sîmurg sabahları kanatlarını yeryüzüne doğru açar ve yuvasından havalanır. Sîmurg'un kanatları Tûba ağacından meyvelerin oluşmasına ve yeryüzünde bitkilerin üremesine neden olur."

Görüldüğü üzere Sühreverdî, *Akl-ı Sorh* adlı eserinde *Tûba Ağacı*nı *hayat ağacı* ile özdeşleştirmiştir. *Sîmurg* adlı efsanevî kuşun yuvasının bu *Tûba Ağacı*nın üstünde olduğunu ve *Sîmurg*'un kanatlarının yeryüzündeki tüm meyvelerin/bitkilerin oluşmasına vesile olduğunu ifade etmektedir. Temsilî tasavvufî eserler, görünen âlemden yola çıkarak insan aklının idrakinin güç olduğu hadiseleri izah için mecazlarla örülü bir anlatıma sahiptir. Bu eserde de Sühreverdî, vücud mertebelerinde nefsin seyrini ve *İşrak'a (aydınlanmaya)* ulaşan nefsi *Tûba Ağacı* ve *Sîmurg* gibi teşbihlerle anlatmıştır.

İbnü'l-Arabî de *vahdet-i vücûd* felsefesini beyan ederken ağaç sembolizmini kullanmıştır. İbnü'l-Arabî, bütün varlığı ve varlığın mertebelerini *Şeceretü'l Kevn/Varlık Ağacı* adını verdiği ağaç metaforu üzerinden anlatma yoluna gider. O, *Şeceretü'l-Kevn*'le ilgili şu ifadeleri kullanır: "*Sonra, gerçekten ben kâinâta ve oluşuna, olanlara ve içinde tedvin edilen hikmete baktım. Gördüm ki, bütün kâinât tümden bir ağaçtan ibâret... O ağacın asıl nûru ise; "Kün! Ol!" tohumundan meydana gelmiş*."[134] Buna göre varoluş, yaratılış, sudur, zuhur, beliriş ve tecellî merhaleleri *varlık ağacı*nın her bir katmanını

[133] Şehabeddîn Sühreverdi, *Kırmızı Akıl*, çev. Kaan Dilek (İstanbıl: İraniyat Yayınları, 2017), 26.

[134] Muhyiddin İbnü'l-Arabî, *Şeceretü'l-Kevn*, çev. Abdülkadir Akçiçek (İstanbul: Bahar Yayınları, 1996), 10.

teşkil eder. Varlığın özü kabul edilen *Hakîkat-i Muhammediyye*'nin ontolojik tanımı yapılırken yine *varlık ağacı* motifinden istifade edilir[135]. Nasıl ki bir çekirdeğin içinde dallarıyla, yapraklarıyla, çiçekleriyle, meyveleriyle beraber bir ağaç saklıdır ve çekirdeğin içinde olan bu ağaç o çekirdeğin aynıdır, *Hakîkat-i Muhammediyye* de varlığın hem çekirdeği hem kendidir[136]. İbnü'l-Arabî, *Sidretü'l-Müntehâ*'yı ise kâinat ağacının dallarından biri olarak açıklamış ve *"O Sidretü'l-Müntehâ'nın altında, hizmetine kaim olanlar kalır."* demiştir[137].

Kâinat – ağaç benzetmesi İbnü'l-Arabî'den sonra gelen pek çok mutasavvıf tarafından kullanılmıştır. Hatta Muhyî'nin bu hususta *Temsîl-i Şecer* başlıklı müstakil bir risalesi bulunur[138]. *Fusûsu'l-Hikem* şârihi A. Avni Konuk bu benzetmede *çekirdeği*; ahadiyyet, vahidiyyet ve icmal mertebesi; *ağacı*, şehadet, zuhur, kesret ve tafsil mertebesi; *meyveyi* ise zât sıfat ve isimlerin tecellîlerine mazhar olan insan-ı kâmil mertebesi olarak açıklar[139]. İbnü'l-Arabî'nin temellerini attığı bu yaklaşım, kendinden sonraki mutasavvıflarca da kullanıldığı gibi bir nazım türü olarak "devriyye" adıyla isimlendirilmiştir. Tasavvufî düşüncede *devir nazariyesi* adı verilen bu felsefe, meyvenin, kendisine vücut veren ağacın bütün sırlarını ve özelliklerini içermesi gibi, insanın da kâinatın tüm hususiyetlerini bünyesinde barındırdığını savunur. Yahudi Kabala mistisizmindeki *on sefîrot* bahsinde kısaca değindiğimiz üzere bu düşüncede *"âlem büyük bir âdemdir, âdem küçük bir âlemdir"*[140]. Yine XIV. yüzyıl mutasavvıf âlimlerinden biri olan Şebüsterî, *Gülşen-i Râz* adlı eserinde bu döngüyü tohum ve ağaç benzetmesini kullanarak aşağıdaki dizeleriyle ifade etmektedir:

"Tohum gibidir Allah dostu
su ve toprakla, öyle gürbüz bir ağaç olur ki,
yedinci kat göğü bile aşar.

---

[135] İbnü'l-Arabi, *Şeceretü'l-Kevn*, 18-19.

[136] Ahmet Avni Konuk, *Fusûsu'l-Hikem Tercüme ve Şerhi* (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2017), II/1493; İbnü'l-Arabî, *Şeceretü'l-Kevn*, 72-73.

[137] İbnü'l-Arabî, *Şeceretü'l-Kevn*, 26.

[138] Yücer - Küçük, "Tasavvuf Literatüründe Ağaç Sembolizmi ve Muhyî'nin Temsîl-i-Şecer İsimli Eseri", 2019, 17.

[139] Konuk, *Fusûsu'l-Hikem Tercüme ve Şerhi*, II/1520,1531.

[140] Kamile Çetin, "Tasavvuf Şiirinde Ağaç ve Meyve İstiâresi: Gaybî Örneği", *Turkish Studies* III/2 (2008), 202.

Aynı tohum yeniden yeniden düşer toprağa,

Allah'ın izniyle yüzlerce ağaç olur,

Meyve verir.

Bir nokta olan tohum, olgunlaşınca

Çizgiye benzeyen ağaç haline gelir. Noktayken çizgi olur,

Cizgiyken tekrar küçülür ve noktalaşır.

Bu seyahat yenilenir, yenilenir de

Yolcu kemâle erince

Artık son noktaya varır."[141]

Yukarıda zikredilen mutasavvıflardan yaklaşık 400 sene sonra yaşamış Niyazi Mısrî'nin dizelerinde aynı mecazî anlatımı kullanması, ağaç motifinin İslâm tasavvufunda ne denli yerleşik bir metafor olduğunu gözler önüne sermektedir.

"Cihân bâğında insan bir şecerdir gayrılar yaprak,

Nebîler meyvedir sen zübdesisin yâ Rasûlallah"[142]

Türklerin İslâmiyet'i kabulünün ardından eski kültürleriyle İslâm'ın harmanlandığı bir eser olan Dede Korkut kitabında ağaç metaforuna dair pek çok örnek bulunur. Bunlardan biri Salur Kazan'ın evinin yağmalandığı hikayede geçer. Düşmanlar, Kazan'ın oğlu Uruz'u bir ağaca asarak idam etmek isterler. Uruz, ağacın böyle kötü bir şeye aracılık etmeyeceği inancı ile onunla konuşmak ister ve *"Mere kâfir aman, Tanrı'nun birliğine yokdur güman, kon meni bu ağaç ile söyleşeyim"* der.

"Ağaç, ağaç dir isem sana erilenme ağaç

Mekke ile Medinen kapusı ağaç,

Musa Kelimun asası ağaç,

Böyük böyük sularun köprüsi ağaç,

Kara kara denizlerün gemisi ağaç,

Şah-ı Merdan Ali'nün Düldülinün eyeri ağaç,

Zülfikârun kınıyla kabzası ağaç,

Şah Hasan ile Hüseynün bişiği ağaç

---

[141] Şebüsteri, *Gülşen-i Raz*, çev. Sadık Yalsızuçanlar (İstanbul: Timaş Yayınları, 1999), 99; Çetin, "Tasavvuf Şiirinde Ağaç ve Meyve İstiâresi: Gaybî Örneği", 202-203.

[142] Niyâzî-i Mısrî Halvetî, *Dîvân-ı İâhiyât*, haz. Mustafa Tatcı (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., 2013), 528.

…”[143]

Uruz'un ağaç ile söyleşisi İslâm öncesi ağaç kültünün izlerini taşıdığı gibi bu geleneğin tevhîd inancıyla nasıl yoğrulup, İslâmî motiflerle bezendiğini ortaya koyan çok güzel bir örnektir. Üslûp olarak Şamanizm'de kutsal ağaçlar için söylenen ilâhîleri anımsatıyor olsa da ağaca atfedilen kutsallık, onun İslâm'a ve bu dinin önemli şahsiyetlerine hizmetindeki rolü ile vurgulanmıştır. Ağaç metaforunun izleri, Türklerin İslâmlaşması ve Anadolu'ya gelmelerinin ardından ortaya koydukları bu ve benzeri edebî eserlerde açıkça görülür. Bunlar arasında kültürümüze en fazla tesir edenlerin başında, üslûp ve muhteva bakımından Türk-İslâm sentezini tüm yönleriyle sunan Yûnus'un *Dîvan*ı gelmektedir. XIII. yüzyıl şairlerinden Yûnus Emre, şiirlerinde eski Türk kültürünün yöntem ve motiflerini kullanarak İslâm'ın temel iki kaynağı olan Kur'ân-ı Kerîm ve hadîs-i şeriflerde yer alan mecazlardan beslenmiştir. Yûnus, bu mecazları tasavvufî neşve ile yorumlamış ve aşağıdaki dizeleri söylemiştir. O:

"Âşıklarun yüzinden bellüdür benzinden

*Her kim aşık olmadı benzer **kuru ağac**a"* diyerek ilâhî aşk ile yoğrulmayan kimseyi, âyet-i kerîmede *Şecer-i Habîse*[144] şeklinde ifade edilen kuru ağaca benzetmiştir[145].

*"Ölmiş idi ot u **şecer** dirilüben girü biter*

Müşriklere nükte yiter var eyledi nesli yine"[146] dizelerinde ise Yûnus'un Yâsin Sûresi 79-81. âyetlerde geçen ağaç ve yeniden dirilme benzetmesine atıf yaptığı anlaşılır.

Tasavvuf edebiyatında ağaç mecazını işleyen anlatımlara verdiğimiz sınırlı sayıdaki örneklerden anlaşıldığı üzere, İslâm kültüründe ağaç, kozmolojiden insan tabiatına değin, bir çok çetrefilli meseleyi somutlaştırmak için kullanılan temel mecazlardan biridir. Bu doğrultuda İslâm öncesi anlatıların tesiri hissedilmekle birlikte onların İslâm potasında yoğrularak yeniden hayat bulduğu görülür. Bir sonraki başlıkta

---

[143] Muharrem Ergin, *Dede Korkut Kitabı: Giriş, Metin, Tıpkıbasım* (Ankara: TDK Yayınları, 2014), I/108-109; Metin Ergun, "Türk Ağaç Kültü İnancının Dede Korkut Hikayelerindeki Yansımaları", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten* 1 (1998), 74.

[144] İbrâhîm 14/24-26.

[145] Nebi Uysal, "Yunus Emre Divanı'nda Bitki Adları ve İşlevleri", *X. Uluslararası Yunus Emre Sevgi Şöleni* (Eskişehir, 2011), 950; Ayrıca bk. Zeynep Korkmaz, "Eski Türklerdeki Agaç Kültünün İslâmi Devirlerdeki Devami", *TDAYB Belleten* 1 (2003), 105.

[146] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 411.

ele alacağımız ağaç tasvirleri de tıpkı metinler gibi, üslûp bakımından İslâm öncesi tasvir geleneklerinin izlerini taşısa da ihtiva ettiği anlamlar İslâm inancının sınırları içerisinde farklılaşmıştır.

3. İslâm Mimarîsinde Hayat Ağacı

Eski çağlardan itibaren tasvir sanatının merkezî motiflerinden olan *hayat ağacı*, toplumların yaşadığı coğrafya ve iklime göre farklı türlerde tezahür etmiştir. Kimi medeniyetlerde hurma ağacı öne çıkarken kimilerinde kayın, çam, persea, asma, ardıç, sedir, servi gibi ağaçlara hayat ağacı anlamı yüklendiği görülür. İklim ve coğrafî yapı ile yakından ilgili olan bu durumun bir diğer sebebi, dinî metinlerde farklı ağaç türlerinin anılıyor olmasıdır. İslâm mimarîsinde *hurma/palmiye*, *servi* ve *asma* olmak üzere üç ağaç türü süslemede öne çıkmaktadır. Bununla birlikte istisnalar da mevcuttur. Bunlardan biri Halife Abdülmelik b. Mervan tarafından inşa ettirilen[147] Kubbetü's-Sahre (72/691) mozaiklerinde karşımıza çıkan zeytin ağaçlarıdır. Burada zeytin ağaçları; gövdesi, dalları, yaprakları ve meyveleriyle bir bütün olarak yapının natüralist üslûptaki süsleme unsurlarının temel motiflerindedir (Fot.11). Yine bir başka erken Emevî Dönemi yapısı olan Şam Ümeyye Camii (96/714) avlu revaklarında, kemerleri birbirine bağlayan köşeliklerde farklı ağaç türlerine rastlanır. Bunlardan biri armut ağacı olup meyveleriyle birlikte tasvir edilmiştir (Fot.12). Hırbetü'l-Mefcer Sarayı'nın (VIII. yy.) hamam biriminde yer alan *vahşi hayat* isimli zemin mozaiğinde[148] ise süslemenin merkezini bir nar ağacının teşkil ettiği görülür (Fot.428)[149]. Esasen Anadolu Selçuklu ve İlhanlı yapılarının dış cephelerinde tasvir edilen ağaçlar, yaprakları itibariyle hurma/palmiye başlığı altına girmekle birlikte, onların da meyveleri nar formundadır.

---

[147] Creswell K.A.C, *A Short Account of Early Muslim Arhitecture* (Middlesex: Penguin Books, 1958), 18.

[148] Katharina Otto-Dorn, *Kunst Des Islam* (Baden-Baden: Holle Verlag, 1964), 54.

[149] Buradaki görsele, kompozisyonda yer alan geyikler sebebiyle "Hayvan Mücadele Sahnelerinde Geyik" başlığında yer verilmiştir.



Fotoğraf 11. *Kubbetü's-Sahre Mozaiklerinde Zeytin Ağacı, Emevî Dönemi, 72/691, Kudüs.**

Fotoğraf 12. *Ümeyye Camii Revakında Armut Ağacı, Emevî Dönemi, 96/714, Şam.**

İstisna sayılabilecek bir başka motif, Mengücek Beyliği'ne ait olan Divriği Ulu Camii (626/1229) kuzey taç kapısındadır. Görkemli bir tezyînata sahip olan kuzey taç kapı nişinin iki yanına simetrik olarak yerleştirilen kompozisyonun bütünü, Doğan Kuban'a göre hayat ağacı tasavvurunu yansıtmaktadır[150]. Anadolu'daki diğer örneklerin aksine burada ilk bakışta doğrudan bir ağaç motifi seçilememektedir. Ancak bir sapa bağlı iri yaprak dizileri, efsanevî ağaç fikrini ortaya koyar. Nitekim Kuban'a göre burası, sanatçının zihninde cennete açılan bir kapıdır ve buraya nakşedilen *cennet ağacı* da simgeseldir. Kapının sağ ve solunda boylu boyunca yükselen hayat ağaçları üç farklı katmandan oluşur. En alt sıradan başlayan hayat ağaçları, ters hilâl biçiminde bir çanaktan yükselir. Söz konusu çanak yahut kâse, dinî metinlerde hayat ağaçlarını sulayan *kutsal ırmaklar* yahut *âb-ı hayat* ile ilişkilendirilebilir. Çanaklardan çıkan rumî ve tepelikler

[150] Doğan Kuban, *Cennetin Kapıları: Divriği Ulucamisi Ve Şifahanesi'nde Hürremşah'ın Yontu Sanatı = Gates of Paradise: The Sculpture of Hürremşah at Divriği Ulucami and Şifahane.* (İstanbul: YEM Yayın, 2014), 59.

bezemenin üst kısımlarına doğru giderek irileşir. Burada İslâm sanatının üslûplaşma yoluyla en karakteristik bitkisel bezeme unsuru olan rûmi motiflerinin, sanatçının zihninde ağaç tasavvuruna dönüştüğü söylenebilir. Böylece İslâm'a ait bir mabet kapısına yerleştirilecek olan *cennet ağacı/hayat ağacı*, birebir doğadan alınmış motifler yerine, bu inanca ait hayal gücünün geliştirdiği tabiatüstü motiflerden meydana getirilmiştir. Her birim dairevî bir güneş kursu ile sonlanır. Rûmilerden müteşekkil hayat ağacı üzerinde yer alan *güneş kursu,* figürlü hayat ağacı tasvirlerinde efsanevî *devlet kuşları* ile sonlanan kısma tekabül eder. Dolayısıyla evrenin *ilâhî/göksel* boyutu, kanat motifi yerine bir gök cismi olan *güneş kursu* ile temsil edilmiştir. Böylece hayat ağacı kompozisyonlarının üç temel unsuru olan *yer altı*, burada hayat ağacını besleyen âb-ı hayat dolu kâse; *yeryüzü*, ağaç yerine rûmi motifleri; *gök* ise kanat yerine bir başka ilâhî unsur olan güneş kursu şeklinde betimlenmiştir (Fot.13). Divriği Ulu Camii kuzey taç kapısı, ayrıntılarıyla ele alınan bu çok katmanlı sembolizmi nedeniyle, XII.-XIII. yüzyıl İslâm tasavvufunun sanat alanındaki temsilcisi olarak düşünülür. Kuban, sanatkârı Hürremşah'ın da Yûnus Emre, Mevlânâ gibi dönemin sanatçıları arasında zikredilmesi gerektiğini ifade eder[151]. Mimarî tezyînatta tikel örnekler olan bu hayat ağacı tasvirleri, istisna teşkil etmeleri sebebiyle müstakil bir başlık altında değerlendirilmemiştir. Çalışmanın devamında *hurma/palmiye*, *servi* ve *asma* şeklinde sınıflandırdığımız hayat ağacı tasvirlerinin mimarîdeki örnekleri üzerinde durulacaktır.

[151] Kuban, *Cennetin Kapıları*, 23-24.



Fotoğraf 13. *Divriği Ulu Camii Kuzey Taç Kapısında Hayat Ağacı, Mengücek Beyliği, 626/1229, Sivas, (Betül Eser'den).*

a. Hurma – Palmiye

İslâm mimarîsinde en sık tercih edilen hayat ağacı formlarından biri *hurma/palmiye*dir. Görsellerin bir kısmı doğrudan hurma meyveleriyle birlikte tasvir edildiğinden hurma ağacı oldukları hususunda şüpheye mahal bırakmamaktadır. Ancak kimi örnekler yalnızca yaprakları ihtiva eder. Bu sebeple bahse konu tasarımlar *hurma/palmiye* şeklinde isimlendirilmiştir. Hurma/palmiye tasvirlerinin en erken tarihli örnekleri Halife Abdülmelik bin Mervan tarafından 72/691 yılında inşa ettirilen[152] Kubbetü's-Sahre mozaiklerinde mevcuttur. Mozaik süslemeler eserin inşa edildiği döneme ait[153] olduğundan İslâm Sanatı açısından çok kıymetli bir yere sahiptir.

[152] K.A.C, *A Short Account of Early Muslim Arhitecture*, 18.

[153] K.A.C, *A Short Account of Early Muslim Arhitecture*, 25,31.

Kubbetü's-Sahre'de galerileri oluşturan kemerlerin yanı başına, kuşak yazısının altına nakşedilen hurma ağacı; gövdesi, yaprakları ve meyveleriyle muntazam bir görünüme sahiptir (Fot.14). İslâm sanatlarının yine erken dönem eserlerinden biri olan Şam Ümeyye Camii mozaiklerinde natüralist üslûpta hurma ağacı tasvirlerine rastlanır. Velid b. Abdülmelik tarafından inşa ettirilen Şam Ümeyye Camii, Roma Dönemi'nden itibaren kutsal sayılan bir mekânın üzerinde konumlanmaktadır[154]. Caminin bilhassa dış cepheleri mozaik süslemeler ile kaplanmıştır. Revak kemerlerinin köşeliklerinde hurma ağaçlarının tasvir edildiği görülür. Ayrıca yapının önemli birimleri arasında yer alan Beytü'l-Mâl (Kubbetü'l-Hazne) binası da mozaiklerle kaplı olup, süslemeleri arasında hurma ağaçları yer alır (Fot.15). Bununla birlikte gerek caminin gerekse Kubbetü'l-Hazne'nin üzerinde hicrî 1385 ve 1388 tarihli usta kitâbeleri bulunması sebebiyle mozaiklerin bir kısmının tamiratlar esnasında tamamen yenilendiği anlaşılmaktadır[155]. Ancak cami mozaikleri dikkatle incelendiğinde yapılan restorasyonların, kompozisyonun tahrip olan kısımlarını tamamlayacak biçimde gerçekleştirildiği görülür.

[154] K.A.C, *A Short Account of Early Muslim Arhitecture*, 45-50.

[155] Ayrıntılı bilgi için bk. Sümeyra Ocak Ahmed, *Erken Devir İslâm Mimarîsinde Beytülmâl (Hazine) Binaları* (İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları, 39-53.



Fotoğraf 14. *Kubbetü's-Sahre Mozaiklerinde Hurma Ağacı, Emevî Dönemi, 72/691, Kudüs.**

Fotoğraf 15.. *Ümeyye Camii Beytü'l-Mâl Binasında Hurma Ağacı, Emevî Dönemi, Yenilenme Tarihi H. 1385 ve 1388, Şam, (Sümeyra Ocak'tan)*[156].

Hurma/palmiye başlığı altında ele alabileceğimiz bir diğer örnek Diyarbakır Kalesi'ndedir. Anadolu'nun en büyük ve tamamına yakını günümüze ulaşan ender kale yapılarından biri olan Diyarbakır Kalesi, bölgede hakimiyet kuran neredeyse tüm İslâm devletlerinden bir iz taşımaktadır. Bu durumu surlara yerleştirilen çok sayıdaki tamir kitâbesinden anlamak mümkündür. Kale bu yönüyle adeta şehirdeki tarihî akışın resmî bir vesikasıdır. Surlarda ve burçlarda kitâbelerin yanı sıra bitkisel ve figüratif kabartmalar yer alır. Bunlardan çalışmamız kapsamında ele alacağımız bezemeler, dış kale kapılarından Dağ Kapı'da (Harput Kapı, Bâb-ı Cebel) bulunmaktadır[157]. Dağ Kapı doğu burcunda yer alan motif, Abbâsî Halifesi el-Muktedir Dönemi'ne tarihlenen (297/909)

[156] Üzerindeki usta kitabelerinden anlaşıldığı üzere yapı, H. 1385 ve 1388 tarihlerinde yenilenmiştir. Ancak buradaki hurma ağçlarına çok benzer örneklerin Erken Devir İslâm Sanatı'nda bulunması sebebiyle Kubbetü'l-Hazne örnekler arasına dahil edilmiştir.

[157] Gülsen Baş, *Diyarbakır'daki İslâm Dönemi Mimarî Yapılarında Süsleme* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2013), 312; F. Evren Daşdağ, "Görsel Iletişimin Tarihi, Kültürel ve Estetik Nesnesi Olan Diyarbakır Surları Ve Sembolik Motifleri", *Dicle Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Dergisi* VIII/2 (2017), 311-312.

kitâbenin[158] üst kısmındadır. Buradaki ağaç kabartması, gövdenin ortasından başlayan ve iki yana uzanan çizgisel dal yahut yapraklarla hurma/palmiye başlığına dahil edilebilir. Ağacın üst dallarından meyveye benzer yuvarlak motifler sarkmaktadır. Tasviri, hayat ağacı olarak değerlendirmemizdeki en önemli etken, kompozisyonun bütününü oluşturan figürlerdir. Zira ağacın her iki yanında, başları ağaca dönük, profilden verilen iki kuş tasviri bulunur. Ağacın alt kısmına denk gelen tek parça dikdörtgen taşta ise karşılıklı iki kaplan kabartması vardır (Fot.16). Kompozisyon düzenleme açısından farklılık arz etmekle birlikte hayat ağacı, kuş ve koruyucu hayvan unsurlarını içermesi bakımından oldukça önemli bir örnektir. Nitekim Anadolu'da İslâmî döneme ait en erken tarihli hayat ağacı, kuş ve koruyucu/bekçi hayvan birlikteliğini sunan örnek olduğunu ileri sürmek mümkündür.

Diyarbakır Surları'ndaki örneğin ardından hurma/palmiye görünümündeki hayat ağacı tasvirleri, Anadolu'da bilhassa Selçuklu ve İlhanlı dönemi eserlerinde cephe süslemelerinin öne çıkan kompozisyonları arasında yerini alır. Sivas Gök Medrese bu anlamda tam teşekküllü bir hayat ağacı kompozisyonu sunan en erken tarihli örnek kabul edilir[159]. Kitâbesinden 670/1271 tarihinde Sâhib-i Atâ Fahreddin Ali Hüseyin tarafından yaptırıldığı anlaşılan medresenin[160] taç kapı cephesi çifte minareli bir düzenlemeye sahiptir. Hayat ağacı tasvirleri, taç kapı cephesinin iki yanına yerleştirilen minare kaidelerinin üzerindedir (Fot.17). Küreyi andıran bir kökten çıkan rûmi üslûbundaki kompozisyon, ağacın gövdesini oluşturur. Alt sıra yapraklar, yine tepelikten çıkan iri ve yüksek kabartma rûmiler şeklinde olup iki yana doğru simetrik biçimde açılmıştır. İkiye ayrılan orta sıra yaprakların arasından iri birer nar meyvesi çıkar. Yedi parçadan oluşan ve hurma/palmiye yapraklarını çağrıştıran üst sıra yaprakların arasına ise nar meyveleriyle birlikte minik kuşlar nakşedilmiştir. Ağacın ortasına denk gelen ve diğerlerine göre irice olan yaprakta, ayaklarını diğer yapraklara dayamış bir kuş figürü vardır. Böylece hayat ağacı kompozisyonu, diğer birçok örnekte olduğu gibi tepe

---

[158] Ali Boran, "Diyarbakır Kalesi", *Medeniyetler Mirası Diyarbakır Mimarîsi*, ed. İrfan Yıldız (Diyarbakır, 2011), 94.

[159] Alptekin Yavaş, *Anadolu Selçuklu Veziri Sahib Ata Fahreddin Ali'nin Mimarî Eserleri* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2015), 238.

[160] Yegân Kahya vd., "Sivas Gökmedrese", *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, ed. Doğan Kuban (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), 185.

noktasında kuş figürü ile sonlanmıştır. Ancak buradaki kuş, tek başlı olup cepheden tasvir edilmiştir[161]. Kuşun yüzü insan sûretini andırmakla birlikte tahribata uğramış olduğundan bu hususta kesin bir yargıda bulunmak güçtür.





Fotoğraf 16. *Dağ Kapı'da Hayat Ağacı, Abbasî Dönemi, 297/909, Diyarbakır.*

Fotoğraf 17. *Gök Medrese Taç Kapısında Hayat Ağacı, Anadolu Selçuklu Dönemi, 670/1271, Sivas.*

Kayseri'deki Döner Kümbet, kitâbesine göre Şah Cihan Hatun Kümbeti, üç cephesinde hayat ağacı tasvirleri ihtiva etmesi bakımından Anadolu'daki mühim örnekler arasındadır. İnşa kitâbesi bulunmayan kümbet için Haluk Karamağaralı ve Hakkı Önkal, mimarî ve tezyînî unsurlarından hareketle miladî 1285 yılını verirler[162]. Yapıdaki üç hayat ağacı, taç kapının sağ ve sol yanlarında yer alan sivri kemerli nişler içerisinde ve doğu penceresinin güneye bakan yan yüzeyindedir. Bezemenin bütünü dikkatle incelendiğinde Erzurum'daki hayat ağacı kompozisyonlarının çok benzer bir örneğinin Orta Anadolu'daki tek temsilcisi olduğu söylenebilir. Zira hayli tahrip olmuş kabartmalarda hilâl biçiminde bir çanaktan çıkan hayat ağacı, hurma yaprakları ile gösterilmiştir (Fot.18). Aynı zamanda taç kapının solunda ve güneye bakan yüzeydeki hayat ağaçlarının tepelerine konumlandırılmış devlet kuşu figürü seçilebilmektedir. Ayrıca hayat ağaçlarının altına simetrik birer koruyucu hayvan yerleştirilmiş olduğu anlaşılır. Ne var ki aslan olma ihtimali yüksek olan bu hayvanlar yapıdan adeta kazınmaya

[161] Semra Ögel, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1987), 58.

[162] Haluk Karamağaralı, "Erzurum'daki Hatuniye Medresesinin Tarihi ve Banisi Hakkında Mülahazalar", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi* III (1971), 239; Hakkı Önkal, *Anadolu Selçuklu Türbeleri* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2015), 172.

çalışılmıştır (Fot.19-20). Semra Ögel, söz konusu hayvanlardan birinin koyun olabileceğini ifade etmiştir[163]. Netice itibariyle bilhassa Erzurum Yâkutiye Medresesi'ndeki hayat ağacı tasvirleriyle büyük ölçüde benzerlik gösteren kabartmalar, eserin ilk inşasında tam teşekküllü bir hayat ağacı kompozisyonuna sahip olduğunu ortaya koymaktadır.





Fotoğraf 18. *Döner Kümbet'te Taç Kapının Sağındaki Hayat Ağacı, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Kayseri.*

Fotoğraf 19. *Döner Kümbet'te Taç Kapının Solundaki Hayat Ağacı, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Kayseri.*

[163] Ögel, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, 70.



Fotoğraf 20. *Döner Kümbet'te Doğu Penceresinin Güneye Bakan Yan Yüzeyinde Hayat Ağacı, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Kayseri.*

Hayat ağacı bahsinde, Anadolu sahasında dikkat çeken iki örnek Erzurum'dadır. Bunlardan ilki Hatuniye Medresesi adıyla da bilinen Erzurum Çifte Minareli Medrese, pek çok açıdan Anadolu'nun en önemli mimarî eserlerinden biri sayılır. Kitâbesi mevcut olmadığından tarihlendirilmesinde farklı görüşler ileri sürülmüştür. Ancak yaygın kanaate göre XIII. asrın sonuna tarihlenen yapı için Haluk Karamağaralı, 1285-1290 aralığını vermiştir[164]. Çifte minareli anıtsal taç kapısı ve cephe süslemeleriyle hayli görkemli bir görünüşe sahip olan medresenin taç kapıya bitişik vaziyette tasarlanan minare kaidelerinin üzerinde ikişer hayat ağacı tasviri bulunur. Minare kürsülerinin ön ve yan yüzlerinde yer alan hayat ağacı tasvirlerinden yalnız bir tanesinin tamamlanabildiği anlaşılmaktadır. Taç kapının sağındaki minare kaidesinin ön yüzünde yer alan söz konusu hayat ağacı tasviri, hilâl biçiminde bir çanaktan çıkmakta olup tepesinde Selçuklu devlet kuşu ve köklerinde bekçi hayvan olarak iki ejder motifiyle hayat ağacı kompozisyonlarının tüm unsurlarını bünyesinde barındıran bir niteliğe sahiptir (Fot.21)[165]. Hurma/palmiye yaprakları şeklinde tasarlanan hayat ağacının uzun yapraklarının uçlarına, Sivas Gök Medrese'de olduğu gibi, nar meyveleri ve minik kuşlar

[164] Karamağaralı, "Erzurum'daki Hatuniye Medresesinin Tarihi ve Banisi Hakkında Mülahazalar", 233.

[165] Öney, *Anadolu Selçuklu Mimarîsinde Süsleme ve El Sanatları*, 47; Hüseyin Rahmi Ünal, "Erzurum Hatuniye (Çifte Minareli) Medresesi", *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, kitap editörü Doğan Kuban (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), 194.

yerleştirilmiştir[166]. Esasen yapının taç kapı bordürlerinin son sırasında zemine yakın şekilde konumlandırılmış simetrik iki hayat ağacı motifinden daha söz etmek mümkündür (Fot.22). Burada iki iri rûmi motifinin ortasına yerleştirilmiş ajurlu birer küreden yükselen hayat ağacı, karşılıklı beşer yapraktan oluşmaktadır. Yere bakan en alt sıra yapraklarının uçlarında birer meyve tasvir edilmiştir. Tepedeki daha irice yapraklar çaprazlama birbirine dolanmış olup uçlarında nar benzeri birer meyve yer alır[167].

Erzurum'daki diğer örnek, kitâbesine göre İlhanlı hükümdarı Sultan Olcaytu zamanında ve Bolugan Hatun adına 710/1310 yılında Cemaleddin Hoca Yakut Gazanî tarafından yaptırılan Yâkutiye Medresesi'ndedir[168]. Yapıda hayat ağaçları, taç kapının yan yüzeylerinde bulunur (Fot.23). Diğer yapılarda olduğu gibi esere simetrik yerleştirilen hayat ağacı kompozisyonu sivri kemerli bir niş içerisindedir. Geometrik bezemeye sahip bir küreden çıkan hayat ağacı, karşılıklı sekizer yapraklıdır. Hayat ağacının tepesinde ayaklarını ağacın yapraklarına dayamış bir devlet kuşu figürü vardır. Ancak kuzey panodaki kuşun sol kafası, güney panodaki kuşun ise sağ kafası tahrip edilmiştir (Fot.24)[169]. Devlet kuşunun üzerine ise güneş kursu olduğu ifade edilen bir rozet yerleştirilmiştir. Yâkutiye Medresesi'ndeki hayat ağacı kompozisyonunda koruyucu hayvanlar, hayat ağacının çıktığı vazo formundaki küre ile aynı hizada tasvir edilen simetrik iki aslandır. Burada evrenin ilâhî boyutunu temsil eden tepe noktası, hem kanatlı figür hem de göksel bir başka unsur olan güneş kursu ile aynı anda temsil edilmiştir.

---

[166] Ögel, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, 47-48.

[167] Ögel, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, 48.

[168] Rahmi Hüseyin Ünal, *Erzurum Yakutiye Medresesi* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1992), 55; Üçer, *Hayat Ağacı*, 47.

[169] Ünal, *Erzurum Yakutiye Medresesi*, 40.



Fotoğraf 21. *Çifte Minareli Medrese Taç Kapı Minare Kaidesinde Hayat Ağacı, İlhanlı Dönemi, XIII. Yy., Erzurum.*

Fotoğraf 22. *Çifte Minareli Medrese Taç Kapı Bordürlerinde Hayat Ağacı, İlhanlı Dönemi, XIII. Yy., Erzurum.*



Fotoğraf 23. *Yâkutiye Medresesi Taç Kapı Kuzey Panoda Hayat Ağacı, İlhanlı Dönemi, 710/1310, Erzurum.*

Fotoğraf 24. *Yâkutiye Medresesi Taç Kapı Güney Panoda Hayat Ağacı, İlhanlı Dönemi, 710/1310, Erzurum.*

Bu başlık altında temas etmek istediğimiz son iki örnek, cami mimarîsinde bulunmaları sebebiyle ayrı bir öneme sahiptir. Her ikisi de Beylikler Devri'ne tarihlenen eserlerden ilki Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii'dir (699/1299)[170]. Eşrefoğlu Camii taş, ahşap ve çini malzemenin ustalıkla kullanıldığı bir yapı olup anıtsal özellikteki taç kapısı geometrik bezemelerin yanı sıra zengin bitkisel süsleme repertuvarına sahiptir. Taç kapının renkli taşlardan müteşekkil yay (basık) kemerinin kilit taşı üzerinde üslûplaştırılmış huma/palmiye yapraklarına sahip hayat ağacı tasviri yer alır. Figürden arındırılmış ağacın kökü, damla formundadır. Ağacın dalları arasına karşılıklı üçer adet nar meyvesi yerleştirilmiştir (Fot.25-26). 712/1312 yılına tarihlenen Birgi Aydınoğlu Mehmed Bey Camii'nde, benzer şekilde taç kapı kemerinin kilit taşı üzerinde beş dallı bir hayat ağacı tasviri vardır (Fot.27). Her bir dalın ucundan birer nar sarkmaktadır.

---

[170] Nadide Seçkin, "Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camisi", *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, ed. Doğan Kuban (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), 146; Orhan Cezmi Tuncer, *Anadolu Selçuklu Mimarîsi ve Moğollar* (Ankara, 1986), 29-30.



Fotoğraf 25. *Beyşehir Eşrefoğlu Camii Taç Kapı Kemeri, Eşrefoğlu Beyliği, 699/1299, Konya, (Merve Akyüz'den).*

Fotoğraf 26. *Beyşehir Eşrefoğlu Camii Hayat Ağacı, Eşrefoğlu Beyliği, 699/1299, Konya, (Merve Akyüz'den).*



Fotoğraf 27. *Birgi Ulu Camii Taç Kapısında Hayat Ağacı, Aydınoğlu Beyliği, 712/1312, İzmir.*

Anadolu'daki hurma/palmiye türünden hayat ağacı tasvirleri yorumlanırken Türklerin İslâm öncesi inançlarına atıf yapıldığı görülür ve bu hususta yayınlar ekseriyetle birbirlerini tekrar eder. Türklerin İslâmlaşmalarının ardından inşa ettikleri eserler, Şamanizm eksenli okunur ve hayat ağaçları, kamın kozmik boyutlar arası yolculuğunun aracı olarak betimlenir. Bu düşünceye göre ağaç dallarındaki kuşlar da ölünün ruhunun kuş şeklinde göğe uçuşunu temsil eder yahut bu yolculukta yardımcı ruh

vazifesini ifâ eder[171]. Biz de çalışmamızın "İslâm Öncesi Medeniyetlerde Hayat Ağacı" bahsinde bu konulara temas ettik. Ne var ki bu tür yorumlar yapılırken, Emevî ve Abbâsî dönemi örneklerinde görüldüğü üzere, Türkler dışındaki Müslüman toplumlarda da çok benzer motiflerin kullanıldığı göz ardı edilmektedir. Ayrıca VIII. yüzyıldan itibaren İslâm dinine intisap eden bir milletin, XIII. yüzyılda inşa ettiği eserlerde halen eski dinin anlamlarını aramak, kanaatimizce eksik kalan bir çözümleme yöntemidir. Hayat ağacı, üzerindeki devlet kuşuyla, İslâm öncesinde olduğu gibi, gücünü ilâhî kaynaktan alan iktidarın/kutun sembolü olabilir. Zira İslâmî dönemde de sultan, Allah'ın yeryüzündeki gölgesi kabul edilir. Ancak Müslüman idareciler tarafından inşa edilen yapılarda, kamın ruhunu temsil ettiği düşünülen semboller, İslâmî çerçevede artık yeni anlamlar kazanmıştır. Nitekim söz konusu toplumun metinleri, kültürü ve yaşantısı her ne kadar eski dininden izler barındırsa da, o tarihte dahi beş yüz yılı aşkın bir süredir İslâmî esaslara göre şekillenmektedir. Bu bağlamda Anadolu'da hurma/palmiye şeklinde tasarlanan hayat ağaçlarının nar meyveleri ile bezenmeleri, Müslüman Türk sanatkârın *hayat ağacı* ile *Tûba ağacı*nı özdeşleştirdiğinin en temel göstergelerindendir. Zira cennet ehlinin yemesi için dallarında her türlü meyvenin yetiştiği Tûba ağacı, hurma yapraklarına sahip olup nar meyvesi verebilir. Ağacın dallarına konan kuşlar ise kamın ruhunu değil, Yûnus'un deyişiyle, *nefsini düşman bilerek Tûba dallarına konan salih müminleri* temsil etmektedir. Bu yüce makama erişen müminler aynı zamanda tertemiz cennet şarabından içecekleri için dünya mallarına aldanmazlar[172]. Böylece kümbet, medrese ve cami cephelerine yerleştirilen söz konusu süsleme unsurlarının, ilâhî buyruklara uydukları takdirde, Müslümanları bekleyen cennet nimetlerini hatırlatıcı birer tasvir oldukları da söylenebilir. Bununla birlikte Hz. Muhammed (sav) bir hadîs-i şerifinde, müminleri *hurma ağacı*na benzeterek şu misali vermiştir: *"İmanın misali kökü sağlam bir ağaca benzer. İman bu ağacın kökleridir, namaz onun gövdesidir. Zekât gövdeden ayrılan kollardır, oruç onun dallarıdır. Allah uğrunda sıkıntılara katlanmak onun filizleridir, güzel ahlâk onun yapraklarıdır. Allah'ın haramlarından uzak durmaksa*

[171] Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi", *TTK Belleten* XXXII/125 (1968), 36; Önkal, *Anadolu Selçuklu Türbeleri*, 171; Baş, *Diyarbakır'daki İslâm Dönemi Mimarî Yapılarında Süsleme*, 420-421.

[172] Bk. Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 431.

onun meyvesidir."[173] Dolayısıyla Kur'ân-ı Kerîm'de iman sahibi, güzel sözlü Müslümanları ifade etmek maksadıyla kullanılan *Şecere-i Mübâreke* terimini, Hz. Peygamberin hurma örneğiyle anlattığı görülür. Buradan hareketle yukarıda dile getirdiğimiz dinî metinlere vâkıf bir milletin, dinî ve sivil mimarînin en görünür birimlerine nakşettiği tezyînatı, İslâm öncesi inançlardan ziyade, eserlerin inşa edildiği tarihlerde söz konusu coğrafyada etkin olan İslâm medeniyeti perspektifinden anlamlandırmak çok daha makul görünmektedir.

Dinî ve tasavvufî metinlerde aktarılan rivayetlerin *hayat ağacı* özelinde İslâm mimarîsine tesiri, bilhassa *Sidretü'l-Müntehâ* tariflerinde görülür. Dikkat edilirse hadisler ve diğer rivayetler bir araya getirildiğinde, *Sidretü'l-Müntehâ* betimlemelerinin merkezinde, yedinci kat semâda ve ilâhî huzura varmadan evvelki noktada yer alan, dolayısıyla kutsallığı vurgulanmış bir ağaç motifi bulunmaktadır. Hatta Enes bin Malik'ten aktarılan bir rivayette Hz. Peygamber'in miraca, bir ağaç vasıtasıyla çıktığı belirtilmiştir[174]. Bu görüşten hareketle söz konusu ağaç, yeryüzü ile gökyüzü arasında, diğer bir ifade ile kozmik boyutlar arasındaki sınırı temsil eder. Bir diğer önemli husus *Sidretü'l-Müntehâ*'nın Cebrâil (as)'in makamı kabul edilmesidir. Bilindiği üzere Kur'ân-ı Kerîm'de melekler kanatlı varlıklar olarak tasvir edilmiştir[175]. Kanatlı bir varlık olan Cebrâil'in *sidre ağacı*nda konumlandırılması *hayat ağacı* kompozisyonlarında gördüğümüz *ağaç-efsanevî kuş* birlikteliği ile uyum göstermektedir. Bunun yanında ilgili hadis rivayetlerine göre cennete yakın bir konumda olan Sidretü'l-Müntehâ'nın, kaynağını cennetten alan nehirlerle beslenmesi, tasvirlerde ağacın altına yerleştirilen âb-ı hayat çanaklarını daha anlamlı hale getirmektedir.

---

[173] Ebü'l-Fazl Celaleddin Abdurrahman b. Ebî Bekr Suyûti, *ed-Dürrü'l-Mensur fi't-Tefsir bi'l-Me'sur* (Riyad: Dâru Alemi'l-Kütüb, 2015), VIII/512; Hür Mahmut Yücer - Serhat Küçük, "Tasavvuf Literatüründe Ağaç Sembolizmi ve Muhyî'nin Temsîl-i-Şecer İsimli Eseri", (2019), 17.

[174] Mahmud Erol Kılıç, "Miracın Tasavvufî Boyutu", *Osmanlı Kültür Ortamında Miraç Ve Yolculuk Durakları*, ed. Ayşe Taşkent - Nicole Kançal-Ferrari (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2021), I/168; Ayşe Taşkent, "İslâm Kaynaklarında İsrâ ve Miraç", *Osmanlı Kültür Ortamında Miraç Ve Yolculuk Durakları*, ed. Ayşe Taşkent - Nicole Kançal-Ferrari (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2021), I/53; Hadis metni için bk. Şinasi Gündüz vd., *Dinlerde Yükseliş Motifleri ve İslâm'da Miraç* (Ankara: Vadi Yayınları, 1996), 104.

[175] Fâtır 35/1.

b. Asma

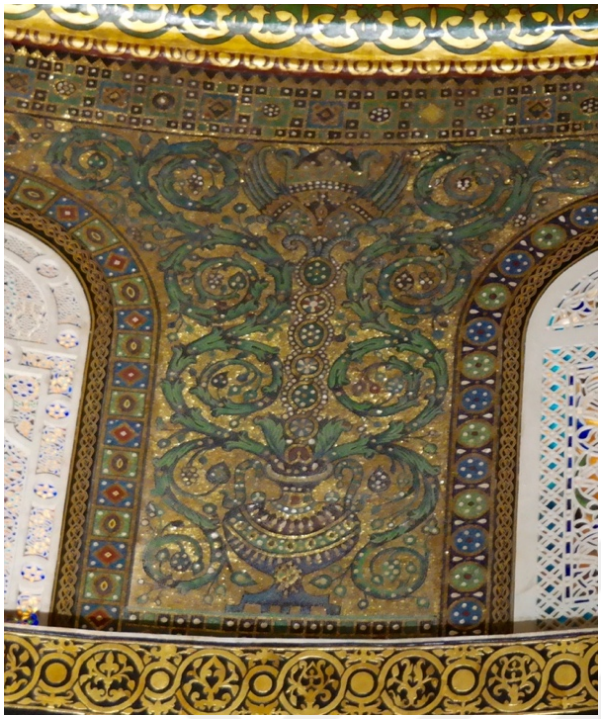
Mimarî tezyînatta hayat ağacı anlamı yükleyebileceğimiz bir diğer bitki türü *asma*dır. Üzümden elde edilen şarabın kadim medeniyetlerde ölümsüzlük iksiri ile bir tutulması, *asma*nın *hayat ağacı*nın başka bir versiyonu sayılmasını beraberinde getirmiştir[176]. Kur'ân- Kerîm'de ise sarhoşluk vermeyen şarap, cennet içecekleri arasında zikredilir[177]. Bu kategorinin Kubbetü's-Sahre mozaiklerinde görülen en erken örneği, asma bitkisini hayat ağacı olarak adlandırmamızın da temelini teşkil etmektedir. Kubbetü's-Sahre'nin kubbe kasnağını (Fot.28) ve revzenlerin aralarını tezyîn eden nakışlar (Fot.29), hayat ağacı kompozisyonlarıyla büyük bir uyum içerisindedir. Yapının mozaiklerinde, bir vazodan çıkan asma yaprakları ve üzüm salkımları, helezonik biçimde kasnak yüzeyini sarar. Kıvrımlı bitkisel süslemelerin en tepesi ise kanat formuna oldukça fazla benzeyen bir motifle nihayetlenir (Fot.30). Buradaki süsleme; âb-ı hayat suyunu ifade eden *vazo*, vazodan çıkan *bitkisel motifler* ve tepedeki *kanat formu*yla hayat ağacı tasvirlerinin Emevî Dönemi yorumlarından biridir. Ayrıca asma dallarının arasından sarkan narlar, aynı bitkiden farklı cinste meyvelerin yetişmesiyle *Tûba ağacı*na bir gönderme içerir.



Fotoğraf 28. *Kubbetü's-Sahre Kubbe Kasnağı Tezyînatı, Emevî Dönemi, 72/691, Kudüs, (Sümeyra Ocak'tan).*

[176] Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, 2003, 284.

[177] Bk. Muhammed 47/15; el-Mutaffifîn 83/25.





Fotoğraf 29. *Kubbetü's-Sahre Revzen Aralarında Hayat Ağacı, Emevî Dönemi, 72/691, Kudüs, (Sümeyra Ocak'tan).*

Fotoğraf 30. *Kubbetü's-Sahre Kubbe Kasnağında Hayat Ağacı, Emevî Dönemi, 72/691, Kudüs, (Sümeyra Ocak'tan).*

Kubbetü's-Sahre'nin ardından Şam Ümeyye Camii mozaiklerinde vazo içerisinden çıkan asma motifleri, yapının taç kapısında bulunması sebebiyle İslâm Sanatında motife verilen önemi ortaya koyar. Camide asma tasvirleri, avludan hareme girişin sağlandığı yükseltilmiş cephede, büyük kemerle üçlü pencere arasını süsleyen mozaiklerdedir (Fot.31).



Fotoğraf 31. *Ümeyye Camii Taç Kapı Cephesinde Vazodan Çıkan Asma Yaprakları ve Üzüm Salkımları, Emevî Dönemi, 96/714, Şam.**

Hayat ağacı olarak asma, Abbâsî Dönemi eserlerinde de tercih edilen bir süsleme unsuru olmuştur. Mescid-i Aksâ'nın[178] Erken Abbâsî Dönemi'ne tarihlenen ahşap panellerinde[179] söz konusu motif açık bir biçimde yer alır. Ahşap paneli boylu boyunca kaplayan hayat ağacı tasarımında, Kubbetü's-Sahre mozaiklerinde olduğu gibi, cennet ağacı *Tûba*'dan ilham alınmıştır. Zira vazodan çıkan helezonik kıvrımlarda asma yaprakları ve üzüm salkımlarının yanı sıra nar meyveleri de seçilebilmektedir (Fot.32). Abbâsî Dönemi'nin ileriki yıllarından itibaren gerek bitkisel bezemelerde gerekse figüratif bezemelerde yoğun bir stilizasyonun hakim olduğu görülür. Bu bağlamda asma yaprakları, süslemelerde mühim bir yer teşkil etmekle birlikte artık hayli uslûplaşmıştır. Abbâsîlerin önemli merkezlerinden biri olan Samerra kenti kalıntılarında, söz konusu stilize yapraklar alçı dekorasyonda ortaya çıkarılmıştır (Fot.33-34).

---

[178] Filistin halkı, Kubbetü's-Sahre'nin de dahil olduğu Harem-i Şerîf'in tamamını Mescid-i Aksâ terimiyle isimlendirmektedir. Yayınlarda Mescid-i Aksâ şeklinde geçen cami ise Kıble Mescidi olarak adlandırılmaktadır.

[179] Fettah Aykaç, *K.A.C. Creswell'e Göre Erken Devir İslâm Mimarîsi* (İstanbul: Mimar ve Mühendisler Grubu Yayınları, 2020), I/135-137.

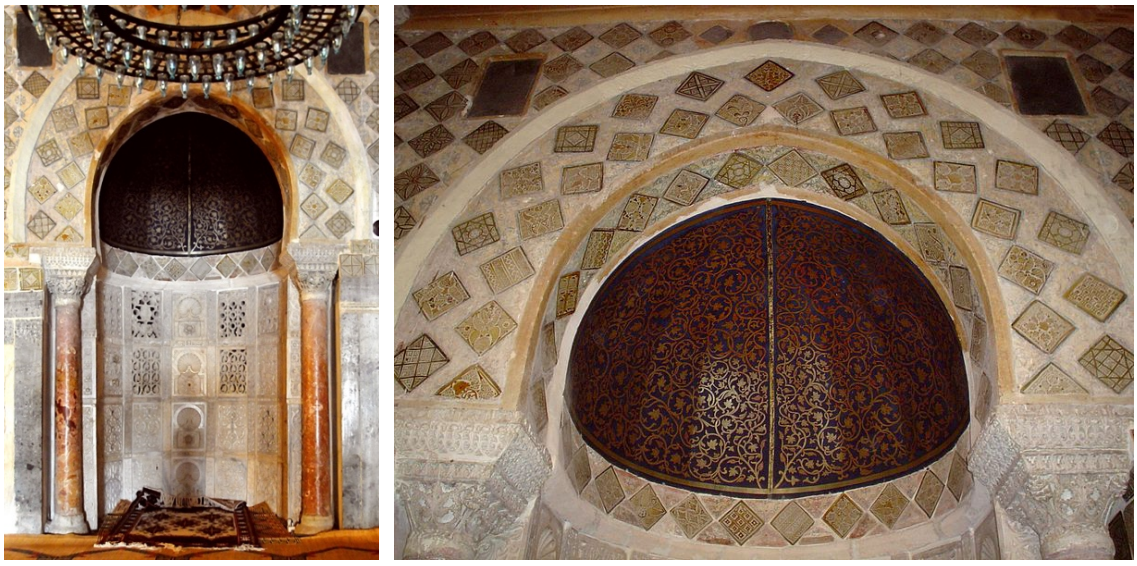


Fotoğraf 32. *Mescid-i Aksâ'nın Ahşap Aksamı, Abbâsî Dönemi, VIII. Yy., (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan).*

Fotoğraf 33. *Stilize Asma Yaprakları, Abbasî Dönemi, IX. Yy., Samerra, Irak, British Museum, Londra.*

Fotoğraf 34. *Stilize Asma Yaprakları ve Üzüm Salkımları, Abbâsî Dönemi, IX. Yy., Samerra, Irak Pergamon Museum, Berlin.**

Erken devir İslâm mimarîsinde asma yapraklarının kullanıldığı bir başka örnek Kayrevan Ulu Camii'dir. Caminin günümüze orijinal haliyle ulaşan mihrap nişini oluşturan 28 panodan bir kısmı, mermer sütunlar ve başlıkları ile mihrabın yarım kubbe formunda tasarlanan kavsarası, üzümsüz asma yaprakları ile tezyîn edilmiştir (Fot.35-36).

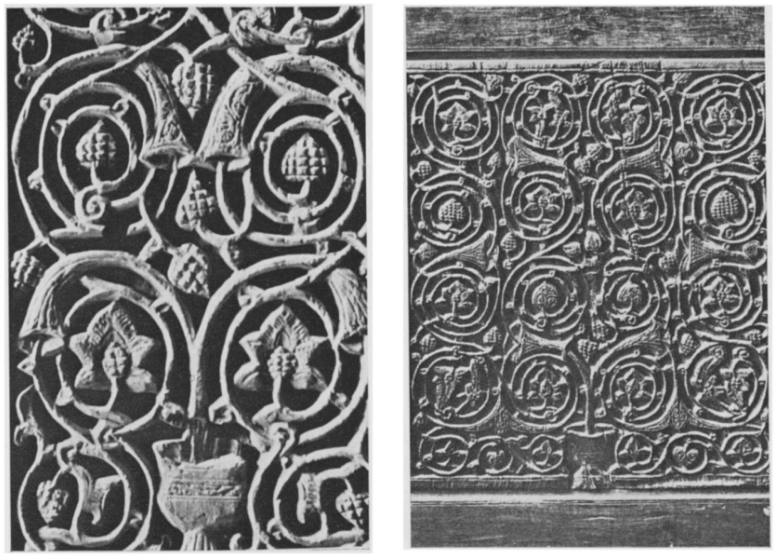


Fotoğraf 35. *Sîdî Ukbe Camii Mihrabı, Ağlebîler Dönemi, IX. Yy., Kayrevan.**

Fotoğraf 36. *Sîdî Ukbe Camii Mihrap Kavsarası, Ağlebîler Dönemi, IX. Yy., Kayrevan.**

Asma yapraklarının mihraplarda kullanımı, Fâtımîlerle birlikte yaygınlık kazanmaya başlamış ve Fâtımî üslûbu ahşap mihrap kaplamalarına asma ve üzümlerden

oluşan bezemeler uygulanmıştır. Miladî 1154-1160 yılları arasında inşa edilen Kahire'deki Seyyide Rukiye Türbesi mihrabında asma yapraklarıyla birlikte üzüm salkımlarının bir vazodan çıkar şekilde tasvir edilmeleri dikkat çekicidir (Fot.37)[180].



Fotoğraf 37. *Seyyide Rukiye Türbesi Mihrabı Ahşap Paneli, Fatımî Dönemi, XII. Yy., Kahire, (Erica Cruikshank Dodd'dan).*

Memlûk Dönemi'nde, ilginç bir biçimde, erken İslâm sanatındaki mozaik tezyînat uygulamasına geri dönülmüştür. Sultan ez-Zâhir Baybars'ın oğlu Sultan es-Sacid Berke Han'ın, babası için Şam'da inşa ettirdiği türbe bu hususta oldukça mühim bir örnektir[181]. Bununla birlikte Memlûk eserlerinde, cam mozaiklerin bilhassa mihrap kavsaralarının tezyînatında kullanıldığı görülür. En güzel örneklerinden biri Kahire'de Sultan el-Mansûr Kalavûn tarafından inşa ettirilen medresenin mihrabıdır. 684/1285 yılına tarihlenen yapıda mihrap kavsarasını kaplayan kompozisyon, bir vazodan çıkan ağaç ve ağacın dallarından sarkan üzüm salkımları ve narlardan oluşmaktadır (Fot.38). Ayrıca dairevî kavsaranın en dış kısmı, asma ve üzümlerden müteşekkil bir frizle çevrelenmiştir (Fot.39)[182]. Memlûk Devri'ne ait bir diğer örnek Kudüs'te yer alan

[180] Erica Cruikshank Dodd, "On a Bronze Rabbit from Fatimid Egypt", *Kunst des Orients* VIII/1/2 (1972), 64.

[181] Michael Meinecke, *Die Mamlukische Architektur in Ägypten und Syrien* (Glückstadt: Verlag J. J. Augustin Gmbh, 1992), I/37-38.

[182] Ellen Kenney, "Mixed Metaphors: Iconography and Medium in Mamluk Glass Mosaic Decoration", *Artibus Asiae* LXVI/2 (2006), 178-179.

Tenkıziyye Medresesi (729/1328) mihrabıdır. Burada da kavsarayı bütünüyle kaplayan kompozisyon, vazodan çıkan yapraklar ve üzüm salkımları şeklindedir. Üzümlerin taneleri sedeflerle işlenmiş olduğundan oldukça parlak ve ışıltılı bir görünüm sunmaktadır (Fot.40)[183].





Fotoğraf 38. *Sultan el-Mansûr Kalavûn Medresesi Mihrabı, Memlûk Dönemi, 684/1285, Kahire.**

Fotoğraf 49. *Sultan el-Mansûr Kalavûn Medresesi Mihrap Kavsarası, Memlûk Dönemi, 684/1285, Kahire.**



Fotoğraf 40. *Tenkıziyye Medresesi Mihrabı, Memlûk Dönemi, 729/1328, Kudüs, (Ellen Kenney'den).*

Yukarıdaki uygulamalar, Memlûklülerin mimarî tezyînatta, kısa bir süreliğine de olsa Erken İslâm Devri Emevî yapılarını örnek aldıklarını göstermektedir[184]. İlginç

[183] Kenney, "Mixed Metaphors: Iconography and Medium in Mamluk Glass Mosaic Decoration", 183.

[184] Bk. Finbarr Barry Flood Flood, "Umayyad Survivals and Mamluk Revivals: Qalawunid Architecture and the Great Mosque of Damascus", *Muqarnas* XIV (1997), 57-79.

olan ise söz konusu süslemelerin özellikle mihraplarda kullanılmış olmasıdır. İslâm mimarîsinde mihrap, anlam ifade etmeyen herhangi bir motifin yerleştirileceği alelâde bir birim değildir. Müslümanların uhrevî âleme açılan kapıları niteliğindeki mihrap, kişiye, ibadetleri vasıtasıyla cennettin yolunu açacak başlı başına bir semboldür. Bu anlamda Kahire Sultan Kalavûn Medresesi mihrabı, aynı dalda farklı meyvelerin tasvir edilmesi sebebiyle, cennet imgesini kuvvetlendirmektedir. Bununla birlikte Batılı araştırmacılar da bahse konu tasarımların, malzeme ve motif özellikleri sebebiyle, geç antik ve Hıristiyan sanatı hususiyetlerini taşımakla birlikte artık Müslümanların kendi cennetini temsil ettiğini dile getirmişlerdir[185]. Ayrıca üzüm tanelerinin ışıltılı sedeflerle belirginleştirilmesi, kandil motifiyle sembolize edilen Nûr Sûresi 35. âyet-i kerîmenin farklı bir ifade biçimi olarak düşünülmüştür[186].

İslâm sanatında bir vazodan çıkan ve ekseriyetle farklı meyvelerle birlikte tasvir edilen asmaların, hayat ağacının yahut cennet ağacının tasvir biçimlerinden biri olduğunu ifade ettik. Bunun yanında asmaların servilere dolanmış formları da hayat ağacının iki farklı versiyonun birlikteliği açısından önemli örnekler arasındadır. Daha çok Osmanlı mimarîsinde gördüğümüz bu uygulama, XVI. yüzyıldan itibaren gerek dinî mimarîde gerekse sivil mimarîde çini tezyînatın başlıca motifi olmuştur. Ebû Eyyûb el-Ensârî Türbesi'nde ve Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde asma yapraklarının üzüm salkımlarıyla birlikte servi ağaçlarını sardığı görülür (Fot.41-42)[187]. İslâm geleneğinde öne çıkan iki bitkisel motif olan asma ve servinin birlikteliği, Osmanlıya özgü olup Dersaadet ve Anadolu dışında, Osmanlı'nın hüküm sürdüğü geniş coğrafyada örneklerine rastlanan bir süsleme kompozisyonudur[188]. Hayat ağacının iki farklı versiyonu servi ile asmanın birlikteliği kanaatimizce birbirlerinin ihtiva ettikleri sembolik anlamı

[185] Dodd, "On a Bronze Rabbit from Fatimid Egypt", 70-71.

[186] Kenney, "Mixed Metaphors: Iconography and Medium in Mamluk Glass Mosaic Decoration", 196.

[187] Aziz Doğanay, "XVI. Yüzyıl İznik Duvar Çinilerinde Meyve Tasvirleri", *M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi* XXIV/1 (2003), 48.

[188] Kahire'de Osmanlı Dönemi mezar taşlarında servi ve asma kompozisyonların görselleri için bk. Hamze Abdel Aziz Badr, "Styles of Tombs and Mausoleums in Ottoman Cairo", *İslâm Dünyasında Mezarlıklar ve Defin Gelenekleri*, ed. Jean Louis Bacque-Grammont - Aksel Tibet (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1996), 374.

kuvvetlendirmektedir. Asma (bağlar)[189] ve onun meyvesi olan üzüm[190], Kur'ân-ı Kerîm'de Allah'ın kullarına bahşettiği dünya ve ahiret nimetleri arasında zikredilir. Nebe Sûresi 31-36. âyet-i kerîmelerde *itaatsizlikten sakınanların varacağı yer olarak anlatılan cennette* müminleri; üzüm bağları, dolu dolu kadehler beklemektedir. Bu ve benzeri âyetlerden hareketle asmanın, cennet ağaçlarından biri olduğu anlaşılır. Hatta onun meyvesinden elde edilen tahir (temiz) ve sarhoşluk vermeyen şarap, müminlerin *ebedî* kalacakları cennetteki içecekleridir[191]. Böylece *ebedî cennet* düşüncesiyle birlikte anılan *üzüm ve asma* bir anlamda *âb-ı hayat*ı karşılamaktadır. Aslında Kur'an'da zikredilen cennet nimetleri; gözlerin görmediği, kulakların işitmediği ve hiçbir beşer aklının tasavvur edemeyeceği türden mükafatlardır[192]. Dolayısıyla Müslüman sanatkâr ya da Müslüman bir toplulukta eser veren sanatkâr da bu nimetleri, alışılmışın dışında, vazodan çıkan ve aynı dalda farklı meyveler veren bir ağaç şeklinde tahayyül etmiştir. Bununla birlikte *Acâibü'l-Mahlûkât* yazmalarında aktarılan kimi hikayeler de, *asma*nın insanların zihninde *hayat ağacı*nın farklı bir tasavvuru olduğunu ortaya koyar. Bunlardan biri Farisîlerin efsanevî hükümdarı Cemşid ile ilgilidir. Hikayeye göre Cemşid bir gün bağda otururken bir yılanın, doğan kuşunun yuva yaptığı ağaca tırmandığını görür. Yılan, doğanın yavrularını yemek üzereyken Cemşid attığı okla yılanı vurur. Yılanın öldüğünü gören doğan, uçar gider. Kısa süre sonra ağzında bir bitki parçasıyla döner ve bu bitkiyi Cemşid'in kucağına bırakır. Bitkiyle ne yapacağını bilemeyen Cemşid, hikmet ve ilim sahiplerini toplar. Onlar, bu bitkinin cevherini ancak su ve toprağın açığa çıkaracağını söyleyerek bitkinin ekilmesini tavsiye ederler. Yeşerip büyüyen bitki bir müddet sonra meyve verir ve meyvesi *üzüm*dür. O vakte kadar üzümü bilmeyen insanoğlu böylelikle meyveyi ve şifâsını öğrenir[193]. Görüldüğü üzere diğer hayat ağacı anlatılarında olduğu gibi burada da hikayenin kahramanları ağacın tepesine yuva yapan *kuş* ve onun yavrularını yemek isteyen *yılan* olup neticede ortaya çıkan şifâlı bitki *üzüm*dür.

---

[189] el-En'am 6/141.

[190] en-Nebe 78/32.

[191] Bk. Muhammed 47/15; el-Mutaffifîn 83/25.

[192] *Kur'an Yolu: Türkçe Meal ve Tefsir* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2007), V/539-540.

[193] Muhammed bin Mahmûd et-Tûsî, *Tercüme-i Acâyibü'l-Mahlûkāt ve Garâyibü'l-Mevcûdât: İnceleme-Metin-Dizin (Ali Emiri Tarih Nr. 897)*, ed. Bekir Sarıkaya (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2019), 114-115, vr. no 11a-11b.



***Fotoğraf 41**. Ebû Eyyûb el-Ensârî Türbesi Servilere Dolanmış Asma ve Üzümler, Osmanlı Dönemi, XVI-XVII Yy., İstanbul.*

***Fotoğraf 42.** Topkapı Sarayı Harem Dairesi Servilere Dolanmış Asma ve Üzümler, Osmanlı Dönemi, İstanbul.*

c. Servi

Hem Doğu hem de Batı kültürleriyle ilişkilendirilen servi ağacının İslâmî gelenekte ayrı bir yeri vardır. Servi ağacı, edebiyatta ve süsleme sanatlarında *hayat ağacı* metaforunun sıklıkla tercih edilen bir formudur. Serviler, diğer konifer cinsi bitkiler gibi, koyu ve canlı yeşil tonlarındaki yapraklarını dört mevsim dökmeyen, uzun boylu ve uzun ömürlü ağaçlardır. Ehramî/piramidal yapıları ışığı tüm gövdeleriyle almalarını sağlar ve güzel kokulu bir reçineye sahiptirler[194]. Bu özellikleri nedeniyle servilere birçok anlam yüklenmiştir. Bu başlık altında servinin İslâm mimarîsine yansıyan örneklerinin ardından, İslâm medeniyetinde bitkiye atfedilen anlamlar üzerinde durulacaktır.

Mimarî süslemede servi motifinin, bizim ulaşabildiğimiz, en erken tarihli örneklerinden biri Katar İslâm Sanatları Müzesi'ndeki figürlü alçı paneldir. XII. yüzyıla

[194] Çulpan, *Serviler*, 14.

tarihlenen alçı panonun günümüze ulaşan kısmında, üç ayrı yerde *servi ağacı* tasvir edilmiştir. Bunlardan ikisi; ortada servi ağacı, yanlarda bir kadın ve bir erkek figüründen müteşekkildir (Fot.44). Sekiz köşeli yıldızlar şeklinde paftalara ayrılan panodaki kompozisyonlardan biri, kadın ve erkek figürlerin yanlarına yerleştirilen, kendilerinden daha küçük ikişer figürle tamamlanmıştır (Fot.45). Oldukça dikkat çekici olan bu tasvirler, Hz. Âdem kıssasını anımsatmakta olup ortalarındaki serviler, hayat ağacını çağrıştırır.





Fotoğraf 43. *Servi Tasvirli Alçı Pano I, Muhtemelen Büyük Selçuklu, XII. Yy., Museum of Islamic Art, Doha.*

Fotoğraf 44. *Servi Tasvirli Alçı Pano II, Muhtemelen Büyük Selçuklu, XII. Yy., Museum of Islamic Art, Doha.*

Benzer bir örnek, 1267 yılına tarihlenen Damgan İmamzâde Ca'fer Türbesi çinilerinde görülür. Günümüzde Paris Lourve Müzesi'nde sergilenen[195] sekizgen çininin merkezinde bir servi ağacı, ağacın sağında erkek ve solunda bir kadın, oturur vaziyette tasvir edilmiştir. Figürlerin başlarının etrafındaki hâleler, mukaddes birer kimliğe sahip olduklarını gösterir. Tasvirde servinin altında, yer altını temsil eden su ve balıklar, üstünde ise göğü temsil eden kuş figürü bulunur (Fot.45). Tasvir, içerdiği bu unsurlarla servinin *hayat ağacı*nı, diğer bir ifadeyle *kâinat ağacı*nı temsil ettiğini gösteren en mühim

[195] Gerard Degeorge - Yves Porter, *The Art of the Islamic Tile* (Paris: Flammarion, 2002), 92-93.

örneklerden biridir. Aynı türbede, servinin iki yanında koruyucu hayvan olarak pars figürlerinin tasvir edildiği bir başka sekizgen çini bulunmuştur (Fot.46). Çini parçanın etrafında *Şahnâme'den* beyitler yazılıdır[196]. Bazı kompozisyonlarda servinin yalın halde tasvir edildiği görülür. Bir örneği 659-706/1262-1307 yılları arasında inşa edilen Veramin İmamzâde Yayha Türbesi çinilerinde mevcuttur. British Museum'da sergilenen çinide servinin hayat ağacına tekabül ettiği, yine yer altı ile göğü birbirine bağlayan bir aksta bulunmasından anlaşılır (Fot.47).



Fotoğraf 45. *Damgan İmamzâde Ca'fer Türbesi Çinilerinde Servi, İlhanlı Dönemi, XIII. Yy., Musée Du Louvre, Paris, (Gerard Degeorge - Yves Porter'dan).*

Fotoğraf 46. *Damgan İmamzâde Ca'fer Türbesi Çinilerinde Servi ve Koruyucu Hayvan, İlhanlı Dönemi, XIII. Yy., Musée Du Louvre, Paris, (Venetia Porter'den).*

[196] Veneta Porter, *Islamic Tiles* (New York: Interlinks Books, 1995), 36.




Fotoğraf 47. *Veramin İmamzâde Yayha Türbesi Çinilerinde Servi, XIII. Yy., British Museum, Londra.*

Fotoğraf 48. *Şam İşi Servili Çini Parça, Osmanlı Dönemi, XV.-XVI. Yy., British Museum, Londra.*

Literatürde İlhanlı eseri olarak bilinen[197] yukarıdaki tasvirler, Osmanlı'da, bazı farklılıklarla, mimarî süslemenin bir parçası olmaya devam etmiştir. 1550-1600 yıllarına tarihlendirilen dikdörtgen Şam işi çini, söz konusu sürekliliğin en güzel örneklerinden biridir (Fot.48).Yine çininin merkezinden yükselen servinin tepe noktasına yakın, karşılıklı iki kuş tasvir edilmiştir. Ayrıca kompozisyonu tamamlayan diğer bitkiler, adeta servinin kökünden çıkarak tüm evreni kaplamaktadır.

Esasen Osmanlı öncesi mimarî tezyînatta servi tasvirleri oldukça nadirdir. Bu hususta dikkate değer örneklerden biri Memlûk Sultanı Baybars'ın Şam'da yer alan türbesidir. Mermer ve mozaik süslemenin bir arada kullanıldığı türbede, duvarların kubbeye yakın bölümü 1.5 metre yüksekliğinde mozaiklerle kaplanmıştır. Bitkisel ve mimarî tasvirlerden meydana gelen mozaiklerde servi ağaçlarının olması dikkat çekicidir. Hatta servilerin gövdelerinden çıkan helezonik yapraklı süslemeler, Osmanlı mimarîsinde servilere dolanan asmaları anımsatmaktadır (Fot. 49-50).

[197] Degeorge - Porter, *The Art of the Islamic Tile*, 92.





Fotoğraf 49. *Sultan Baybars Türbesi'nde Servi Motifleri, Memlûk Dönemi, XIII. Yy., Şam.**

Fotoğraf 50. *Sultan Baybars Türbesi'nde Servi Ağacından Detay, Memlûk Dönemi, XIII. Yy., Şam.**

Osmanlı mimarî tezyînatında sayısız örneğini görebileceğimiz servinin taş, çini ve kalem işi gibi birçok farklı uygulama alanı bulunur. Bununla birlikte örneklerin fazlalığı sebebiyle konumuza açıklık getirecek birkaç eser üzerinde durmak mümkün olacaktır. İlk olarak temas etmek istediğimiz yapı, Edirne'de Sultan II. Murad tarafından inşa ettirilen Muradiye Camii'dir (839/1436). Ayverdi'nin aktardığı üzere cami, ön tarafında bir *mevlevîhane* ile birlikte inşa edilmiştir. İlk yapımında tekkenin semâhanesinin cami içinde olması muhtemeldir. Hatta caminin mihrap tarafında, hazirenin devamında şeyhin ikametine mahsus binalar yapılmıştır[198]. Caminin harem tezyînatında, gayet irice olmak üzere, kalemişi serviler göz alıcı bir niteliğe sahiptir (Fot.51). Ayverdi, kalemişlerinin caminin çini ve ahşap işçiliğini bastıracak güzellikte olduğunu ifade eder. Kendisinin yapıyı incelediği dönemlerde, servilerin hemen hemen eksiksiz olduğu anlaşılır[199]. Osmanlı çini işçiliğinin en güzel örneklerinden olan mihrabın aynasındaki kitâbede Âl-i İmran Sûresi'nin 16. ve 17. âyetleri yazılıdır. Bitkisel süslemeler ve mimarî tasvirlerle (Fot.52), bir anlamda yeryüzünün nimetlerinin betimlendiği cami için oldukça anlamlı olan âyet-i kerîmeler *"(Bu nimetler) 'Ey rabbimiz! Biz gerçekten iman ettik, günahlarımızı bağışla, bizi ateş azabından koru' diyenler, sabredenler, doğruluktan şaşmayanlar, huzurda boyun bükenler, hayır yolunda harcama yapanlar ve seher vakitlerinde Allah'tan bağışlanma dileyenler (içindir)."* mealindedir. Burada geçen "*doğruluktan şaşmayanlar*, *huzurda boyun bükenler"* ifadesi,

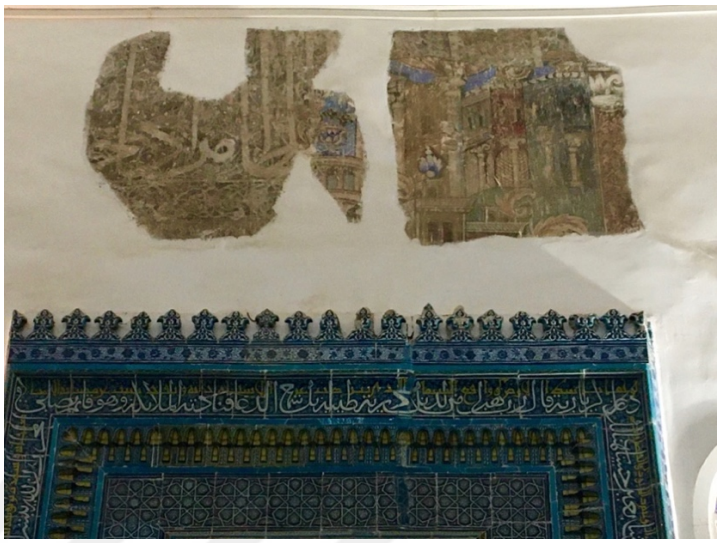
---

[198] Ekrem Hakkı Ayverdi, *Osmanlı Mimarîsinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1972), II/406-407.

[199] Ayverdi, *Osmanlı Mimarîsinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri*, II/411.

servilerle büyük bir uyum içerisindedir. Zira Osmanlıda kimi zaman dimdik duran servilerin kimi zaman boynu bükük tasvir edildiği bilinir.





Fotoğraf 51. *Muradiye Camii Kalem İşlerinde Servi Ağacı, Osmanlı Dönemi, 839/1436, Edirne.*

Fotoğraf 52. *Muradiye Camii Kalem İşlerinde Mimarî Tasvirler, Osmanlı Dönemi, 839/1436, Edirne.*

Yapıda değinilen kalemişi süslemeler, buranın aynı zamanda bir mevlevî dergâhı olarak kullanılması sebebiyle daha fazla önem arz etmektedir. Zira 2018 yılında Konya Mevlânâ Dergâhı'nda yapılan restorasyonlar sırasında *serviler ve mimarî tasvirler*den oluşan kalemişileri gün yüzüne çıkarılmıştır. Tasvirler, Kubbe-i Hadrâ adı verilen yüksek kubbeyi taşıyan dört filpâyenin bingi yüzeylerinde yer almaktadır. Birbirine benzer, ancak detaylarda farklılık gösteren dört tablo şeklinde tasarlanan süslemeler, yapıdaki diğer kalemişleriyle mukayese edilerek, Sultan II. Bayezid dönemine tarihlenmiştir. Bu konuda kapsamlı bir makale kaleme alan Baysal ve Ertunç, tasvirlerin *sade ancak anlam yüklü* olduklarını ifade eder[200]. Zira kandil, perde, kale, Eflâtun Mescidi gibi her biri sembolik birer mana taşıyan motifler, süslemenin temelini teşkil etmektedir (Fot.53). Bu anlamda bizim çalışmamız açısından öne çıkan husus, her bir tabloda simetrik servi motiflerinin kullanılmış olmasıdır. Motifleri felsefî bir okumaya tâbi tutan makalede, bahar dallarıyla kuşatılan serviler, insanoğlunun yaşam serüveninde *yaşamla (bahar dalları) ölümün (serviler)* birlikteliği şeklinde yorumlanmıştır[201].

[200] Baysal - Önkol Ertunç, "Mevlânâ Türbesi Kalemişleri", 39-40.

[201] Baysal - Önkol Ertunç, "Mevlânâ Türbesi Kalemişleri", 53.

Yapılardaki kalemişlerinin tarihlendiği dönemler göz önüne alındığında her iki padişahın da tasavvufa yakınlıkları dikkate değer bir ayrıntıdır. Hatta Sultan II. Bayezid, "velî" unvanıyla anılan bir Osmanlı hükümdarıdır.



Fotoğraf 53. *Mevlânâ Dergâhı'nda Kalem İşi Süsleme, Osmanlı Dönemi, XV.-XVI. Yy., Konya, (Ali Fuat Baysal'dan).*

Osmanlı Klasik (Nizamî) Dönem mimarî tezyînatında servi motifinin kullanımı artarak devam etmiştir. Eserlerini oldukça ihtişamlı ancak sade bir üslûpla inşa eden Mimar Sinan dahi dış cephe süslemelerinde servilere yer vermiştir. Bunlar arasında Üsküdar Mihrimah Sultan Camii avlu sütunlarının kaideleri ve Şehzade Camii taç kapısı ile cümle kapısındaki servileri saymak mümkündür (Fot.54-55)[202]. Cümle kapısında Kelime-i Tevhîd'in başına ve sonuna yerleştirilen serviler, adeta tevhîd akidesinin görsel birer ifadesi gibidir (Fot. 56-57).

[202] Çulpan, *Serviler*, 117-118.



Fotoğraf 54. *Üsküdar Mihrimah Sultan Camii Şadırvan Sütunlarının Kaidelerinde Servi, Osmanlı Dönemi, 954/1547, İstanbul.*

Fotoğraf 55. *Şehzade Camii Taç Kapısında Servi, Osmanlı Dönemi, 955/1548, İstanbul.*



Fotoğraf 56. *Şehzade Camii Cümle Kapısında Servi I, Osmanlı Dönemi, 955/1548, İstanbul.*

Fotoğraf 57. *Şehzade Camii Cümle Kapısında Servi II, Osmanlı Dönemi, 955/1548, İstanbul.*

Osmanlıda servi, bahse konu mermer malzeme üzerindeki kabartma örneklerin yanı sıra daha yoğun bir biçimde çini tezyînatta karşımıza çıkar. Asma başlığında verdiğimiz örneklere ilaveten devletin İstanbul dışında inşa ettiği yahut restore ettiği

abidevî yapılarda servi motifleri mühim bir yer teşkil eder. Kahire'de Memlûklu Emiri Ak Sungur tarafından 747/1346 yılında inşa ettirilen cami[203], Osmanlı idarecilerinden İbrahim Ağa Mustafazan'ın emriyle yenilenmiştir (1652). Bu esnada caminin beden duvarları İznik çinileriyle tezyîn edilmiş olup servi motifleri bakımından oldukça zengindir. Mihrabın iki yanına yerleştirilen panolarda, kandil motifiyle birlikte ele alınan servileri asma yaprakları sarmaktadır. Pano; kandil, servi ve asma gibi sembolik motifleri bir arada ihtiva eden hayli güzel bir mimarî parçadır (Fot.58).



Fotoğraf 58. *Ak Sungur Camii'ne İlave Edilen Servili Çini Pano, Osmanlı Dönemi, XVII. Yy., Kahire.**

Kahire'de imar ve tamir ettirdiği yapılar sebebiyle kendi adıyla anılan bir üslûp gelişimine öncülük eden Osmanlı Kethüdası Abdurrahman Ağa (XVIII.yy.), el-Ezher Camii'nde de bazı yenilikler yapmıştır[204]. Bu anlamda batı cephesinde bulunan revaklı taç kapı[205], tezyînatıyla öne çıkar. Taç kapı kitâbe kuşağının altında, dokuz paftaya ayrılan bezeme yüzeyi bulunur. Kompozisyonun merkezine heybetli bir rozet, yanlara simetrik ikişer servi ağacı, servi ortasına müsennâ hat kompozisyonları yerleştirilmiştir. En dışta kalan paftalar ise hurma ağaçlarıyla müzeyyendir (Fot.60). Yapının dış

---

[203] Meinecke, *Die Mamlukische Architektur in Ägypten und Syrien*, II/206.

[204] Doris Behrens-Abouseif, "The ʿAbd Al-Raḥmān Katkhudā Style in 18th Century Cairo", *Annales Islamologiques* XXVI (1992), 117.

[205] Behrens-Abouseif, "The ʿAbd Al-Raḥmān Katkhudā Style in 18th Century Cairo", 123.

cephesinde, harikulâde bir tasarımda birlikte yer alan hurma ve serviler, İslâm medeniyetinde söz konusu ağaçların önemini bir kez daha ortaya koymaktadır.

Bu başlık altında temas etmek istediğimiz son örnek, bünyesinde birçok farklı sembolik unsuru barındırması sebebiyle büyük önemi haizdir. XIX. yüzyıla tarihlenen mimarî panoda Allah (cc), Muhammed (sav) ve Hulefâ-i Râşidîn'nin isimleri yazılıdır. Üslûp bakımından Şam işi olarak değerlendirilen eser, Filistin'de bulunup British Museum'a nakledilmiştir. Kemerle üç bölüme ayrılan panonun ortasındaki kemer açıklığında *el-i'zzetü li'llâh* yazılıdır. Kemerlerin ortasından birer kandil sarkar. Yanlardaki kemer açıklıklarında ikişer servi motifi adeta Allah'ın nûru olan kandile doğru dimdik uzanır. Halifelerden Hz. Osman ile Hz. Ali'nin isimleri, bu servilerin altına yazılmıştır (Fot.61). Allah (cc) ve Peygamber Efendimiz (sav) ile birlikte dört halifenin isimlerinin yazılı olduğu panoda servilerin *râşid*, diğer bir ifadeyle "doğru yolda olan, doğruya ve hakka sımsıkı sarılan, kemale ermiş"[206] halifeleri temsil etmesi kuvvetle muhtemeldir.





Fotoğraf 59. *el-Ezher Cami Batı Cephesinde Bulunan Revaklı Taç Kapıda Servi ve Hurma Ağaçları, XVIII. Yy., Osmanlı Dönemi, Kahire.**

Fotoğraf 60. *Şam İşi Servili Mimarî Pano, Osmanlı Dönemi, XIX. Yy., British Museum, Londra.*

Osmanlı yapılarında iç ve dış mekân tezyînatının önde gelen motiflerinden biri olan *servi*, mezar taşlarında da sıklıkla kullanılması sebebiyle daha önceki yayınlarda *Osmanlının hayat ağacı* şeklinde ifade edilmiştir[207]. Konunun başında vurguladığımız üzere İslâm geleneğinde servi ağacı, birçok manayı aynı anda ihtiva eden bir semboldür.

---

[206] Mustafa Fayda, "Hulefâ-yi Râşidîn", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1998), XVIII/324.

[207] Üçer, *Hayat Ağacı*, 56.

Öncelikle servinin güçlü bir şekilde dimdik ayakta durması ve diğer ağaçlarla temas etmeden doğrudan göğe doğru büyümesi, motifin özgürlüğün sembolü olarak algılanmasını beraberinde getirmiştir. İslâm dininde özgürlük, *tevhîd akidesi*ne bağlılıktır. Aynı zamanda *dosdoğru ve istikamet üzere*[208] bir hayat sürmeyi gerektirir. Şekil itibariyle bu ilkelerle büyük bir uyum içerisinde olan servi, yere bağlılıktan sıyrılıp göklere doğru yönelen duruşuyla fânî hayattan kopup Yüce Yaratıcı ile "Bir" olmayı temsil etmektedir. Servilerin, Allah lafzının ilk harfi olan Elif'e benzetilmesi ve Elif'in de tevhîdi simgelemesi, bu düşünceyi kuvvetlendirmiştir[209]. Bununla birlikte Osmanlı'da *"ar'ar"* kelimesi ile ifade edilen servi, Kâdiriyye gibi kimi tarikatlarda dervişlerin taçlarına işlenmiş ve Cânân'a kavuşma arzusuna, diğer bir ifadeyle *'ölmeden önce ölünüz'* hadîs-i şerifinde belirtilen manevî ölümün sırrına işaret etmiştir[210]. *Ölmeden önce ölünüz* düsturuyla bağlantılı şekilde servi, ölümden sonraki sonsuz hayatı yani ahireti ifade eden bir remiz de olmuştur. Bu yönüyle gerek mezar taşlarında motif olarak gerekse doğrudan ağaç olarak kabristanları donatmıştır. Servi ile ahiret hayatı arasında kurulan anlam bağının pek çok sebebi vardır. Öncelikle Peygamber Efendimizin bir hadîs-i şerîfini burada zikretmek yerinde olacaktır. Buna göre; *"Rasûlullah (sav) Medine'nin bostanlarından birinden çıktığında kabirlerinde azap olunan iki insanın sesini işitti ve şöyle dedi: 'Bunlar azap olunuyorlar, bunların azap olunmaları büyük bir şeyden dolayı değildir. Şu muhakkak ki onların günahları (Allah katında) elbette büyüktür. Biri idrarından sakınmaz, diğeri ise koğuculuk ederdi.' Efendimiz daha sonra yaprakları soyulmuş taze bir hurma dalı istedi, dalı iki parça etti veya ikiye böldü. Birinin kabrine bir parça, diğerinin kabrine bir parça koydu. 'Bu çubuklar kurumayıp yaş kaldıkları müddetçe, bunlardan azabın hafifletilmesini ümit ediyorum.' buyurdu".*

Belirtilen hadîs-i şeriften hareketle Müslümanlar, yeşil ağacın kabir azabını hafifleteceğine inanmışlardır. Daima yeşil kalması ve yukarıda zikrettiğimiz diğer özellikleri nedeniyle servi, bu inanç ile bütünleşen bir ağaç olmuştur. İslâm mimarîsinde servi motifinin boynu bükük tasvirlerine de kimi açıklamalar getirmek mümkündür. Bu

---

[208] el-Fâtiha 1/6.

[209] Nidayi Sevim, *Medeniyetimizin Sessiz Tanıkları: Eyüp Sultan'da Osmanlı Mezar Taşları ve Mezar Kültürümüz* (İstanbul: Abide Yayınları, ts.), 88; Çulpan, *Serviler*, 75.

[210] Yahya Agâh b Salih el-İstanbuli, *Tarikat Kıyafetlerinde Sembolizm/Mecmuatü'z-Zara'if Sandukatü'l-Ma'arif*, çev. M. Serhan Tayşi (İstanbul: Ocak Yayıncılık, 2002), 63-64.

örneklerin daha çok mezar taşlarında yer alması, mekânın ruhuyla ilişkilendirilerek *"Yaradanın karşısında boyun eğme ve acziyetin"* bir ifadesi olarak görülebilir. Ayrıca Rahmân Sûresi 55/6'da geçen *"Yıldızlar da ağaçlar da secde ederler."* âyet-i kerîmesinden hareketle, servilerin baş kısımlarının yatık tasviri, onların zikir hâli olarak değerlendirilmiş, yapraklarından çıkan ses "Hû" sesine benzetilmiştir[211]. Bununla yanında baş kısmı eğik servilerin, yitirilenlerin ardından boynu bükük kalmayı anımsatan bir yönü de mevcuttur[212]. Görüldüğü üzere evrensel bir süsleme unsuru olan *hayat ağacı*, her ne kadar birbirinden farklı tasarım özelliklerine sahip olsa da içerdiği ortak payda ile dünyanın hemen her coğrafyasında hem semavî dinlerin hem de diğer inanç sistemlerinin sanatında başlıca motif olma özelliğini binlerce yıldır muhafaza etmiştir.

B. MEYVE TASVİRLERİ

Meyve tasvirleri, erken tarihlerden modern döneme değin sanatın birçok alanında karşılaştığımız süsleme unsurlarındandır. Mimarî süslemede meyve tasvirlerinin kullanımı çeşitli sebeplere dayandırılabilir. Bunlar arasında en dikkati çekici husus, tarih boyunca dinî metinlerde bazı meyvelere ve onların özelliklerine bilhassa temas edilmesidir. Metinlerde öne çıkan meyveleri *hurma, zeytin, incir, nar, üzüm*[213] şeklinde saymak mümkündür. *Buğday* da dinî metinlerde sıkça adı geçen bir tahıldır. Bununla birlikte ister semavî ister beşerî kökenli olsun dinî metinlerin neşet ettiği coğrafya ve iklim, adı geçen meyvelerin ve bitkilerin zikredilmesinde etkili olmuştur. Öte yandan İslâm mimarîsinde en sık tasvir edilenler *nar, üzüm* ve *hurma*dır. Bu sebeple çalışmamızda bu üç meyve tasviri üzerinde durulmuştur. Ancak hurma, mimarî tezyînatta ağacından bağımsız bir biçimde yer almadığından örneklerine hayat ağacı başlığında yer verilmiştir.

Meyve tasvirlerinin mimarîde dış cephe tezyînatında, taç kapılarda ve iç mekânda kullanım örnekleri mevcuttur. İç mekânda, beden duvarlarının yanı sıra camilerde mihrapların meyve tasvirleri ile bezendiği görülür. Bunun yanında, çalışmamız

---

[211] Çulpan, *Serviler*, 146; Sevim, *Medeniyetimizin Sessiz Tanıkları: Eyüp Sultan'da Osmanlı Mezar Taşları ve Mezar Kültürümüz*, 88.

[212] Ali Rıza Özcan, "Mezar Taşları Üzerindeki Sembolik İfadeler", *Kaybolan Medeniyetimiz Hekimoğlu Ali Paşa Camii Haziresi'ndeki Tarihi Mezar Taşları* (İstanbul: Damla Yayınevi, 2005), 29.

[213] et-Tîn 95/1; en-Nahl 16/67; el-En'âm 6/99; el-Vâkıa 56/28-29; Tesniye (Yasa'nın Tekrarı) 8:7-8.

kapsamında olmayan çeşmeler ve mezar taşları, meyve tasvirlerinin en sık kullanıldığı yerler arasındadır. Meyve tasvirlerinin taş, mozaik ve çini malzeme üzerinde örnekleri bulunduğu gibi kalem işi uygulamaları da yaygındır.

1. İslâm Öncesi Medeniyetlerde Meyve Tasvirleri

İslâm Sanatı ile etkileşimde olan İslâm öncesi medeniyetlerde nar, üzüm (asma), hurma, incir gibi meyveler mimarî eserlerde süsleme motifi olarak yer almıştır. Söz konusu meyveler arasında *nar*, antik öğretilerde ilâhî bir armağan sayılmıştır. Bunda küreyi andıran şekli, taç görünümdeki baş kısmı, parlak kırmızı rengi ve bol taneli oluşu etkilidir. Tanelerindeki intizam ile tabiattaki ilâhî düzen arasında benzeşim kurulmuştur. Hayat ağacı bahsinde detaylı olarak ele aldığımız Sümer kahramanı İnanna'ya atfedilen *Huluppu Ağacı*'nın bir nar ağacı olduğu yönünde görüşler vardır[214]. Yaklaşık 5000 yıl öncesine tarihlenen ve Irak Millî Müzesi'nde sergilenen Uruk Vazosu, İnanna'ya ait tasvirlerin yanı sıra başaklarla[215] birlikte nar görselleri içerir (Fot.61)[216]. Sümer'de, hayat ağacı anlatılarının merkezinde yer alan İnanna ile narların birlikte tasviri, hayat ağacı meyvesi olarak narı öne çıkarmaktadır. Böylece vazonun en alt sırasında bulunan narlar, İnanna ile irtibatlandırılarak dişilik, doğurganlık ve bereket gibi özelliklerin sembolü sayılmıştır. Hayat ağacı meyvelerinin nar şeklinde tasviri, Sümer medeniyetinin mirasçısı Asurlulardan intikal eden silindir mühürlerde daha net bir biçimde görülmektedir (Fot.62).

---

[214] M. John Riddle, *Goddesses, Elixirs and Witches: Plants and Sexuality Throughout Human History* (New York: Palgrave Macmillian, 2010), 16.

[215] Başak motiflerinin, hurma fidanı olduğu yönünde görüşler de vardır. Bk. Naomi F. Miller vd., "Sign and Image: Representations of Plants on the Warka Vase of Early Mesopotamia", *Origini: Prehistory and Protohistory of Ancient Civilizations* XXXIX/1 (2016), 57-58.

[216] Bk. Riddle, *Goddesses, Elixirs and Witches*, 6-7.





Fotoğraf 61. *Uruk Vazosu, Sümer Dönemi, MÖ V. Bin, Irak Millî Müzesi, Bağdat.**

Fotoğraf 62. *Silindir Mühürde Nar Tasviri, Yeni Asur Dönemi, MÖ 850-825, British Museum, Londra.**

Antik Mısır'da oldukça geniş bir repertuvara sahip olan duvar resimleri, meyve tasvirleri açısından da zengindir. Meyve tasvirlerine piramitler gibi mezar anıtlarında ve tapınaklarda rastlanır. Bunun en önemli nedeni ölümden sonraki hayata inanan Mısırlıların, mevtânın kral yahut en sade vatandaş olması fark etmeksizin, öte dünyadaki yaşamında bu dünyadaki varlıklara ihtiyaç duyacağına yönelik inançlarıdır. Elbette bunlar arasında ilk sırada yiyecekler gelmektedir. Ölen kişinin rızık almasını sağlamak için mezar anıtlarına sunulan meyveler, zamanla bu meyvelerin yalnızca sembolik olarak tüketileceğinin anlaşılması üzerine, tasvirlere aktarılmıştır (Fot.63). Ancak arkeolojik çalışmalar neticesinde, tapınaklarda, sunu olduğu düşünülen kurumuş narlara da rastlanmıştır[217]. Adak meyvelerinin arasında bölgenin iklimi ile ilişkili olarak hurma, üzüm, incir ve nar başı çekmekte olup bu meyveler, Firavunların boyunlarına taktıkları ve onların kutsallığının bir göstergesi olan kurutulmuş meyve çelenklerinde de yer alır[218].

Antik Yunan, meyve tasvirlerine fazlaca rağbet eden bir başka medeniyettir. Yunan sanatında şarap tanrısı olarak bilinen Dionysos'un heykel ve kabartmalarında

---

[217] Sahar Elkassrawy - Dina Ezz El-Din, "Pomegranates of ancient Egypt: representations, uses and religious significance" (Proceedings of the Fourth British Egyptology Congress, University of Manchester, 2018), 63.

[218] Marija Tomashevska, *Sacred Floral Garlands and Collars from the New Kingdom Period and Early Third Intermediate Period in Ancient Egypt* (Leiden: Universiteit Leiden, Yüksek Lisans Tezi, 2019), 45-50; Elkassrawy - Ezz El-Din, "Pomegranates of ancient Egypt: representations, uses and religious significance", 58.

asma dalları ve üzüm salkımları kullanılmıştır[219]. Yunan medeniyetine Yakın Doğu'dan ithal edilen nar, burada da feminen bir sembol olup[220] mitolojide Persefoni ve Hera ile anılan bir meyvedir[221]. Gaia, Hera'ya evlilik hediyesi olarak ölümsüzlük ağacının altın meyvesi olan narı armağan etmiştir. Nar söz konusu kültürde de dişiliği ve doğurganlığı vurgulamaktadır[222]. Böylece nar bir bakıma kadınların doğurganlıktaki gücü ve hakimiyetini temsil eden bir meyve olmuştur. Narın Antik Yunan sanatında, Sümer'de olduğu gibi, başakla yan yana tasvir edilmesi önemli bir ayrıntı olup başak ve nar ilişkisine ileride değinilecektir (Fot.64).





Fotoğraf 63. *Nakht Tapınağı Sunu Odasının Güney Duvarı Süslemesi (Kopya), Yeni Krallık Dönemi, MÖ 1410-1370, MET Museum, New York.**

Fotoğraf 64. *Elinde Nar ve Başak Demeti ile Demeter, Antik Yunan, National Archaeological Museum, Atina.**

İslâm öncesi Fârisî kültüre baktığımızda Ahamenî ve Sâsânî dönemi duvar kabartmalarında meyve tasvirlerinden istifade edildiği görülür. En yaygın kullanıma sahip üzüm ve nar meyvelerinin İran mitolojisinde bilinen anlamları vardır. Örneğin

---

[219] John Boardman, *Yunan Sanatı* (İstanbul: Homer Kitabevi, 2005), 179; Thomas H. Carpenter, *Antik Yunan'da Sanat Ve Mitoloji* (İstanbul: Homer Kitabevi, 2016), 37.

[220] Matt Bennett, "The Pomegranate: Marker of Cyclical Time, Seeds of Eternity", *International Journal of Humanities and Social Science* I/19 (2011), 55.

[221] Riddle, *Goddesses, Elixirs and Witches*, 44.

[222] F. Spagnoli vd., "Archaeology, History and Symbolism", *The Pomegranate* (Boston: CAB International, 2021), 8.

üzüm, yaşamın temel kaynağı olan kanı temsil eder[223]. Yine üzümden elde edilen şarap gerek İslâm öncesi gerekse İslâmî dönem Fars edebiyatının temel konuları arasındadır. Persepolis kabartmaları, Ahamenîler Dönemi'nde nar çiçeğinin kraliyet törenlerinde önemli bir yeri olduğunu gösterir. Zaman zaman lotus çiçeği ile karıştırılıyor olsa da Büyük Darius'un elinde tuttuğu bitkinin *nar çiçeği* olduğu açıktır (Fot. 65-66). Sâsanî Dönemi mimarîsinde VI. yüzyıla tarihlenen Tâk-ı Kisrâ'nın alçı süslemelerinde de nar öne çıkan bir motiftir. Aynı yüzyıla tarihlenen üzüm ve asma motiflerini ise müzelerde sergilenen eserler arasında görmek mümkündür (Fot.67-68).



Fotoğraf 65. *Persepolis Antik Kenti Duvar Kabartmalarında Nar Çiçeği, Ahamenîler Dönemi, MÖ VI. Yy., Şiraz.*

Fotoğraf 66. *Persepolis Antik Kenti Duvar Kabartmalarında Nar Çiçeği Detay , Ahamenîler Dönemi, MÖ VI. Yy., Şiraz.*

[223] Saba Alebrahim Dehkordi vd., "A Study on the Significance of Cypress, Plantain and Vine in Persian Culture, Art and Literature", *Mediterranean Journal of Social Sciences* VI/6 (2015), 415.



Fotoğraf 67. *Tâk-ı Kisrâ'nın Alçı Süslemelerinde Nar, Sâsânî Dönemi, VI. Yy., MET Museum, New York.**

Fotoğraf 68. *Sâsânî Dönemi Mimarîsinde Üzüm ve Asma, VI. Yy., MET Museum, New York.**

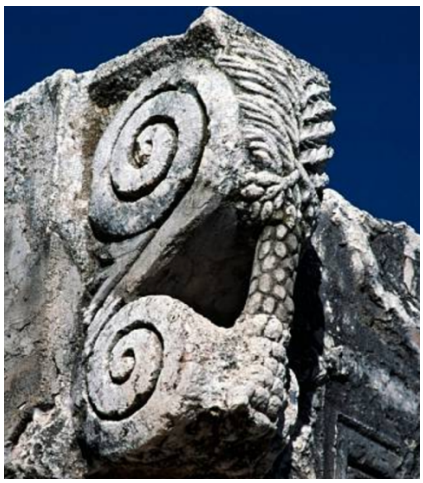
Yahudi kutsal kitabı Tevrat'ta yukarıda değindiğimiz üzere hurma, nar, üzüm, zeytin gibi meyvelerin isimleri geçmekte olup söz konusu meyveler övülen ve sevilen nimetler arasında sayılmıştır. Bu meyveler aynı zamanda *"vaad edilen topraklar"*ın meyveleridir[224]. Bilhassa nar, erken Yahudi kültüründe önemli bir yere sahiptir. Sümer'dekine benzer şekilde Semitik gelenekte de ölümsüzlük ağacının meyvesinin, nar olma ihtimali söz konusudur. Nitekim Kitab-ı Mukaddes'in Yaratılış pasajında anlatılan ve ölümsüzlük bahşeden hayat ağacının, bu ölümsüzlüğü insan neslinin devamı yolu ile sağladığı düşünülürse, ki Yaratılış 3:7'ye göre Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın yasak ağacın meyvesini yediklerinde "*gözlerinin açılıp çıplak olduklarını fark etmeleri"* esasında bu düşünceyi akla getirir, ölümsüzlük kadın ve erkeğin neslini devam ettirmesi yoluyla gerçekleşmektedir. Böylece antik dönemlerden itibaren nara atfedilen bereket, doğurganlık gibi özelliklerin, semavî dinler geleneği ile örtüştüğü anlaşılır. Zira yasak ağacın meyvesi olan narın taneleri, bir nevi ölümsüzlüğün tohumları ve görünmez bir sonsuzluğun habercisidir. Buna mukabil John M. Riddle, buradaki doğurganlıktan maksadın doğurganlığı kontrol edebilme gücü olduğunu ifade eder. Ona göre başak ile sembolize edilen tahıl doğurganlığı, nar ise doğurganlığın kontrolünü simgelemektedir[225]. Nitekim Antik Yunan ve Fars geleneklerinde evlenenlere düğünlerinde bu iki bitkinin bir arada hediye edilmesi ve kimi kültürlerde başak ile narın

[224] Tesniye 8:7-8.

[225] Riddle, *Goddesses, Elixirs and Witches*, 8.

yan yana tasviri bu görüşe uygun düşmektedir. Bu bilgiler dikkate alındığında mitolojilerde ve yaratılış anlatılarında geçen cennetteki yasak ağacın meyvesinin, yaygın kabulün aksine elma değil, nar olması mümkündür.

Erken devir Yahudi sanatında önemli bir yere sahip olan nar, Tevrat'ta doğrudan bir süsleme unsuru olarak öne çıkar. Mısır'dan Çıkış 28:33'te Rab, Musa'ya Harun'un kutsal kılınmış olması için giymesi gereken kıyafeti tüm detaylarıyla tarif eder. Burada Rab, kıyafetin *nar* motifleriyle bezenmesini emreder. Bunun dışında Süleyman Mabedi betimlenirken Hz. Süleyman'ın tapınak için yaptırdığı iki tunç sütun anlatılır. On sekiz arşın yüksekliğinde olan sütunların başlıkları üç arşın boyundadır. Bu başlıklar çok sayıda *nar* motifi ile bezenmiştir[226]. Sütunların Yaratılış bahsindeki ölümsüzlük ve bilgi ağaçlarına tekabül ettiğini düşünürsek, nar da söz konusu sembolik ağaçların meyvesidir. Tevrat'ta geçen meyve tasvirleri, sinagog mozaiklerinde ve duvar kabartmalarında karşımıza çıkar. Miladî II.-III. yüzyıllara tarihlenen Celile (Taberiye) Gölü yakınlarındaki Kefernahum Sinagogu kalıntılarında *asma yaprağı*, *üzüm salkımları* ve *nar* meyveleri bulunur (Fot.69)[227]. Ayrıca burada hurma ağaçları da mevcuttur (Fot.70). Hezekiel 41:17'de mabedin duvarlarının *Keruv ve hurma ağacı* motifleriyle bezeli olduğunun anlatılması, sinagoglarda ilgili ağacın bütün olarak tasvirine zemin hazırlamıştır.





Fotoğraf 69. *Kefernahum Sinagogu Kalıntıları Hurma Ağacı, IV. Yy., İsrail.**

Fotoğraf 70. *Kefernahum Sinagogu Kalıntıları Üzüm ve Nar, IV. Yy., İsrail.**

[226] II. Krallar 25:16-17.

[227] Asaph Goor, "The History of the Pomegranate in the Holy Land", *Economic Botany* XXI/3 (1967), 222.

Hıristiyan sanatında özellikle Bizans Dönemi kilise mozaiklerinde meyve tasvirlerinin kullanımı hayli yaygındır. Birçok hususta Yahudi kutsal kitabından beslenen Hıristiyanlıkta söz konusu tasvirlerin kökenini Eski Ahit'le ilişkilendirmek yanlış olmayacaktır. Bununla birlikte meyve tasvirlerine Hıristiyanlık sonrasında yüklenen anlamlar da mevcuttur. Bunlar içerisinde üzüm, İsa Mesih'in *"Ben asmayım, siz çubuklarsınız. Bende kalan ve benim kendisinde kaldığım kişi çok meyve verir."*[228] ifadeleri üzerine kutsiyet atfedilen, bayramı kutlanan ve kilise süslemelerinde daha sık yer verilen bir meyve olmuştur. Günümüz Ürdün sınırları içerisinde kalan Ya'amun'daki (Ayn Amun) Piskopos Leontios Kilisesi mozaiklerinde bahse konu meyvelerin büyük bir kısmını ve başak motiflerini görmek mümkündür (Fot.71-72)[229].





Fotoğraf 71. *Piskopos Leontios Kilisesi Mozaiklerinde Nar Ağacı, Bizans Dönemi, VI. Yy. (Nassar ve Turshan'dan).*

Fotoğraf 72. *Peygamber Elias Kilisesi Moziklerinde Hayat Ağacı, Nar ve Üzüm Tasvirleri, Bizans Dinemi, VI. Yy., Madaba, Ürdün.**

2. İslâm Dini ve Tasavvuf Metinlerinde Meyve Tasvirleri

İslâm sanatı ve mimarîsinde Emevîler Dönemi'nden itibaren kullanılan meyve tasvirleri, İslâm öncesi medeniyetlerde olduğu gibi, inanç ile yakından ilişkilidir. Bu bağlamda tezyînatta sıklıkla kullanılan meyvelerin evvela İslâm dininin mukaddes kitabı

[228] Yuhanna 15:5.

[229] Mohammad Nassar - Nizar Ali Turshan, "Plant Mosaics in the Church at Ya'amun", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 52 (2012), 211.

Kur'ân-ı Kerîm'de yer aldıklarını görmekteyiz. Kur'ân-ı Kerîm'de geçen *incir, zeytin*[230], *üzüm, hurma, nar*[231], *kiraz* ve *muz*dan[232] müteşekkil meyvelerin bir kısmı, dünya nimetlerine dikkat çekmek maksadıyla vurgulanırken *nar*, *üzüm* ve *hurma* cennet meyveleri[233] arasında zikredilmektedir. Söz konusu meyvelerin büyük bir kısmının yer aldığı En'âm Sûresi 99. âyet-i kerîme mealen şöyledir; *"Gökten su indiren O'dur. (Buyurdu ki:) İşte biz her çeşit bitkiyi onunla bitirdik. O bitkiden de, kendisinden üst üste binmiş taneler bitireceğimiz bir yeşil bitki, hurmanın tomurcuğundan sarkan salkımlar, üzüm bağları, zeytin ve nar bahçeleri meydana getirdik; birbirine benzeyeni var, benzemeyeni var. Meyve verirken ve olgunlaştığı zaman her birinin meyvesine bakın! Kuşkusuz bütün bunlarda inanan bir topluluk için ibretler vardır."* Yine *ekin* ve üzüm meyvesinin bitkisi olan *asma* da Allah'ın insanlar için yarattığı nimetler arasında sayılmıştır[234]. Bunun dışında Vâkıa Sûresi 32-33. âyetlerde cennet meyvelerinden bahsedilir ve onların bitip tükenmeyen, yasaklanmayan, bol meyveler olduğu ifade edilir.

Hz. Peygamberin hadîs-i şeriflerinde kimi meyve ve sebzelere insan sağlığına yararı sebebiyle dikkat çekilmiştir. Bir kısmı tıbb-ı nebevî hadisleri arasında sayılan, Hz. Peygamber'in meyve ve sebzelere dair sözleri, hadis ilminde sıhhat bakımından tartışmalara konu olmuşsa da[235], İslâm medeniyetine tesirleri açısından tartışmaya mahal vermemektedir. Bu hadîs-i şeriflerden birinde üzüm ve karpuz meyveleri, *"Ümmetimin baharı üzüm ve karpuzdur."*[236] şeklinde övülmektedir. Bir diğeri narın faydalarını öne çıkaran *"Narı içindeki zarı ile birlikte yiyiniz. Çünkü o mideyi temizler."* hadisidir[237]. Hz. Ömer'den nakledilen bir başka hadîs-i şerifte ise Hz. Peygamber, Rahman Sûresi 68. âyete işaret ederek hurma ve narı cennet meyveleri arasında zikretmiştir[238].

---

[230] et-Tîn 95/1.

[231] el-En'âm 6/99; en-Nebe 78/32.

[232] el-Vâkıa 56/28, 29.

[233] er-Rahmân 55/68.

[234] el-En'âm 6/141

[235] Bk. Saffet Sancaklı, "Tıbb-ı Nebevî Hadislerinin Bağlayıcı Olup Olmaması Açısından Değerlendirilmesi", *Mesned İlahiyat Araştırmaları Dergisi* X/2 (ts.), 364-366; Sadık Cihan, "Zındıkların Uydurma Hadislerle Münasebeti", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 4 (1990), 68-69.

[236] Mevduat II, 287.

[237] Ahmet b. Hanbel, *Müsned* (İstanbul: Çağrı Yayınları, 1992) V, 382.

[238] İbn Kesîr, *Tefsiru'l-Kur'âni'l Azim*, IV, 279.

Tasavvufî metinler, meyveleri Kur'an ve hadislere paralel olarak dünyanın ve ahiretin nimetleri arasında sayar. Bununla birlikte tabiatta var olan kimi meyve ve bitkiler, tasavvufî bazı kavramları ve anlatılması güç manevî tecrübeleri izah etmekte birer mecaz olarak kullanılmıştır. Bu hususta ilk olarak temas etmek istediğimiz meyve nardır. Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinde ilgili beyitler dikkatle tahlil edildiğinde, tasavvufî düşüncede narın, zâhir ile bâtın farkını ortaya koymada istifade edilen bir meyve olduğu anlaşılır. Nitekim; *"Ten nakşına öldürülmek ve ölmek, narın ve elmanın yarılması gibidir. Onun tatlı olanı nardenk şerbeti olur, onun çürümüş olanı ancak sadâ olur. Ma'nâlı olan, güzel zâhir olur; çürümüş olan zelil ve hakir olur."*[239] şeklindeki beyitlerde cesedin, ölüm sebebiyle harap olması neticesinde, insanın içindeki iman ve irfanın yahut küfrün öte âlemde açığa çıkacağı, mecazî bir üslûpla dile getirilmiştir. Tıpkı nar gibi insanın da sûretine aldanmamak gerekir, aslı ancak kabuğun/bedenin yokluğunda aşikâr olacaktır. İçerisinden birbirinden leziz, parlak, şifâlı yahut aksine kokuşmuş, ekşimiş nar taneleri çıkabilir. Bununla birlikte nar bahsinde temas etmek istediğimiz bir mesele de, İslâm öncesi medeniyetlerde söz konusu meyve, Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın yediği yasak meyve kabul edilirken İslâmî literatürde buna değinilmemesidir. Tasavvuf edebiyatı merkezli İslâm kaynaklarında Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın *buğday* peşine düşmek sûretiyle cennetten kovuldukları fikri hakimdir. Yûnus bu görüşü aşağıdaki beytiyle dile getirir. *"Miskin Âdem yanıldı uçmakda buğday yidi / İşi Hakk'dan bilenler şeytandan tutmayalar."*[240] Mevlânâ ise yine aynı düşünceyi *"Buğday yedi, elbiseden soyundu, cennetteyken yeryüzüne indi"* sözleriyle ortaya koyar[241].

Kur'an'da zikredilen ve sanatımıza yansıyan *hurma*ya da tasavvufî metinlerde bir mecaz olarak yaklaşılmıştır. Bu konuda öne çıkan menkıbelerden biri Hoca Ahmed Yesevî'ye aittir. Menkıbeye göre, Hz. Peygamber'in gazâlarından birinde açlık çeken ashâb-ı kirâm, Hz. Peygamber'in huzuruna gelerek yiyecek talep eder. Bunun üzerine Peygamber Efendimiz duâda bulunur ve Cebrâil (as) cennetten bir tabak hurma getirir. Ashâb-ı kirâm hurmalara uzandığında içlerinden biri yere düşer. Cebrâil (as) *"Bu hurma sizin ümmetinizden Ahmed Yesevî adlı birinin kısmetidir."* der. Sahâben olan Arslan Bâb,

---

[239]Mevlânâ Celâleddîn Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, çev. Süleyman Nahifî - Âmil Çelebioğlu (İstanbul: Timaş Yayınları, 2010), I/253, 715-717. Beyitler.

[240] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 255.

[241] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, VI/794, 4818. Beyit.

bu emaneti sahibine vermek üzere Hz. Peygamberimiz tarafından vazifelendirilir. Böylece Efendimiz, Arslan Bâb'a, kendisinden çok sonraları yaşayacak olan Ahmed Yesevî'nin terbiyesi ile ilgilenmesini buyurur. Menkıbeye göre yaklaşık dört yüz sene yaşayan Arslan Bâb, Sayram'a yahut Yesi'ye gelerek hurmayı Hoca Ahmed Yesevî'ye ulaştırır[242]. Hoca Ahmed Yesevî, bu hadiseyi hikmetlerinde aşağıdaki dörtlükle ifade eder.

"Ağzımı açtım, koydular, hurma kokusu eyledi mest;
İki dünyadan geçip vallah oldum Hakkperest;
Şeyh, molla toplandı, alıp yürüdüler elele
Arslan Baba'm sözlerini işitiniz teberrük."[243]

Sûfî gelenekte Yesevî'ye sunulan hurma, Hz. Peygamber'den gelen manevî emanetin bir temsilidir. Zira tasavvufî yaklaşımı esas alarak âyetlerin bâtınî manalarını izhar etme yoluna giden İşarî tefsirler, Kur'an'da geçen hurma kelimesini de ilâhî *marifetler, mevhîbeler, manevî haller* ve *ilâhî sıfatların tecellîleri* olarak açıklamaktadırlar[244]. Bunun yanında Anadolu topraklarında tasavvuf edebiyatının güçlü bir sesi olan Mevlânâ'nın eserlerinde hurmaya dair benzer bir anlamlandırmaya şahit olmaktayız. Mevlânâ, hurmanın olgunlaşmamış, ham halini sâlikin gönlündeki tortuya benzetir. O, ilâhî bilgiye ulaşmadaki güçlüktür. Ancak insana lazım olan, onun lafzından süzülmüş olarak gelen olgun meyvesidir. Ahmed Avni Konuk'un yorumuna göre, burada *ham hurma dünyevî bilg*iye, *olgun hurma* ise, tıpkı Yesevî'de olduğu gibi, *ilâhî bilgi*ye işaret eder[245]. Bununla bağlantılı olarak *Mesnevî* hikayelerinde geçen, dalları yemişlerle dolu hurma ağaçları, mecazî manada ilâhî bilgi ile donanmış salih kullara ve mürşid-i

[242] Hoca Ahmed Yesevî, *Dîvân-ı Hikmet*, ed. Mustafa Tatcı (Ankara: Hoca Ahmet Yesevi Üniversitesi, 2017), 20.

[243] Yesevî, *Dîvân-ı Hikmet*, 90, 18. Hikmet.

[244] Necdet Tosun, "Tasavvuf Kültüründe Meyve", *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi* V/13 (2004), 290-291; Kemaleddin Abdürrezzak b. Ahmed Kâşânî, *Te'vilât-ı Kâşâniyye*, çev. Ali Rıza Doksanyedi (Ankara: Kadıoğlu Matbaası, 1987), 251.

[245] Ahmet Avni Konuk, *Mesnevî-i Şerîf Şerhi* (İstanbul: Kitabevi, 2008), IX/134.

kâmile benzetilmiştir[246]. Böylece *Mesnevî* hikayeleri arasında ele alınan, ancak Kur'an'da Hz. Meryem'e hitaben zikredilen *"(Şu) hurma ağacını da kendine doğru silkele ki, üzerine taze, olgun hurma dökülsün."*[247] âyet-i kerîmesi, Hz. Meryem'in ilâhî bilgiye mazhar olması şeklinde yorumlanmıştır.

Bilindiği üzere üzüm ve üzümden elde edilen şarap, tasavvuf edebiyatında kullanılan en temel metaforlardan biridir. Tasavvufun en erken tarihli kaynaklarından günümüz metinlerine değin manevî hallerin anlatılmasında vazgeçilmez bir sembol olmuştur. Bu konuda ilk akla gelen İbnü'l-Fârız'ın (v. 632/1235) *el-Kasîdetü'l-Hamriyye*'sidir. Fârız, kendinden sonra adeta bir şiir türüne dönüşen *Şarap Kasidesi*'nde, aşıkların, üzüm henüz yaratılmadan önce içtikleri ve tüm dünyayı sarhoş eden, insanın gönül gözünü açan *ilâhî aşk şarabı*nı tasvir etmiştir[248]. Böylece tasavvufî düşüncede üzümden yapılan şarabın verdiği sarhoşluk ile ilâhî aşkın verdiği cezbe hali arasında bir benzerlik kurulur. Ancak burada dikkati çeken husus sûfîlerin sarhoşluğunun "bezm-i elest"e, henüz üzümün yaratılmadığı zamana dayandırılmasıdır[249]. Benzer bir yaklaşımı Mevlânâ da bize sunmaktadır. Cenâb-ı Allah'ın insanları yaratmak hususunda meleklerle görüşmesini konu eden hikayede *"Üzümler daha yaratılmadan onlar şarap içmişler, sarhoş olmuşlar"* beyti yer alır[250].

Tasavvufî eserlerde üzüm, aynı zamanda *seyr ü sulûk*u ifade eden bir teşbih unsuru olarak kullanılır. Üzüm meyvesinin üç farklı hali, insanın içinde bulunduğu üç farklı mertebeye benzetilmiştir. Bu düşünceden hareketle *koruk* tasavvufî hallerden *hamlık*, *üzüm pişmişlik*, *şarap* ise *yanmışlık* için kullanılan mecazlardır[251]. Koruk, sâlik yahut ham insana; üzüm, insan-ı kâmile; şarap ise insan-ı kâmilin ilâhî aşk ateşinden geçip yok oluşuna tekabül eder. Böylece tane halindeyken birbirinden ayrı gibi duran

---

[246] Aliye Serap İncidağı, *Mevlânâ'nın Mesnevî'sinde Yer Alan Bitki ve Meyvelerin Tasavvuf Dünyasındaki Sembolik Anlamları* (Konya: Selçuk Üniversitesi Mevlana Araştırmaları Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2015), 336.

[247] Meryem 19/25.

[248] Schimmel, *İslâm'ın Mistik Boyutları*, 168-169; Şiirin Türkçe çevirisinin tamamı için bk. Güngör, *İslâm Tasavvufunun Meseleleri*, 193-196.

[249] Tosun, "Tasavvuf Kültüründe Meyve", 295.

[250] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, II/165,180. Beyit.

[251] R. Bahar Akarpınar, "Mevlânâ Celâleddin Rûmî'nin Mesnevî ve Rubâiyyat'ında 'Meyve' ve 'Üzüm' Sembolleri", *Bilig* 32 (2005), 153-154.

üzüm, *kesreti*; onların birleşiminden elde edilen şarap ise *vahdeti* temsil eder. Mevlânâ bu hususu *"Üzüm kardeşlerin sûretine şahiddir. Nitekim sıkılsa hepsi birleşir, şıra olur."* beytiyle izah etmiştir[252]. Ne var ki koruktan üzüme, üzümden şaraba dönüşmek büyük bir sabır ve kanaat işidir. Böylece olgun üzüm, *sabrın* da bir sembolü olmaktadır. Dilimizde mevcut olan *"Koruktan sabırla üzüm olur."* sözü, manevî olgunlaşmayı ifade eden en güzel benzetmelerden biridir.

3. İslâm Mimarîsinde Meyve Tasvirleri

a. Nar

İslâm mimarîsinde en yaygın kullanılan meyve tasvirlerinin başında *nar* gelmektedir. Nar, gerek Müslüman devletlerin hüküm sürdüğü geniş coğrafyada gerekse kronoloji bakımından erken dönemlerden geç devir eserlerine değin pek çok yapıda mevcut olan bir süsleme öğesidir. İlk olarak Kubbetü's-Sahre (72/691) mozaiklerinde natüralist üslûpta ele alınmış nar motifleri karşımıza çıkar. Yapının haremini büyük oranda kaplayan mozaik süslemeler, eserin inşa edildiği döneme tarihlendiğinden[253] nar, İslâm sanatının günümüze ulaşan en erken tarihli mimarî eserinde mevcuttur. Yapıda narlar, kubbeyi çevreleyen frizlerde, kemer karınlarında, kemer kamalarında ve yer yer tavanı kaplayan metal plakalarda bulunmaktadır. Kubbetü's-Sahre'de nar motifleri; asmalar, üzüm salkımları ve incirlerin tasvir edildiği kompozisyonun bir parçasıdır (Fot.29,73). Kemer karınlarında uzun bir asmadan farklı meyvelerin sarkması biçimde gelişen kompozisyon, kubbe mozaiklerinde vazodan çıkan hayat ağacı formunun meyvelerini teşkil etmektedir. Bununla birlikte kubbe kasnağını çevreleyen frizde sarmal bir saptan meydana gelen dairevî desenlerin ortasında tekli narlar seçilebilmektedir (Fot.28-30). Nar motifi Erken Devir İslâm mimarîsinin bir başka önemli eseri olan Şam Ümeyye Camii'nin (96/714) de benzeme elemanları arasındadır. Burada mihrap duvarı frizinde ve cephe mozaiklerinde meyvenin çeşitli formlarını görmek mümkündür. Frizlerdeki tasarım, Kubbetü's-Sahre'de olduğu gibi ekseriyetle sarmal bir saptan meyvelerin sarkması şeklindedir. Nar motifinin Şam Ümeyye Camii'nde mermer

---

[252] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, II/262, 3755. Beyit.

[253] K.A.C, *A Short Account of Early Muslim Arhitecture*, 25, 31.

dekorasyonda da olduğuna yönelik kaynaklarda bilgi mevcuttur[254]. Emevî Dönemi'nin en gizemli yapıları arasında sayılan çöl sarayları, ihtiva ettikleri bezemelerle İslâm Sanatı'nın sıra dışı örneklerinin başında gelir. Bu saraylarda mozaik malzemenin yanı sıra alçı kabartmalarda ve fresklerde benzer meyve tasvirlerinin var olduğu bilinmektedir[255]. Bu noktada hayat ağacı bahsinde ele aldığımız Hırbetü'l-Mefcer Sarayı hamam biriminin zemin mozaiklerindeki ağaç tasvirini hatırlamakta yarar vardır. Zira buradaki ağacın üzerindeki kırmızı meyveler büyük ihtimalle nardır (Fot.428). Abbâsî Dönemi tezyînat anlayışı Emevîlerden hayli farklı bir üslûba evrilmiştir. Buna mukabil bilhassa Filistin-Suriye bölgesi Erken Abbâsî Dönemi'ne ait eserlerde benzer motif anlayışının devam ettiği görülür. Bu bağlamda Mescid-i Aksâ'nın VIII. yüzyıla tarihlenen ahşap aksamında nar motifleri karşımıza çıkar (Fot.74)[256].

[254] Bk. Finbarr Barry Flood Flood, *The Great Mosque of Damascus* (Leiden-Boston-Köln: Brill Pub., 2001), 59-76.

[255] Volkmar Enderlein, "Suriye ve Filistin: Emevi Halifeliği", *İslâm Sanatı ve Mimarîsi*, ed. Markus Hattstein - Peter Delius (İstanbul: Literatür Yayınları, 2007), 84; Ayrıntılı bilgi için bk. Aykaç, *K.A.C. Creswell'e Göre Erken Devir İslâm Mimarîsi*, I/281-348.

[256] Creswell, Georges Marçais'ten aktarımla söz konusu ahşap materyalleri, Abbâsî Dönemi eserleri arasında değerlendirmeketdir. Bk. Aykaç, *K.A.C. Creswell'e Göre Erken Devir İslâm Mimarîsi*, I/135; Buna mukabil Emevî Dönemi'ne tarihlendiren araştırmacılar da bulunmaktadır. Bk. Mina Moraitou, "Umayyad Ornament on Early Islamic Woodwork: a pair of Door in the Benaki Museum", *Mouseivo Mpenavkh* 1 (2001), 167; Robert Hillenbrand, "Umayyad Woodwork in the Aqsa Mosque", *Bayt al-Maqdis — Jerusalem and Early Islam*, ed. J. Jones (Oxford: Oxford University Press, 1999), 271-310.



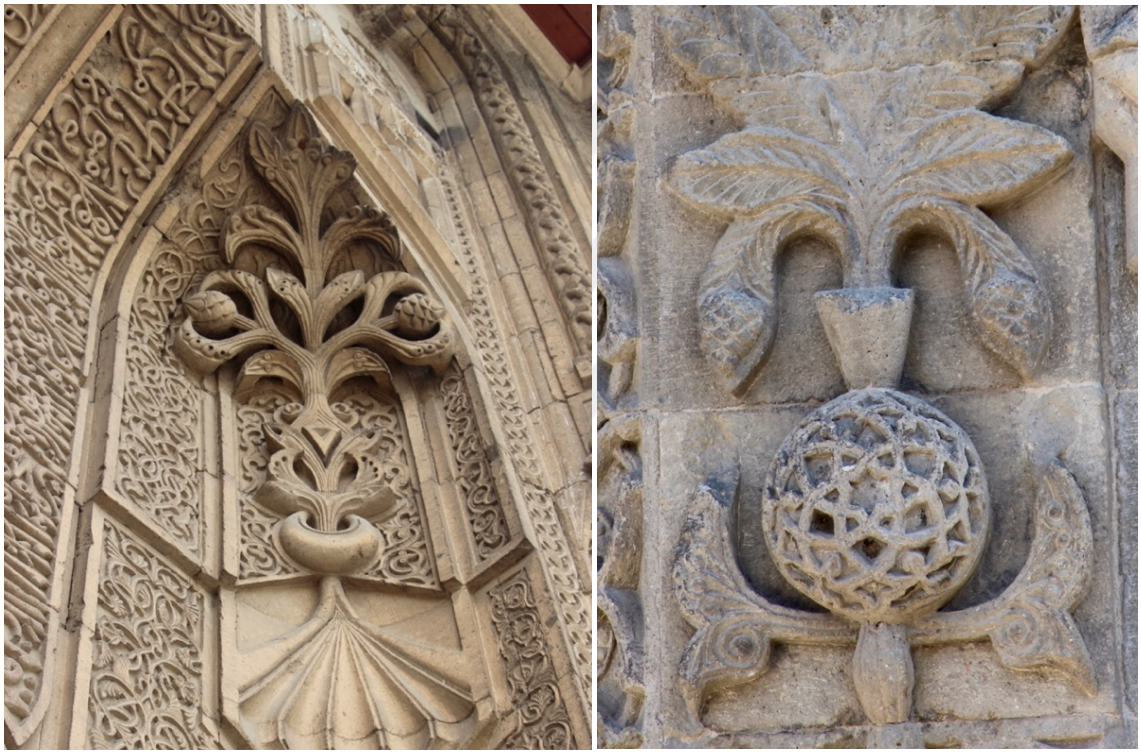
Fotoğraf 73. *Kubbetü's-Sahre Galeri Kemer Karnı Nar Ve Üzüm Tasvirleri, Emevî Dönemi, 72/691, Kudüs.**

Fotoğraf 74. *Mescid-i Aksâ, Ahşap Pencere Kanadı Üzerinde Nar Motifi, Erken Abbâsî Dönemi, VIII. Yy., Rockefeller Museum, Kudüs.**

Anadolu coğrafyasında Selçuklular ve Beylikler devrinde taç kapı cephelerindeki hayat ağacı motiflerinin meyveleri nardır. Erzurum Çifte Minareli Medrese, Erzurum Yâkutiye Medresesi ve Sivas Gök Medrese taç kapı cephelerindeki hayat ağaçları bu hususta en bildik örnekler arasında yer alır (Fot.17,21,22,24). Zikredilen üç örnekte, tamamlanmış olan kompozisyonlar incelendiğinde, hurma yahut palmiye benzeri yaprakların uçlarında beliren meyvelerin, taneleri ve taç kısımlarıyla kâmilen birer nar meyvesi oldukları anlaşılır. Tartışmaya sebep olan örnek ise Konya İnce Minareli Medrese'nin taç kapısına nakşedilen ağacın meyvesidir (Fot.75). Kimi kaynaklarda enginar bitkisine[257] ve

[257] Doğan Yavaş - Ahmet Vefa Çobanoğlu, "İnce Minarerli Medrese", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2000), XXII/269.

kozalağa[258] benzetilmiş olsa da kompozisyonda antik dönemlerden itibaren kullanılan yaprak formu, esasen buradaki meyvenin nar olduğunu düşündürmektedir. Ayrıca Erzurum Çifte Minareli Medrese'de karşımıza çıkan ikinci tür hayat ağacı tasvirinde, en alt yapraklardaki meyve (Fot.76), Konya İnce Minareli Medrese'deki meyve kabartmasına en yakın örnek olup, narın farklı bir tasvirini çağrıştırmaktadır. Meyvenin üzerine çizilmiş ve enginar bitkisine benzetilmesine sebep olan geometrik çizgiler, kanaatimizce meyvenin stilize edilmiş taneleridir. Nitekim tarih boyunca nar meyvesinin mimarîye pek çok farklı şekilde yansıdığı bilinmektedir[259].



Fotoğraf 75. *İnce Minareli Medrese Nar Motifi, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Konya.*

Fotoğraf 76. *Çifte Minareli Medrese Nar Motifi, İlhanlı Dönemi, XIII. Yy., Erzurum.*

Nar, Selçuklu sonrasında da hayat ağacı meyvesi olarak mimarîde varlığını sürdürmüştür. Birgi Ulu Camii (712/1312) doğu taç kapısı bu anlamda mühim bir örnektir. Taç kapı kemerinin kilit taşı, hayat ağacı motifinin beş dalından sarkan beş nar

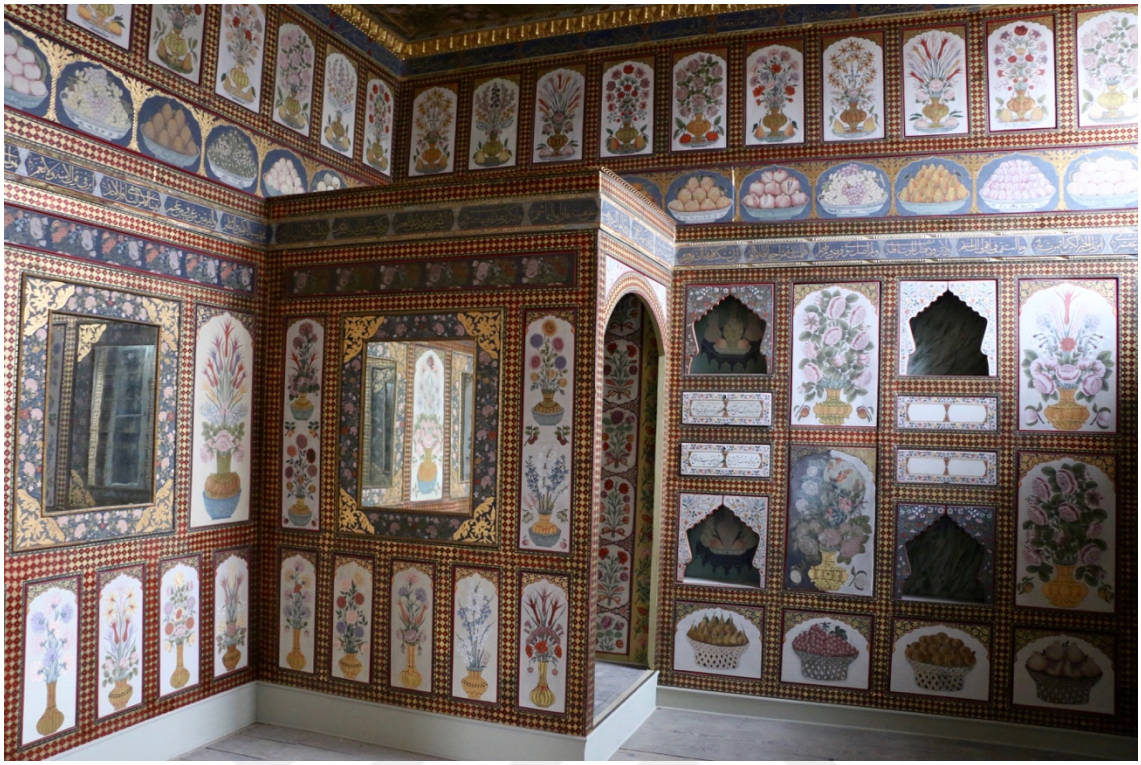
[258] Ögel, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, 53.

[259] Sanat eserlerinde kullanılan farklı nar örneklerinin çizimleri için bk. Ersel Çağlıtütüncügil, "Türk Süsleme Sanatında Nar: Form, Köken Ve İkonografik Anlamı", *Türk Bilim Araştırmaları* 33 (2013), 66.

motifi ile tezyîn edilmiştir (Fot.27). Anadolu coğrafyasında Beylikler Dönemi'ne tarihlenen dikkat çekici bir başka örnek Beyşehir Eşrefoğlu Camii'dir. Burada da caminin taç kapı kemer kilit taşını süsleyen ağacın meyveleri nardır (Fot.26). Osmanlı Dönemi tezyînatına baktığımızda erken dönem yapılarında natüralist üslûpta meyve tasvirlerinden uzak durulduğu söylenebilir. Buna mukabil XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren önceleri oldukça stilize bir tarzda başlayan meyve tasvirlerinin geç dönemlerde tamamen natüralist üslûpta ele alındığı görülür (Fot.77). Osmanlı'da sembolik muhtevaya sahip nar tasvirine Rüstem Paşa Camii'nin (969-970/1561-1562) revaklı avlusunda rastlanmaktadır (Fot.78)[260]. Nar motifi, XVI. ve XVII. yüzyıllarda Osmanlı dışındaki Müslüman devletlerin eserlerinde de karşımıza çıkar. Bâbürlü Sultanı Ekber Şah'ın Agra yakınlarında inşa ettirdiği Fatehpur Sikri kenti bu hususta verilebilecek örnekler arasındadır. İmparatorluk başkenti olarak imar edilen kentte[261] Ekber Şah'ın eşleri için müstakil saraylar inşa edilmiştir. Bunların içerisinde Müslüman-Türk Hatunu olan Rukiye Begüm'e ait sarayın süslemelerinde nar motifler ve hurma ağaçları açık bir biçimde seçilebilmektedir. Hatta kimi nar motifleri, taneleriyle birlikte tasvir edilmiştir (Fot.79-80). XVI.-XVIII. yüzyıllar arasında İran topraklarında hakimiyetini sürdüren Safevî Devleti mimarîsinde de nar motifleri mevcuttur. Buradaki nakışlar, nar oldukları anlaşılmakla birlikte, Osmanlı eserlerindekine yakın, yarı stilize örneklerdir (Fot.81).

[260] Doğanay, "XVI. Yüzyıl İznik Duvar Çinilerinde Meyve Tasvirleri", 46.

[261] Dominique Clevenot, *Ornament and Decoration in Islamic Architecture* (London: Thames and Hudson, 2017), 60.



Fotoğraf 77. *Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde Sultan III. Ahmed'in Yemiş Odası, XVIII. Yy., İstanbul.*



Fotoğraf 78. *Rüstem Paşa Camii Revaklı Avlu Çinilerinde Nar Motifi, Osmanlı Dönemi, 969-970/1561-1562, İstanbul.*



Fotoğraf 79. *Rukiye Begüm Sarayı'nda Nar Motifi, Babürlü Dönemi, XVI.-XVII. Yy., Fatehpur Sikri.**

Fotoğraf 80. *Rukiye Begüm Sarayı'nda Hurma Ağacı, Babürlü Dönemi, XVI.-XVII. Yy.. Fatehpur Sikri.**



Fotoğraf 81. *Mescid-i Şah Çinilerinde Stilize Salkım Nar Tasvirleri, Safevî Dönemi, XVII. Yy., Isfahan.*

Başta mabedler olmak üzere, saraylar, sebiller ve mezar taşları gibi İslâm medeniyetinin aynası olan eserler, dünya ve ahiret nimetlerini hatırlatan meyveler ile tezyîn edilmiştir. Meyve tasvirlerine mimarîmizde bu denli rağbet edilmesinin sebebi

elbette âyet-i kerîme ve hadîs-i şeriflerde anılan ve övülen nimetler arasında sayılmalarıdır. Erken devir İslâm eserlerinden itibaren şahit olduğumuz, aynı kökten yetişen ağaç dallarında farklı meyvelerin tasvir edilmesi yahut hurma yapraklarına narların kondurulması, şüphesiz dallarında her türlü meyvenin yetiştiği *Tûba Ağacı* fikrinin İslâm sanatındaki tezahürüdür. Bununla birlikte kimi müfessirler, meyvelere dikkat çekilen âyet-i kerîmelerden İslâm inancına dair daha derin anlamlar çıkarmışlardır. Bu bağlamda nar, dış kabuğundaki sertlik/katılık ile içindeki yumuşaklık/sululuk özelliklerinden yola çıkılarak, Allah'ın zıtları bir arada cem etme kudretine delil sayılmıştır[262]. Tasavvufî düşüncede de Allah'ın yarattığı her nimete, dolayısıyla meyvelere farklı bir gözle yaklaşılmıştır. Zira tasavvuf ehline göre tabiatta var olan her türlü nimetin cismanî yönüne aldananlar yalnızca cisminin lezzetine varmışlardır, buna mukabil manasına erişenler ruhlarının gıdasını temin ederler. Bu düşünceden hareketle meyveler, kimi zaman *mürşidi* yahut *sâlîki* temsil ederken kimi durumlarda *cezbe, ilâhî aşk* ve benzeri tasavvufî hal ve kavramların mecazî ifade biçimleri olmuşlardır. Böylece mimarî eserlerde görülen meyve tasvirleri, onların manalarına erişenler için daha yoğun bir anlam ifade eder. Mesela kimi yapılarda ve mezar taşlarında temaşa ettiğimiz çatlamış nar motifleri, *Mesnevî*'de geçen *gülen nar* beyitleri ile anlam kazanır. Buna göre gülen (çatlamış, taneleri görünen) nar, can kutusundan gönül cevherini göstermektedir. O, bağı güzelleştiren meyvedir. Tıpkı gülen nar gibi, gönlünü açan erlerle sohbet de insanı güzelleştirir ve manevî itibar kazandırır[263]. Bununla birlikte tez çalışması esnasında Anadolu'nun çeşitli illerine yaptığımız seyahatlerden birinde Erzurum'da halkın nar meyvesini devlet ile özdeşleşen bir sembol olarak gördüğüne şahit olduk. Böylece hayat ağacının dallarında konumlanan nar *devleti*, taneleri de *milleti* temsil eden bir anlam kazanmaktadır. Hayat ağacının aynı zamanda bir evren tasviri olduğu göz önünde bulundurulursa bu bakış açısı ile Hucûrât Sûresi'nde geçen *"Ey insanlar! Şüphesiz sizi bir erkek ile bir dişiden yarattık, tanışasınız diye sizi kavim ve kabilelere ayırdık, Allah katında en değerli olanınız O'na itaatsizlikten en fazla sakınanınızdır. Allah her şeyi hakkıyla bilmektedir, her şeyden haberdardır."* âyet-i kerîmesindeki *"...tanışasınız diye*

---

[262] Elmalılı Muhammed Hamdi Yazır, *Hak Dini Kur'an Dili* (İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı, 1936), III/1998.

[263] Bk. Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, I/62-63, 746-749. Beyitler.

sizi kavim ve kabilelere ayırdık…" ifadesi, narların kâinat ağacına yerleştirilmiş kavim ve kabileler olabileceğini akla getirmektedir. Kaldı ki bahse konu yapılarla aynı yüzyıllara tarihlenen Güleşehrî'nin *Feleknâme* adlı eserinde geçen *"Yaratılış, cennet bahçesinin yaprağıdır / Bu bahçenin meyvesi ve yaprağı da insanoğludur"* beyti, bu anlamları pekiştiren ve destekleyen ifadelerdir.

b. Üzüm

Üzüm, İslâm mimarîsinin temel meyve tasvirlerinden bir diğeridir. Mimarî tezyînata yansıması bağımsız salkımlar halinde, asma dalları ile birlikte ve çeşitli ağaçlara dolanmış halde olmuştur. Bununla birlikte *Hayat ağacı* başlığında temas ettiğimiz üzere, üzüm salkımlarının bir vazodan çıkarak nar meyveleriyle birlikte tasvir edildiği kompozisyonlar da, bilhassa erken dönemde hayli yaygındır (Fot.29-30). Ancak bu başlık altında üzümün diğer meyvelerden bağımsız bir motif olarak ele alındığı mimarî eserler üzerinde durulacaktır. Bu bakımdan Mescid-i Aksâ'nın Erken Abbâsî Dönemi'ne tarihlenen ahşap pencere kanatlarında, üzümün kendi sapı üzerinde asma yapraklarıyla birlikte helezonik tasvirleri erken tarihli güzel örnekler arasındadır (Fot.82)



Fotoğraf 82. *Mescid-i Aksâ Ahşap Pencere Kanatlarında Üzüm Salkımları, Erken Abbasî Dönemi, VIII. Yy., Rockefeller Museum, Kudüs.**

Geometrik bezeme ve oldukça stilize bitkisel motifler dışındaki süsleme unsurlarının seyrek kullanıldığı Kuzey Afrika İslâm Mimarîsi'nde, yer yer asma yapraklarıyla birlikte üzüm salkımları görülür. Bunlardan biri Cezayir'in merkezinde bulunan ve Murabıtlar Dönemi'ne tarihlenen Cezayir Camiü'l-Kebîri'dir (XI. yy.). Caminin taç kapı revakı sütun başlıklarına asma yaprakları ile üzüm salkımları işlenmiştir (Fot.83). Bir liman kenti olan Cezayir'in Güney Avrupa ülkeleriyle gelişen yakın ilişkisi, natüralist üslûptaki bu bezemenin tercih edilmesinde bir faktör olabilir. Bununla birlikte benzer uygulamalar, geç dönemde Tunus'taki Osmanlı eserlerinde mevcuttur. Bardo Sarayı Camii (1705-1740) sütun başlıklarını süsleyen asma yaprakları ve üzüm salkımları, motifin Kuzey Afrika'daki uygulamaları açısından oldukça güzel bir örnektir[264]. İslâm coğrafyasının neredeyse bütününde kullanılan üzüm tasvirleri, Anadolu'da en erken Emevî Dönemi'nde tarihlenen[265] Harran Ulu Camii kalıntılarında karşımıza çıkar (Fot.84). Günümüze ulaşan taş malzemeden, üzüm salkımlarının caminin süsleme repertuvarında önemli bir yere sahip olduğu anlaşılır. Anadolu'da I. Beylikler Dönemi yapıları arasında sayılan Mardin Ulu Camii'nin (XII. yy.) mihrabı, üzüm salkımları ve asma yapraklarından oluşan bitkisel bir süsleme ile çevrelenmiş olmakla birlikte caminin minare kapısında da görülen söz konusu bezemelerin yapı ile aynı döneme tarihlendirilemeyeceğini belirtmekte fayda vardır (Fot.85-87). Zira Ara Altun, bugünkü minarenin kaideden üst kısmının, geç dönemde eklektik bir üslûpta yeniden inşa edildiğini ifade eder. Dolayısıyla kapıdaki bahse konu süsleme unsurları ile mihrap oldukça geç bir zamana, büyük olasılıkla XIX. yüzyıla tarihlenmektedir[266]. Harran Ulu Camii ile birlikte değerlendirildiğinde bu durum, İslâm'ın erken devirlerinden itibaren motifin sürekliliği ve gösterdiği gelişim açısından önemlidir.

---

[264] Kadir Pektaş, *Tunus'ta Osmanlı Mimarî Eserleri* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2002), 294.

[265] D. Storm Rice, "Medieval Harran: Studies on its Topography and Monuments, I", *Anatolian Studies* II (1952), 42.

[266] Ara Altun, *Mardin'de Türk Devri Mimarîsi* (Mardin: Mardin Valiliği, 2011), 32.





Fotoğraf 83. *Câmiü'l-Kebîr'de Üzüm Salkımlı Sütun Başı, XI. Yy., Cezayir.*

Fotoğraf 84. *Harran Ulu Camii'nde Asma ve Üzüm Motifleri, Emevî Dönemi, Şanlıurfa, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan).*





Fotoğraf 85. *Mardin Ulu Camii Mihrabında Üzüm ve Asma, Artuklu Dönemi, XII. Yy.*

Fotoğraf 86. *Mardin Ulu Camii Mihrabından Detay, Artuklu Dönemi, XII. Yy.*




Fotoğraf 87. *Mardin Ulu Camii Minare Kapısında Üzüm ve Asma, Osmanlı Dönemi, XIX. Yy.*

Fotoğraf 88. *Birgi Ulu Camii Doğu Cephesi Penceresinde Üzüm Tasviri, Aydınoğlu Beyliği, 712/1312, İzmir, (Gülay Cengiz'den).*

İzmir'in Ödemiş ilçesinde bulunan ve Aydınoğlu Beyliği eseri olan Birgi Ulu Camii ise doğu cephesinde yer alan pencerenin kemer köşeliklerini tezyîn eden üzüm motifleri ile Anadolu coğrafyasında nadide bir eserdir. Yapıda çeşitli birimlerde devşirme malzeme kullanımı söz konusudur. Ancak asma yapraklarından çıkan üzüm salkımlarından müteşekkil bezeme, fuslu kemer formu ve *Kelime-i Tevhîd* yazılı kitâbe ile büyük bir uyum içerisindedir[267]. Bu sebeple devşirme bir malzemeden ziyade üslûp bakımından İslâm öncesi yerel formlardan esinlenilmiş bir tasarım gibi durmaktadır (Fot. 88).

Osmanlı Dönemi'ne geldiğimizde, nar meyvesinde olduğu gibi, XVI. yüzyılın sonlarından itibaren taneli üzüm salkımları, mimarî tezyînatta yerini almaya başlar. Osmanlıda üzüm salkımlarının asmalardan bağımsız tasviri dikkat çekicidir. Rüstem Paşa Camii avlu revakı, asma yaprakları olmaksızın bahar dalları arasından sarkan üzüm salkımları ile bezenmiştir (Fot.89)[268]. Ebû Eyyûb el-Ensârî Türbesi'nin dış cephesini tezyîn eden asma yaprakları ve üzüm salkımları da hayli dikkat çekicidir (Fot.90).

---

[267] Gülay Cengiz, *Birgi Ulu Camii Mimarî ve Tezyinat Analizi* (İstanbul: M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013), 46, 69.

[268] Doğanay, "XVI. Yüzyıl İznik Duvar Çinilerinde Meyve Tasvirleri", 47-48.

Osmanlı mimarîsinin geç döneminde üzüm motifinin kullanımı gittikçe yaygınlaşmıştır. Özellikle mihrap duvarları ve mihrap kenar suları üzüm salkımları ile bezenmiştir. Karadeniz'den Ege'ye taşra ve merkez cami yapılarında bu süsleme özelliğinin öne çıktığı görülür. XVI. yüzyılın son çeyreğinde inşa edilen, ancak bezemeleri bakımından barok bir nitelik taşıyan İzmir Hisar Camii (1597-8) de, mihrap duvarında bulunan kabartma üzüm salkımları ve asma yaprakları ile dikkat çeken bir yapıdır. Son olarak Hindistan sınırlarında hüküm süren Babürlü Devleti'nin meşhur hükümdarı Ekber Şah'ın kurduğu Fatehpur Sikri kentinde, üzüm ve asmanın süsleme unsuru olarak kullanıldığı yapılar, motifin İslâm coğrafyasında ulaştığı sınırları görmek bakımından hayli önemlidir (Fot.91). Bu anlamda İslâm mimarîsinde üzüm tasvirine dair ele aldığımız örnekler, söz konusu motifin İslâm coğrafyasında geniş bir alanda ve uzunca bir tarih diliminde başat tezyînî unsurlar arasında yer aldığını göstermektedir.



Fotoğraf 89. *Rüstem Paşa Camii Avlu Revakı Çinileri Üzüm Salkımları, Osmanlı Dönemi, XVI. Yy., İstanbul.*

Fotoğraf 90. *Ebû Eyyûb el-Ensârî Türbesi'nin Dış Cephe Çinilerinde Asma ve Üzüm, Osmanlı Dönemi, İstanbul.*

Fotoğraf 91. *Rukiye Begüm Sarayı'nda Üzüm Salkımları ve Asma Yaprakları, Babürlü Dönemi, XVI.-XVII. Yy., Fatehpur Sikri.**

Meyve tasvirlerinin bilhassa taç kapılarda ve mihraplarda yoğunluk göstermesi, âyetlerle kitâbelere akseden cennet kapısı imgesinin[269], dönemin sanat zevki ve anlayışı çerçevesinde, sembolik bir anlatım biçimidir. Böylece erken ve geç dönem yapılarında

[269] Bu konu "Kapı" başlığında etraflıca ele alınmıştır.

müşterek bir uygulama olan mihrabın başta üzüm olmak üzere, meyve tasvirleriyle süslenmesi, söz konusu birime yüklenen *uhrevî âleme geçiş kapısı* anlamı ile bağlantılıdır. Yine Yûnus'un; *"Çü girdüm 'ışkun bağına bakdum soluma sağuma / Dürlü yemişlerün yiyüp güllerini yaylayayın"*[270] beytinde Allah aşkına erişmek, türlü meyvelerle dolu bir bağa girmek şeklinde tarif edilmiştir. Böylece mihrap duvarlarına akseden türlü meyve tasvirleri; camiye, cennet meyvelerine erişmede bir durak anlamı yüklediği gibi Allah aşkının yaşanacağı bir bağ manası da katmaktadır. Bu ilâhî aşkın kavuşma noktası ise mihraptır. Nar ve üzüm, İslâm mimarîsinde en fazla tasvir edilen meyveler olmaları sebebiyle çalışmada detaylandırılmıştır. Bununla birlikte Geç Dönem İslâm Mimarîsi'nde bu meyvelere elma, armut, karpuz, turunç gibi meyvelerin ilave edildiğini, özellikle Batı Anadolu camilerinde görmekteyiz. İstanbul'da ise Batılılaşma Dönemi meydan çeşmeleri, bir çanak yahut kase içerisinde çeşitlenmiş meyve tasvirlerini temaşa ettiğimiz eserler arasındadır. Meyvelerin çeşitlenerek mimarîye aktarılması, aynı yüzyıllarda farklı coğrafyalarda ortak bir gelişim göstermektedir. Kaçar Dönemi yapılarından XIX. yüzyıla tarihlenen Narencistan Sarayı bu anlamda zengin bir bezeme repertuvarına sahiptir.

[270] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 392.

IV. NESNE MECAZLARI

A. AYNA

Ayna, tarih öncesi çağlardan itibaren felsefî metinlerle birlikte sözlü ve yazılı mitolojik anlatımlarda ve inanç sistemlerinde sıklıkla kullanılan bir metafordur. Dilimize Farsça *âyîne* kelimesinden intikal etmiştir. Kelimenin kökeni, en eski aynaların demir ve bakır gibi metallerin cilalanıp parlatılması sûretiyle elde edilmesi nedeniyle, demir anlamına gelen *âyen* sözcüğüne dayanır[271]. Kimi Türkçe dîvanlarda ayna yerine *gözgü*[272] kelimesinin kullanıldığı görülür. Arapçada aynanın karşılığı *mir'ât*[273] olup mesnevî ve dîvan türünde kaleme alınmış tasavvufî metinlerde kelimenin her üç dildeki yazılışlarına da rastlanmaktadır.

Başlangıçta insanlar durgun sular ve parlak taşların yüzeylerinde kendi yansımalarını görerek bunları ayna gibi kullanmışlardır. İnsan eliyle yapılmış ilk aynalar, metallerin iyi derecede cilalanıp parlatılmasıyla elde edilmiştir. II. yüzyıla gelindiğinde Romalılar, siyah camı kullanarak ayna yapımını geliştirmişlerdir. Bu tarihlerden itibaren ham maddesi cam olan aynaların kullanımı yaygınlaşmıştır. Böylece cam aynalar, değerli maden ve taşlarla bezenerek kıymetli birer obje haline gelmiştir. İlk sırlı aynaların yapımı ise XV. yüzyılda mümkün olmuştur[274].

---

[271] Ziya Şükun, *Farsça-Türkçe Lugat - Gencine-i Güftar - Ferheng-i Ziya* (Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1984), I/96; Nimet Yıldırım, *Fars Mitolojisi Sözlüğü* (İstanbul: Kabalcı Kitabevi, 2008), 112-113; Mehmet Kanar, *Büyük Türkçe-Farça Sözlük* (İstanbul: Say Yayınları, 2016), 149.

[272] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 349.

[273] İlhan Ayverdi, *Asırlar Boyu Tarihi Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük - Kubbealtı Lügatı* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2005), 2/2082; Serdar Mutçalı, *Arapça - Türkçe Sözlük* (İstanbul: Dağarcık Yayınları, 1995), 303.

[274] Yusuf Çetindağ, *Ayna Kitabı* (Çorum: KaraM Yayıncılık, 2005), 6; "Mirror", *Encyclopedia Britannica: A New Survey of Universal Knowledge*, ed. Warren E. Preece (Chicago-London-Toronto: William Benton

Birçok medeniyette inanca ve felsefeye bağlı, kavranması güç meselelerin ayna metaforu ile açıklanmaya çalışılması, elbette bu objenin özellikleriyle ilgili bir durumdur. Ayna, üzerine düşen ışık ışınlarını yansıtması ve karşısında yer alan objenin görüntüsünü tüm özellikleriyle aksettirmesi[275] gibi hususiyetleri sebebiyle insanların zihinlerinde hayret uyandırmıştır. Antik çağlarda aynanın bir metafor olarak kullanımına en bildik örnek Platon'un *"idealar dünyası"*dır. Platon'a göre evren, *idealar dünyası* ve *"duyular dünyası"*ndan oluşur. Ezelî, ebedî ve mükemmel olan yalnız *idealar dünyası*dır. *Duyular/görünenler dünyası* ise *idealar dünyası*ndaki varlıkların ancak gölgeleri veya yansımalarıdır[276]. *Devlet* kitabında bu hususa temas eden Platon, sanatı da ayna metaforu ile izah eder. Buna göre bir bütün olarak sanat; *idealar dünyası*nın yansıması olan *duyular dünyası*nın aynasıdır. Dolayısıyla sanat; gerçeği değil, sadece yansımayı, hatta yansımanın yansımasını gösterdiğinden olumsuz bir manaya sahiptir[277]. Buna mukabil ayna ve aynada görülen sûret, Doğu ve Batı kökenli mistik yazı ve söylemlerde, kişinin dış görünüşünden ziyade ruhuna tekabül eden bir gerçekliği temsil etmektedir[278]. Bu anlayış, İslâm tasavvuf düşüncesinde de kendine yer bulmuştur. Nitekim Melâmî meşrep dervişleri dışarıda tutarsak, sûfîler arasında zâhirî hâl ve hareketler iç hallerin *ayna*sı sayılmıştır[279].

1. İslâm Öncesi Medeniyetlerde Ayna

Metinlerde önemli bir teşbih unsuru olarak yer alan ayna, İslâm öncesi medeniyetlerde kendisine yüklenen farklı anlamlarla esrarengiz bir obje olarak değer görmüştür. Henüz aynanın olmadığı dönemlerde dahi insanoğlu durgun suya yansıyan aksini oldukça gizemli bulmuş ve merakla kendini seyre dalmıştır. Yazılı kaynaklara baktığımızda aynanın Gılgamış Destanı'nda mitolojik içerikli bir anlatıma konu olduğu

---

Publisher, 1957), XV/591-592; "Ayna", *Ana Britannica* (İstanbul: Ana Yayıncılık, 1987), III/97-98; Nermin Sinemoğlu, "Ayna", *DİA* (İstanbıl: Türkiye Diyanet Vakfı, 1991), IV/260.

[275] Uluç, *İbn Arabi'de Sembolizm*, 103.

[276] Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004), 64.

[277] Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu - M. Ali Cimcoz (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017), 337-338.

[278] Julia Ching, "The Mirror Symbol Revisited: Confucian and Taoist Mysticism" (Oxford-New York-Toronto-Melbourne: Oxford University Press, 1983), 226; Uluç, *İbn Arabi'de Sembolizm*, 106.

[279] Süleyman Uludağ, "Ayna", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1991), IV/261.

görülür. Bu hikayeye göre Gılgamış, deniz ötesinde Utnapiştim adında bir şehre gitmek ister. Ancak buraya gidebilmek için ihtiyacı olan *taştankileri (denizi geçmeye yardımcı heykeller olduğu düşünülüyor)* kırıp yok ettiğinden Urşanabi isimli bir kimseden yardım talep eder. Urşanabi, Gılgamış'a aynalı yüz yirmi kürek yapmasını söyler. Kaynaklarda bu aynanın küreğin suya giren kısmı olduğu ifade edilir. Böylece başlıkları ayna biçiminde olan kürekler sayesinde Gılgamış, tehlikeli deniz yolculuğunu aşarak Utnapiştim'e ulaşmış olur[280].

Ayna, Anadolu ve Mezopotamya uygarlıklarında tören sahnelerinde kullanılan bir objedir. Bu anlamda Hitit Dönemi kalıntıları dikkate değer görsel materyal sunmaktadır. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenen duvar kabartmalarında, tören alayının başında Sümerlerden Hitit'e intikal eden Kubaba figürü bulunur. Aslanın üzerine yerleştirilmiş bir tahtta oturan Kubaba, sol elinde nar ve sağ elinde ayna tutmaktadır (Fot.92). Tören alayını oluşturan diğer figürlerin de ellerinde ayna tuttukları görülür (Fot.93).





Fotoğraf 92. *Elinde Ayna Tutan Kubaba, MÖ 900-700, Kargamış-Gaziantep, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara.*

Fotoğraf 93. *Tören Alayında Ayna Tutan Figürler, MÖ 900-700, Kargamış-Gaziantep, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara.*

[280] *Gılgameş Destanı*, çev. Muzaffer Ramazanoğlu (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1993), 75-76.

Mısırlılarda ayna metaforuna tekabül eden sembol *Ankh*'tır. *Ankh*, kelime olarak *el aynası* ve *hayat* anlamlarına gelir. Bir obje olarak ayna kutusu işlevi de gören *Ankh*, Antik Mısır'da tanrılar ve Firavunların tasvir edildiği duvar resimleri ve rölyeflerinin neredeyse tamamında mevcut olan bir semboldür (Fot.94)[281]. Görsellerin büyük bir kısmında Firavunlar, ellerinde bir *Ankh* ile tasvir edilmişlerdir. Kimi tasvirlerde ise *Ankh*, tanrı addedilen figürlerce firavunların ağzına uzatılmaktadır. Söz konusu kompozisyonlar, firavunlara ebedî hayat bahşedilmesi şeklinde yorumlanmıştır. Zira *Ankh* motifinin anlam bütünlüğü oluşturduğu *kobra* ve *üçgen* şekillerinden meydana gelen üçlü sembol, hiyerogliflerde *"ebedi hayat bahşedilmiş"* ifadesine karşılık gelir. Firavunlara özgü olan bu ibarede *Ankh*, yani *ayna motifi*, *hayat* sözcüğüne tekabül eder[282]. Böylece oval bir ayna formuyla temsil edilen *Ankh* sembolüne *yaşam anahtarı, Nil'in anahtarı* ve *sırların anahtarı* gibi anlamlar yüklenmiştir. Bu şeklin MS I. yüzyıldan itibaren Kopt/Kıptîlerin Hıristiyanlık dinine geçmeleriyle kulplu bir haça dönüştürüldüğü ve küçük değişikliklerle Roma'da kullanıldığı ileri sürülür[283].

Antik Yunan'da ayna denildiğinde ilk akla gelen Narkissos Efsanesi'dir. Hikayenin kahramanı Narkissos, kendisine aşık olan herkesi reddeder. Narkissos tarafından küçümsenen ve onuru kırılan bir genç, Narkissos'un sevdiğine kavuşamaması için Olimpos tanrılarına dua eder. Bunun üzerine bir pınarın başında kendi yansımasını gören Narkissos, bu görüntüye aşık olur (Fot.95). Ancak yansımanın kendisine ait olduğunu ve ona ulaşmasının imkânsızlığını anladığı andan itibaren günden güne eriyip, yok olur[284]. Bununla birlikte ayna, Antik Yunan'da Olimpos tanrılarının bazılarının atribüsü olarak da varlık göstermiştir. Bunlardan biri Afrodit'tir. Afrodit, önceleri Antik Yunan görsellerinde elinde bir asa ya da çiçek ile tasvir edilirken daha sonra bunlara ayna ilave olmuştur[285].

---

[281] Pat Remler, *Egyptian Mythology A to Z* (New York: Chelsea House Publishing, 2010), 16.

[282] Clare Gibson, *Semboller Nasıl Okunur?*, çev. Cem Alpan (İstanbul: YEM Yayınları, 2012), 51.

[283] Perihan Sadıkoğlu, *Antik Mısır Sanatı ve Tarihsel Akıştan Günümüze Etkiler* (İstanbul: Kişisel Yayınlar, 2007), 230-231.

[284] Hansen, *Yunan ve Roma Mitolojisi*, 438-439.

[285] Carpenter, *Antik Yunan'da Sanat ve Mitoloji*, 42.





Fotoğraf 94. *Amenemhat I Piramidinden Ankh Motifli Duvar Kabartması, MÖ 1981–1952, Mısır.**

Fotoğraf 95. *Narkissos'a Ayna Tutan Genç Nymphe, MÖ 340-330, Museo Civico Archeologico, Bolonya.**

Fârisîlerde ayna denildiğinde akla efsanevî hükümdarları Cemşîd ile Keyhüsrev'e atfedilen *Câm-ı Cemşîd* gelmektedir. *Şahnâme*'de geçen hikayeye göre Cemşîd'in kadehi anlamına gelen *Câm-ı Cemşîd,* içerisine bakıldığına dünyada olup biten gizli saklı her şeyi gösterme özelliğine sahiptir. Bu yönüyle *âyine-i cihannümâ* olarak da anılır. *Şahnâme*'ye göre Keyhüsrev, *Câm-ı Cemşîd* sayesinde Efrâsiyab tarafından kuyuya atılan Bijen'in yerini bulmuştur[286]. *Evrenin aynası* mahiyetindeki bu kadeh, Cemşîd'den Keyhrüsrev'e ondan Dârâ'ya miras kalmıştır. İslâm tasavvuf literatürüne de geçen *Câm-ı Cemşîd* ile mutasavvıflar ekseriyetle *"gönül aynasından kâinatın seyredilmesi"*ni kastetmişlerdir[287].

Eski Türklerde ayna, öte dünya ve ruhlarla ilişkilendirilen bir nesnedir. Davul ve sembolik anlamlar ihtiva eden özgün kıyafet gibi pirinç bir ayna da kamın sahip olması gereken donanımlar arasında yer alır. Ayna, kamın ruhlarla irtibata geçtiği büyü araçlarından biri olup gelecekten haber almasını sağlar. Ayrıca kam aynaya baktığında, kendi iç dünyasını ve ruhunu görür[288]. Kamın aynadan kendi ruhunu okuması, İslâm

---

[286] Ebü'l-Kasım Mansur b. Ali el-Firdevsî et-Tusî Firdevsî, *Şahnâme I* (İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2018), 796.

[287] Yıldırım, *Fars Mitolojisi Sözlüğü*, 190-191.

[288] Baldick, *Hayvan ve Şaman*, 157-158; Necati Sümer, "Mitolojik ve Dinsel Bir Sembol Olarak Ayna", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi = The Journal of International Social Research* X/52 (2017), 1370.

tasavvufunda *gönül aynası*nın, kişinin manevî tekâmülünü yansıtması metaforuyla benzerlik gösterir. Ayrıca Eski Türk inancında ayna, Tengri'nin yansımasını simgelediğinden mezarlara konulan bir eşyadır. Hatta İslâm öncesi döneme ait bu adetin Azerbaycan topraklarında sürdüğü ifade edilir[289].

İslâm öncesi semâvî dinlerde ayna, mecazî anlamlarıyla bir teşbih unsuru olarak kullanılmıştır. Yahudi inancının kutsal kitabı Eski Ahit incelendiğinde iki yerde ayna benzetmesine başvurulduğu görülür. Bunlardan ilki Eyüp Kitabı 37:18'dir. Burada gök kubbe tunçtan yapılmış sert bir aynaya benzetilir. Bununla birlikte Yahudi geleneğinde Şabat Günü aynaya bakmak yasaklanmıştır. Ayna ayrıca yas dönemlerinde de bakılmaması gereken ve şayet taziye evinde mevcutsa üstü örtülen yahut duvara ters asılan daha çok olumsuz anlamlar ihtiva eden bir nesnedir[290]. Bu durumun sebeplerinden biri kanaatimizce Sirak 34:1-8'de geçen ayna benzetmesidir. Zira burada ve bağlamında yer alan pasajlarda boş ve aldatıcı umutlar ile düşler, akılsız insanların işi olarak görülmüş, düşlere inanmak gölgeleri tutmaya benzetilmiştir. Düş ise tıpkı bir *ayna* gibi aldatıcı nitelikte sayılmıştır[291]. Günümüz Hıristiyanlık inancının kutsal kitabı Yeni Ahit'in Yakup 1:13 pasajında yer alan *"Bir kimse sözün dinleyicisi olup da uygulayıcısı olmazsa, aynada kendi doğal yüzüne bakan adama benzer."* ifadesi bir önceki pasajla birlikte değerlendirildiğinde, Tanrı'nın buyruklarının yalnızca dinleyicisi olmak, kişinin kendini aldatması olarak tasvir edilmiştir. Devamında ise Tanrı'nın emirlerinin kulları tarafından uygulanmaması aynada kendi yansımasına bakan ve aynanın karşısından ayrıldığında kendini unutan adama benzetilmiştir[292]. Netice itibariyle İslâm öncesi medeniyetlerin ayna ile ilgili tasavvurları, yazılı ve görsel materyaller ışığında incelendiğinde aynanın, Batı'da büyük oranda olumsuz bir çağrışımı varken Doğu geleneklerinde hakîkatin ve doğruluğun simgelerinden biri olduğu ifade edilebilir[293].

---

[289] Mustafa Ünal, "Azerbaycan Mezar Taşlarında Geleneksel Türk Dini ve İslâm'ın Etkileri" (Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2000), II/290.

[290] Sümer, "Mitolojik ve Dinsel Bir Sembol Olarak Ayna, 1372; https://jewishencyclopedia.com/articles/10876-mirror, erişim: 10 Haziran 2021.

[291] Sirak 34:1-8.

[292] Yakup 1:22-27.

[293] Titus Burckhardt, *Aklın Aynası: Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler* (İstanbul: İnsan Yayınları, 1994), 129.

2. İslâm Dini ve Tasavvuf Metinlerinde Ayna

İslâm dininin mukaddes kitabı Kur'ân-ı Kerîm'de ayna kelimesi yer almamaktadır. Bununla birlikte dinî metinlerde ayna metaforunun ilk temsîli, Hz. Peygamberin hadîs-i şeriflerinde belirmektedir. Başta *"Mü'min, mü'minin aynasıdır."*[294] hadisi olmak üzere, hadis literatüründe kelimenin mecazî anlamlarda kullanıldığı pek çok örnek bulunur. İslâm dininde ayna metaforunun kullanıldığı ilk metin olan mezkur hadîs-i şerif, İslâm alimleri ve mutasavvıflarınca iki şekilde anlaşılmıştır. Bu görüşlerden ilki, hadiste geçen her iki *mü'min* ifadesini de beşer olarak, diğeri ise ilkini insan olan *mü'min* ikincisini Allah'ın güzel isimlerinden *el-Mü'min* olarak yorumlar[295]. Hadisi, *insan-insan/mü'min-mü'min* ilişkisi bağlamında ele alanlar daha çok muhaddislerken, mutasavvıflar *Allah-insan/el-Mü'min-mü'min* ilişkisini ön plana çıkarmışlardır. Böylece sûfî gelenekte, Allah'ın varlığı gibi temel itikadî konuları açıklamak maksadıyla hem söz konusu hadisten hem de hadiste başvurulan *ayna mecazı*ndan fazlaca istifade edilmiştir. Hadis; insan-insan ilişkisi ekseninde değerlendirildiğinde, mümin kimsenin, ona bakan diğer müminlerin kendilerinde var olan kusur ve eksikleri görüp düzeltmelerine vesile olacak derecede örnek bir hayat sürmesi ve kendinde var olan güzellikleri tıpkı *pırıl pırıl bir ayna* misali karşısındakilere yansıtması şeklinde yorumlanmıştır[296]. Elbette bu yansıma ve yansıtma ilkesinin aksi de mümkündür. Kişi mümin kardeşinde gördüğü bir hatayı önce kendinde gözlemlemeli, varsa düzeltme yoluna gitmelidir. Eserlerinde bu hadîs-i şerife sıkça başvuran Mevlânâ *Fîhi Mâ Fîh*'te; *"Eğer din kardeşinde bir ayıp görürsen, o ayıp sendedir, halbuki onda görüyorsun. Âlem ayîne gibidir, kendi nakşını da onda görürsün; çünkü 'Mümin, müminin aynasıdır' buyrulmuştur. O ayıbı kendinden izale et! Zira incindiğin şey sendedir."* diyerek mümin kardeşinin bir hatasını ayıplayan kişi için pınara su içmeye giden filin kendi görüntüsünden ürkmesi örneğini vermiştir[297]. *Mesnevî*'de de bu hususa dikkat çeken Mevlânâ, aşağıdaki dizeleri söylemiştir:

"Sen dahi bir düşmana kinlensen, altı duyun da yanılır.

---

[294] Ebû Dâvûd, "Edeb", 49; Tirmizî, "Birr", 18.

[295] Huriye Martı, "'Mümin Müminin Aynasıdır' Rivayeti Üzerine Bir İnceleme", *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi [Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi],* 27 (2009), 50-51.

[296] Ögke, "İbnü'l-Arabî'nin Fusûsu'l-Hikem'inde Ayna Metaforu", 76.

[297] Mevlânâ Celâleddîn Rûmî, *Fîhi Mâ Fîh*, çev. Ahmet Avni Konuk (İstanbul: İz Yayıncılık, 2018), 24-25.

Ondaki düşmanlıksa Hakk'ın aksidir, onun kahır sıfatlarında hasıl olmuştur.

Ondaki o günah, senin suçunun cinsindedir. Önce sen kendi tabiatından o huyu gider.

Kendi çirkin huyun onda göründü. O sana bir ayna sathı gibi oldu."[298]

XIII. yüzyıl Anadolu erenlerinden Yûnus Emre'nin *Divân'*ında ayna metaforundan istifade edilen pek çok beyit mevcuttur. Bunlardan biri *"Dost sûreti gözgü durur, bakan kendü yüzün görür / Gelsün o kendüsüz gelen, ben râzumı ana direm"*[299] şeklinde olup gerek Hz. Peygamberin hadisi ile gerekse Mevlânâ'nın *Fîhi Mâ Fîh*'te ortaya koyduğu benzetme ile paralellik gösterir. Zira ilk mısrada yer alan *dost* ifadesi, şairler arasında *din kardeşi* anlamında kullanıldığı gibi tasavvufta daha çok *Allah (cc)*'ı ifade eden bir kelimedir. Burada dostun sûreti, ona bakan insan için tıpkı bir aynaya benzetilmiş ve bakanın kendini göreceği anlatılmıştır. Ancak kendi benliğinden sıyrılanlar, *dost*u olduğu gibi görebilirler. Bununla birlikte ayna metaforu tasavvufî kaynaklara daha çok Allah-insan irtibatı ve ilişkisi temelinde yansımış ve yıllar içerisinde şekillenerek birçok metafizik konunun izahında kullanılmıştır. Bunlardan ilkinin ve en önemlisinin Gazzâlî'de *"varlığın birliği ilkesi"* ile ortaya çıkıp İbnü'l-Arabî'de *"vahdet-i vücûd"* felsefesiyle sistemleşen tasavvufî görüş olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Gazzâlî, sûfînin varlığının *hem Hakk ile özdeş hem de Hakk'tan başka* olması şeklinde tarif edilen bu ilkeyi, aynadaki sûretin bir yandan aynaya bitişik ve neredeyse ayna ile özdeş, diğer yandan ise aynadan başka olması ile açıklamıştır. İbnü'l-Arabî de yine ayna metaforunu kullanarak Allah ile insan arasında aynı anda var olan *özdeşlik/ayniyet* ve *başkalık/gayriyet* ilişkisini ortaya koymuştur[300]. Esasen İbnü'l-Arabî ayna sembolünü Allah-insan ilişkisi başta olmak üzere, bütün bir varlık görüşünü ifade etmek için kullanır. İbnü'l-Arabî, teozofik görüşlerini kapsamlı bir biçimde açıkladığı eseri *Fütûhat-ı Mekkiyye*'de Allah'ın varlıkları "yaratma anlayışını" yine ayna metaforu ile açıklar. Ona göre yaratma bir *tecellî* veya *zuhur*dur. Yaratmada madde-form ikiliğini reddeden İbnü'l-Arabî, varlığı tek bir hakîkat olarak kabul eder. Böylece onun yaratma

---

[298] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, VI/747, 3177-3180. Beyitler.

[299] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 349.

[300] Uluç, *İbn Arabi'de Sembolizm*, 112-113; Ögke, "İbnü'l-Arabî'nin Fusûsu'l-Hikem'inde Ayna Metaforu", 77.

anlayışında *ayna*; tek bir hakîkat olan vücûd veya Tanrı'ya, mümkünler ise aynadaki sûretlere tekâbül etmektedir. Başka bir ifade ile *"Şeylerin varlığa gelişi, onların 'Tanrı aynası'nda zuhur etmelerinden başkası değildir"*[301]. Buna göre mümkünlerin varlığı, ancak aynanın varlığı ile gerçekleşebilir. Zira ayna, üzerinde görüntü olmasa da var olacakken, görüntünün varlığı aynaya bağlıdır. İbnü'l-Arabî, bu yansıma eylemini tersine de işletmektedir. Buradan hareketle aynadaki sûretler, aynı zamanda yine Allah'ın yansımasıdır[302]. Onların tek bir hakîkatin yansıması olduğu halde birbirinden farklı oluşları ise varlıkların O'nu kendi istidatlarına göre yansıtmaları ile açıklanmıştır[303]. İbnü'l-Arabî'nin bir diğer önemli eseri *Fusûsû'l-Hikem,* ayna metaforu ile başlar. Eserin ilk bölümü olan *Âdem Fassı*'nda âlem ve insan, yüce Allah'ın bir aynası olarak betimlenir. *Fusûsû'l-Hikem*'in tamamı incelendiğinde ise tek bir hakîkatin farklı aynalardaki görünümlerini tanıtan bir eser olduğu anlaşılır[304]. Zira İbnü'l-Arabî, her bâbta farklı bir peygamberin özelliklerinden yola çıkarak hakîkatin farklı aynalardaki tecellîlerini izah etme yoluna gitmiştir.

Aynanın, diğer mutasavvıf şairlerde olduğu gibi Yûnus'ta da vahdet-i vücûd düşüncesine karşılık gelen bir mecaz olarak kullanıldığını ifade etmek yerinde olacaktır. *Dîvan*'ından bu durumu destekleyen pek çok beyit örnek verilebilir. Ancak biz çalışmamızın hacmi gereği aşağıdaki dörtlüğü vermekle yetineceğiz.

"Asılda 'âşık u ma'şûk u 'ışk bir
Bu birden gerçi kim yüz bin görindi
Eğer âyîne bin olsa bakan bir
Gören bir görinen bin bin görindi"[305]

---

[301] Uluç, *İbn Arabi'de Sembolizm*, 127.

[302] Burckhardt, *Aklın Aynası*, 131.

[303] Ahmet Avni Konuk, *Fusûsu'l-Hikem Tercüme ve Şerhi* (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2017), I/128-129; Uluç, *İbn Arabi'de Sembolizm*, 123-131; Ögke, "İbnü'l-Arabî'nin Fusûsu'l-Hikem'inde Ayna Metaforu", 79.

[304] Ebû Abdullah Muhyiddin Muhammed b Ali İbnü'l-Arabi, *Fususu'l-Hikem*, çev. Ekrem Demirli (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006), 260.

[305] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 472.

İslâm dünyasında ayna metaforunu kullanan mutasavvıf, düşünür ve şairlerden bir diğeri Feridüddin Attâr'dır (v. 618/1221). Kendisi sonraki yıllarda yetişen mutasavvıf şairlere öncülük etmiş ve Mevlânâ'ya eserlerinde ilham kaynağı olmuştur[306]. Attâr'ın en bildik eseri, başlığını Hz. Süleyman kıssasında geçen ve Kur'ânî bir terim olan *Mantıku't-Tayr* terkibinden alır. *Kuşların dili* anlamına gelen bu temsilî tasavvufî hikayede bir 'kuşlar ülkesi'nden söz edilir. Burada yaşayan binlerce kuş, padişahı olmayan bir ülke tasavvur edemediklerinden kendilerine hükümdar aramak için yola koyulmak ister. Hz. Süleyman'ın kuşu olan Hüdhüd, onlara padişahlarının adının Sîmurg olduğunu ve Kaf Dağı'nın ardında bulunduğunu söyler. Ayrıca *"O bize yakındır lakin biz ona oldukça uzağız."* der[307]. Bu uğurda uzun ve zorlu bir yolculuğa çıkan kuşlar, Hüdhüd'ü kendilerine rehber seçerler. Kuşlar, Sîmurg'a ulaşma serüvenlerinde yedi zorlu vadi aşarlar. Ne var ki yolculuğun sonunda ancak otuz kuş Sîmurg'a ulaşabilir. Sîmurg'a ulaştıklarında ise gördükleri kendilerinden başkası değildir. Böylece insanoğlunun en kıymetli yolcuğunun kendi içinde saklı olan hakîkate yolculuk olduğunu fark ederler. Attâr bu temsilî hikayede, Fars dilinin inceliklerini kullanarak bir cinas yapmıştır. Eski Zerdüşt kaynaklarından itibaren ilâhî bir mana yüklenen Sîmurg'u *otuz kuş* anlamına gelen *Sî-Murg* ile anlatmıştır. Bu hikayede ekseriyetle her bir kuşun temsil ettiği karakterlerden hareketle kuş metaforları üzerinde durulur. Ancak görüldüğü üzere esasen hikayenin bütünü, *ayna metaforu* üzerine kurgulanmıştır. *"Kendini bilen Rabbini bilir"* düsturundan hareket eden eserde[308] Sîmurg, kişiye kendini apaçık yansıtan aynadır ve hikaye *"Sonunda kuşlar ebediyen onda fânî oldular ve gölge güneşte kaybolup gitti."* cümlesiyle biter[309].

Tasavvufî metinlerde ayna metaforunun tecellî bağlamında ele alınışının özetle üç kullanımı bulunmaktadır. Bunlardan ilki Allah (cc)'ın âlem aynasında tecellî etmesidir. Âlem, Rahmân'ın *kudret aynası* kabul edilir. Allah; büyük sanatkâr (el-Musavvir), âlem ve yaratılmışlar da O'nun eseridir. Eser ise sanatkârın *ayna*sıdır[310].

---

[306] Seyyid Hüseyin Nasr, *İslâm Sanatı ve Maneviyatı* (İstanbul: İnsan Yayınları, 2017), 160.

[307] Feridüddîn Attâr, *Mantıku't-Tayr*, çev. Sedat Baran (İstanbul: Lacivert Yayıncılık, 2007), 68.

[308] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 5.

[309] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 381.

[310] Osman Nuri Karadayı, "Alvarlı Hâce Muhammed Lutfî Efendi'nin Şiirlerinde Ayna Sembolizmi", *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 43 (2015), 315.

Böylece yaratılmış her şey Allah'tan bir nüve taşır ve insanoğlu kâinata, doğru gözle baktığında Rahmân'ı görür. Bu görüş aynı zamanda *Kenz-i Mahfî* hadisi olarak bilinen *"Ben gizli bir hazine idim bilinmek istedim, âlemi yarattım ki onunla bilineyim"*[311] kutsî hadisi ile temellendirilmiş ve Allah'ın kendisini âlem aynasında seyretme isteği şeklinde düşünülmüştür[312]. Allah'ın yeryüzünde tecellî etmesiyle ilgili Attâr, *Mantıku't-Tayr*'da *"Onun temiz nûrunun bir görünüşü âlemdir, bir görünüşü de âdem ve zürriyetidir."* ifadelerini kullanır[313]. Nitekim sûfîlere göre Allah'ın yarattıkları içerisinde tecellî ettiği ikinci varlık insandır ve insan, evren aynasının bir prototipi mahiyetindedir[314]. Esasen burada insan ile evren arasında kurulan benzerlik ilişkisi, daha önce hayat ağacı bahsinde değindiğimiz *"Âlem büyük bir âdemdir, âdem küçük bir âlemdir*" yaklaşımına çok benzemektedir. İnsanın Hakk'ın kendisinde tecellî ettiği şuurlu bir ayna olmasına yönelik, kaynaklarda sayısız örnek bulunmaktadır. Eflâkî, bu hususu Mevlânâ'nın ağzından; *"Tanrı adlarından birisi de mümindir. İman eden kul da mümindir. 'Mümin müminin aynasıdır' demek, Tanrı onda, o aynada tecellî etti demektir."* şeklinde aktarmış ve kendisi *"Tanrıyı görmek istiyorsan gel, aynaya bak da onu gör."* demiştir[315].

Mutasavvıflara göre yaratıcıyı bütün sıfatları ile yansıtan yegâne varlık insandır. İnsanlar arasında ise kusursuz yansıma ancak peygamberler ve insan-ı kâmilde mümkündür[316]. Bu görüş, konunun başında zikrettiğimiz *"Mümin, müminin aynasıdır"* hadîs-i şerifi ile irtibatlandırılarak hakîkî manada mümin kişinin, el-Mü'min olan Allah'ın sıfatlarının aynası olacağı kabul edilmiştir. İnsanın, dolayısıyla insan-ı kâmilin ilâhî tecellîleri en mükemmel şekilde yansıtan *ayna* olması, Allah'ın ona ruhundan üflemesiyle mümkün olmuştur. Böylece insan ilâhî bir numûne mertebesine yükselmiştir[317]. İnsana düşen kendinde var olan cevheri, fıtrata ve kabiliyetine uygun

---

311 Aclûnî, II, 132.

312 Bk. Ahmet Ögke, "Tasavvufta 'Kenz-i Mahfî' Düşüncesi ve Sofyalı Bâlî Efendi (960/1553)'nin 'Küntü Kenzen Mahfiyyen' Şerhi Bağlamında Varoluşun Anlamı", *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi* V/12 (2004), 9-24.

313 Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 29.

314 Ögke, "İbnü'l-Arabî'nin Fusûsu'l-Hikem'inde Ayna Metaforu", 88.

315 Arifi Ahmed Eflâkî, *Menâkıbü'l-Ârifîn (Ariflerin Menkıbeleri)* (Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1995), II/78.

316 Uluç, *İbn Arabi'de Sembolizm*, 133.

317 Konuk, *Fusûsu'l-Hikem Tercüme ve Şerhi*, I/175-176.

şekilde parlatmaktır. Bunun için insan aynasının konumu önem taşımaktadır. Zira ayna, paralel ve tam karşı karşıya olma halinden uzaklaştığında doğru yansıtma özelliği zayıflar. Buradan hareketle Allah'ın ilmi hakîkatte tek olmasına karşın, eğer insan Allah'ın huzurunda doğru konum almazsa yansıtma özelliği tahrif olur[318]. Diğer bir ifadeyle "suyun, içinde bulunduğu kabın rengini alması gibi, Allah da kulunun kalbinin biçimini alır"[319]. İbnü'l-Arabî bu durumu *Fütûhat-i Mekkiyye*'de *"İman, karanlığı kovan bir ışıktır ve bütün aynalara isabet etmektedir. Ancak her ayna kendi kabiliyeti nispetinde ışığını yansıtmaktadır."* cümleleriyle ifade etmiştir[320].

Allah'ın tecellî ettiği üçüncü varlık ise yine insanla ilişkili olmakla birlikte *gönül*dür. Belki de tasavvufî metinlerde en sık rastlanan tecellî metaforu *gönül aynası*dır denilebilir. Literatürde bu bağlamda en bildik hikayelerden biri "Rumlu (Yunan) ve Çinli Sanatkârların Hikâyesi"dir. İlk olarak Gazzâlî'de[321] karşımıza çıkan bahse konu hikaye, Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinde ve daha sonra Şeyh Galip Dîvanı'nda tekraren anlatılmıştır. *Mesnevî*'deki hikayeye göre *"Çinliler resimde daha sanatlı olduklarını iddia ettiler. Rumlar da: 'Bunda biz daha kuvvetliyiz', dediler. Devrin padişahı: 'Hanginizin üstat olduğunun belli olması için imtihan etmek gerek' dedi."*

Bunun üzerine her iki gruba nakışlarını işlemeleri için karşılıklı iki oda verildi. Çinli ressamlar sarayın hazinesinden envaî çeşit boyalar alıp tüm hünerlerini ortaya koyarak bulundukları odanın duvarını boyarken, Rumlu ressamlar yalnızca pası gidermek için cilâ yapmakla meşguldüler. Duvar, gökyüzü gibi saf ve berrak hale geldi. Ressamlara verilen süre dolduğunda padişah önce Çinli ustaların duvara işlediği nakışları hayranlıkla seyretti. Ancak iki oda arasındaki perde kaldırılıp Çinlilerin resimleri Rumlu ustaların cilaladığı duvara yansıdığında burada görünen şey çok daha parlaktı ve gözü yuvasından alıyordu. Mevlânâ bu hikayede anlatılanı;

"A babacığım! Rumlular, tekrarlanacak dersleri, kitapları ve hünerleri olmayan sûfîlerdir. Ama onlar gönülleri cilalamışlar, açgözlülükten, hırstan, cimrilikten

---

[318] İbnü'l-Arabî, *Fususu'l-Hikem*, 272-273; Ögke, "İbnü'l-Arabî'nin Fusûsu'l-Hikem'inde Ayna Metaforu", 85.

[319] Burckhardt, *Aklın Aynası*, 130.

[320] Uluç, *İbn Arabi'de Sembolizm*, 140-141.

[321] İmam Gazzâlî, *İhya (Muhtasar İhyau Ulumi'd-Din Tercümesi): Yıkıcı Kötülükler (Rub'ul-Mühlikat)*, çev. Mustafa Çağrıcı (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2020), III/36-37.

ve kinlerden arınmışlardır. Aynanın o parlaklığı, gönlün vasfıdır; gönülse sınırsız şekillerin yansımasına uygundur. Gaybın sınırsız ve şekilsiz şekli, Musa'ya gönül aynasından, yakasından parladı. Gerçi o şekil göğe, arşa, ferşe, denize, balığa sığmaz. Çünkü bunlar sınırlıdır, sayılıdır. Kendi berrak ve temiz zatını görmek için kendini, kendi niteliklerinden temizle. Böylece kitap, öğretici ve hoca olmaksızın gönlünde peygamberlerin bilgilerini görürsün." şeklinde açıklamıştır[322].

Tasavvufî metinlerde sayısız örneğine rastladığımız *gönül aynası*, bir diğer adıyla *Hakk'ın ezel aynası/âyîne-i dil* metaforu[323] *"Allah sizin sûretlerinize ve mallarınıza bakmaz, ancak kalplerinize ve amellerinize bakar."*[324] hadîs-i şerifi ile ilişkilendirilmiş ve nazargâh-ı ilâhî (Allah'ın baktığı yer) olarak kabul edilmiştir[325]. Yûnus da *nazargâh-ı ilâhî* ve *gönül aynası* bağlamında şu beyti söylemiştir; *"Mevlânâ Hüdâvendigâr bize nazar kılalı / Anun görklü nazarı gönlümüz aynâsıdur"*[326]. Bununla birlikte Rumlu ve Çinli ressamlar hikayesinde anlatılan gönül aynasının parlatılması, bireyin tasavvuf yolculuğundaki manevî gelişimini ifade eden *seyr ü sülûk/inisiyasyonu* açıklamak için kullanılan bir metafor olmuştur. Buna göre *seyr ü sülûk,* temelde iki aşamaya ayrılır. Bunlardan ilki *zühd* ikincisi ise *tasavvuf* şeklinde isimlendirilir. *Zühd* evresinde derviş, nefsin sebebiyet verdiği günahlardan ve kötü düşüncelerden arınmaya yönelik birtakım hususî ibadetler yapar. Bu, bir bakıma ruhun aydınlanması için gerekli olan manevî bir temizlik sürecidir. Tasavvuf evresinde ise gönlünü ve ruhunu arındırmış olan kişinin kalbine ilâhî bilgi yansıyacak, böylece insan-ı kâmil olma mertebesine vasıl olacaktır. İşte tasavvufî terbiyedeki bu süreç de ayna metaforu ile sembolize edilmiştir. Bireyin *zühd* hayatı yaşadığı arınma evresi, kalp aynasının parlatılıp cilalanmasına, aydınlanma ve *tasavvuf* evresi ise marifet bilgisinin cilalanmış gönül aynasına yansımasına benzetilmiştir[327]. Buna mukabil gönlün nefsanî ve dünyevî arzularla dolması ise aynanın paslanması şeklinde tasvir edilir. İbnü'l-Arabî gönül aynasının nefs pasıyla

---

[322] Mevlânâ Celâleddîn Rûmî, *Mesnevî-i Manevî*, çev. Derya Örs - Hicabi Kırlangıç (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2015), 156-157; Bk. Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, I/141-142.

[323] Ethem Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü* (İstanbul: Anka Yayınları, 2004), 168.

[324] Müslim, Birr, 34.

[325] Karadayı, "Alvarlı Hâce Muhammed Lutfî Efendi'nin Şiirlerinde Ayna Sembolizmi", 311.

[326] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 258.

[327] Uluç, *İbn Arabi'de Sembolizm*, 110.

cilasının kaybetmesini, ilâhî feyzden mahrum kalma anlamında kullanılmıştır[328]. *Mesnevî*'de bu husus, gönül aynasının manevî hastalıklardan temizlenmesi olarak anlatılır ve gönül aynasını paslandıran hastalıklar *kibir, gıybet, nefret, haset, yalan* ve *riya*dır. Bu bağlamda aşağıdaki beyitler, gönül aynasının kirden ve pastan arınmasına dair *Mesnevî*'de geçen fazlaca örnekten yalnızca iki tanesidir.

"*Aşk bu sırrın yayılmasını ister. Temiz olan aynaya bak, nasıl gammazdır.*
Senin gönül aynan sırrını faş etmiyor. Çükü o tozdan arınmış değil.
Gönül kirden, süsten temizlenirse, Hakk güneşinin nûru orada parıldar."[329]
"Demir gibi gönlünü kinden arıt. Riyazette tozsuz passız bir ayna ol.
Vasıflar aynanı temizle. Onda saf varlığını temaşa et ki,
Riyakârların dersi ve kitap olmaksızın peygamberlerin ilmi kalbine açılsın."[330]

Esasen aynaya benzetilen kalplerin paslanması metaforunun da temelde âyet ve hadise dayandığını söylemek mümkündür. Zira Mutaffifîn Sûresi 14. âyette; "*Hayır, hayır! Doğrusu onların kazanmakta oldukları kalplerini paslandırmıştır*." ifadesi geçer. Ayrıca *"Demirin su ile temas ettiğinde paslanması gibi, bu kalpler de paslanır."*[331] hadîs-i şerifi, mutasavvıfların söz konusu benzetmeyi kullanmalarında etkili olmuştur. Görüldüğü üzere tasavvufî literatürde oldukça kapsamlı bir kullanım alanına sahip olan ayna metaforu, temelde özne ve nesnenin birliğini temsil etmesi ve manevî arınmayı somutlaştırarak ifade eden bir sembol olması gibi nedenlerle, manevî tefekkürün yaygın bir simgesi kabul edilmiştir. Burckhardt da bu hususta mistik düşüncenin ifade edilmesine en uygun metafor olarak aynayı gösterir[332].

3. İslâm Mimarîsinde Ayna

Aynanın felsefî, dînî ve edebî metinlerde metafizik gerçekleri açıklamak maksadıyla yaygın kullanımı, onu süsleme sanatının önemli bir malzemesi ve aynı zamanda motifi haline getirmiştir. Aynanın sanat eserlerinde kullanımı birkaç açıdan ele

---

[328] İbnü'l-Arabî, *Fusûsu'l-Hikem*, 271.

[329] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, I/43, 33-35. Beyitler.

[330] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, I/141, 3568-3570. Beyitler.

[331] Tirmîzî, Tefsiru'l-Kur'an, 83.

[332] Burckhardt, *Aklın Aynası*, 127.

alınabilir. Bizatihî ayna objesinin; altın, gümüş, bronz gibi değerli madenlerin pürüzsüz bir biçimde cilalanmasının ardından zümrüt ve yakut benzeri değerli taşlarla işlenmesi, ona bir sanat eseri hüviyeti kazandırmıştır. Bu kapsamda İslâm Sanatı eserlerine dahil edilen ayna örnekleri bilhassa Orta Çağ'da Selçuklu, Osmanlı ve Memlûklü devirlerine tarihlenmekte ve günümüzde müzelerde sergilenmektedir. Bununla birlikte ayna, dairevî ve oval formuyla mimarî süslemede bir motif olarak da yerini almıştır[333]. Cam aynaların icadı ve yaygınlaşmasıyla ise bütün yahut kırık ayna parçaları, mimarî süslemenin önemli öğesi haline gelmiştir. İslâm coğrafyasında Safevî Dönemi'nden itibaren İran'daki mimarî eserlerde aynanın bir süsleme materyali olarak kullanımı yaygınlık kazanmıştır. Aynanın anlam ve mahiyeti bakımından sanat eserlerine yansıyan bir diğer kullanım şekli *müsennâ* hat eserlerinde karşımıza çıkar. Aynı kompozisyonun simetrik şekilde uygulanması anlamına gelen *müsennâ* tasarımlar, *aynalı*[334] yahut *mir'âtî* kelimeleri ile de ifade edilmiştir. Müsennâ tasarımlar, hat eserlerinin yanı sıra figürlü yahut bitkisel bezemeli taş ve çini panolarda da görülür. Son olarak *ayna,* kelimenin mecaz anlamıyla yer aldığı dörtlük ve beyitlerin hat levhalarına aktarılması ile de mimarî süslemede karşımıza çıkan bir kavramdır[335]. Biz bu başlık altında ayna mecazının mimarî süslemeye aksettiği biçim ve formları üzerinde duracağız.

a. Süsleme Unsuru Olarak Ayna

Yuvarlak veya oval gövdesi ve ince uzun sapıyla, mimarî süslemenin bir parçası olan ayna motifi, Divriği Ulu Camii'nde (670/1271) farklı formalarda karşımıza çıkar. Yapının, cennet kapısı olarak da anılan kuzey taç kapısı, insanda mucizevî bir boyuta adım atma hissi uyandıran süslemelere sahiptir. Doğan Kuban'ın hayat ağacı tasvirlerine dahil ettiği[336] bitkisel karakterli bezemelerin arasına yerleştirilen güneş kursları, dikkatli bir gözle incelendiğinde işlemeli, zarif birer el aynasına benzemektedir (Fot. 96-98). Söz konusu motiflerin, görüntü itibariyle birer aynaya benzemelerinin yanında, Orta Çağ'ın

---

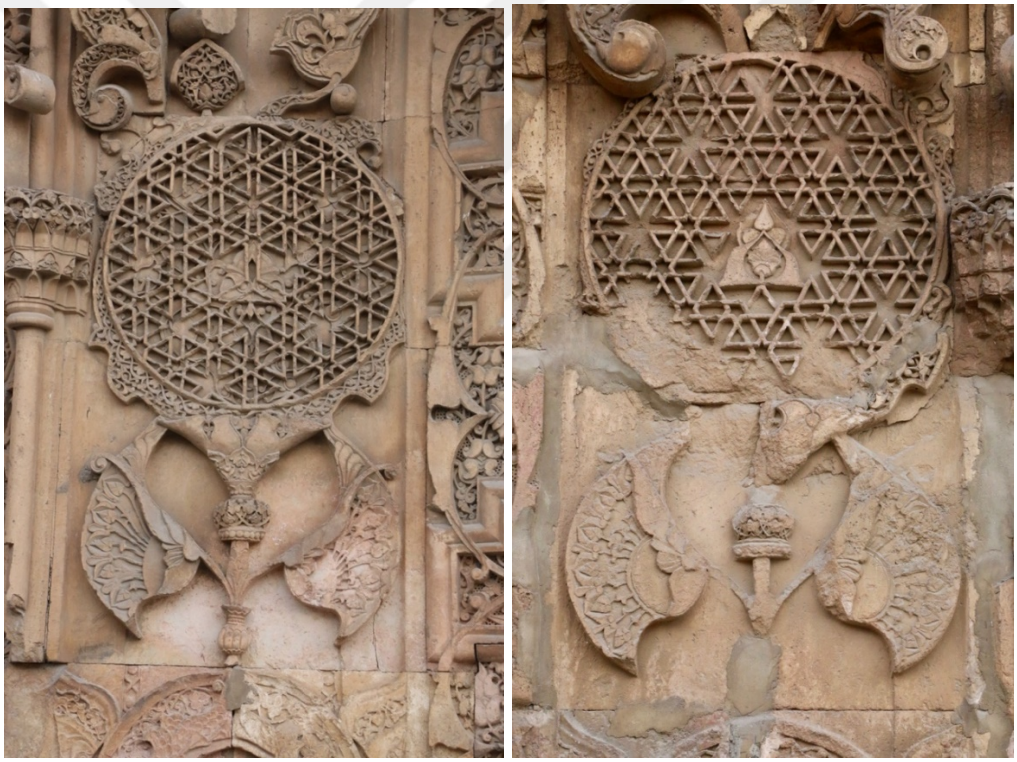
[333] Semra Ögel, *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi* (İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, 1994), 41.

[334] İlhan Özkeçeci, *Hat Sanatını Tanımak* (İstanbul: Yazıgen Yayıncılık, 2017), 196; Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2003), 77.

[335] Örnek için bk. Ahmet Şimşirgil, *Taşa Yazılan Tarih Topkapı Sarayı* (İstanbul: Tarih Düşünce Kitapları, 2005), 123.

[336] Kuban, *Cennetin Kapıları*, 59.

optik bilimi verilerinden hareketle, ışın sinyali verebilecek ayna özelliğinde olduğu ifade edilir. Hatta bir halka içine yerleştirilmiş dairesel ayna motiflerinin, ışığı yansıtmak sûretiyle gerçek bir ayna görevi gördüğü ve böylece Orta Çağ'da berîd (posta ve istihbarat) teşkilatının gizli haberleşme araçlarından biri olduğunu öne süren görüşler mevcuttur[337]. Divriği Külliyesi'nin batı taç kapısı ile şifâhane taç kapısı da, yapının yüzeyinden taşan plastik karakterde ayna motifleriyle bezenmiştir (Fot.99-100). Külliyenin taç kapı süslemelerinde yer alan motifler, biçimsel açıdan aynaya benzedikleri gibi hafif eğik vaziyette konumlandırılmış olmaları, onların birer ayna tasviri olduğu fikrini kuvvetlendirmektedir. Nitekim Semra Ögel de ilgili motifleri "ayna" şeklinde isimlendirmiştir[338].



Fotoğraf 96. *Divriği Camii Kuzey Taç Kapısında Ayna Motifleri I, Mengücek Beyliği, 626/1229, Sivas.*

Fotoğraf 97. *Divriği Camii Kuzey Taç Kapısında Ayna Motifleri II, Mengücek Beyliği, 626/1229, Sivas.*

---

[337] M. Terrance Duggan, "Surviving Indications of the Communication Devices Employed in the 13th c. in Seljuk, Atabeg and Ayyubid Territory for Signaling by Means of Light", *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, ed. Ela Taş (Sakarya: Sakarya Üniversitesi, 2017), II/537, 540-543 ayrıca bk. fig.14.

[338] Ögel, *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*, 25, 41.





Fotoğraf 98. *Divriği Camii Kuzey Taç Kapısında Ayna Motifleri III, Mengücek Beyliği, 626/1229, Sivas.*

Fotoğraf 99. *Divriği Camii Batı Taç Kapısında Ayna Motifi, Mengücek Beyliği, 626/1229, Sivas.*



Fotoğraf 100. *Divriği Şifahane Taç Kapısında Ayna Motifleri, Mengücek Beyliği, 626/1229, Sivas.*

Sivas merkezde yer alan Buruciye Medresesi (670/1271), taç kapı tezyînatında ayna motifini ihtiva eden bir başka Selçuklu Dönemi eseridir (Fot.101). Yapının giriş cephesinde medreseye girenleri karşılayan simetrik aynalar, adeta kişiye gönül aynasını hatırlatan bir sembol gibidir. Bununla birlikte ayna formundaki süslemelerin bir mekâna girişte kişiye, *"Kendini bilen Rabbini bilir."* hadîs-i şerifini hatırlatan bir mahiyete sahip oldukları söylenebilir. Kimi zaman güneş kursu olarak isimlendirilen dairevî motifler, bu özellikleriyle de ayna sembolizmine ışık tutmaktadır. Nitekim *Mantıku't-Tayr*'da, Sîmurg dergâhından kuşlara ulaşan bir ses, buranın *güneşe benzeyen bir ayna* olduğunu dile getirir. Senlik-benlik muammasını kaldıran hakîkat sırrının keşfiyle aynaya bakan, kendi sûretinin yansımasını görür[339]. Burada, kişiye ayna olan semavî aklın aynı zamanda güneşle sembolize edildiği anlaşılır. Zira *Mantıku't-Tayr*'ın sonunda kuşlar, kendilerine *aynalık* yapan *güneş*in içinde gölge misali kaybolup gitmişlerdir[340]. Böylece kişiye kendi iç âlemini yansıtarak manevî arınmayı ifade eden ayna, aynı zamanda müminlere Hakk'ın kendisinde tecellîsini hatırlatan somut bir sembol olarak Orta Çağ mimarî tezyînatında yerini almış ve kendini bilene Rabbini hatırlatmıştır.



Fotoğraf 101. *Buruciye Medresesi Taç Kapısında Ayna Motifleri I, Anadolu Selçuklu Dönemi, 670/1271, Sivas.*

[339] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 382.

[340] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 381.

Osmanlı Devri'nde aynanın mimarîye bağlı bir süsleme unsuru olarak kullanıldığı en güzel örnekler Topkapı Sarayı'nda karşımıza çıkmaktadır. Haremde yer alan ve Sultan III. Selim'in (1789-1807) "Dua Odası" olarak bilinen birim boy aynaları ile süslenmiştir. Ancak bunlardan biri insan boyunu aşan bir yükseklikte bulunduğundan ayna işlevinden ziyade süsleme maksatlı olduğu anlaşılmaktadır. Barok hatlara sahip olan aynanın üst orta kısmında Sultan III. Selim'in tuğrası mevcuttur (Fot.102-103). 1205/1790 tarihli aynanın kenar hatları, asma ve üzüm salkımlarından oluşan bitkisel bezeme ile çevrelenmiştir. Sultan III. Selim'in Dua Odası'nı süsleyen aynanın sembolik bir anlam taşıdığını, ayna olarak kullanımına elverişli olmayan yüksekliğinin yanı sıra üzerine işlenen beyitten anlamak mümkündür. Zira burada ta'lik hat ile;

"Görmemiş mir'ât hulyâsında İskender dahî / Kıl nazar sûretnümâdır benzemez kâr-ı kadîm / Himmet-i şâhânesiyle kıldı bu kasrı binâ / Rub'ı meskûnun şeh-i dâd-âveri Sultân Selîm" beyti yazılıdır. Hükümdarlık alametlerinden biri olan tuğranın altında yer alan bu beyit, Sultan III. Selim'in yöneticilik anlayışı ve tavrının eskiden beri süre gelen anlayıştan farklı ve benzersiz olduğunu vurgulamaktadır. Hükümdar burada, Doğu ve Batı efsanelerinin ortak tarihî kahramanı olan İskender'e ve özellikle de İskender'in aynasına *(Âyîne-i İskender)* gönderme yapmıştır. Fars edebiyatında *Âyîne-i İskender*, büyük hükümdarın cihanı gösteren aynasına verilen isimdir[341]. Rivayete göre İskender, dünyada olup biteni bu aynadan seyretmekte ve düşmanları karşısında tedbir almaktadır. İskender'in aynası ile Sultan III. Selim'in aynasının en önemli benzerliği her ikisinin de yüksekçe bir yerde konumlanmış olmasıdır. Zira İskender'in aynasına dair aktarılan bir başka efsanevî anlatıda hükümdar, İskenderiye şehrini kurduktan sonra, şehirdeki bilgelerin tavsiyesiyle, deniz kıyısında yüksekçe bir noktaya ayna yerleştirilmesini emretmiştir. Bu ayna sayesinde şehre yaklaşan gemiler, bir aylık yol mesafesinden görünecek ve düşmana karşı önlem alınacaktır[342]. Ünlü şair Hâfız-ı Şirâzî de *Dîvân*'ında İskender'in aynasından *"İskender'in aynası (Âyîne-i İskender) şarap kadehidir / Bir bak da sana Dâra saltanatının akıbetini göstersin"* beytiyle söz eder[343]. Böylece Sultan III.

---

[341] İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü* (İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık, 2002), 58.

[342] Sûdî-i-Bosnevî, *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*, ed. İbrahim Kaya (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2020), I/327; Hâfız-ı Şirâzî, *Hâfız Dîvanı*, çev. Abdülbaki Gölpınarlı (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968), 668.

[343] Hâfız-ı Şirâzî, *Hâfız Dîvanı*, 4.

Selim'in saltanatının, İskender'in dahi erişemediği bir mertebede olduğu, aynaya yazılan beyit ve ayna sembolizmi üzerinden anlatılmıştır.





Fotoğraf 102 *Topkapı Sarayı'nda Sultan III. Selim'in Dua Odası'nı Süsleyen Ayna, Osmanlı Dönemi, 1205/1790, İstanbul.*

Fotoğraf 103. *Sultan III. Selim'in Dua Odası'nı Süsleyen Ayna Kitâbesi, Osmanlı Dönemi, 1205/1790, İstanbul.*

Topkapı Sarayı'nda aynı döneme ait bir başka örnek Sultan III. Selim'in annesi Mihrişah Vâlide Sultan Kasrı'nda bulunmaktadır (Fot.104). Burada da aynanın üstüne sultanın tuğrası yerleştirilmiş olup ayna boy hizasının çok üzerinde bir süsleme motifi olarak konumlanmıştır. Valide Sultan Odası'nda insana iç âleminin yansımaları ve bulunduğu mevkiin ehemmiyeti, zâhirde sûreti ve bâtında sîreti gösteren aynanın tezyînatta kullanımı ile hatırlatılmıştır.



Fotoğraf 104. *Mihrişah Vâlide Sultan Kasrı'nda Bulunan Ayna, Osmanlı Dönemi, XVIII. Yy., İstanbul.*

Anadolu coğrafyası dışında, XIX. yüzyılda aynanın mimarî süslemede bir motif olarak alçı malzemede kullanıldığı görülür. Bunun en güzel örneklerinden biri İran Kâşân'da bulunan Tarihî Boroujerdi Konağı süslemeleridir. Kaçar Dönemi'nde Seyed Hassan Natanzî tarafından inşa ettirilen konak, mimarî dekorasyonu ile öne çıkan bir yapıdır. Konağın havuzlu bahçesine bakan cephe süslemelerinde oval gövdeli ve saplı ayna motifleri oldukça dikkat çekicidir (Fot.105). Ejderler, tavus kuşları ve kanatlı melek tasvirleri gibi anlam yüklü birçok motif ve figürle bezenmiş olan konakta, kanaatimizce ayna tasvirleri de bilinçli bir tercihtir. Görüldüğü üzere Boroujerdi Konağı, ayna motifinin farklı coğrafya ve yüzyıllarda kullanıldığını gösteren bir yapı olarak İslâm mimarîsi açısından önemli bir yere sahiptir.



Fotoğraf 105. *Tarihî Boroujerdi Konağı Cephe Tasarımında Ayna Motifi, Kaçar Dönemi, XIX. Yy., Kâşân.*

b. Süslemede Malzeme Olarak Ayna

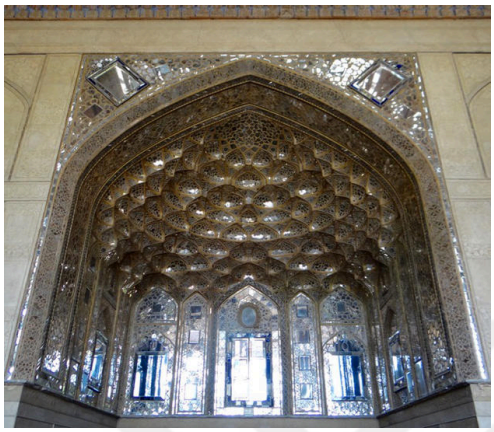
Ayna, XVI. yüzyıldan itibaren, daha ziyade Safevî Devleti sınırları içerisinde, süslemeyi teşkil eden bir malzeme olarak kullanılmaya başlanmıştır. Kazvin'de bulunan Şah Tahmasb'a ait dîvanhane, kırık ayna parçalarıyla dekore edilen en erken tarihli yapı olarak bilinir[344]. Sonraki yıllarda mimarî tezyînatta kullanımı hızla artan kırık ayna parçaları, Safevî Şahlığı'na ait sarayların yanında özellikle İmam ve İmamzâde türbelerinin en önemli süsleme malzemesi haline gelmiştir. Şah I. Safî Dönemi'nde *Âyinehane* adı verilen bir saray dahi yapıldığı rivayet edilir. Burası daha sonra Şah II. Abbas Dönemi şairlerince *"Cennette istirahatte olan Şah'ın Âyinehanesi"* şeklinde anılacaktır[345].

---

[344] Golnar Alibabaei, "The Symbolic Language of Mirror in the Mystical Poems and the Reflection in Islamic Art", *Trames* XXV/2 (2021), 212-213.

[345] Sussan Babaie, *Isfahan and Its Palaces* (Edinburgh: Edinburgh Univertsity Press, 2009), 166-167.

Isfahan'da yer alan Çehel Sütun Sarayı (1647)[346], tamamı ayna ile müzeyyen giriş ayvanıyla *âyinekâri* adı verilen bu süsleme tekniğinin göz alıcı örneklerinden biridir (Fot.105). Ayvan, birbirinden farklı kalıplarda kesilen ayna parçalarının bütünlüklü desenler oluşturacak şekilde bir araya getirilmesiyle tezyîn edilmiştir (Fot.107).





Fotoğraf 106. *Çehel Sütun Sarayı Giriş Ayvanında Âyinekâri Süsleme, Safevî Dönemi, XVII. Yy., Isfahan.*

Fotoğraf 107. *Çehel Sütun Sarayı Giriş Ayvanında Âyinekâri Süslemeden Detay, Safevî Dönemi, XVII. Yy., Isfahan.*

Isfahan'ın bir başka Safevî Devri yapısı olan Heşt Behişt Sarayı'nın (1080/1669) kubbe ve tavan süslemelerinde ayna parçalarının daha sade bir üslûpta kullanıldığı görülmektedir. Heşt Bihişt Sarayı'nın ahşap tavanlı verandasında aynalar irili ufaklı yıldızlar formunda kesilerek tavan süslemesine dahil edilmiştir (Fot.108). Sarayın mukarnaslı ana kubbesinde yine çeşitli desenlerdeki aynaların kubbe tezyînatında yerini aldığı görülür (Fot. 109).

[346] Babaie, *Isfahan and Its Palaces*, 157.



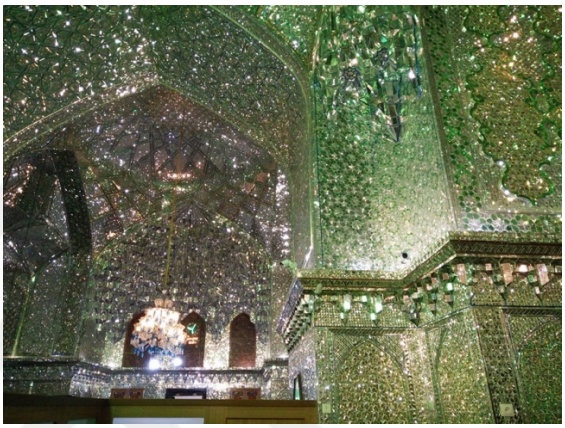
Fotoğraf 108. *Heşt Behişt Sarayı'nın Ahşap Verandasında Âyinekâri Süsleme, Safevî Dönemi, 1080/1669, Isfahan.*



Fotoğraf 109. *Heşt Behişt Sarayı'nın Kubbesinde Âyinekâri Süsleme, Safevî Dönemi, 1080/1669, Isfahan.*

Yukarıda değindiğimiz üzere Safevî Devri'nde bilhassa İmam ve İmamzâde türbeleri yoğun bir biçimde ayna parçalarıyla tezyîn edilmiştir. Kaçar Dönemi restorasyonlarında aynı uygulama artarak devam etmiştir. Böylece türbelerde yaklaşık 1.5-2 metre yüksekliğe kadar mermer malzeme ile kaplanan duvarların geri kalan kısmı ve kubbelerin tamamı, aynalarla süslenmiştir. Türbelerde süslemenin ana unsuru olan aynalar vasıtasıyla çeşitli geometrik tasarımlar ve mukarnaslar oluşturulmuştur (Fot.110-112).





Fotoğraf 110. *Şah-ı Çerağ Türbesi'nin Harem Bölümü, Şiraz*

Fotoğraf 111. *Ali Bin Hamza Türbesi'nin Harem Bölümü, Şiraz.*



Fotoğraf 112. *İmam Rıza Türbesi'nin Harem Bölümü, Meşhed.**

İran'da türbelerin iç tezyînatının yanı sıra avluya dönük birimlerinde de aynanın kullanıldığı örnekler mevcuttur. Şiî mezhebinin önemli merkezlerinden biri olan Kum şehrinde, Fatıma Masume'nin türbe merkezli gelişen külliyesinde yapının içi tamamen aynalarla kaplı olduğu gibi giriş ayvanının mukarnaslı kubbesi de aynalarla dekore edilmiştir (Fot.113)



Fotoğraf 113. *Fatıma Masume Türbesinin Taç Kapı Ayvanı, Kum.*

Safevî Dönemi mimarî tezyînatında aynanın bu denli yoğun kullanımına dair çeşitli sebepler öne sürülmüştür. Bunlardan biri Orta Çağ boyunca Venedik'ten ithal edilen aynaların taşıma esnasında zarar görmeleri sebebiyle, bütün olarak kullanılamadıkları ve sanatkârlar tarafından parçalar halinde değerlendirildikleri yönündedir. Bu görüş, ilk anda akla yatkın bir gerekçe gibi görünmekle birlikte, kırık ayna parçalarının Safevî ve Kaçar dönemlerinde adeta bir süsleme üslûbuna dönüşmesini açıklamak için pek yeterli değildir. Kaldı ki âyinekârinin başlangıcı, belirtilen sebebe dayansa dahi zamanla bu uygulamanın bilinçli bir tercihe dönüştüğü açıktır. Buradan hareketle bölgede Şiî mezhebinin yapı taşlarını teşkil eden ve toplum nezdinde inancın

en görünür merkezleri olan İmam ve İmamzâde türbelerinin şaşırtıcı bir yoğunlukta aynalarla tezyîn edilmesinin daha derin manalar içerdiğini söylemek mümkündür. Ayna, ilgili başlıkta etraflıca ele aldığımız üzere, İslâm düşüncesinde birçok soyut mevzuyu açıklamak maksadıyla kullanılan bir metafordur. Farsça yazılmış tasavvuf edebiyatı kaynakları da bu anlamda mühim bir yere sahiptir. Başta Attâr, *Mantıku't-Tayr* adlı eserini ayna mecazı üzerine kurgulamıştır. Bunun dışında yalnızca Hâfız-ı Şirâzî'nin *Dîvânı* dahi aynanın İslâmî dönem Fars edebiyatındaki yerini anlamak için yeterli bir kaynaktır. Bu bağlamda Hâfız'ın, Yaratıcının bir tecelligâhı olarak gönül aynasına vurgu yaptığı sayısız beyti mevcuttur[347]. Bunlardan biri *"Yüzüne bak da Tanrı sanatını seyret diye Allah'ı gösteren kalb aynasını gönderiyorum."* ifadeleriyle tercüme edilmiştir. Bosnevî bu beyti, kişinin *kendi rûyunda (yüzünde) Hûdâ'nın sanatını ve nûrunu teferrüç eylemesi* şeklinde açıklamıştır. Ne de olsa insan, ilâhî Esmâ-i Hüsnâ'nın mazharıdır. Aynı şekilde kişi Hûdâ'nın insana bahşettiği gönül aynasına ihlasla baktığında Yaratıcıyı müşahede edebilecektir[348]. Bosnevî, Hâfız'ın benzer başka bir beytini *senin yüzün, Nûr-ı İlâhî âyînesidir. Gerçek böyledir ve bu sözde hiç riya yokdur* manasında şerh etmiştir[349]. Hâfız'a göre, Allah'ın zat ve sıfatlarının tecellîsi olan ve yüzlerce sırrın seyredildiği bu metaforik ayna, aslında gök kubbenin kurulduğu ilk gün insana verilmiştir. Fakat insanoğlu bu hikmetin farkında değildir. Oysa Yaradan, gönlü aşkla dolu olanla daima beraberdir ve ona aynasında hakîkatin her zerresini âşikar etmektedir[350]. Konuyla yakından ilgili bir başka beyit *"Felek, ufkun koynundaki aynayı çıkarır, o aynada kâinatın yüzünü binlerce çeşit olarak gösterir."*[351] Manasında olup *tecelliyât-ı ilâhiyye*nin yüz türlüsüne vurgu yapılmıştır[352]. Bu noktada, Hâfız'da müşahede edilen irfanın başka bir biçim ve sûrete bürünerek sanat eserlerinde görüldüğü söylenebilir. Yaratıcının nûrunu simgeleyen mücerretlik aynası[353], dinî mimarîde aynanın bizatihi kullanımı ile somutlaşmıştır. Nitekim Gulemrızâ Âvânî de şiirsel ifadelerin farklı bir beyan tarzıyla

---

[347] Hâfız-ı Şirâzî, *Hâfız Dîvanı*, 65, 118, 241, 433.

[348] Sûdî-i-Bosnevî, *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*, 696.

[349] Sûdî-i-Bosnevî, *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*, 782.

[350] Hâfız-ı Şirâzî, *Hâfız Dîvanı*, 103, 126.

[351] Hâfız-ı Şirâzî, *Hâfız Dîvanı*, 295.

[352] Sûdî-i-Bosnevî, *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*, 880.

[353] Hâfız-ı Şirâzî, *Hâfız Dîvanı*, 623.

İslâm mimarîsinde yeniden vücut bulduğunu belirtir[354]. Böylece Hâfız ve diğer mutasavvıf şairlerin eserlerinde sıklıkla vurgulanan *aynanın tecellîdeki rolü*, sanatkârın mekân tasarımına aynanın kullanımı şeklinde yansımıştır. Bununla birlikte tezyînatın, insanın kendi yüzünü bütün olarak görmeyeceği kırık aynalarla tasarlanmış olması hususî bir sebebe bağlanmıştır. İslâm'ın canlı tasvirine yaklaşımıyla irtibatlandırılan bu mesele, Şiî gelenekte İmam Ca'fer es-Sâdık'tan rivayet edilen bir hadîs-i şerifle temellendirilir. Rivayete göre Cebrâil (as) Peygamber Efendimize *"Ey Muhammed! Rabbin sana selam gönderiyor ve seni evleri süslemekten men ediyor."* demiştir. Burada evleri süslemekten maksadın sorulması üzerine hadisi rivayet eden Ca'fer es-Sâdık'ın *"Timsallerin tasviri. İnsan olsun, canlı olsun her türün tasviri ve heykelleri."* cevabını verdiği nakledilir[355]. Böylece Müslüman sanatkâr, ibadet mekânında insan sûretini göstermemek adına aynayı kırarak kullanmış ve bir anlamda kişinin kırık aynalarda kendi sûretini görmesinin önüne geçerek benliğinden arınmasını da hedeflemiştir. Öte yandan âyinekârînin ağırlıklı olarak türbelerde kullanılması, *"Dünya ahiretin tarlasıdır."* mealindeki hadîs-i şerifini akla getirmektedir. Mevzuyu tersten okuduğumuzda *ahiret dünyanın aynası/yansıma* olmaktadır. Burada ekilen orada biçilecek ve buradaki her bir amelin karşılığı oraya yansıyacaktır.

İmamzâde türbelerinde ayna tezyînatının kullanımıyla ilgili kimi araştırmacılar aynaların paralel düzlemlere yerleştirilmesi ve görüntülerin sonsuz tekrarının sağlanmasıyla, ibadete gelen müminlerde derin bir duygunun uyandırıldığını öne sürmüştür. Aynanın saflığı ve berraklığından ilham alan sanatkârın, saf ve samimi inanca davet ederek manevî bir etki oluşturduğu belirtilir. Bunun yanında teknik olarak çok sayıda ayna parçasından gelen sayısız ışık yansımasıyla parlak bir alan ve mükemmel bir aydınlatma sunulduğu ifade edilir[356]. Ne var ki bu süsleme yönteminin herkeste aynı hissiyatı uyandırmasını beklemek yanlıştır. Zira aynalara fazlaca maruz kalmak, bilakis kişinin ibadette hissetmesi beklenen huşu ve huzura engel teşkil edebilmektedir.

---

[354] Gulamrızâ Âvânî, *Hikmet ve Sanat*, çev. Mehmet Kanar (İstanbul: İnsan Yayınları, 1997), 230.

[355] Âvânî, *Hikmet ve Sanat*, 226.

[356] Alibabaei, "The Symbolic Language of Mirror in the Mystical Poems and the Reflection in Islamic Art", 212.

c. Süslemede Müsennâ (Aynalı) Tasarımlar

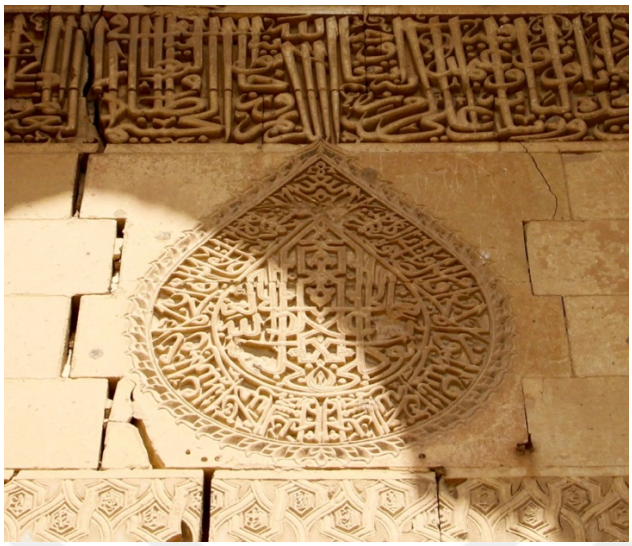
Ayna sembolizmiyle irtibatlı olan bir diğer süsleme alanı *müsennâ* tasarımlardır. Bir istif biçimi olan müsennâ tasarımlar pek çok farklı terim ile anılmaktadır. Bunlar arasında konumuzla bağlantılı olarak *aynalı*[357] yahut Arapça *mir'âtî* kelimeleri de mevcuttur. Söz konusu kompozisyonların esasını simetri, ritim, denge ve ahenk oluşturmaktadır. Bu, kâinatta mevcut olan ölçü, nizam ve ahengin adeta yazıda teşekkül etmesi gibidir.

En erken XIV. yüzyılda rastlanan aynalı yazıların ilk örneklerinden biri Mardin Zinciriye Medresesi'ndedir (787/1385). Müsennâ istif yapıda taç kapı, mescid kapısı ve mihrap olmak üzere üç ayrı yerde bulunur (Fot.114-115). Artuklu Dönemi ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi, müsennâ istiflerin erken örneklerine ev sahipliği açısından önemli bir yere sahiptir. Osmanlı eserlerinde erken devirlerden itibaren çeşitli formlarda görülen müsennâ tasarımların en dikkat çekici örneği, Edirne Üç Şerefeli Camii (841-851/1437-1447) taç kapısındadır. Taç kapının sağ ve soluna yerleştirilen dikdörtgen panolarda mermer üzerine kabartma tekniğiyle uygulanan aynalı yazılar, türünün en nitelikli uygulamaları arasında gösterilmiştir. Dikdörtgen pano, beyzî formlu orta alanı ve köşeleri tamamlayan üçgen kompozisyonlarıyla farklı tasarımları aynı karede görmeği mümkün kılmaktadır (Fot.116)[358].

---

[357] Abdülhamit Tüfekçioğlu, "Osmanlı Öncesinde ve Osmanlı Döneminde Müsennâ/Musanna' İstifli Kitâbeler", *İslâm Dünyasında Hat ve Mimarî*, ed. İrvin Cemil Schick - Mohammad Gharipour (İstanbul: Albarak Yayınları, 2022), 590, Yazar simetrik kompozisyonlar için kullanılan müsennâ kavramının sanatkârane yapılmış anlamında musanna' şeklinde de anlaşılabileceğini ifade etmektedir .

[358] Panoda yazılı ibarelerin anlamı ve detaylı bilgi için bk. Tüfekçioğlu, "Osmanlı Öncesinde ve Osmanlı Döneminde Müsennâ/Musanna' İstifli Kitâbeler", 596-597.





Fotoğraf 114. *Zinciriye Medresesi Taç Kapısında Müsennâ İstif, Artuklu Dönemi, 787/1385, Mardin.*

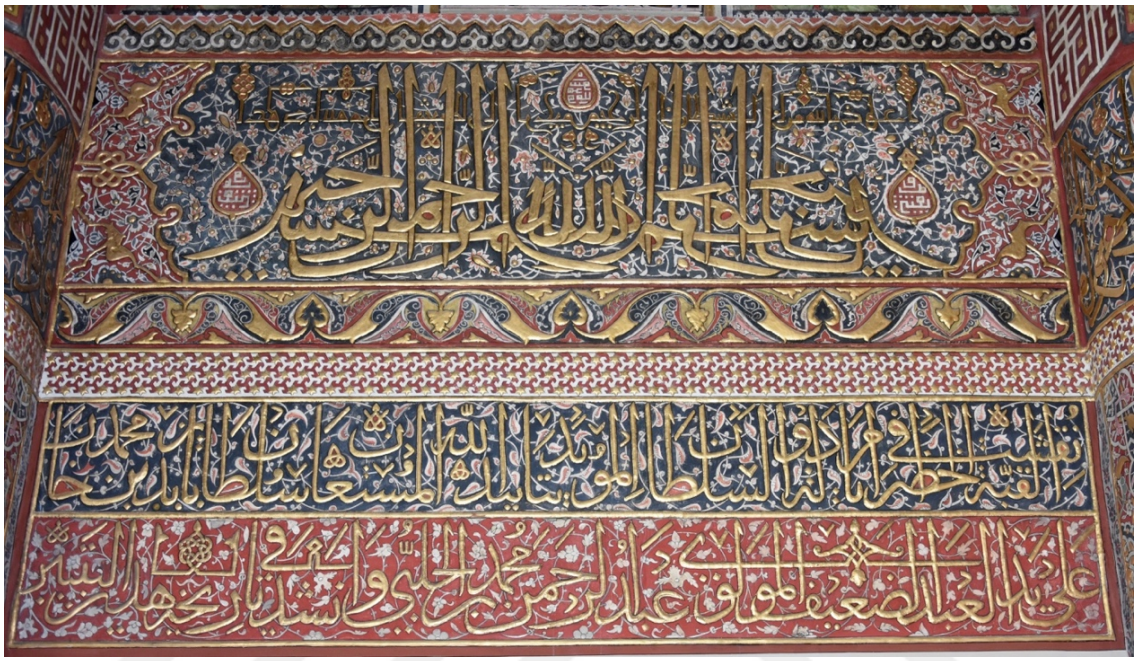
Fotoğraf 115. *Zinciriyye Medresesi Mihrabında Müsennâ İstif, Artuklu Dönemi, 787/1385, Mardin.*



Fotoğraf 116. *Üç Şerefeli Camii Taç Kapısının Sol Yüzeyindeki Müsennâ İstifli Pano, Osmanlı Dönemi, 841-851/1437-1447, Edirne.*

Osmanlı'da büyük bir gelişme kaydederek ilerleyen müsennâ kitâbelerden bir diğeri Konya Mevlânâ Türbesi kalemişlerinde mevcuttur. Sultan II. Bayezid Devri'ne tarihlenen kalemişleri türbenin kubbesini taşıyan payeler arasındaki duvar yüzeyine nakşedilmiştir (Fot.117). Kitâbenin üst satırına kûfî hatla *E'ûzü bi'llâhi mine'ş-şeytâni'r-racîm* ve altına yine müsennâ istifle *Besmele-i Şerîf* yazılmıştır. Besmele'nin her iki

yanında bulunan damla formalarının içerisindeki yazıların da birbirlerini aynaladıkları görülür. Tasarımda dikkat çeken en önemli özellik *Allah* lafzının ortaya denk getirilmesidir. Böylece her şeyin Allah'ın tecellîsi ve yansıması olduğu müsennâ hat kompozisyonu ile ifade edilmiş olmaktadır.



Fotoğraf 117. *Mevlânâ Türbesi Kalem İşlerinde Müsennâ İstif, Osmanlı Dönemi, XV. Yy., Konya, (Ali Fuat Baysal'dan).*

Osmanlı'da ayna metaforunun tezyînata yansıdığı ve görenleri hayrete düşüren bir uygulama Ayasofya İmareti taç kapısında karşımıza çıkmaktadır. Sultan I. Mahmud Devri'nde inşa edilen Aysofya İmareti (1155/1742), taç kapısındaki tuğralar ile ünik bir süsleme özelliği gösterir. Burada taç kapının solunda yer alan tuğra düz bir şekildeyken sağ taraftakinin ters hakkedildiği görülür (Fot.118-120). Bahse konu tuğranın sehven ters yerleştirildiği dahi düşünülmüştür. Ancak ilgili süsleme, ayna mecazı ve müsennâ tasarımlar ekseninde değerlendirildiğinde oldukça manidar bir uygulama olduğu anlaşılmaktadır. Osmanlı mimarî tezyînatında özgün bir örnek olan Ayasofya İmareti tuğralarıyla, doğrudan aynalamaya vurgu yapıldığını söylemek mümkündür. Divriği Şifâhanesi ve Buruciye Medresesi taç kapılarında mevcut olan güneş kursu formundaki aynalar, Ayasofya İmareti'nde tuğralar ile ifade edilmiştir (Fot. 100, 121).



Fotoğraf 118. *Ayasofya İmareti Taç Kapısı, Osmanlı Dönemi, 1155/1742, İstanbul.*



Fotoğraf 119. *Ayasofya İmareti Taç Kapısında Sağdaki Düz Tuğra, Osmanlı Dönemi, 1155/1742, İstanbul.*

Fotoğraf 120. *Ayasofya İmareti Taç Kapısında Soldaki Ters Tuğra, Osmanlı Dönemi, 1155/1742, İstanbul.*

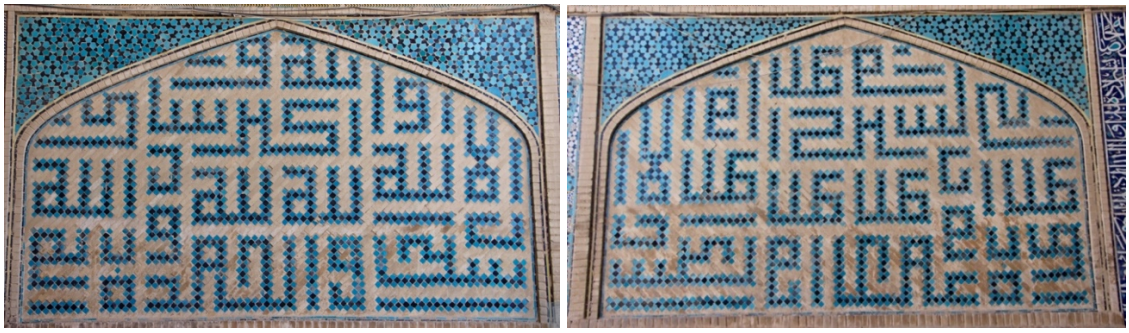


Fotoğraf 121. *Buruciye Medresesi Taç Kapı Tezyînatında Ayna Motifleri II, Anadolu Selçuklu Dönemi, 670/1271, Sivas.*

Bununla birlikte Osmanlı coğrafyası dışında aynalı tasarımların özgün uygulamalarına rastlamak mümkündür. Isfahan Mescid-i Cuması'nın Safevî Dönemi tezyînatında, müsennâ kompozisyonun aynı pano içerisinde değil, karşılıklı duvarlara yerleştirilmek sûretiyle birbirlerini aynaladıkları farklı bir örneğine yer verilmiştir. Caminin batı ayvanının kuzey ve güney duvarlarına karşılıklı yerleştirilen panolardan biri tersten yazılarak adeta diğerinin aynadaki aksini yansıtmaktadır. Allah (cc)'ı tazim ederek anmak için söylenen bir tesbihat cümlesi olan *Subhâna'llâhi ve'l-hamdü li'llâhi velâ ilâhe illa'llâhu va'llâhu ekber* ifadesi, Ayasofya İmareti'ndeki tuğraların tasarım mantığıyla hazırlanmış bir başka aynalı kompozisyondur (Fot.122-123-124).



Fotoğraf 122. *Isfahan Mescid-i Cuması'nın Batı Ayvanında Aynalı Panolar, Safevî Dönemi.*



Fotoğraf 123. *Isfahan Mescid-i Cuması'nın Batı Ayvanında Aynalı Pano I, Safevî Dönemi.*

Fotoğraf 124. *Isfahan Mescid-i Cuması'nın Batı Ayvanında Aynalı Pano II, Safevî Dönemi.*

İslâm sanatında genel manada simetriye oldukça önem verilmiştir. Bu husus tezyînatın dışında mimarî yapıların ve özellikle cephe tasarımlarının kurgusunda kayda değer bir biçimde hissedilir. O sebeple müsennâ tasarımlar başlığı altında aynalı yazıların yanı sıra İslâm sanatında bitkisel tezyînatta da hassasiyet gösterilen simetrik kompozisyonlara yer vermek yerinde olacaktır. Bu bağlamda sayısız örnek zikretmek mümkündür. Ancak biz Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nin duvarlarını süsleyen servili panoyu vermekle yetineceğiz (Fot.125). Pano ortadan böldüğünde her iki kısım birbirinin tam simetrisini göstermektedir. Bu tür simetrik kompozisyonların bir özelliği de iki yöne doğru genişleyerek sonsuz bir tasarım sunabilmeleridir. Mekânda kuvvetli derinlik hissi uyandıran ve katlanarak çoğalan kompozisyonlar, aynı zamanda Yaratıcının sonsuzluğuna da bir vurgu içerir. Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nden verdiğimiz servili tezyînat, birden fazla anlam içeren sanatlı yönleriyle Tüfekçioğlu'nun müsennâ yazılar için bir alternatif isimlendirme olarak öne sürdüğü *musanna' (sanatkârane)* teriminin bitkisel bezemede karşılık bulduğu bir örnektir.



Fotoğraf 125. *Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde Servili Simetrik Pano, Osmanlı Dönemi, İstanbul.*

Son olarak ayna metaforundan mülhem, mimarîde bilinçli olarak öne çıkarıldığını düşündüğümüz yansımalardan iki örnekle konuyu noktalamak isteriz. Bunlardan ilki ismini de söz konusu yansımadan alan Çehel Sütun Sarayı'dır. Zira sarayın verandasının ahşap tavanını taşıyan sütunlar esasında yirmi adettir. Ancak verandanın, sarayın önünde bulunan havuza yansımasıyla kırka çıkan sütun sayısı, yapının *kırk sütunlu saray* şeklinde isimlendirilmesine vesile olmuştur. Saray bu haliyle, Isfahan'ı ebedî cennetin dahi gıpta ettiği bir yere dönüştüren mimarî eserler arasında sayılmıştır[359].

[359] Babaie, *Isfahan and Its Palaces*, 186 ve Resim 14.

Benzer şekilde Şiraz'da yer alan Şah-ı Çerağ Türbesi ve avlusunda bulunan havuz, yapının havuza bir bütün halinde yansıyabileceği şekilde inşa edilmiştir. İzleyenlerde büyüleyici bir etki uyandıran bu görüntü, aynanın hem yansıtma hem de simetri özelliklerini taşımaktadır (Fot. 126).

Konunun başından itibaren ele aldığımız ve bilhassa ikili ve dörtlü kompozisyonlar şeklinde düzenlenen tasarımlar, muhatabına aynanın mistik yönlerinden olan çokluk içindeki birliğin yansıması ve kesrette vahdetin görüntüsünü sunmaktadır. Böylece kâinatta mevcut olan her şeyin bir tecellî olduğuna ve tasavvufun temel ilkelerinden varlığın birliği düşüncesine, sanatın sembolik diliyle ulaşılmaktadır.



Fotoğraf 126. *Şah-ı Çerağ Türbesinin Avludaki Havuza Düşen Yansıması, Şiraz.*

B. KANDİL – ŞEM' (MUM/ŞAMDAN)

En eski aydınlatma araçlarından biri olan *kandil*, bu yönüyle insan hayatında oldukça önemli bir yere sahiptir. Ateşin keşfi ve ardından muhafaza edilebilmesiyle birlikte karanlık vakitleri ve mekânları aydınlığa çevirmesi, insanlık tarihinde bir dönüm

noktası teşkil etmektedir. Bu tarz çığır açan gelişmeleri temsil eden objelere birçok medeniyette derin sembolik anlamlar yüklenmiştir. *Kandil* de bu nesneler arasında ilk sıralarda yer alır. Kaynaklarda kelimenin kökeni Latince *"candela"* sözcüğüne dayandırılmakta olup[360] Türkçeye, Arapça kullanımı olan, *"kındîl"*den geçtiği ifade edilir[361]. Ancak Arapçada kandil için daha çok Kur'ânî bir terim olan *"sirâc"* kullanılır[362]. Kelimenin Farsça karşılığı ise *"çerağ"*dır. Bununla birlikte çalışmamızın temel kaynaklarından olan mesnevî ve dîvan türündeki eserlerde *şem', fânus, meş'ale, misbah, mişkat, fertile* kelimelerinin kandil metaforuna karşılık gelen anlamlarda kullanıldığını söylemek mümkündür[363]. Işık sembolizmi çerçevesinde, kendisi yanmak sûretiyle etrafına aydınlık veren *şem' (mum)* de mecazî anlatımların temel motifleri arasında yerini almıştır. Biz çalışmamızın bu bölümünde söz konusu mecazî unsurların İslâm öncesi medeniyetlerde kullanımına dair örneklerin ardından İslâmî literatürdeki yerine temas edeceğiz. Son olarak da kandil ve şem' metaforlarının İslâm mimarîsine motif olarak yansıdığı örneklere yer vereceğiz.

1. İslâm Öncesi Medeniyetlerde Kandil

Pek çok medeniyette kandil metaforu, ışık sembolizmi ile birlikte açıklanmaktadır. Işık, evrenin yaratılışını izah eden mitlerin başlıca enstrümanıdır. Öyle ki pek çok kozmoloji, yaratılışı karanlıktan ışığın zuhûru ile başlatır. Modern zamanlarda bu durum *Big Bang Teorisi* ile açıklanmaktadır. Evrenin sonunu hikaye eden eskatolojik anlatımlarda ise her tarafı kaplayan ve ışığı yok eden bir karanlıktan söz edilir. Işığı her şeyin başlangıcı ve yaratılmışların kendinden zuhûr ettiği varlık, karanlığı da yok oluş şeklinde tasvir eden bu yaklaşım antik dönemden günümüze birçok inanç ve mitolojide mevcuttur[364]. *Işık*, İslâmî literatürdeki şekliyle *'Nûr'*, her şeyin kaynağı kabul edilmektedir.

---

[360] Nebi Bozkurt, "Kandil", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2001), XXIV/299.

[361] Mutçalı, *Arapça - Türkçe Sözlük*, 731.

[362] Serdar Mutçalı, *Türkçe-Arapça Sözlük* (İstanbul: Dağarcık Yayınları, 2004), 511.

[363] Ayrıca bk. A. Mine Yeşiloğlu, "Kandil'e Dair", *Akademik Araştırmalar-Sosyal Bilimler Dergisi* 5 (1997), 141.

[364] R. J. Zwi Werblowsky - Julia Iwersen, "Light and Darkness", *The Encyclopedia of Religion*, ed. Mircea Eliade - Lindsay Jones (New York vd.: Thomson Gale, 2005), VIII/5450-5454.

Kandil, tarihöncesi çağlardan itibaren örnekleri bulunan bir kullanım eşyasıdır. Başlangıçta pişmiş topraktan elde edilen kapların içerisine bitki ve hayvan yağları ilave edilerek ortasına yerleştirilen bitki liflerinin yakılması ile aydınlık veren bir araç olarak ortaya çıkmıştır. Pişmiş topraktan elde edilen kandillere ek olarak Antik Yunan dönemine tarihlenen, tunç ve kurşun örnekler de mevcuttur (Fot.127-128). Oldukça küçük ebatlardaki buluntular, kandillerin aydınlatma fonksiyonuna ilaveten birer adak eşyası olarak kullanıldıklarını ve ibadet amaçlı yakıldıklarını akla getirmektedir. Böylece kandil nesnesinin İslâm öncesi dönemlerde de metaforik bir anlam içerdiği ve manevî aydınlanmaya işaret ettiği anlaşılmaktadır[365]. Tarihte kandillerin ve mumların bir diğer işlevi ise kum saati benzeri zaman tutma aracı olarak kullanılmalarıdır[366].



Fotoğraf 127. *Pişmiş Toprak Kandiller, Geç Roma, Bizans ve Selçuklu Dönemleri, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara.*

[365] "Kandil", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (İstanbul: YEM Yayınları, 1997), II/940-941; Füruzan Kınal, "Kaunos Adak Lambaları", *TTK Belleten* XXXIII/130 (1969), 154.

[366] Mahmoud Omidsalar, "Candle-Making and Uses", https://iranicaonline.org/articles/candle-pers, erişim: 1 Temmuz 2021.



Fotoğraf 128. *Madeni Kandiller, Bizans Dönemi, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara.*

*Güneş/ışık kültü*nün çok önemli bir yer tuttuğu Mısır mitolojisinde tanrı addedilen Aton, kabartmalarda güneşten yayılan ışınlarla temsil edilmiştir. Burada ışık, tanrının yeryüzündeki saf varlığı kabul edilir. Antik Mısır'a tek tanrı inancını getiren Kral Akhnaton Dönemi'ne ait tasvirlerde öne çıkan *bilinmez ve görünmez olan tanrı*, heykeller yahut kutsal hayvanlar yerine, bahsi geçen güneşten yayılan ışın demeti ile sembolize edilir. Buna göre güneşten yayılan ve yaratılışı canlandıran ışık, yaşamla eş tutulmuş ve Mısırlılar tarafından her şeyin kökeni, her şeyin kendinden türediği ve dünyevî yaşamın temel ilkesi kabul edilmiştir[367]. Bu inanç, sonraki başlıkta değineceğimiz, İslâm tasavvufunda yaratılan ilk madde ve her şeyin kaynağı kabul edilen *Nûr-ı Muhammedî/Hakîkat-i Muhammediyye* teorisi ile büyük bir benzerlik göstermektedir. Antik Mısırlıların inanışına göre güneşin her gün yeniden doğarak ışığını dünyaya göndermesi, yaratılışın Aton tarafından mütemadiyen gerçekleştirildiğinin bir göstergesidir. Akhnaton'a atfedilen bir güneş şiirinde, sürekli tekrar eden bu döngüde karanlık ise ölüm ve kabirle özdeşleştirilmiştir[368].

---

[367] Josef Peter Schuller, *Macht des Unbewussten : Sonne, Feuer und Licht als konstitutive Faktoren außereuropäischer sakraler Raumstrukturen* (Viyana: Technische Universität Wien, Doktora, 2005), 67-68.

[368] Schuller, *Macht des Unbewussten : Sonne, Feuer und Licht als konstitutive Faktoren außereuropäischer sakraler Raumstrukturen*, 68.

Eski Türk kültürüne baktığımızda ışık önemli bir dölleyici güç kabul edilir[369] ve bilhassa ay ışığının kadınları hamile bırakan bir özelliği olduğuna yönelik kuvvetli inanç gelişmiştir[370]. Türklerin en önemli destanlarından biri olan Oğuz Destanı'nda Oğuz Kağan, gökten parlak bir nûr ışığı içinde inen genç kızla evlenir. Oğuz'un bu kızdan doğan evlatlarına *Gün (Güneş)*, *Ay* ve *Yıldız-Han* olmak üzere göğün üç unsurunun isimleri verilmiştir. Böylece eski Türklerde ışığın *doğuş*, *var oluş* ve *göksel kimlik* öğelerini haiz bir sembolizme karşılık geldiği anlaşılır[371]. İslâm öncesi Türk kültüründe doğrudan kandil motifine dair bir bilgiye ulaşamamış olmakla birlikte ateş ve ocak kültlerinin söz konusu kültürde önemli anlamlar içerdiği bilinir. Türk-Moğol topluluklarında ateş, temizleyici ve hastalıklardan koruyucu özelliklere sahip bir unsurdur. Ayrıca günümüz Türk topluluklarında halen varlığını sürdüren *ocak kültü* bağlamında, *"ocağın ateşinin yanması, dumanının tütmesi"* yuvanın ve hayatın devamlılığının sembolü sayılmıştır[372].

İslâm öncesi Fars kültüründe, Zerdüştlük inancının etkisi ile, ateş ve ateşin muhafaza edildiği unsurların ehemmiyeti oldukça fazladır. Zira inanca göre evreni oluşturan maddelerin en kıymetlisi ateştir[373]. Yaşamı aydınlık ve karanlık temelinde değerlendiren Zerdüştlükte "*aşa"* yani ateş; tanrı tarafından yaratılan saf, temiz ve iyi bir varlık kabul edilir. Ancak yaygın inanışın aksine ateş, bir tapınma objesi yahut tanrının kendisi değildir; tanrısal saflığın, temizliğin ve iyiliğin sembolüdür[374]. Zerdüşt'ten sonra, eski İran inançlarından *Mitra kültü*nün yeniden canlanmasıyla kutsallar arasına ışık ve güneş sembolizmi de dahil edilmiştir[375]. Bu durum Fars kültüründe *ateşgedelerin* yanı sıra *mum* ve *kandil* gibi nesnelere de dinî anlamlar yüklenmesine ve tapınaklarda ritüel aracı olarak kullanılmalarına sebebiyet vermiştir. Bu ritüel, İslâmiyet sonrası İmam ve İmamzâde türbelerinde bilhassa aşûre gecelerinde 12 İmam adına 12 adet mum yakmak

---

[369] Roux, *Eski Türk Mitolojisi*, 80.

[370] Ögel, *Türk Mitolojisi I*, 48; Roux, *Eski Türk Mitolojisi*, 44.

[371] Ögel, *Türk Mitolojisi I*, 158; Ahmet Çaycı, *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri* (Konya: Palet Yayınları, 2019), 36.

[372] Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, 57-59.

[373] Schimmel, *Dinler Tarihine Giriş*, 93.

[374] Gündüz, "Mecusilik", 517-518.

[375] Gündüz, "Mecusilik", 513.

sûretiyle devam etmiştir[376]. Ateş, mum ve kandile atfedilen önem İslâm öncesi edebiyata ve sanata yansıdığı gibi İslâmiyet sonrası gelişen kültürde de varlığını sürdürmüş ve Farsça yazılan tasavvufî şiir ve metinlerin birçoğunda en yaygın kullanılan metaforlar arasında yer almıştır. Zerdüştlükte tanrısal saflığın sembolü olan ateş ile İslâm dinindeki "Allah'ın Nûru" ifadesi arasında benzerlik kurulmuş hatta İslâm felsefesi ve tasavvufun temel meseleleri arasında olan *Nûr Metafiziği*, İslâm öncesi İran düşüncesinin kavramları ile açıklanmıştır. Nitekim İran'ın ünlü düşünürlerinden Sühreverdî'nin, Yaratıcı'nın her şeyden soyutlanmış nûrlarına ulaşmayı ifade eden, *işrak felsefesi*nde bu tesirler açıkça görülür. Örneğin *Horre-yi Keyânî* ya da *Ferre-î Nûranî* kavramları, Antik İran öğretilerinde "insana ulaşan ilâhî nûr" anlamına gelmekte olup Sühreverdî'nin kullandığı terimler arasında yer alır[377]. Benzer şekilde *Ferre-î İzedi* kavramı da İran geleneğinde *tanrısal ışık* anlamında[378] *İlâhî Nûr* ve *kandil* metaforunun İslâm öncesi kullanımlarına kaynaklık eden bir ifadedir.

Antik öğretiler dışında Yahudilik ve Hıristiyanlık gibi semavî dinlerin yaratılış pasajlarında da ışık merkezli bir anlatım esas alınmıştır. Yahudi teolojisine göre Yaratılış 1:3-5'te *"Tanrı, 'Işık olsun' diye buyurdu ve ışık oldu."* şeklindeki anlatımdan Tanrı'nın evreni yaratmaya ışığı yaratarak başladığı anlaşılır[379]. Ayrıca Yakup 1:17'de Tanrı'dan *"Işıklar Babası"* olarak söz edilir. Bununla birlikte Yahudilik mabet merkezli bir dindir ve mabette mutlaka bulunması gereken üç eşya arasında *Ner-Hatamid (Devamlı Yanan Işık)* bulunmaktadır. Diğerleri *ise Aron-Hokadeş (Kutsal Dolap)* ve *Teva (Tevrat'ın Okunduğu Kürsü)'*dır[380]. Sinagoglarda *Ner-Hatamid* ekseriyetle kutsal dolabın üzerinde asılı duran bir kandil içinde yanmaktadır. Ayrıca Tevrat'ta kandillik ve zeytin ağaçlarının mahiyetinin anlatıldığı müstakil bir pasaj vardır. Zekeriya bahsinde geçenlere göre Zekeriya, kendisine Rab tarafından gönderilen melek aracılığıyla bilmediklerini öğrenir. Bunlar arasında *yedi kollu şamdan (Menora)* yahut *kandillik* olarak isimlendirilen nesne

---

[376] Omidsalar, "Candle-Making and Uses" https://iranicaonline.org/articles/candle-pers erişim: 1 Temmuz 2021.

[377] Nimet Yıldırım, *İran Mitolojisi: Kökenleri, Kaynakları, Ana Temaları* (İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2018), 67.

[378] Yıldırım, *İran Mitolojisi*, 2018, 427.

[379] Uluç, *İbn Arabi'de Sembolizm*, 243.

[380] Baki Adam, "Yahudilik", *Yaşayan Dünya Dinleri* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2007), 237.

de vardır. Som altından yedi kollu kandilliğin iki yanında da birer zeytin ağacı bulunur. Melek, yedi kollu kandilin, Rabb'in yeryüzünü dolaşan gözleri; zeytin ağaçlarının ise Rabb'e hizmet eden zeytin yağı ile kutsanmış kişiler olduğunu belirtir[381]. Çıkış 25:31-40'ta da Rab, Musa'ya yapması gereken kandil ve kandilliği tüm ayrıntıları ile tarif etmektedir.

Bilindiği üzere Yahudi litürjisinde yedi kollu şamdanın hayli önemli bir yeri vardır. Bu sembol yukarıda değinilen pasajla ilgili olabileceği gibi daha çok *Hanuka*, diğer bir ifadeyle *Işıklar Bayramı* münasebetiyle Kislev ayında öne çıkan dinî bir materyaldir. Zira sekiz günlük Hanuka Bayramı boyunca yakılması zorunludur. Bunun sebebi olarak MÖ 165 yılında mabedi putperestlerden temizleyen dindar Yahudilerin şahit olduğu, *Kutsal Kandil Menora*'nın bir günlük yağ ile sekiz gün boyunca yanması mucizesi gösterilmektedir[382]. Tevrat'ta sözü edilen bu nesneler, sinagoglarda bizatihi birer litürji malzemesi olarak kullanılmalarının yanı sıra süslemelere motif olarak da yansımıştır (Fot.129a-b).



Fotoğraf 129a. *Galata Zülfaris Sinagogu'nda Ner-Hatamid (Devamlı Yanan Işık-Kandil), Aron-Hokadeş (Kutsal Dolap), Teva ve Menoralar, İstanbul.*

[381] Zekeriya 4:1-14.

[382] Salime Leyla Gürkan, *Yahudilik* (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2018), 214-215.





Fotoğraf 2b. *Beth Alpha Sinagogu Zemin Mozaiklerinde Kandil ve Menoralar (Yedi Kollu Şamdan), Bizans Dönemi, VI. Yy., İsrail.**

Fotoğraf 3. *Aziz Clemente Bazilikası Mozaiklerinde Kaynağını Tanrı Katından Alan Işınlar ve Kutsal Hale, XII. Yy., Roma.**

Hıristiyanlık, semavî kökenli bir din olmasına rağmen ritüelleri ve sembollerinin bir kısmı antik dinî geleneklerden devşirilmiştir[383]. Benzer bir durum Hıristiyanlıktaki kandil ve mum yakma motifi için de söylenebilir. Antik Yunan ve Roma dönemlerinde adak eşyası olarak kullanılan kandiller, Hıristiyanlığın kabulü ile birlikte Bizans kiliselerinin litürjik nesneleri arasında yerini almıştır[384]. Ayrıca dinî gelenekte İsa Mesih *"Âlemin Işığı"* ifadesiyle anılmış ve ışık sembolizminin bu dindeki karşılığı olmuştur[385]. İsa Mesih'in *ışığın elçisi* yahut *âlemin ışığı* şeklinde telâkkî edilmesi, onu sembolize eden kandilin Hıristiyan sanatında işlenen bir motif olmasını beraberinde getirmiştir[386]. Bununla birlikte Hıristiyan sanatında ışık sembolizmine karşılık gelen bir diğer öğe *kutsal hale*dir. Neredeyse tüm tasvirlerde başta Hz. İsa olmak üzere havari ve azizlerin başlarını birer halenin çevrelediği görülür. Bu haleye yansıyan ışığın kaynağı ise çoğu zaman kompozisyonun en tepesine yerleştirilen "Baba"dan yayılan ışınlardır (Fot.130). İslâm öncesi medeniyetlerin metin ve uygulamalarından anlaşıldığı üzere kandil ve mum gibi

---

[383] Charles Rufus Morey, *Christian Art* (New York: W.W. Norton & Company, Inc, 1958), 6; Guntram Koch, *Erken Hıristiyan Sanatı* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2008), 2; Muharrem Hafız, *Kutsal Ve Sanat: Modern Dönemde Kutsal-Sanat İlişkisinin Felsefi, Fenomenolojik, Teolojik ve Mistik Temellendirilişi* (İstanbul: DM Kitap, 2015), 63; Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2017), 207.

[384] "Kandil", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, II/940-941.

[385] Uluç, *İbn Arabi'de Sembolizm*, 244.

[386] Selda Kalfazade - Özkan Ertuğrul, "Kandil ve Kandilin Motif Olarak Anadolu Türk Sanatındaki Kullanımı Üzerine", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* II/5 (1989), 25.

aydınlatma araçları, kullanım eşyası olmalarının yanı sıra ışık sembolizmi ile ilişkili olarak bilhassa manevî aydınlanmayı ifade eden, inanç temelli birer metafora ardından da sembolik bir süsleme öğesine dönüşmüştür.

2. İslâm Dini ve Tasavvuf Metinlerinde Kandil

Kandil metaforunun İslâmî gelenekte temel kaynağı, aşağıda verdiğimiz, Nûr Sûresi 35. âyet-i kerîmedir. *"Allah göklerin ve yerin nûrudur. Onun nûrunun misali, içinde kandil bulunan bir kandilliktir. Kandil bir cam içindedir, cam inciyi andıran bir yıldızdır; (bu kandil) doğuya da batıya da ait olmayan, yağı neredeyse ateş dokunmasa bile ışık veren mübarek bir zeytin ağacından yakılır. Nûr üstüne nûr. Allah nûruna dilediğini kavuşturur. Allah insanlar için misaller veriyor, Allah her şeyi hakkıyla bilmektedir."* Bu âyette *Allah'ın nûrunun kandil içinde yanan bir ateşe* benzetilmesi, söz konusu mecazın bizzat Allah (cc) tarafından kullanılmış olması bakımından hayli önemlidir. Âyetin devamında Yüce Allah, bunun insanlar için verilmiş bir misal olduğunu ifade etmektedir ki bilindiği üzere misaller anlamayı kolaylaştırmak içindir[387]. Allah Teâlâ'nın bizzat kullandığı kandil mecazı, sonraki dinî metinlerde *ışık-nûr* kavramları ile doğrudan bağlantı kurulan başlıca metafor olmuştur. Burada *nûr* ifadesinin daha fazla ışık veren *güneşe* değil de kandillikteki *kandile* benzetilmesi, karanlık içinde aydınlığın daha göze çarpar oluşu ile açıklanmıştır[388]. Konuyla ilgili şu ana kadar yapılan neredeyse tüm sanat tarihi araştırmalarında bahse konu âyet-i kerîme referans gösterilmiş olup kandil motifinin Allah'ın nûruna işaret ettiği ileri sürülmüştür. Âyetten ilk okuyuşta anlaşıldığı üzere bu doğru bir yaklaşım olmakla birlikte eksik yanları vardır. Biz bu çalışmada nûr kavramını içeren diğer âyet-i kerîmeler ve ilgili metaforun kullanıldığı dinî-tasavvufî metinleri baz almak sûretiyle konuya daha geniş bir açıdan bakmaya çalışacağız. Zira İslâm dininde nûr/ışık kavramları ekseninde kandil metaforu incelendiğinde söz konusu metaforun Allah'ın nûrunun yanı sıra farklı anlamalara tekabül ettiği görülür. Bununla birlikte yalnızca motife yüklenen anlamın değil, İslâm sanatlarında motifin sıklıkla kullanıldığı birimlerin de ilgili âyetler başta olmak dinî metinlerle ilişki olduğu söylenebilir. En'âm Sûresi 1. âyet bize göstermektedir ki nûr, yer ve gök gibi Allah'ın

---

[387] İsmail Hakkı Bursevî, *Muhtasar Rûhu'l-Beyân Tefsiri* (İstanbul: Damla Yayınevi, 1995), V/520.

[388] *Kur'an Yolu*, 2007, 81.

yarattığı bir varlıktır. Âyette *'kandillik içinde yanan bir kandile'* benzetilen nûrun, Râzî başta olmak üzere müfessirlerin bir kısmı tarafından yaratılmış bir şey olması sebebiyle Allah'ın zatına karşılık gelemeyeceği ve tevil edilmesi gereken bir mecaz olduğu öne sürülmüştür[389]. Mutasavvıf düşünürlerden İbnü'l-Arabî de söz konusu âyette Allah'ın ışık/nûr olarak yer almasını bir temsil kabul etmektedir[390]. Nûr Sûresi 35. âyetle ilgili *Mişkâtü'l-Envâr* başlıklı müstakil bir eser kaleme alan Gazzâlî, nûrun farklı derecelere göre birden fazla hakîkî manası olduğunu ifade etmiştir. Gazzâlî, ışık/nûr kavramını *'kendisi görünen ve bunun yanında kendisi vasıtası ile başka şeylerin göründüğü hakîkat'* olarak açıklar[391]. Diğer bir ifadeyle "nûr" kelimesi, Gazzâlî'ye göre bütün açıklığı ile ortaya çıkan şeydir. Kendi başına açığa çıkan şey ise kendi dışındakilerin de açığa çıkmasına vesile olur. Tıpkı güneş ışınlarının her bir zerresinin güneşin varlığının delili olması gibi, göklerin ve yerin yapısı da onları meydana getiren bir varlığın mevcudiyetini ortaya çıkarmaktadır. Kelimenin sözlükte ışık anlamına gelmesi *"Allah göklerin ve yerin nûrudur"* âyetinin Maturîdî tarafından, Gazzâlî'yle de paralel olarak, *yaratılanların görülebilir olmasının Allah'ın nûru ile mümkün olduğu* şeklinde yorumlanmıştır[392]. Allah'ın nûrunun yansımadığı yaratılan hiçbir şeyin varlık âleminde yer alması mümkün değildir. Nasr bu durumu Sühreverdî'den iktibasla şu şekilde açıklar; *"...Dünyadaki her şey O'nun nûrundan gelir, tüm cemal (güzellik) ve kemal (olgunluk) O'nun cömertliğinin armağanıdır ve bu aydınlanmaya (işrak) tam olarak ulaşmak selâmete çıkmaktır."*[393] Bu noktada İslâm düşünürleri, *ışık/nûr* ile *varoluş* arasında bir özdeşlik kurmuştur. Aynı şekilde *karanlık/zulmet* ile *yokluk/adem* arasında da bir tekabüliyet görülür[394]. Allah'ın göklerin ve yerin nûru olması, fiziksel ışıklardan ruhanî ışıklara değin âlemdeki bütün ışıkların, Tanrı'nın yani *Nûru'l-Envâr (Işıkların Işığı)*'ın tecellîsi şeklinde anlaşılır[395].

---

[389] *Kur'an Yolu*, 2007, 79, 81.

[390] Uluç, *İbn Arabi'de Sembolizm*, 257-258.

[391] Gazâlî, *Mişkâtü'l-Envâr (Nûr Metafiziği)*, çev. A. Cüneyd Köksal (İstanbul: Gelenek Yayıncılık, 2004), 14-15; Uluç, *İbn Arabi'de Sembolizm*, 248.

[392] Bursevî, *Muhtasar Rûhu'l-Beyân Tefsiri*, V/518.

[393] Seyyid Hüseyin Nasr, *Üç Müslüman Bilge* (İstanbul: İnsan Yayınları, 2016), 82.

[394] İlhan Kutluer, "Niş ve Perde: Gazzâlî'nin Mişkâtü'l-Envâr'ında Entelektüel Perspektifler", *Felsefî Gök Kubbemiz* (İstanbul: İz Yayıncılık, 2017), 120; Ömer Çelik, "Kur'ân-ı Kerîm'de Nûr Kavramı", *M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi* 16-17 (1999), 125-126.

[395] Uluç, *İbn Arabi'de Sembolizm*, 253.

Dikkat edilirse burada tek bir nûrdan bahsedilmeyip ortaya *nûrlar hiyerarşisi* çıkmaktadır. Muhtemeldir ki bir *nûrlar hiyerarşisi*nin varlığı yönündeki yaygın kanaat, yine âyet-i kerîmede geçen *"nûr üstüne nûr"* ifadesinden kaynaklanmaktadır. *Nûrlar hiyerarşisi* sunan bahse konu öğretinin temeli İbn-i Sîna'ya kadar gitmektedir[396]. Bu kademeli öğreti, Gazzâlî sonrası nûr metafiziğini oldukça kapsamlı bir biçimde sistematize eden Sühreverdî'nin geliştirdiği İşrakîlik Ekolü'nün de dayanağı olmuştur[397]. İslâm düşüncesinin gelişiminde kritik öneme sahip, adı geçen düşünürlerin hiyerarşik nûr metafiziği, birbirinden farklı yanları olmakla birlikte temelde ortak bir prensip üzerine kuruludur. Buna göre en tepedeki nûr, diğer nûrların kendinden neşet ettiği *Nûru'l-Envâr*'dır *(Nûrların Nûru)*. Sühreverdî'de iyice berraklaşan bu anlayış, *işrak* terimi ile açıklanmakta ve *Nûrların Nûru*'ndan başlamak sûretiyle her bir nûrun bir üst nûr tarafından aydınlatılmasını ifade etmektedir[398]. Nûru'l-Envâr olan Allah'ın, yarattıklarına 'nûrundan vermesi', yarattıklarını hidayete ulaştırması ve onlara yol göstermesi manasındadır. Zira yukarıda değindiğimiz üzere müfessirlerin kahir ekseriyetine göre "Allah'ın nûru" ifadesi, yaratılmış varlıklar için kavranması güç olan ve herhangi bir beşerî dille ifadesi mümkün olmayan Allah'ın gerçek mahiyetini değil, O'nun hidayeti arzulayan kullarının bilinç, duygu ve davranışlarında gerçekleştirdiği aydınlanmayı ifade eder[399]. Nitekim İbn-i Sina da âyette geçen "mişkatten yayılan ışığı", metafizik aydınlanmanın bir sembolü kabul etmiştir[400].

Allah'ın nûrunun diğer nûrlar aracılığı ile görünür olması, ışığın görmeyi sağlamasına rağmen şiddetli hale geldiğinde bizzat kendisinin görmeye engel olmasına benzetilmiştir. Tasavvufta bu husus *'Allah'ın zuhurunun şiddetinden ötürü gizli olması'*

---

[396] Detaylı bilgi için bk. Tuğba Günal, *Kelam'da Nefs Fenomenolojisi* (Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora, 2020), 265 (1079. dipnot).

[397] Schimmel, *İslâm'ın Mistik Boyutları*, 346; Uluç, *İbn Arabi'de Sembolizm*, 247; Kutluer, "Niş ve Perde: Gazzâlî'nin Mişkâtü'l-Envâr'ında Entelektüel Perspektifler", 102.

[398] A. Kamil Cihan, "Sühreverdî ve İşrâkîlik", *İslâm Felsefesi: Tarih ve Problemler*, ed. M. Cüneyt Kaya (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2018), 413; Kutluer, "Niş ve Perde: Gazzâlî'nin Mişkâtü'l-Envâr'ında Entelektüel Perspektifler", 118.

[399] Fatma Bayram, *En Güzel İsimler-99 Esmâ Sonsuz Mana* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2021), 334-335.

[400] Kutluer, "Niş ve Perde: Gazzâlî'nin Mişkâtü'l-Envâr'ında Entelektüel Perspektifler", 103.

ile izah edilir[401]. O nedenle insanlar, Nûru'l-Envâr'ı değil ondan yansıyan nûrları görebilmektedirler. İşte bu noktada Kur'an'da nelere nûr denildiği sorusu akla gelir ve en tepedeki nûrdan aşağı doğru yayılan diğer nûrlar devreye girer ki onlardan ilki bir ismi de "en-Nûr" olan Kur'ân-ı Kerîm'dir[402]. Diğeri Ahzâb Sûresi 46. âyette açık bir şekilde belirtildiği üzere insanlar için *sirâcen münîrâ (ışık saçan kandil)* olan Hz. Muhammed (sav)'dir. Buna kendi zamanlarında diğer peygamberleri dahil etmek de mümkündür. Görüldüğü üzere bu anlayışta ışık/nûr, insanlığı aydınlatan *ilâhî mesajla* özdeşleştirilmiştir[403].

Nûr'a verilen diğer bir anlam akıl ve idrak gücüdür. Buna göre bir nûr olan *akıl*, bilginin idrak edilmesini sağlar. Öyle ki İbn-i Sina nûrlar hiyerarşisine aklın dereceleri şeklinde yaklaşmıştır[404]. Gazzâlî de insandaki aklı, ilâhî ışık olarak görmüş ve *göz nûru için güneş ne ise akıl nûru için de Kur'an'ın aynı anlama* geldiğini belirtmiştir[405]. Esasen nûrun akıl ve bilgi anlamına gelmesi yine bir âyet-i kerîme ile delillendirilebilmektedir. Ra'd Sûresi 16. âyette küfür ve cehalet *zulmete/karanlığa* benzetilirken ilim ve iman *nûra/aydınlığa* benzetilmiştir[406].

Hz. Peygamber'e atfedilen sözler içerisinde kandil mecazı ile bağlantılı olarak öne çıkan metin, *"Nebî (sav): Mescide kandil asıp aydınlatan kimseye Allah, her bir yağ damlası için on iyilik yazar, onun on günahını siler ve onu on derece yüceltir. Allah Teâla, kandilin ışığıyla bu camide namaz kılan her kişiye cennete girene kadar hayatında bir nûr, ölümünde bir nûr, kabrinde bir nûr ve kabrinden diriltildiğinde bir nûr verir."* şeklindedir. Hadîs-i şerif olarak değerlendirilen metnin sıhhati noktasında tartışmalar mevcut olmakla birlikte[407] İslâm medeniyetine ve mimarî süslemeye tesir ettiği açıktır. Nitekim Nûr Sûresi 35. âyet-i kerîme gibi yukarıda dile getirilen hadîs-i şerif de mimarî

---

[401] Necmettin Şahinler, *Kur'an'da Sembolik Anlatımlar* (İstanbul: İnsan Yayınları, 2013), 271.

[402] en-Nisâ 4/174.

[403] Çelik, "Kur'ân-ı Kerîm'de Nûr Kavramı", 126; Uluç, *İbn Arabi'de Sembolizm*, 246.

[404] *Kur'an Yolu*, 2007, 82; Ayrıca bk. Günal, *Kelam'da Nefs Fenomenolojisi*, 265 (1079. dipnot).

[405] Gazâlî, *Mişkâtü'l-Envâr (Nûr Metafiziği)*, 25-26; Kutluer, "Niş ve Perde: Gazzâlî'nin Mişkâtü'l-Envâr'ında Entelektüel Perspektifler", 113.

[406] *Kur'an Yolu: Türkçe Meal ve Tefsir* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2007), III/282.

[407] Mahmut Sami Kanbaş, "Anadolu Selçuklu Dâru'l-Hadislerindeki Kitâbeler ve Hat Sanatı Üslûbu", *Anadolu'nun İslâmlaşma Sürecinde Dâru'l-Hadisler* (Samsun: Çankırı Belediyesi, 2013), 355 ve dipnot 36.

süslemede doğrudan kullanılmıştır. Sivas Gök Medrese mescidi, kubbesinde hadis metninin yer aldığı mekânlardan biridir[408]. Ayrıca hadiste geçen "*…ölümünde bir nûr, kabrinde bir nûr ve kabrinden diriltildiğinde bir nûr verir."* ifadeleri, kandil motifinin mezar taşlarında kullanımına da açıklık getirmektedir.

Dîvan ve mesnevî türündeki tasavvufî metinlere baktığımızda kandilin çokça kullanılan bir metafor olduğu görülür. Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinde kandil, *Yüce Allah'ın bir temsîli*, *Hz. Peygamber* ve *Allah'ın hidayet verdiği kalp* olmak üzere üç farklı karşılığı bulunan bir metafordur. Bunlardan ilkine örnek, Hz. Ali'nin öldürmekten vazgeçtiği kişinin kendisine cevabıdır. Bu kişi Hz. Ali'ye *"Hilâfsız o kandilin ulu kölesiyim. Senin çerağın da ondan aydınlanmıştır."* diyerek kendisinin Allah'a kulluğunu idrak ettiğini vurgulamıştır[409]. Burada tasavvufî erkânda zikre başlarken söylenen bir selamlama ifadesi akla gelmektedir. *"Çerağ-ı mescid mihrab minber / Ebu Bekir, Ömer, Osman, Haydar"* sözlerinden meydana gelen metinde, bir adım öteye gidilerek dört halife, dinin temsil edildiği mekân ve birimler olan mescid, mihrab ve minberin çerağı/ışığı kabul edilmiştir. Çalışmamız açısından dikkate değer husus ise söz konusu selamlama cümlesinin dinî mimarîde kimi zaman doğrudan mihrapta[410] kimi zaman da cami içerisinde başka bir birimde[411] süsleme unsuru olarak kullanılmasıdır.

Mevlânâ başka bir beyitte *"Ümmetlerin kandili olan Hz. Peygamber, 'Bu fânî cihanla bâkî cihan birbirine ortaktır.' buyurmuştur. Birisinin vuslatı, diğerinin ayrılığı; tenin sağlığı, canın hastalığı demektir."* diyerek açık bir ifade ile Hz. Peygamberin ümmetlerin kandili oluşunu dile getirmiştir[412]. Son bir örnek de kandilin Allah'ın gönüllere verdiği hidayet nûru oluşu ile ilgilidir. Mevlânâ bunu *"Gönül kandilinin nûru, celâl sahibi Hakk'ın lütfudur. Kandil veya kapsa halkın yapısıdır."*[413] beytiyle ifade eder. Mevlânâ'nın kandil metaforuna yüklediği bu son anlam bir bakıma sûfîlerin genel

---

[408] Recep Gün, *Anadolu Selçuklu Mimarîsinde Yazı Kullanımı* (Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1999), 106-107.

[409] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, I/156, Beyit 4100.

[410] Bk. Ersel Çağlıtütüncügil, *Azerbaycan'daki İslâmi Dönem Yapılarında Süsleme* (İzmir: Ege Üniversitesi, Doktora Tezi, 2007), 183.

[411] Bk. Sitare Turan Bakır, "Osmanlı Döneminde Şam Üretimi Çiniler", *Türkler*, ed. Hasan Celal Güzel (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), XII/578.

[412] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, IV/504, 3231-3232. Beyitler .

[413] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, V/612, 2889. Beyit .

yaklaşımını içermektedir. Sûfîler, Nûr 35. âyette misal verilen *"mişkat"*i insan bedeni, mişkatin içinde yer alan *"misbah"*ı da kalp şeklinde tevil etmişlerdir[414].

Anadolu erenlerinden Yûnus'un *Dîvanı* incelendiğinde kandilin üç farklı yerde *kandîl* ve *kandîldağı* şeklinde geçtiği tespit edilir. *Dîvanı* derleyen Mustafa Tatcı, Yûnus'ta kandilin mecazen ilk yaratılan cevher ve Nûr-ı Muhammedî'yi taşıyan insan-ı kâmile karşılık geldiğini belirtmektedir[415]. Ayrıca Yûnus'un bu kapsamda *nûr, çerâğ* ve *şem'* ifadelerini de sıkça kullandığı görülür ki aşağıda örneklerini verdiğimiz beyitlerden anlaşılacağı üzere bu kavramlar *iman ateşi* ve *Allah sevgisine* tekâbül etmektedir.

"Senün hikmetün ırak sensün canlara turak
Sen yandurduğun çerâk bildük ebedî yana"[416]

"Dervişler Hakk'un dostı cânlarıdur Hak mesti
'Işk şem'ini yakdılar pervâne olan gelsün"[417]

"Çalap nûrdan yaratmış cânını Muhammed'ün
Âleme rahmet saçmış adını Muhammed'ün"[418]

Yûnus'un yukarıdaki beytinde gördüğümüz, kandilin Nûr-ı Muhammedî'yi ifade etmesi, İbnü'l-Arabî ve Attâr[419] başta olmak üzere sûfîlerde öne çıkan bir yaklaşımdır. Hakîkat-i Muhammediyye yahut Nûr-ı Muhammedî olarak adlandırılan ilk mahluk[420] Hz. Muhammed'in cismanî varlığından ayrı bir varlığı, manevî şahsiyetini ifade etmektedir. Allah'tan başka hiçbir şey yokken ilk defa o yaratılmış ve bütün yaratıklar da ondan halk edilmiştir. Tasavvufî çevrede bu görüş, Hz. Peygamberin *"Allah*

---

[414] Abdülhüseyin Zerrinkub, *Tarihsel Perspektifiyle İran Tasavvufu*, çev. Nurcan Altun (İstanbul: Önsöz Yayıncılık, 2014), 105.

[415] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 533.

[416] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 416.

[417] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 366.

[418] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 306.

[419] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 28-29.

[420] Zerrinkub, *Tarihsel Perspektifiyle İran Tasavvufu*, 124.

ilk defa benim nûrumu yarattı."[421] hadîsi ile desteklenmektedir[422]. Esasen Nûr-ı Muhammedî düşüncesi, müfessirlerin, yaratılmış olması sebebiyle nûrun doğrudan Allah'a karşılık gelemeyeceği yönündeki görüşü ile paralellik arz eder. Nûr kavramına Nûr-ı Muhammedî eksenindeki yaklaşım, Anadolu'nun kültürel yapısına büyük etkisi olan, Alevilik-Bektaşiliğin Hz. Muhammed (sav) tasavvurunda da görülür. Alevilik-Bektaşilik kültürünün taşıyıcısı "yedi büyük ozan"ın deyişleri bize bu konuda ışık tutmaktadır. Bu doğrultuda Nesîmî, *"Sensin el nûru ki Âdem 'beyne mâ u tîn iken* / *Ol zaman ebnâ kılardın cümleye sensin binâ"*[423] beytiyle âlemin yaratılmasına Hz. Muhammed'in nûrunun yani Hakîkat-i Muhammediyye'nin vesile olduğunu ifade etmiştir. Devamında ise Hz. Âdem su ile çamur arasında iken Hz. Muhammed'in mevcut olduğunu söylemektedir[424]. Tasavvufî ve siyasî bir şahsiyet olan Şah İsmail'in de bu minvalde şiirler söylediği, aşağıdaki dörtlüklerinden anlaşılmaktadır.

"Var itdi cihanı yoh iken ol
Kimse bulamaz bu sırra hiç yol
Nûr-i nebi'den yarattı kandil
kıldı nazar ana nice min yıl"[425]

...

"Ol şem'a ki nûr-ı enbiyadır
Ol nûr kimmah-ı evliyadır
Didi ana sânî-i pak
Levlâke lemâ halektu'l-eflak"[426]

Şah İsmail'in sözlerinde hem kandil, hem de şem'in kaynağı olarak *nûr-ı nebî* gösterilmiştir. Bu bağlamda tasavvufî literatürde ışık sembolizmine dahil olan ve mimarî süslemede karşılık bulan bir diğer motif *şem'* dir. Arapça mum ve ışık kaynağı anlamına gelen şem' metinlerde ekseriyetle pervâne ile birlikte zikredilir. Fars ve Türk

---

[421] Tirmîzî, "Menâkıb" 1.

[422] Mehmet Demirci, "Hakîkat-i Muhammediyye" (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1997), XV/180.

[423] Hüseyin Ayan, *Nesimi Dîvânı* (Ankara: Akçağ Yayınları, 1990), 75.

[424] İlyas Üzüm, "Yeşil Kubbe'de Asılı Kandil: Nûr-u Muhammedî Kültürel Kaynaklarına Göre Alevilik'te Hz. Muhammed Tasavvuru", *Dini Araştırmalar* XII/33 (2009), 225-226.

[425] İbrahim Arslanoğlu, *Şah İsmail Hatayî ve Anadolu Hatayîleri* (İstanbul: Der Yayınları, 1992), 159.

[426] Arslanoğlu, *Şah İsmail Hatayî ve Anadolu Hatayîleri*, 161.

edebiyatında *şem' ü pervâne* başlıklı hususî mesnevîler kaleme alınmıştır. Şem' ü pervâne mesnevîlerinin konusu daima aşktır ve tasavvufî anlatımda bu, ilâhî aşka tekâbül etmektedir. Öyle ki şem' *Yaratıcıyı*, pervâne ise *âşık-ı sâdık*ı simgeler. Şeyh Galip, bu hususu "*'Işk bir şem'-i ilâhîdir benem pervânesi / Şevk bir zencîdir gönlüm anın dîvânesi"* beytiyle oldukça sanatlı bir biçimde dile getirir[427]. *Şem' ve pervâne*nin süregelen *âşık-mâşuk* birlikteliğine ilk olarak Hallâc-ı Mansûr tasavvufî bir bakış açısı geliştirmiştir. Buna göre sabaha kadar şem'in etrafında dönen pervâne, vuslat özlemi duydukça mumun ateşine biraz daha yaklaşır. Yaklaştıkça özlemi artar. Nihayetinde şem'e olan sonsuz aşkı uğruna kendini ateşin içine atar. Pervânenin ilâhî aşk uğruna sessiz sedasız kendini feda edişi, hakîkî aşkın pervâneden öğrenileceği düşüncesini doğurmuştur. Bu noktada Sadî-i Şirazî *"Ey seher kuşu/bülbül aşkı pervâneden öğren. O yanmışın canı gitti, sesi çıkmadı."* diyerek bülbülün feryâd figan aşkını anlatmasına mukabil pervânenin asaletle kendini ateşe bırakmasını daha anlamlı bulmuştur. Nitekim Allah dostunun gayesi de âh vah edip şikayetlenmek değil, aşkı uğruna yanmaktır[428]. Bu, bir anlamda *fenâfillah* makamına ermek demektir ve tasavvuf edebiyatında böylesi bir yanmaya talip olunur. Hallâc-ı Mansûr, şem' ile pervânenin adım adım gelişen kavuşma hikayesinde pervânenin şem'i uzaktan görüp ona yaklaşması; parlaklığını takip ettiği ateşinin sıcaklığını hissedip ona âşık olması ve sonunda ateşte yanmasını tasavvufun üç önemli mertebesi olan *ilme'l-yakîn, ayne'l-yakîn* ve *hakka'l-yakîn* şeklinde değerlendirmiştir[429]. Pervâne, hakîkatin bizzat kendisi olabilmek için hakîkat ateşinin içine dalmıştır. Böylece pervânenin muma kavuşması, yok olmak değil, ebedî olana erişmek sayılmıştır. Bununla birlikte şem', aynı unsurun hem *mâşuk* hem *âşık* olduğu ender örneklerden biridir. Mumun, kandilden farklı olarak, etrafına aydınlık verirken bir yandan da eriyip yok olması, bir başka metaforik anlatıma kapı aralamış ve aşığın yanma/yakılma hali olarak tahayyül edilmiştir. Hâfız-ı Şirâzî'nin *"Sabır ipliğim gam makasınla kesildi, öyleyken yine aşk ateşinin içinde mum gibi gülüp durmaktayım."*[430]

---

[427] Günay Kut, "Şem' ü Pervâne", *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2006), V/386-388.

[428] Sadık Armutlu, "Klasik Fars ve Türk Şiirinde Ortak Bir İmge: Şem' ve Pervâne", *Turkish Studies* XIII/20 (2018), 87, 124.

[429] Fatma Kopuz Çetinkaya, "İran Edebiyatında Şem' ve Pervanenin Anlam Serüveni", *Erdem* 75 (2018), 186; Armutlu, "Klasik Fars ve Türk Şiirinde Ortak Bir İmge: Şem' ve Pervâne", 87.

[430] Hâfız-ı Şirâzî, *Hâfız Dîvanı*, 294.

beyti, söz konusu mecazı en güzel şekilde açıklamaktadır. Bu benzetme, *mürşid-mürid* ilişkisinin bir temsili olarak düşünülebilir. Mürşid etrafına ışık saçarken içten içte kendi de aşk oduyla yanmakta, kendini feda etmektedir. Mürid ise kendi yanma pahasına etrafını aydınlatan mürşidine hayranlık duymaktadır. Mutassavıf şairlerin duygularının simgesi olan ve bağlamına göre farklı anlamlara karşılık gelebilen bu unsurlar, mimarî süslemede kandil ile birlikte şem' (mum/şamdan) motifinin yer almasını beraberinde getirmiştir.

3. İslâm Mimarîsinde Kandil

Dinî metinlerde bir metafor olarak kullanılan kandil, tıpkı ayna motifinde olduğu gibi, sanata birkaç açıdan yansımıştır. Bunlardan ilki başlangıçta pişmiş topraktan sade bir biçimde elde edilen kandillerin zamanla mabetler ve saraylar gibi gösterişli kamu binalarının aydınlatılmasında kullanılmasıyla birlikte sanatsal açıdan değerli birer obje halini almasıdır. İslâm eserlerinin sergilendiği müzelerde sayısız örneklerine rastladığımız bu türden kandiller; cam, çini ve metal malzemenin ustalıkla işlenmesi ve bezenmesi ile başlı başına birer sanat eseri hüviyetindedir (Fot.131). Bunun dışında, kandilin sanata yansıması ile ilgili olarak çalışmamızda özellikle üzerinde duracağımız husus, onun İslâm eserlerinde bir motif olarak kullanımıdır. Zira çeşitli form ve özelliklerdeki kandil tasarımları, İslâm sanatında süslemenin temel öğelerinden biri olmuştur. Anadolu'nun İslâmlaşmasıyla birlikte en erken tarihli mezar taşlarından itibaren oldukça yaygın bir kullanıma sahip olan motif[431] başta Ahlat Meydan Mezarlığı olmak üzere Anadolu'nun dört bir yanına dikilen mezar taşlarında yerini almıştır. Motif, Batılılaşma Dönemi mezar taşlarında da varlığını muhafaza eder[432]. Bunun yanı sıra mimarî eserlerde bilhassa mihrap nişine özgü bir bezeme unsuru olarak karşımıza çıkar. Ancak Malatya Ulu Camii'nin batı revakı[433] ve el-Akmer Camii (519/1125) cephe tasarımında olduğu gibi motifin mihrap haricinde kullanım örnekleri de mevcuttur

---

[431] Beyhan Karamağaralı, *Ahlat Mezar Taşları* (Ankara: Selçuklu Tarih ve Medeniyeti Enstitüsü, 1972), 77-78.

[432] Hicabi Gülgen, *Osmanlı Mezar Taşlarının Bursa ve Civarındaki İlk Örnekleri* (Bursa: Uludağ Üniversitesi, 2009), 184, 194; Sevim, *Medeniyetimizin Sessiz Tanıkları: Eyüp Sultan'da Osmanlı Mezar Taşları ve Mezar Kültürümüz*, 90.

[433] Detaylı bilgi için bk. Resul Yelen, "İslâm Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar", *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* Türk Kültür Dünyası Özel Sayısı (2017), 474.

(Fot.132). el-Akmer Camii'nde, ilâhî nûrdan beslenen iki isim olarak kandil motifinin sağındaki madalyona *İsm-i Nebî (Muhammed)*, solundakine *Ali* ifadeleri yazılmıştır. Bu uygulama, İslâm düşüncesindeki farklı görüşlerin mimarîyi şekillendirmesine mühim bir örnektir.

Kandil motifinin İslâm sanatları içerisinde en sık karşılaşılan kullanım alanlarından biri de dokumadır. Burada ise tekli seccadeler ve saf seccadeleri önemli bir yer tutar (Fot.133)[434]. İslâmî gelenekte ışık sembolizminin bir diğer motifi olan şem' (mum) de kandil tasvirinin yer aldığı birimlerde ekseriyetle kompozisyonun bir parçası olmuştur. Kandil ve ışık sembolizmi başlığında ele alacağımız son tezyînî eleman, parlaklığı sebebiyle Kur'ân-ı Kerîm'de teşbih unsuru olarak anılan inci[435] ve onun mahfazası istiridyedir. Zira metinlerde Nûr-i Nebî kaynağı şeklinde tarif edilen inci ve onunla bağlantılı olarak istiridye, mimarî süslemeye yansıyan motifler arasında yer almıştır.



Fotoğraf 4. *Cam Kandiller, Memlûk Dönemi, British Museum, Londra.*

[434] Sema Etikan, "Seccade Halılarda Kullanılan Bazı Motifler ve Bu Motiflerin İslâm Sanatında Yeri" (38. ICANAS: Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 2008), II/547; Arıca bk. M. Önder Çokay, "Seccâde ve Saf Seccâdelerdeki Bazı Motiflerin İkonografik Değerlendirmeleri", *İSTEM* 9 (2007), 187-208.

[435] el-İnsân 76/19; et-Tûr 52/24.





Fotoğraf 5. *el-Akmer Camii Taç Kapı Cephesinde Niş İçerisinde Kandil, Fâtımî Dönemi, 519/1125, Kahire.**

Fotoğraf 6. *Uşak Saf Seccadesinde Kandil ve Na'l-i Şerîf Motifi, XVI.-XVII. Yüzyıl, TİEM, İstanbul.*

a. Işık Sembolizmine Karşılık Gelen Kandil

Kandil, İslâm mimarîsinde geniş bir coğrafyada hemen her devletin eserlerinde görülebilen bir motif olma özelliğine sahiptir. Mimarîde en erken tarihli örnekleri arasında, Afganistan Gazne Müzesi'nde sergilenen 450/1058 tarihli mermer mihrap parçasını saymak mümkündür. Büyük Selçuklu Dönemi yapılarında da sıklıkla tercih edilen motif, Harrekân Türbesi (1067-68) kalem işlerinde tespit edilmiştir[436]. Elimizdeki mevcut bulgularla kandil motifinin başta Büyük Selçuklu ve Gazneliler olmak üzere, Türk-İslâm devletleriyle yaygınlık kazandığı söylenebilir.

Halep'te bulunan ve Eyyûbîler Dönemi'ne tarihlenen Hz. Hüseyin Meşhedi (569/1173), taç kapı ayvanını çevreleyen kandil motifleri ile dikkat çeken bir örnektir. Ekseriyetle mihrap ve mezar taşlarında konumlanan kandil motifinin burada farklı bir uygulaması görülür (Fot.134). Bununla birlikte kandillerin silmelerden meydana gelen

[436] Nicholas Stone, *Symbol of Divine Light: The Lamp in Islamic Culture and other Traditions* (Bloomington: World Wisdom, 2018), 122-123.

nişlerin içerisinde yer alması, âyette geçen *mişkat*[437] ifadesini karşılamaktadır. Hz. Hüseyin Meşhedi'ne kandillerle bezenmiş bir taç kapıdan girilmesi, Kur'ân-ı Kerîm'de *ışık saçan kandil*[438] şeklinde nitelenen Hz. Peygamberin soyundan gelenlerin onun ışığının taşıyıcısı olduklarını vurgular mahiyettedir.



Fotoğraf 7. *Hz. Hüseyin Meşhedi Taç Kapısında Kandil Motifleri, Eyyûbî Dönemi, 569/1173, Halep.*

XIII. yüzyıla tarihlenen ve kandil motifinin tek parça mermer mihrabın iki ayrı noktasına nakşedildiği oldukça sanatlı bir örnek Konya Ulvi Sultan Mescidi mihrabıdır. Günümüzde Konya Taş Eserleri Müzesi'nde sergilenen mihrap, tezyînî açıdan iki bölümden oluşur. Mukarnas kavsara ve onu çevreleyen kitâbe metninin yer aldığı üst kısımda kavsarının ortasından bir kandil motifi sarkar. Mihrabın alt bölümünde Bursa kemerli nişin orta noktasına ikinci bir kandil motifi işlendiği görülür. Ayrıca nişin zeminine yerleştirilen şamdanlardan iki adet şem' (mum) motifi yükselmektedir (Fot.135). Böylece Ulvi Sultan Mescidi mihrabında kandil ve şem' mecazlarının birlikte ele alındığı görülür.

[437] İçerisine mum, kandil veya lamba konulan küçük hücre.

[438] el-Ahzâb 33/46.

Konunun başında değindiğimiz üzere kandil motifi birbirini takip eden yıllarda İslâm coğrafyasında geniş bir alanda süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. Bu doğrultuda XIV. yüzyıla tarihlenen ve farklı devletlere ait yapılarda görülen iki örnekle konuya devam etmek isabetli olacaktır. Bunlardan ilki günümüz İran sınırlarında bulunan Yezd Mescid-i Cuması'dır (765/1364). İlk olarak XII. yüzyılda inşa edildiği bilinen cami, Muzafferîler, İlhanlılar ve Karakoyunlular olmak üzere birçok döneme ait kitâbe içermektedir. Hâlihazırdaki yapı ise mimarî ve tezyînî özellikleriyle Timurlu Dönemi'ne tarihlendirilir[439]. Timurlu üslûbunu yansıtan çinilerle bezeli caminin harem duvarına yerleştirilmiş mermer bir panel/mihrap, ihtiva ettiği kandil motifiyle öne çıkar. Kandil, dilimli kemerin tepe noktasına zincir motifiyle bağlanmıştır. Kemerin köşeliklerinde *Allâhu Ekber* yazılıdır. Mihrabı çevreleyen bordürde muhakkak hatla Âl-i İmrân Sûresi'nin 18. âyeti ile 19. âyetin ilk kısmı yazılıdır. Herhangi bir tarih içermeyen mihrabı yazı ve süsleme üslûbundan hareketle XIV. yüzyıla tarihlendirmek mümkündür (Fot.136). Yezd şehrinde Timurlu Dönemi'ne ait Emir Çakmak Camii'nin[440] mermer mihrabının da kandil motifiyle süslendiğini belirtmekte yarar vardır. Bu başlık altında değinmek istediğimiz bir başka eser Kahire'de bulunan ve Sultan Ferec İbn Berkuk'ın adıyla anılan hankahtır. 803-814/1400-1411 yılları arasında inşa edilen Memlûk eserinde[441] kandil motifinin ünik bir kullanım alanı ile karşılaşılmaktadır. Mermer sütun üzerine işlenen motif, yine niş içerisinde tasvir edilmiştir (Fot.137).

[439] Lisa Golombek - Donald Wilber, *The Timurid architecture of Iran and Turan* (Princeton: Princeton University, 1988), I/414-415.

[440] Golombek - Wilber, *The Timurid architecture of Iran and Turan*, 421.

[441] Richard Yeomans, *The Art and Architecture of Islamic Cairo* (Reading: Garnet Publishing, 2006), 64.





Fotoğraf 8. *Ulvi Sultan Mescidi Mihrabı, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Taş Eserleri Müzesi, Konya.*

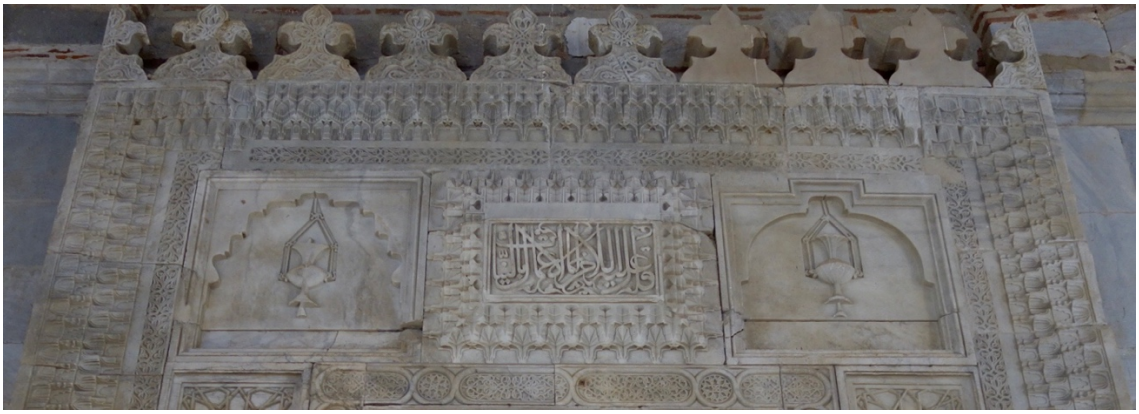
Fotoğraf 9. *Yezd Mescid-i Cuması'nın Duvar Çinileri Arasında Kandil Motifli Mihrap, Timurlu Dönemi, 765/1364, (Sümeyra Ocak'tan).*

Anadolu coğrafyasında çok sayıda örneği olan kandil motifinin II. Beylikler Devri'ne tarihlenen özgün bir uygulaması Milet İlyas Bey Camii'nde (806/1403) mevcuttur. Kandil motifleri bu yapıda da mihrapta olmakla birlikte mihrap nişinde değildir. Caminin anıtsal mermer mihrabı, üstün bir işçilikle bezenmiştir. Mukarnaslı bordürle çevrelenen mihrabın üst orta bölümünde *"Hz. Peygamber (as) şöyle dedi: Ameller niyetlere göredir."* hadîs-i şerifi yazılıdır. Kandiller ise söz konusu kitâbenin her iki yanına simetrik olarak yerleştirilmiştir. Bununla birlikte kandil motifleri aynı özelliklere sahip değildir. Kitâbe metninin sağındaki kandil, Bursa kemerli bir niş içerisindeyken soldaki kandil dilimli bir kemerin içerisinde yer almakta olup alevi belirgin biçimde süslemeye dahil edilmiştir (Fot.138-139).



Fotoğraf 10. *Sultan Ferec İbn Berkuk Hankahı Sütunlarında Kandil Motifi, Memlûk Dönemi, 803-814/1400-1411, Kahire.**

Fotoğraf 11. *Milet İlyas Bey Camii Mihrabı, II. Beylikler Devri, 806/1403, Aydın.*



Fotoğraf 12. *Milet İlyas Bey Camii Mihrabında Kandil Motifleri, II. Beylikler Devri, 806/1403, Aydın.*

Osmanlı mimarîsinde kandil motifinin en güzel örneklerinden biri Bursa Yeşil Türbe (824/1421) mihrabındadır. Kendisi başlı başına çini şaheseri olan mihrapta motif, kavsaranın altındaki niş içerisinde yer alır. Dilimli kemer formuna sahip nişin yüzeyi, zemindeki vazodan neşet eden bitkisel motiflerle kaplanmıştır. Kemerin orta noktasından zincirle sarkıtılan kandil motifinin gövde kısmında *"Başarı sağlayan Allah'tır."*

anlamına gelen *"Allâhu veliyyu't-tevfîk"* ibaresi yazılıdır (Fot.140). Kandil tasvirleriyle birlikte Nûr Sûresi 35. âyeti-i kerîmenin yazılması yahut kandilin ortasına Allah lafzının işlenmesi daha yaygın bir uygulamadır. Dolayısıyla burada tercih edilen metnin istisnâî bir durum olduğu ifade edilebilir. Türbede medfûn olan Çelebi Mehmed'in iktidara gelişi ve saltanatı süresince Osmanlı Devleti'nde meydana gelen siyasî hadiseler göz önüne alındığında burada yazan metin daha anlamlı hale gelmektedir. Zira Çelebi Mehmed'in babası Yıldırım Bayezid, 1402'de gerçekleşen Ankara Savaşı'nda Timur'a yenilip esir düşmüştür. Bu hadisenin ardından dağılma tehlikesiyle karşı karşıya kalan Osmanlı Devleti, 11 yıl süren Fetret Devri'ni yaşamıştır. Kardeşleriyle girdiği mücadelelerden başarıyla çıkıp 1413'te tahta çıkan Çelebi Mehmed, adeta devleti ikinci kez kurmuştur. Onun, kardeşlerini bertaraf ederek kurduğu siyasî otorite ve kamu birliğini yeniden ikame etmesi, Osmanlı Devleti adına oldukça büyük bir başarıdır. Bununla birlikte kendisi henüz hayattayken inşa ettirdiği türbesinde, kandil motifinin içerisine *"Başarı sağlayan Allah'tır."* ifadesini yazdırması, Çelebi Mehmed'in söz konusu başarıyı kendi nefsinden değil Allah'tan bildiğinin bir göstergesi olarak düşünülebilir. Diğer bir ifadeyle Çelebi Mehmed, saltanat ışığının kaynağını ilâhî nûra dayandırmıştır. Yeşil Türbe'de, yukarıda detaylarını verdiğimiz mihrap kompozisyonuna şamdanlar ilave edildiği görülür. Şamdanların birinde Allah (cc) diğerinde Muhammed (sav) kelimeleri yazılıdır. Süslemede gerek şem' motiflerinden gerekse kandilden yükselen alevlerin ince bir detay olarak çiniye işlenmesi, izleyenlerde hayranlık uyandırmaktadır (Fot.141). Yeşil Türbe'nin eşsiz mihrabı, ışığını Allah'ın nûrundan alan kandilin ilelebet yanacağı inancını, dünyevî anlamda ise Osmanlı Devleti'nin pâyidâr olacağını gönüllere ve zihinlere nakşeden muazzam bir mecazî anlatıma sahiptir.



Fotoğraf 13. *Yeşil Türbe Mihrabında Kandil ve Şem' Motifleri, Osmanlı Dönemi, 824/1421, Bursa, (Merve Akyüz'den).*

Fotoğraf 14*. Yeşil Türbe (824/1421) Mihrabından Detay, Osmanlı Dönemi, 824/1421, Bursa, (Merve Akyüz'den).*

Kandil motifinin Osmanlıda mihrap dışında kullanılan zarif bir uygulaması Topkapı Sarayı Fatih Köşkü kapısındadır. Kapıyı çevreleyen basık kemerin kilit taşındaki motif, sivil mimarîde bulunması sebebiyle orijinal bir örnektir (Fot.142-143). Burada kandilin konumlandığı yer, İslâm mimarîsinde motife yüklenen anlamın önemini bir kez ortaya koymaktadır. Nasıl ki strüktürel anlamda kilit taşı çekildiğinde kemerin tamamı yıkılıyorsa, Allah'ın nûruyla/iman ışığıyla aydınlanmayan beden de manevî anlamda bir harabeden ibarettir.



Fotoğraf 15. *Topkapı Sarayı Fatih Köşkü Kapısı, Osmanlı Dönemi, XV. Yy., İstanbul.*

Fotoğraf 16. *Topkapı Sarayı Fatih Köşkü Kapısında Kandil Motifi, Osmanlı Dönemi, XV. Yy., İstanbul.*

Kandil motifi, Osmanlı'da Batılılaşma Dönemi camilerinin mihraplarını süslemeye devam etmiştir. Bu bağlamda İstanbul'da bulunan Altunîzâde İsmail Zühdü Paşa Camii'nin medhal sofası mihrabı mühim bir örnektir. Kitâbesine göre 1282/1865 yılına tarihlenen caminin mihrabı, kalem işi ve mermer işçiliğini bir arada sunmaktadır. Kandil motifi, mihrabın kalem işi tekniğiyle bezenen niş kısmındadır. Mihrap nişinin üst bölümü, istiridye formunu andıran bir kavsara şeklinde tezyîn edilmiş olup kavsaranın altından mihrap zeminine uzanan perde motifi, Batılılaşma Dönemi mihraplarının bir özelliği olarak süslemede yerini almıştır. Kandil motifi ise iki yana ayrılan perde kanatlarının arasından sarkarak mihrap tezyînatını tamamlamaktadır (Fot.144). Kandil motifiyle birlikte farklı mecazî anlatımlara işaret eden istiridye ve perde tasvirleri ilerleyen başlıklarda etraflıca ele alınacaktır.



Fotoğraf 17. *Altunîzâde İsmail Zühdü Paşa Camii'nin Medhal Sofası Mihrabı, Osmanlı Dönemi, 1282/1865, İstanbul.*

Burada sınırlı sayıdaki örneğini aktarabileceğimiz kandil motifi, paylaşılan eserlerden anlaşılacağı üzere, İslâm sanatının başat süsleme elemanlarından biridir. Başta Kur'ân-ı Kerîm ve hadîs-i şerifler olmak üzere İslâm'ın temel kaynaklarında ve daha sonra kaleme alınmış dinî metinlerde önemle vurgulanan kandil metaforu; *Nûrun alâ*

nûr[442] olarak Allah'ın nûrunu, *sirâcen munîra*[443] olarak Hz. Peygamberi, el-*kitâbi'l-münîr*[444] olarak Kur'ân-ı Kerîm'i ve Allah'ın hidayet verdiği *akıl* ile *kalbi* temsil etmektedir. Müslüman sanatkârlara ilham kaynağı olan bu metaforik ifadeler, Allah'ın nûrunun farklı tecellîleri olup O'nun yarattıklarını hidayete ulaştırması ve onlara yol göstermesi manasındadır. Bu anlayışta kandil, insanlığı aydınlatan ilâhî mesajla özdeşleştirilmiştir[445]. Motife yüklenen anlamların yanı sıra motifin sanat eserlerinde yer adlığı birimler de metinlerle yakından ilişkilidir. Nûr âyetinin devamı olan Nûr Sûresi 36. âyet-i kerîme *"(Bu kandil) Allah'ın yükseltilmesine ve içlerinde adının anılmasına izin verdiği evlerdedir. Orada sabah akşam O'nu tesbih ederler."* şeklindedir[446]. Bursevî, âyette geçen evlerden maksadın camiler olduğunu belirtmiştir. Zira Kâbe'ye *Beytullah (Allah'ın evi)* isminin verilmesinden de anlaşılacağı gibi camiler, Allah'ın yeryüzündeki evleridir. Bununla birlikte motifin camilerde ekseriyetle mihrap nişinde bulunuyor olması yine Nûr Sûresi 35. âyette geçen *mişkat* kelimesinin *"içine mum, kandil, lamba gibi şeyler konmak için duvarda açılan oyuk"*[447] ve *niş*[448] anlamına gelmesinden kaynaklandığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla bu betimleme, niş içerisindeki kandil tasarımlarına ilham olmanın yanı sıra sanat tarihi terimi olarak kullanılabilecek *mişkat* sözcüğünün Kur'ânî kökenine işaret etmektedir. Bilindiği üzere kandil ve niş; mimarîde, mezar taşlarında ve dokumada mütemadiyen birlikte tasvir edilen iki nesnedir. İstisnalar mevcut olsa da kandil motiflerinin ekseriyetle mihrap nişlerinde yer alması, buranın Allah'ın nûruna erişmede sembolik yönü kuvvetli bir birim olması bakımından hayli anlamlıdır. Ayrıca mihrap, Peygamber Efendimizin makamıdır. Hz. Peygamber için yapılan sirâc (kandil) benzetmesi, Kur'an'da bir de güneş için kullanılır[449]. Buna dayanarak madde dünyası için güneşin aydınlatıcılığı ne ise, ruh ve mana dünyası için Hz. Peygamber'in

---

[442] Nûr üstüne nûr, Nûr 24/35.

[443] Işık saçan kandil, el-Ahzâb 33/46.

[444] Aydınlatıcı kitap, Âl-i İmrân 3/84; Fâtır 35/25.

[445] Çelik, "Kur'ân-ı Kerîm'de Nûr Kavramı", 126; Uluç, *İbn Arabi'de Sembolizm*, 246.

[446] Bursevî, *Muhtasar Rûhu'l-Beyân Tefsiri*, V/520-521.

[447] http://www.lugatim.com/s/mi%C5%9Fkat, erişim: 10 Ağustos 2021.

[448] Kutluer ilgili âyeti ele aldığı makalesinde kelimeyi "niş" olarak çevirmiştir. Bk. Kutluer, "Niş ve Perde: Gazzâlî'nin Mişkâtü'l-Envâr'ında Entelektüel Perspektifler".

[449] el-Furkân 25/61, Nuh 71/16.

yeri odur, denilebilir[450]. Netice itibariyle Hz. Peygamber bir ışıktır, insanoğlunun en önemli bilinmezlerine Allah'ın lütfu ve izniyle onun tuttuğu ışık vesilesiyle ulaşılmaktadır. Böylece tasavvufî bakış açısında Hz. Peygamberin nûru, yaratılan ilk nûr olmasının yanı sıra kalpleri ve zihinleri aydınlatan bir kandil olarak tasvir edilmiştir. Bu kandilin yakıtı ilâhî vahiy, fitili Hz. Muhammed'in kalbi, muhafazası ise onun irfanıdır[451].

Mimarî bir eleman olmamakla birlikte İslâm sanatında kandil motifinin en sık görüldüğü unsurlardan biri olan mezar taşlarına değinmek konunun mahiyeti açısından yerinde olacaktır. İslâm medeniyetinin birçok öğesini aynı anda ihtiva eden mezar taşları, gerek kitâbeleriyle gerekse tezyînatıyla söz konusu birikimi yansıtan kıymetli sanat eserleridir. Mimarî tezyînatta görülen motif ve figürlerin büyük kısmını adeta birer prototip olarak taşımaktadırlar. Bu anlamda Ahlat mezar taşlarının ehemmiyeti herkesçe malumdur. Biz de bu başlığı, Ahlat Meydan Mezarlığı'nda bulunan iki örnekle noktalamak isteriz. Mezar taşlarında kandil motiflerine baş ve ayak taşlarının iç ve dış yüzeylerinde rastlanabilmektedir. Kimi mezar yapılarında sandukaların yan yüzeylerinin de sıra halinde kandil motifleriyle tezyîn edildiği görülür. Ayrıca şâhidelerin yüzeyinde ekseriyetle büyükçe tek bir kandil motifi yer alırken bazılarında şâhide üç panoya bölünerek üç ayrı kandil motifi işlenmiştir. Kandil motifli mezar taşlarında dikkat çeken en önemli hususlardan biri, motifin gövde kısmına Allah (cc) lafzının yazılmasıdır[452]. Söz konusu örneklerde motifin yanı sıra yazıyla da Allah'ın nûruna vurgu yapıldığı anlaşılmaktadır. Görsellerini paylaştığımız mezar taşlarında kandil motifleri, şâhidelerin dış yüzeyine işlenmiş olup her ikisi de birer niş içerisindedir. Kandiller gövdelerinden bağlanan birer zincirle nişin tepe noktasına asılmıştır. İkinci görselde kandili taşıyan zincire saadet düğümü atıldığı görülür. Kandil motiflerinin öne çıkan bir diğer özelliği, etrafı aydınlatmalarını sağlayan şulenin bilhassa tasvir edilmiş olmasıdır. Bu haliyle motif, zihinlerde hiç sönmeden yanan ilâhî nûr fikrini pekiştirmektedir (Fot.145-146).

---

[450] Şahinler, *Kur'an'da Sembolik Anlatımlar*, 272.

[451] Şahinler, *Kur'an'da Sembolik Anlatımlar*, 170.

[452] Bk. Karamağaralı, *Ahlat Mezar Taşları*, 142-143; Kemal Özkurt, "Van Gölü Çevresi Mezartaşlarında Kandil Motifi", *II. Van Gölü Havzası Sempozyumu*, (Ankara: Biltlis Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2007), 133, Fot. 2.



Fotoğraf 18. *Ahlat Meydan Mezarlığında Kandil Motifli Mezar Taşı I, Anadolu Selçuklu Dönemi, XII. Yy., Bitlis, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan).*

Fotoğraf 19. *Ahlat Meydan Mezarlığında Kandil Motifli Mezar Taşı II, Anadolu Selçuklu Dönemi, XII. Yy., Bitlis, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan).*

Bununla birlikte motifin mezar taşlarında kullanımı, kandilin daha çok işlevsel yönünü ön plana çıkaran, ölünün ruhuna aydınlık ve ışık kaynağı sağlamak ile ahiret yolculuğunu aydınlatmak maksadıyla açıklanmıştır[453]. Esasen mezar taşlarındaki bahse konu uygulamanın da âyet-i kerîmelerden mülhem olduğunu söylemek mümkündür. İslâmî kaynaklarda ahiretle ilgili nûra "uhrevî nûr" denilmektedir[454]. Bu nûr *"O gün mü'min erkeklerle mü'min kadınların önlerinden ve sağlarından 'nûrlarının' yürüdüğünü görürsün."*[455] âyeti ile *"O (mü'minlerin) önlerinden ve sağlarından nûrları aydınlatıp*

[453] Kalfazade - Ertuğrul, "Kandil ve Kandilin Motif Olarak Anadolu Türk Sanatındaki Kullanımı Üzerine", 28.

[454] Çelik, "Kur'ân-ı Kerîm'de Nûr Kavramı", 127.

[455] el-Hadîd 57/12.

gider de: 'Ey Rabbimiz! Nûrumuzu bizim için tamamla' derler."[456] âyetinde zikredilen mümin kulların ahirette taşıdıkları nûra atıftır. Mezar taşlarındaki kandil motifleri, ölen kişinin âyetlerde ifade edilen uhrevî nûru ahirete taşıması temennisiyle nakşedilmiştir. Bu düşünceyle aynı doğrultuda Khoury, cami mihraplarındaki kandil motifleri ile mezar taşı ve türbelerdekinin farklı anlamlara geldiğini dile getirir. Ona göre cami mihraplarındaki kandil motifleri Nûr âyetini sembolize etmekte iken mezar taşlarındaki Âyetü'l-Kürsî'ye iktibasla nakşedilmiştir. Zira mezar taşlarındaki kandil motifi, âyette geçen *"...O'nun izni olmadıkça katında hiçbir kimse şefaat edemez..."*[457] ifadesinden hareketle Hz. Peygamberin müminlere şefaatçi olmasına yönelik duanın sembolü sayılmıştır[458]. İranlı mutasavvıf şair Senaî Gaznevî de Hz. Peygamber'in nûrunun kalbe yerleşmesinin mümini ateşten koruyacağını aşağıdaki beytiyle ifade etmiştir.

"Kalbin Ahmed'in nûruyla dolduğunda,

Yakinen bilirsin o zaman ateşten korunmuş olduğunu."[459]

Etrafına Âyetü'l-Kürsî hakkedilen kandil motifleri bu görüşü destekler mahiyettedir. Ayrıca İslâmî gelenekte yaygın olan, kişinin dünyada yaşadığı hayata göre kabrin cehennemden bir çukur yahut cennetten bir bahçe olacağına yönelik inanç ve bu hususta *"Nûr içinde yatsın, mekânı nûr olsun."* duaları da söz konusu motifin mezar taşlarında kullanımına tesir etmiştir[460]. Kültürümüzde yer eden bahse konu inanışlar ve geleneklerin yanı sıra Anadolu'nun en erken tarihli mezar taşlarından itibaren kullanılan motif, kanaatimizce kabrin aydınlanma amacına ilave olarak ölümden sonraki hayatın yegâne gayesi olan Ezelî Nûr'a ulaşma ümidini içinde barındırıyor olmalıdır. Zira Schimmel'in dediği gibi*"Nefsin ölümden sonraki durumunun, bu hayatı süresince eriştiği aydınlanma ve arınma derecesine bağlı olduğu açıktır; hayat sürekli olarak ezelî nûrun saflığına erişme çabasıdır."*[461]

---

[456] et-Tahrîm 66/8.

[457] el-Bakara 2/255.

[458] Nuha N. N. Khoury, "The Mihrab Image: Commemorative Themes in Medieval Islamic Architecture", *Muqarnas* IX (1992), 18.

[459] Schimmel, *İslâm'ın Mistik Boyutları*, 292.

[460] Özkurt, "Van Gölü Çevresi Mezartaşlarında Kandil Motifi", 141; Bk. Çokay, "Seccâde ve Saf Seccâdelerdeki Bazı Motiflerin İkonografik Değerlendirmeleri", 195.

[461] Schimmel, *İslâm'ın Mistik Boyutları*, 350.

b. Kendi Yanarken Etrafını Aydınlatan Şem' (Mum/Şamdan)

İslâm medeniyetinde ışık sembolizmi kapsamında ele alınabilecek bir diğer motif *şem'*dir. Şem', kandilin hususiyetlerinden farklı olarak, etrafını aydınlatırken kendi de erir. Bu durum, daha çok tasavvufî düşüncedeki *ilâhî aşkla yanma ve yakılma* mecazını karşılayan bir mahiyete sahiptir. Motifin çoğunlukla kandil ile birlikte ancak onun altında konumlanması da bahse konu mecazî anlamı kuvvetlendirmektedir. Zira ışığını, asıl kaynak olan kandilden alan şem', onun ateşi ile hem aydınlanmakta hem de yanmaktadır.

Mimarî tezyînatta şem' motifinin yalnız kullanıldığı örneklere, şu ana kadarki araştırmalarımızda tesadüf etmiş değiliz. Ancak mezar taşlarında kandilden bağımsız biçimde şamdan üzerinden yükselen mum motifleri mevcuttur (Fot.147-148). Mimarîde şem' mecazı için, önceki başlıkta yer verdiğimiz Konya Ulvi Sultan Mescidi ve Bursa Yeşil Türbe mihraplarına ilave olarak Erken Devir Osmanlı yapılarından Tire Yeşil İmareti mihrabına değinmek isteriz. Günümüzde cami olarak kullanılan yapının inşa kitâbesi bulunmamaktadır. İmaretin vakfiyesinden 845/1441 yılında II. Murad Dönemi'nde Tire sancakbeyi Halil Yahşi Bey tarafından yaptırıldığı anlaşılır. Buranın uzun yıllar Tire Mevlevîhanesi'nin semâhanesi olarak kullanıldığı bilinir. Harem XIX. yüzyıl özellikleri gösteren kalem işleriyle bezelidir[462]. Neredeyse bir itikaf hücresi derinliğine sahip mihrapta kandil ve şem' motifleri bulunur. Sivri kemerli niş içerisindeki kompozisyonda mumlar şulelerini, ortalarında asılı duran kandilden alıyormuşçasına eğik tasvir edilmişlerdir (Fot.149-150).

[462] Selda Kalfazade, "Yeşilimaret Camii", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2013).



Fotoğraf 20. *Ahlat Meydan Mezarlığında Şem' Motifli Mezar Taşı I, Anadolu Selçuklu Dönemi, XII. Yy., Bitlis, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan).*

Fotoğraf 21. *Ahlat Meydan Mezarlığında Şem' Motifli Mezar Taşı II, Anadolu Selçuklu Dönemi, XII. Yy., Bitlis, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan).*



Fotoğraf 22. *Tire Yahşi Bey Camii Mihrabı, Osmanlı Dönemi, 845/1441, İzmir.*

Fotoğraf 23. *Tire Yahşi Bey Camii Mihrabında Şem' ve Kandil Motifleri, Osmanlı Dönemi, 845/1441, İzmir.*

Osmanlının Şam'daki idarecilerinden Derviş Paşa'nın inşa ettirdiği ve kendi adıyla anılan cami, zengin çini tezyînata sahiptir. Şam işi olarak adlandırılan çiniler içerisinde kandil ve şem' motifleri de bulunur. Yapıda haricî sofayı süsleyen bahse konu çini panoların çok benzeri günümüzde Aga Khan Muesum'da sergilenmektedir (Fot.151). Mihrap görümüne sahip çini panoda sivri kemerin kilit taşından sarkan bir kandil, kandilin hemen altında, iki yanda na'l-i şerif ve zeminde iki adet şamdandan yükselen mumlar tasvir edilmiştir. Kandilin boyun kısmında *Lafzatullah,* gövdesinde ise *Kelime-i Tevhîd* yazılıdır. Kompozisyonda Allah lafzıyla birlikte Rasûlullah'ın adının geçtiği Kelime-i Tevhîd'in ayrıca belirtilmesi, kandilin Allah (cc) tarafından Hz. Peygamber (sav) aracılığıyla insanlığa gönderilen ilâhî mesajın bir temsili olduğunu birden fazla açıdan vurgulamaktadır. Hz. Peygamber'in bu aydınlatıcı mesajı taşımadaki rolü, *na'l-i şerif* tasviri ile ayrıca bir kez daha ifade edilmiştir. Kompozisyonun en altında yanan mumlar ise ilâhî mesajla aydınlanan mümin gönülleri şeklinde tasavvur edilebilir.



Fotoğraf 24. *Şam İşi Çini Pano, Osmanlı Dönemi, XVI. Yy., Aga Khan Muesum, Toronto.**

Şem' motifinde dikkat çekmek istediğimiz bir mesele de, kimi tasvirlerde *şem'lerin* yerini *servilerin* almasıdır. "Bitkisel Kökenli Mecazlar" başlığında yer

verdiğimiz, Kahire'de bulunan Ak Sungur Camii[463], Osmanlı Dönemi'nde yenilenen çinileriyle bu anlamda güzel bir örnektir.

Yine British Museum'da sergilenen Şam işi çini pano, kemerlerden sarkan kandillerin her iki yanına yerleştirilen servilerle anlamlı bir başka örnektir. Her iki tasvirde de, gönülleri iman ateşiyle yanan müminleri temsil eden şem' motiflerinin yerini tevhîd yolunda istikamet üzere olmayı sembolize eden serviler almıştır (Fot.59, 61).

c. Nûr-ı Nebî Kaynağı Olarak İstiridye ve İnci

Bu başlık altında değinmek istediğimiz son husus, ışık sembolizmi ile irtibatlandırılan istiridye ve inci motifleridir. Hz. Peygamberin *"Dünya beyaz bir inciden yaratıldı."* hadisinden hareketle *inci,* sembolik anlamda *ışık-nûr* ile ilişki içerisinde kabul edilmektedir. Mezkur hadis, tasavvuf edebiyatına da yansımış ve Allah'ın kâinatı *nûr-ı nebî*'den yarattığına dair ifadelerin ardından *"Ol dürri pür etdi bahr ü berrden"* sözleriyle *nûr-ı nebî* inciye benzetilmiştir[464]. Kandil metaforunun temel kaynağı olan Nûr 35. âyet-i kerîmede de kandilin camının inciyi andırdığı belirtilir. Kur'ân-ı Kerîm'de inci, İnsan Sûresi 19. ve Tûr Sûresi 24. âyetlerde de parlaklığı dolayısıyla teşbih unsuru olarak kullanılmıştır. Nitekim Arapça *durr (inci)* kelimesi, *darra* fiilinden gelmektedir ve anlamı parlamaktır. Bu sebeple inci ile parlaklık, ışık ve nûr terimleri arasında bağlantı kurmak mümkündür. Bilindiği üzere inci, istiridye içerisinde yetişmektedir. İstiridye şekli ise İslâm mimarîsinde özellikle mihraplarda sıklıkla kullanılan bir motiftir. Böylece istiridyenin dolaylı olarak *ilâhî nûr'a* ve onun taşıyıcısı olarak da *nûr-ı nebî'ye* bir atıf olduğu düşünülmüştür[465]. Çalışmalarında bu konuya yer veren Burckhardt, İslâm sanatında istiridye formlu mihrapların manevî bir anlamı olmadan kullanılamayacağını ve inci ile istiridyenin ilâhî mesajın-vahyin sembollerinden biri olduğunu öne sürmüştür[466]. İstiridye formu ve inci motifleri, İslâm mimarîsinin günümüze ulaşan en erken tarihli yapılarından Şam Ümeyye Camii mozaiklerinde mevcuttur. Avlu revakının duvarlarını süsleyen mozaiklerde istiridye formunda tasarlanmış bir kemerden sarkan

---

[463] Meinecke, *Die Mamlukische Architektur in Ägypten und Syrien*, II/206.

[464] Arslanoğlu, *Şah İsmail Hatayî ve Anadolu Hatayîleri*, 159.

[465] Bk. Stone, *Symbol of Divine Light: The Lamp in Islamic Culture and other Traditions*, 125.

[466] Titus Burckhardt, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, çev. Turan Koç (İstanbul: Klasik Yayınları, 2005), 105.

zincirlerin ucundaki inci taneleri gayet dikkat çekicidir[467]. Yapının pencerelerinden görünen bu inci tanelerinin yapıyı aydınlatan kandiller olduğu anlaşılır (Fot.152). Şam Ümeyye Camii'nden alınan bir başka görselde, dikdörtgen pencerelerden görünen aydınlatma aracının inciler olduğu görülür (Fot.153).



Fotoğraf 25. *Ümeyye Camii Avlu Revakının Duvarlarını Süsleyen Mozaiklerde İstiridye Formlu Kemer ve İnciler, Emevî Dönemi, 96/714, Şam.**

[467] Bu konuda ayrıca bk. Flood, *The Great Mosque of Damascus*, 37-38.





Fotoğraf 26. *Ümeyye Camii Mozaiklerinde Kandil Görünümündeki İnciler, Emevî Dönemi, 96/714, Şam.**

Fotoğraf 27. *Halife Mansur Camii Mihrabı, Abbâsî Dönemi, VIII. Yy., Irak Millî Müzesi, Bağdat.**

İstiridyenin mihrapta kullanımına dair bilinen en erken örneklerden biri Abbâsî Dönemi'ne tarihlenmektedir. Bağdat'ta inşa edilen Haseki Camii'nde bulunan mihrabın 766 tarihli Halife Mansur Camii'nden buraya nakledildiği düşünülür[468]. Günümüzde Irak Ulusal Müze'de sergilenen mihrabın kavsarası istiridye formundadır. Kavsaradan zemine inen bitkisel bezemenin içerisindeki motif, bir meşalenin ucundan yükselen alevi andırır (Fot.154). İslâm mimarîsinde Fâtımî Dönemi eserlerinde de istiridye formunun yoğun olarak kullanıldığı görülür. Bu yapılar arasında yer alan el-Akmer Camii, taç kapısı ve cephe süslemeleriyle istiridye ve inci birlikteliğini muazzam bir üslûpta sunmaktadır. Taç kapıda istiridye kabuğu biçiminde dilimlere ayrılmış kavsaranın ortasına dairevi bir yazı kompozisyonu yerleştirilmiştir. "*Ey Peygamberin ev halkı (ehl-i beyt)! Şüphesiz Allah sizden kusuru giderip sizi tertemiz yapmak ister."* mealindeki Ahzâb Sûresi 33. âyet-i kerîmenin yazılı olduğu büyük halkanın içinde, diğer bir ifadeyle madalyonun ortasında

[468] Stone, *Symbol of Divine Light: The Lamp in Islamic Culture and other Traditions*, 125; Gülcan Özbek - Ömer Avni Yunus, "Irak Ulusal Müzesindeki İslâm Dönemi Mihrapları", *UNIMUSEUM* III/2 (2020), 62.

ise “Muhammed ve Ali” isimleri yazmaktadır. Şiî itikatta, Hz. Peygamber’e nübüvvet yoluyla zâhirî ilmin, Hz. Ali’ye ise velâyet yoluyla bâtınî ilmin verildiğine inanılır. Şiî eğilimli Fâtımîler tarafından inşa edilen bu yapıda istiridye formunun içerisinde nübüvvet ve velâyet ışığının temsilcileri olarak önce ehl-i beyt, daha sonra merkezi noktada adeta birer inci tanesi olarak Hz. Muhammed (sav) ve Hz. Ali (ra)’nin isimleri işlenmiştir. İstiridye ve merkezindeki inci tanesi fikri, cephenin tamamında öne çıkan diğer mihrap formundaki tasarımlarda da tekraren vurgulanmaktadır (Fot.155). Ayrıca yapının bir başka cephesinde, ümmeti aydınlatan inci taneleri misali, istiridye şeklindeki mihrap kavsarasının ortasındaki madalyonun etrafında beş kez “İsm-i Nebî (Muhammed)” yazılırken, merkeze “ve Ali” ibaresi yazılmıştır (Fot.156-157). Hz. Ali’nin isminin merkeze yazıldığı bu uygulama, Şiî Mezhebi’nin hareket noktasını ve dinamiklerini göstermesi bakımından oldukça düşündürücüdür. Nitekim el-Akmer Camii’nde gerek kandil motifinin her iki yanına gerekse istiridyenin içerisinde inciyi temsil eden madalyonlara *Muhammed (sav)* ve *Ali (ra)* isimlerinin yazılması, İslâm düşüncesinin mimarîye yorum farkı ile yansıdığı özgün uygulamalardır.



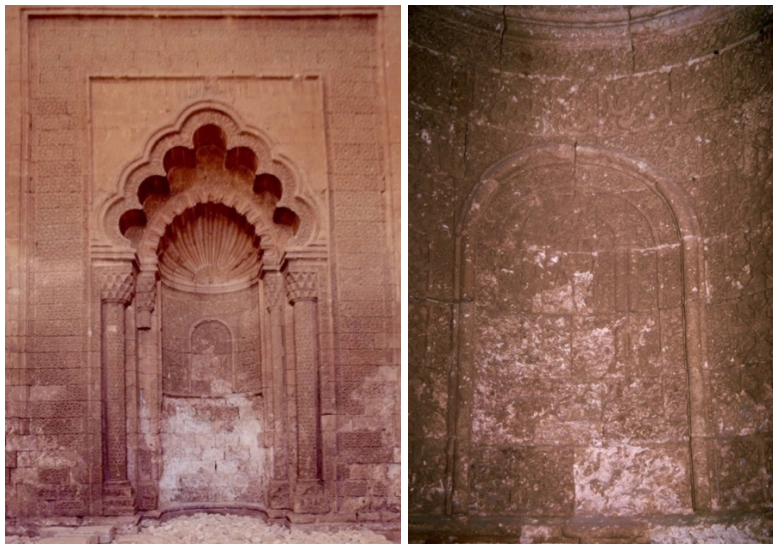
Fotoğraf 28. *el-Akmer Camii Taç Kapısı ve Cephe Süslemeleri, Fâtımî Dönemi, 519/1125, Kahire.**



Fotoğraf 29. *el-Akmer Camii İstiridye Şeklindeki Mihrap Kavsarası ve Ortasında İnci Tanesi, Fâtımî Dönemi, 519/1125, Kahire.**

Fotoğraf 30. *el-Akmer Camii'nde "İsm-i Nebî (Muhammed)" -"ve Ali" İbareleri, Fâtımî Dönemi, 519/1125, Kahire.**

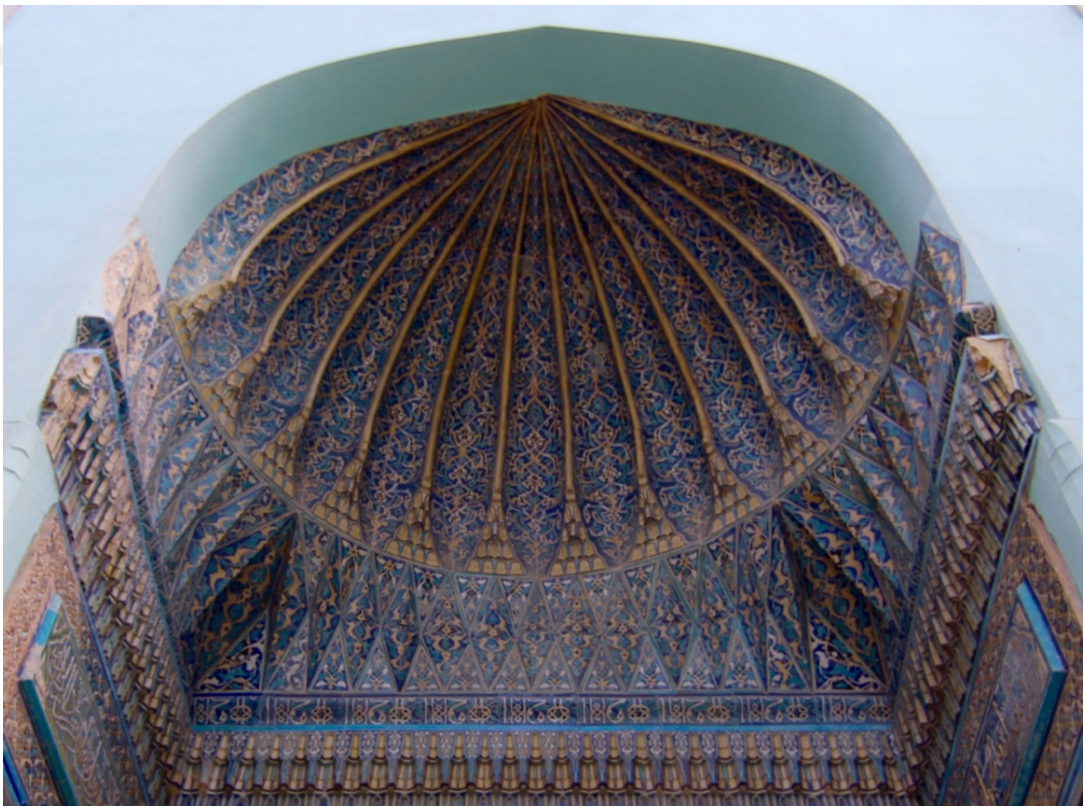
Anadolu'da Kızıltepe (Dunaysır) Ulu Camii mihrabı, istiridyenin ışık sembolizmine ait bir motif olduğunu ortaya koyan mühim bir örnektir. Burada kavsara istiridye formunda olup mihrap nişi tezyînatına dahil olan ikinci bir niş içerisine kandil motifi yerleştirilmiştir (Fot.158-159). Ne yazık ki kandil motifini meydana getiren ve bir hayli aşınmış olan taşlar, yapılan restorasyonlarda tamamen yenilendiğinden günümüze ancak kandilin asılı olduğu zincirin bir parçası ulaşmıştır.



Fotoğraf 31. *Kızıltepe (Dunaysır) Ulu Camii İstiridye Formlu Mihrabı, Artuklu Dönemi, XII. Yy. Mardin.**

Fotoğraf 32. *Kızıltepe (Dunaysır) Ulu Camii Mihrabında Niş İçerisinde Kandil Motifi, Artuklu Dönemi, XII. Yy., Mardin.**

Son olarak ilâhî nûrun mihrapta hem kandil hem de şem' motifleriyle dile getirildiği Bursa Yeşil Türbe, istiridye biçimindeki taç kapı kavsarasıyla[469] ışık sembolizminin tüm unsurlarını haiz bir yapı olma özelliğine sahiptir. Döneminin en güzel çini işçiliğini yansıtan taç kapının kavsarası on üç dilime ayrılır. Dilimler birbirinden, mukarnaslı süslemeden meydana gelen şamdanlardan yükselen mumlarla ayrılmış gibidir. Mumların zirvede tek bir noktada birleşmesi ise adeta tüm ışıkların kaynağı olan Ezelî Nûr yahut Nûru'l-Envâr'da bütünleşmenin sanatsal ve sembolik bir ifadesidir (Fot.150).



Fotoğraf 33. *Yeşil Türbe Taç Kapı Kavsarası, Osmanlı Dönemi, 824/1421, Bursa.*

[469] Erken Devir Osmanlı eserlerindeki bu tür uygulamalar iç bükey yivli dilimler şeklinde betimlenmektedir. Bk. Salih Yılmaz, *Osmanlı Mimarîsinde İstiridye Formu* (İstanbul: Marmara Üniversitesi Tükiyat Araştırmaları Enstitütüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2005), 14.

C. KAPI – PERDE

Evrensel bir yapı elemanı olan kapı, sözlükte etrafı kapalı bir mekâna geçişi sağlayan açıklık şeklinde tanımlanmaktadır. Kapalı bir alandan başka bir kapalı alana geçişi de ifade edebilen kapı, mimarînin en temel unsurlarından olup sanat tarihi terimi olarak birden fazla isimle anılır. Anıtsal mimarîde yapının ana girişini oluşturan kapılara Selçukluda *taçkapı*, Osmanlıda *cümle kapısı* denilmektedir. Batı dillerinde *portal* adı verilen söz konusu birim için, Arapça *bâb* sözcüğü kullanılır. Farsçadan dilimize intikal ediş şekliyle *pişţak* yahut *serder* kavramları da kullanılır[470]. Kimi tarihî metinlerde ise *medhal-i reîsî* ifadesi yer alır[471]. Çoğu kez yapıdan dışa taşkın ve abidevî yükseklikte inşa edilen kapılar, dekoratif öğelerin en yoğun olduğu birimlerin başında gelmektedir. Eserin mahiyeti, gayesi, bânîsi, tarihi ve sanatkârı hakkında bilgi veren kitâbeler genellikle bu birimde yer alır. Adeta yapının kimliği *kapı*da belirir. Azameti ve sadeliği bünyesinde mezcedebilen kapılar, gerek tezyînatı gerekse kitâbeleriyle tüm binanın karakterini temsil etme gücüne sahiptir. Nitekim bir mekânın girişi, etkileşimin ilk merhalesini oluşturan ve mekâna anlam katan birimdir. Bu yönüyle kapı, mimarînin en önemli sembolik öğelerinden biri olma özelliğine sahiptir[472]. Çalışmada kapı metaforu, İslâm öncesi örneklerin ardından, dinî ve tasavvufî metinlerde söz konusu birime atfedilen önem ile İslâm mimarîsindeki kapılar arasında tespit edilen etkileşim ekseninde ele alınmıştır.

1. İslâm Öncesi Medeniyetlerde Kapı

Kapı; sanat eserlerinde abidevî ölçüleri, yoğun tezyînî dekorasyonları, mesaj içeren metinleri ile metaforlar dünyasının sanata yansıdığı önemli örneklerden biridir. Bu, yalnızca İslâm sanatı ve medeniyeti özelinde teşekkül eden bir durum değildir. Cihanşümul bir metafor olan kapı, İslâm öncesi toplumlarda da dinî literatürde yer almış ve sanat eserlerine yansımıştır. Kadim bir medeniyet olan Antik Mısır uygarlığında, anıtsal boyutlardaki tapınakların kapılarına yerleştirilen heybetli heykeller ve dikili taşlar,

---

[470] Celal Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi* (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1947), II/943-945; Yaşar Çoruhlu, "Kapı", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2001), XXIV/341.

[471] Aziz Doğanay, *Mimarî ve Tezyinî Unsurlarıyla Câmi* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2017), 39.

[472] Christian Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture* (New York: Praeger Publishers, 1971), 25 https://toaz.info/doc-viewer, erişim: 20 Eylül 2021; Ahmet Gökçen, "Eşik: Olgular ve İmgeler Bağlamında Bir Mekân Analizi", *İçtimaiyat Sosyal Bilimler Dergisi* 3 (2019), 130.

söz konusu medeniyette yapıların girişine büyük önem verildiğini gösterir. Öte yandan Antik Mısır'da kapıya yüklenen metaforik anlam, bünyesinde en erken tarihli piramidi barındıran Sakkara Djoser (Zoser) Kompleksi'nin sahte girişlerinde açığa çıkmaktadır. Zira kompleks on dört kapılı bir tapınak iken bunlardan yalnızca bir tanesi gerçek bir geçit olma özelliğine sahiptir. Diğer on üçü ise hayal gücünde var olan sahte geçitlerdir[473]. Esasen burada istenmeyen kişilerin tapınağa girmelerinde caydırıcı bir unsur olarak kullanılan kapılarla[474] mecazî anlamda *hakîkat kapısı*na ulaşmanın emek isteyen bir hamle oluşu arasında ilgi kurulabilir. Mısır uygarlığında herhangi bir yere ulaşmayan bu geçitlerin dışında kapı metaforunun sanata yansıdığı en dikkat çekici örnek yine mezar anıtlarında karşılaşılan bir başka *sahte kapı* formudur. *Sahte-yalancı kapı/false door/Scheintür* adı verilen bu birimler, oldukça detaylandırılmış süslemeye sahip dikdörtgen sağır nişlerdir (Fot.161). Sahte kapıların üzerindeki hiyerogliflere ölen kişinin hayırları ve başarıları yazılır[475]. Ruhun (Ka), yaşayanlar ve ölüler arasındaki sınırı temsil eden sahte kapılardan özgürce giriş çıkış yaparak dünya ile bağının kopmadığı düşünülür. Ayrıca inanca göre, ruhun uhrevî alana intikalini temsil eden bu kapılardan geçmesi; dönüşüm, aydınlanma, arınma gibi halleri beraberinde getirir[476].

---

[473] Michael Linzey, "An Architectural Metaphor: the Destining of Imhotep Stone", *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts* 2 (1992), 3-4.

[474] Jashua J. Mark, "The Step Pyramid of Djoser", *Ancient History Encyclopedia,* https://www.worldhistory.org/article/862/the-step-pyramid-of-djoser-at-saqqara/, erişim: 12 Eylül 2021.

[475] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/543863, erişim: 3 Eylül 2021.

[476] Edita Riaubienė, "Durų Reikšmės ir Simbolika Europinėje Tradicijoje (Door Meanings and Symbolism in European Tradition)", *Urbanistika ir Architektūra (Town Planning and Architecture)* XXXI/3 (2007), 155; Detaylı bilgi için bk. Silvia Wiebach-Koepke, *Die ägyptische Scheintür: morphologische Studien zur Entwicklung und Bedeutung der Hauptkultstelle in den Privat-Gräbern des Alten Reiches* (Hamburg: Verlag Borg, 1981), 63-96.





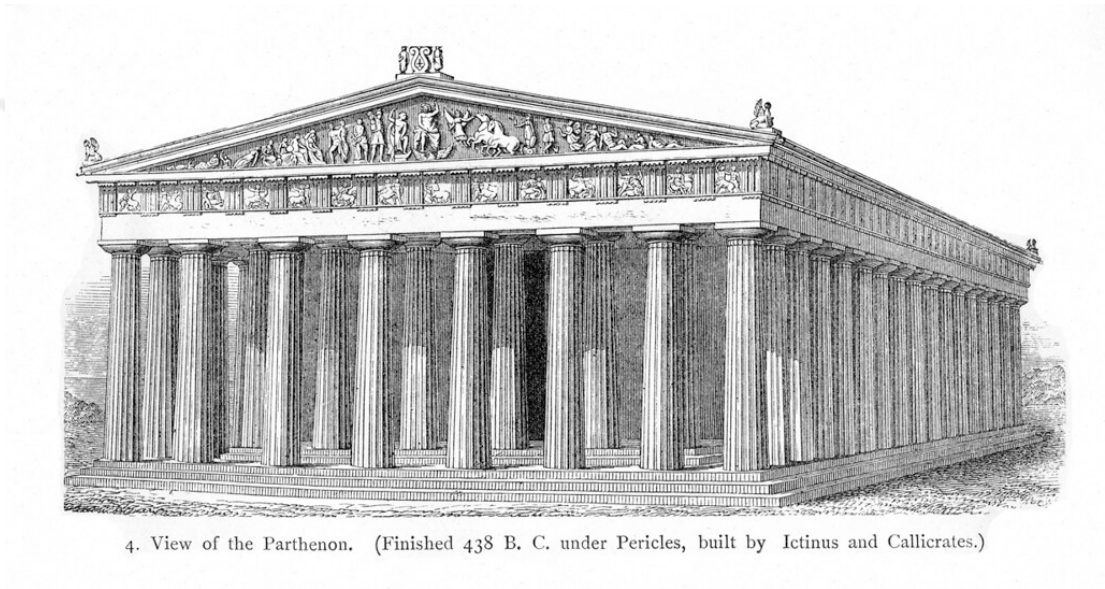
Fotoğraf 34. *Kapı Biçiminde Mezar Taşı, Mısır Uygarlığı I. Ara Dönem, MÖ 2134-2040, Arkeoloji Müzeleri, İstanbul.*

Fotoğraf 35. *Dionysios'un Kapı Biçiminde Mezar Steli, Roma Dönemi, MS I.-II. Yy., Arkeoloji Müzeleri, İstanbul.*

Antik uygarlıklarda kapılara tanrıların isimlerinin verilmesi ve koruyucu efsanevî hayvan heykellerinin dikilmesi yaygın bir gelenektir. Yalnızca İstanbul Arkeoloji Müzelerinde dahi kapı önü koruyucu hayvanların günümüze ulaşmış sayısız örneği bulunmaktadır. En bilinenlerinden biri Babil Kralı Nebukadnezar tarafından M.Ö. VI. yüzyılda inşa ettirilen İştar Kapısı'dır. Mezopotamya'nın önemli tanrıçalarından biri olan İştar adına inşa edilen kapıda aslan ve ejderha kabartmaları yapıya görkemli bir görünüm katmıştır. Benzer bir gelenek Antik Yunan'da da mevcuttur. Kenti koruması amacıyla kapılara tanrıların isimleri verilmiş ve üzerlerine yine koruyucu olması gayesiyle tanrıların atribüleri işlenmiştir. Antik Yunan'da kapıların korunması maksadıyla özellikle Apollon'a dua edildiği bilinmektedir[477]. Yunan mimarîsinde

[477] Riaubienė, "Durų Reikšmės ir Simbolika Europinėje Tradicijoje (Door Meanings and Symbolism in European Tradition)", 152.

bilhassa tapınak kapıları, bir dizi sütunun üzerine yerleştirilen üçgen alınlıklar şeklinde tasarlanmıştır. Üçgen alınlıkların yüzeyi, Olympos tanrılarına ait mitolojik öykülerin yüksek kabartmaları ile bezelidir. Dinî birer mesaj içeriği taşıdıkları tartışmasız olan bu rölyefler kuvvetli mecazî anlatımlarla yüklüdür. Hatta kimi zaman üstü örtülü bir biçimde dönemin siyasî hadiselerine atıflar içerir[478]. Tapınağa adım atan insanlar öncelikle bu görkemli kapılar ve onlar üzerinde beliren mitolojik anlatılarla karşılaşmışlardır (Fot.163).



Fotoğraf 36. *Atena Partenonu Rekonstrüksiyonu , MÖ V. Yy., Atina.**

Roma İmparatorluğunda diğer devletlerde olduğu gibi kapı öğesine yüklenen anlam kapıların heybetinde ve detaylandırılmış bezemelerde kendini göstermektedir. Romalılar, geçit unsuruna atfedilen mecazî manayı sanata, kapı formundaki *zafer takları*nın mucidi olarak yansıtmışlardır. Zamanla imparatorluğun sembolü haline gelen *zafer takları*, birer sanat abidesi olmalarının yanı sıra güç, başarı, hakimiyeti temsil eden sosyal ve siyasî mesajlar içeren anıtlardır[479]. Roma'da kapı metaforu kuvvetli bir şekilde mitolojiden beslenmiştir. Zira Latincede kapı anlamına gelen *İanus (Janas)* kapıların

[478] Gisela Richter, *Yunan Sanatı* (İstanbul: Cem Yayınevi, 1984), 13, 30-31; Boardman, *Yunan Sanatı*, 264-270.

[479] Mortimer Wheeler, *Roma Sanatı ve Mimarlığı* (İstanbul: Homer Kitabevi, 2004), 147-148; Şirin Bayram, *Kapı/Giriş Mekânı, Anlamı ve Tasarımı için Tipolojik Araştırma-19. Yüzyıl Beyoğlu (Pera) Örneği* (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, 2003), 38.

bekçisi sayılmıştır[480]. Doğum, evlilik ve ekim zamanı gibi başlangıçlarla ilişkilendirilen Roma'nın özgün tanrısı *İanus (Janas),* aynı zamanda yılın ilk ayına verilen isim olmuştur. Geçiş dönemleriyle irtibatlandırılan *Janus,* ruhun öte dünyaya geçişinden de sorumludur. Roma forumunda lejyonerlerin bir savaşa giderken yahut bir zaferden dönerken altlarından geçtikleri *zafer takları* Janus'a adanmıştır[481].

Roma'da kapı metaforu ve sanat ilişkisine dair en önemli uygulamalardan biri de kapı temalı mezar stelleridir (Fot.162). Anadolu'da fazlaca örneği bulunan kapı formundaki stellerin tarihi Frigler'e kadar uzanır[482]. Bu eserlerde vurgulanan kapı teması, ölüm sonrası hayata geçişin bir ifadesi kabul edilir.

Semavî dinlerden Yahudilikte kapı ve onunla bağlantılı olarak eşiğin önemli bir yeri olduğu görülür. Kapı metaforuna dair Yahudiliğin en anlamlı sembolü *Mezuza*'dır (Fot.164). *Mezuza*'nın kelime anlamı *kapı pervazı*dır. Dinî bir terim olarak ise içerisine el yazısı ile Tevrat'tan Yasa'nın Tekrarı 6:4-9 ve 11:13-21 bölümlerinin yazıldığı parşömenin kıvrılarak yerleştirildiği mahfazının pervaza çakılmasını ifade eder. Hemen hemen aynı anlamlara gelen her iki Tevrat pasajı aşağıdaki şekildedir.

***"4** "Dinle, ey İsrail! Tanrımız RAB tek RAB'dir . **5** Tanrınız RAB'bi bütün yüreğinizle, bütün canınızla, bütün gücünüzle seveceksiniz. **6** Bugün size verdiğim bu buyrukları aklınızda tutun. **7** Onları çocuklarınıza belletin. Evinizde otururken, yolda yürürken, yatarken, kalkarken onlardan söz edin. **8** Bir belirti olarak onları ellerinize bağlayın, alın sargısı olarak takın. **9** Evlerinizin kapı sövelerine, kentlerinizin kapılarına yazın."*[483]

Allah'ın adını anmanın önemine vurgu yapan pasaj ve onu içeren Mezuza, Yahudi evlerini koruyan bir tılsım mahiyetindedir. Zira Mezuza'nın diğer yüzünde her şeye gücü yeten anlamına gelen *"Şaday"* kelimesi yazılır. Kelimenin açılımı *"Şomer Dlatot Yitsrael"* ifadesinin kısaltılmışıdır ki, bu da "*İsrail Kapılarının Koruyucusu"* manasındadır. Ayrıca *Mezuza*; tuvalet, banyo, kiler ve ahır hariç evin diğer kapılarının

---

[480] Şefik Can, *Klasik Yunan Mitolojisi* (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1994), 458.

[481] Guénon, *Mukaddes İlmin Sembolleri*, 172-173; Riaubienė, "Durų Reikšmės ir Simbolika Europinėje Tradicijoje (Door Meanings and Symbolism in European Tradition)", 152-153.

[482] Şehrazat Karagöz, *Anadolu'dan Mezar Stelleri: Arkaik- Greko Pers-Hellenistik- Roma-Bizans Çağları* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1984), 10; Vedat Keleş - Ersin Çelikbaş, "Paphlagonia Hadrinoupolisi'nde Bulunmuş Kapı Temalı Mezar Steli", *Turkish Studies* VII/6 (2013), 368.

[483] Yasa'nın Tekrarı 6:4-9.

tamamına takılır. İnanca göre kapısında *Mezuza* çakılı her Yahudi evi, Tanrı tarafından musibetlerden korunmaktadır[484]. Yahudilikteki bu uygulama, İslâm geleneğinde mevcut olan, kapılara *"Lâilâhe illallâh/Allah'tan başka ilâh yoktur."* ve Allah'ın her şeyi koruyup gözeten manasına gelen *"Yâ Hâfız"* esmâsının yazılmasıyla benzerlik arz eder. Bu ise günümüzde farklı dinler şeklinde telâkkî edilen inanç sistemlerinin özünde aynı kaynaktan beslendiğini ortaya koyan önemli ip uçlarından biridir. Nitekim Allah (cc) nezdinde Hz. Âdem (as)'den son peygamber Hz. Muhammed (sav)'e kadar indirilen tüm dinler İslâm çatısı altındadır[485].



Fotoğraf 37. *Galata Zülfaris Sinagogu Kapısında Bulunan Koruyucu Tılsım Mahiyetindeki Mezuza, İstanbul.*

Hıristiyanlıkta da kapı; *ilâhî* ile *dünyevî*, *kutsanmış* ile *günahkâr* olanın arasındaki sınıra işaret eden bir semboldür. Baba'ya (Tanrı'ya) ulaşmanın *kapısı* İsa Mesih'tir. Bu husus İncil'de çoban ve koyun teşbihi üzerinden anlatılır ve hikayede Hz. İsa, kendisini inancın kapısı olarak göstererek ve şu ifadeleri kullanır; **"***Kapı Ben'im. Bir*

[484] Galip Atasağun, "Yahudilikte Dinî Sembol ve Kavramlar", *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* XI/11 (2001), 150; Suzan Alalu vd., *Yahudilikte Kavram ve Değerler* (İstanbul: Gözlem Gazetecilik Yayınları, 1996), 244-254.

[485] Bk. el-Bakara 2/136; Âli-İmrân 3/84.

kimse benim aracılığımla içeri girerse kurtulur. Girer, çıkar ve otlak bulur."[486]. Hıristiyanlıkta kapı metaforunun sanata yansıması kilise mimarîsi üzerinden okunabilir. Tanrı'nın evi *(Domus Dei)* olan kilisenin kapısı cennete açılan bir kapıdır *(Porta Coeli)*. Böylece kapı teması Hıristiyanlıkta da uhrevî âleme geçişin bir sembolü kabul edilir. Bunun yanında Hıristiyan kapı sembolizminde rengin ayrı bir ehemmiyeti vardır. Yaygın olan kırmızı kapı geleneği orta çağdan itibaren sürdürülür ve Mesih'in kurbanının kanını temsil eder[487].

2. İslâm Dini ve Tasavvuf Metinlerinde Kapı

Kapı, Kur'ân-ı Kerîm'de gerek sözlük gerekse mecazî anlamıyla yer alan bir kelimedir. Biz çalışmamızın mahiyeti gereği mecazî kullanımlarına örnek olan birkaç âyet üzerinden konuyu ele almaya çalışacağız. Âraf Sûresi 96. âyette, şayet insanlar günahtan sakınmış olsalardı onlara gökten ve yerden nice *bereket kapıları* açılmış olacağı belirtilmektedir. Burada geçen *bereket kapıları* ifadesinin kapı teması üzerinden mecazî bir kullanım olduğu anlaşılır. Aynı sûrenin 40. âyet-i kerîmesinde Yüce Allah, âyetlerini asılsız sayıp onlardan yüz çevirenlere *göğün kapıları*nın açılmayacağını ve bu kişilerin cennete giremeyeceğini ifade etmiştir. Âyette *göğün kapıları,* cennete ulaşmanın bir merhalesi şeklinde tarif edilir[488]. Nitekim Kur'ân-ı Kerîm'de cennet ve cehennemin kapılarından sıkça bahsedilmektedir. Bu bağlamda Hicr Sûresi 43-44. âyetlerde cehennemin yedi kapısının olduğu ve her kapıdan belirlenen birer grup insanın gireceği ifade edilir. Aynı şekilde cennetin kapılarından söz eden pek çok âyet-i kerîme bulunmaktadır. Âyetler temel alındığında İslâm sanatlarına *cennet kapısı/kapıları* temasının mutlak sûrette yansıdığı görülür. Örnek teşkil etmesi adına Zümer Sûresi 73. âyet-i kerîmede; *"Rablerine karşı gelmekten sakınanlar da gruplar halinde cennete sevk edilecek. Nihayet oraya vardıklarında cennetin kapıları açılmış olacak; bekçileri onlara, 'Selâm size! Hoş geldiniz! Ebedî olarak kalmak üzere buyurun girin cennete!' diyecek."* buyrulmuştur. Benzer mahiyette Hicr Sûresi 46. âyette cennet bahçelerinden

---

[486] Yuhanna 10:9.

[487] Riaubienė, "Durų Reikšmės ir Simbolika Europinėje Tradicijoje (Door Meanings and Symbolism in European Tradition)", 154-155.

[488] *Kur'an Yolu*, 2007, II/525-526.

bahsedilerek; *"Esenlikle, güvenle girin oraya!"* denilmiştir. Görüldüğü üzere *cennetin kapıları* önünde bekleyen bekçiler, *"Selam size!"* diyerek müminleri cennete buyur edeceklerdir. İşte bu ve benzeri cennete davet eden ve selamlama içeren âyetler, İslâm mimarîsinde, cami tâk ve taç kapılarına yazılan başlıca âyetler arasında[489] olup bu kapılardan geçmenin müminleri cennete yaklaştıran bir adım olduğunu sembolize eder. Yine Topkapı Sarayı Babü's-Selâm ve Sultan Abdülmecid Türbesi örneklerinde görüldüğü üzere cami dışındaki mimarî eserlerde de kapılara benzer âyet-i kerîmelerin nakşedildiği görülür. Bu bağlamda sıklıkla tercih edilen âyetlerden biri de *"...Kuşkusuz Allah'a itaatsizlikten sakınanlara çok güzel bir gelecek**, kapıları kendilerine ardına kadar açılacak adn cennetleri vardır."*** şeklindeki Sâd Sûresi 50. âyettir. Böylece cennet temasını vurgulayan âyetlerin seçimi dinî ve sivil mimarîde kapıların, kurtuluş ve sonsuz mutluluğa açılan birer geçit telâkkî edilmesine vesile olmuştur. Bu inanç, mimarî bezemenin de kapılarda yoğunlaşmasını beraberinde getirmiştir.

Kapı metaforu ile ilişkilendirebileceğimiz en tanınmış hadîs-i şerif; *"Ölüm/kabir bir kapıdır, her insan oradan geçecektir."* anlamına gelen hadistir. Erken tarihlerden itibaren Selçuklu mezar taşlarında[490] ve geç dönemlere kadar Osmanlı mezar taşı kitâbelerinde[491] yer alan bahse konu hadis, Müslümanlar arasında ölümün ahirete açılan bir kapı şeklinde algılanmasına zemin hazırlayan en somut delillerdendir. Kur'an ve hadis temelli medeniyetimizde derin anlamlar ihtiva eden kapı, tasavvufî metinlerde bir mekânı belirtmek yerine sıkça iltifat edilen bir metafor olarak ele alınmıştır. *Cennet kapısı*, *rahmet kapısı*, *tövbe kapısı* vb. tamlamalar dîvan ve mesnevîlerde karşılaşılan mecazî kullanımlar arasındadır. Kabrin bir kapı oluşu bahsinden devam edecek olursak ölüm, bilhassa Mevlânâ'nın *şeb-i arûs* yaklaşımında iyice belirginleşerek sevgiliye kavuşma ânı şeklinde tasavvur edilmiştir. Yukarıda dile getirdiğimiz hadisten ilhamla gerek Mevlânâ'da gerekse Hoca Ahmed Yesevî gibi diğer mutasavvıflarda kabir, kavuşmaya giden yolda dünya hayatına kapanan, ancak ahirete açılan bir kapı kabul edilmiştir[492].

---

[489] Doğanay, *Mimarî ve Tezyinî Unsurlarıyla Câmi*, 165-167.

[490] Karamağaralı, *Ahlat Mezar Taşları*, 128-129, 156.

[491] Nidayi Sevim, *Osmanlı Mezar Taşlarında Manzum Metinler* (İstanbul: Kitap Dostu Yayınları, 2012), 38.

[492] Nail Karagöz, "Hoca Ahmed Yesevî'nin Divan-ı Hikmet'inde Kabir Hayatı", *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* XVIII/2 (2018), 896.

Genel manada tasavvuf düşüncesinde kapı, bilinmeyen ve daha önce tecrübe edilmemiş başka bir âleme, makama geçişin ifadesi olmuştur. Bir nevi dervişin dikey yolculuğu anlamına gelen seyr ü sülûkta *maddeden manaya*, *kesretten vahdete* geçişi sembolize eden ve aşılması gereken duraklardır. Bununla birlikte kapı ve eşik metaforları tasavvufî mesnevî ve dîvanlarda yüceltilen, ulaşılması arzu edilen bir yerdir. Hatta büyük dergâh manasında ıstılaha dönüşmüş olan *âsitân/âsitâne* kelimesi, aslında *eşik* anlamına gelmekte olup *şeyhin kapısı*nı ifade eder[493].

Mevlânâ, *Mesnevî-i Şerif*'te *"Mana kapısını çal ki açsınlar. Fikir kanadını aç ki seni doğan kuşu yapsınlar."*[494] mısralarıyla mana kapısını; dünyevî ve maddî âleme ait olandan, mâsivâdan kurtuluşun simgesi saymıştır. Bu kapıdan giren adeta doğan kuşu misali kanatlanır, yeryüzünün fânîliklerine aldanmaz ve bâkî olan güzellikler arasında dolaşır. Daha önce ifade ettiğimiz üzere İslâm inancında Allah'ın bağışlayıcılığı *rahmet/mağfiret kapıları* metaforu ile açıklanagelmiştir. Bu bağlamda tasavvuf edebiyatında yer bulan bir diğer kapı metaforu, *tövbe kapısı*dır. Mevlânâ bu hususu dizelerinde;

"Tevbe için mağribten bir kapı tâ mahşere kadar halka açıktır.

Güneş batıdan doğmadıkça tevbe kapısı açıktır, ona yönel.

Hakk'ın rahmetiyle cennetin sekiz kapısı vardır; birisi de tevbe kapısıdır, ona intisap et.

O sekiz kapı bazen kapanır, bazen açılır ama, tevbe kapısı daima açıktır.

Açık kapıyı ganimet bil, ona koş, hasetçilere rağmen oradan gir!"[495] ifadeleriyle şayet kişi cennetin kapılarını kapatacak eylemlerde bulunsa dahi tövbe kapısının kıyamete kadar açık kalacağını anlatmaktadır. Attâr da *Mantıku't-Tayr*'da *mana kapıları*, *cennetin sekiz kapısı* ve daima açık olan *talep kapısı*na temas etmiştir[496]. Tasavvuf edebiyatında kapı metaforu, Hz. Ali'ye atfedilen bir sözle Hoca Ahmed Yesevî'nin *"dört kapı kırk makam"* anlayışında iyice şekillenmiştir. Ahmed Yesevî, *Fakrnâme* adlı

---

[493] Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, 46; Mahmut Gider, "Bâkî ve Fuzûlî Dîvânlarında Kapının Algılanma Biçimi", *II. Uluslararası El Ruha Sosyal Bilimler Kongresi*, ed. Mevhibe Şahbaz - Damecan Sadykova (Şanlıurfa, 2018), 288.

[494] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, I/125, 2977. Beyit.

[495] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, IV/485, 2525-2529. Beyitler.

[496] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 63, 292.

eserinde; *"Hz. Ali (ra) rivayet kılurlar kim, dervişlik makamı kırk turur. Eğer bilip amel kılsa dervişlik pak turur ve eğer bilmese ve öğrenmese, dervişlik makamı anga haram turur ve cahil turur. Ol kırk makamın onı makam-ı şeriatte turur ve onı makam-ı tarikatde ve onı makam-ı ma'rifetde turur ve onı makam-ı hakîkatde turur."*[497] ifadelerini zikrederek tarikat ve irşad metodunu düzenlemiştir. Yesevî, seyr ü sülûk âdap ve erkânını konu edinen eserinde bu makamlar için *şeriat*, *tarikat*, *marifet* ve *hakîkat*ten müteşekkil *dört kapı* belirlemiştir. O, dervişlikte ancak mezkur makamların gereklerini yerine getirene *sûfî* denileceğini vurgulayarak *dört kapı kırk makam* düstûrunu sistemleştiren ilk mutasavvıf olmuştur. Ahmed Yesevî, *Dîvân-ı Hikmet* kitabında da *dört kapı kırk makam*a sıkça temas etmiş ve bu aşamaları birbirinin alternatifi değil tamamlayıcısı olarak tarif etmiştir. Her kapı, manevî âlemde bir üst makama açılır. Ancak ilk kapı olan şeriat kapısından girmeden diğerlerine ulaşmak mümkün değildir. Makamlar usûlünce geçilmeden hakîkate erilemez[498]. Sûfîler, bu hususu açıklamak gayesiyle nice benzetmeler yapmışlardır. Bunlardan biri de; *"Hz. Peygamberin sözü şeriat, fiili tarikat, hali marifet, sırrı hakîkattir. Şeriat farz, tarikat vacip, marifet sünnet, hakîkat nafiledir. Şeriat baba, tarikat ana, marifet oğul, hakîkat torundur."* şeklindedir[499].

Anadolu'da teşekkül eden dinî-tasavvufî edebiyatı büyük oranda etkileyen Hoca Ahmed Yesevî'nin berraklaştırdığı *dört kapı kırk makam* anlayışı daha sonra özellikle Türk sûfîler tarafından takip edilen bir metot olmuştur. Aşağıda örneklerini sunduğumuz Yûnus Emre, Hacı Bektâş-ı Velî ve Eşrefoğlu Rûmî gibi mutasavvıfların eserlerinde bu düstûra çokça değinildiği görülmektedir. Kendini bilenin Rabbini bilebileceği ilkesinden hareketle Yûnus aslında tüm bu makamların kişinin kendi benliğinde olduğunu şu dizeleriyle anlatmaktadır:

"Vücûd bir binâ durur sırr-ı hikmet içinde
Gönül bir bünyad durur nakd ol bünyad içinde

---

[497] Kemal Erarslan, "Yesevî'nin Fakr-nâmesi", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* XXII'den ayrı-basım (1977), 66.

[498] Ahmet Ögke, "Türk Tasavvuf Düşüncesinde Şeriat, Tarikat, Hakîkat, Marifet Kavramları ve Marmaravî'de 'Dört Kapı-Kırk Makam' Anlayışının İzleri", *Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* VII/18 (2001), 64-65; Kadir Özköse, "Ahmed Yesevî'nin Hikmetlerinde Dört Kapı ve Kırk Makam Anlayışı", *Akademiar Dergisi* 2 (2017), 131-132.

[499] Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2012), 110-111; Ferudun Hakan Özkan, "Eşrefoğlu Rûmî'nin Dîvânı'nda Dört Kapı Kırk Makam", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 59 (2011), 255.

Evvel kapu şerîat geçse andan tarikat

Gönül evi marifet 'ışk hakîkat içinde"[500]

Böylece insanı bir binaya benzeten Yûnus, binanın sırrının hikmet, temelinin gönül, ilk kapısının şeriat olduğunu söyler. Ayrıca Yûnus şiirlerinde her birinin önünde nice yoldan saptırıcı ve caydırıcıların bulunduğu *yedi kapılı bir yolculuk*tan söz eder. Bu kapılarda *aslan, ejderha, hûri* gibi korkutucu yahut aldatıcılar vardır. Kim bunlara kanmaz ve yedinci kapıya ulaşırsa; *"Yidinci kapusunda yidiler oturur anda / Sana kurtuldun dirler gir dost yüzin göresin"*[501] beytinde anlatıldığı üzere tüm imtihanları geçmiş ve Dost'a/Hakk'a ulaşmış olur. Burada kapı metaforu *Allah'ın huzuru*nu simgelemektedir. Aynı anlam,*"Yaranlar salâdur kapu açukdur / Bu kapuya gelen mahrum sürilmez"*[502] beytinde de karşımıza çıkar. Yûnus, Hakk'ın kapısının herkese açık olduğunu ve buraya ulaşanın mahrum edilmeyeceğini, bu kapıya cansız dahi gelinse bâkî dirilik bulunacağını söyler[503]. Hacı Bektâş-ı Velî, *Makâlât*'ında dört kapı kırk makamı*; "Kul, Çalab Tanrı'ya kırk makamda irer, dost olur. Onı şerî'at içinde, onı tarîkat, onı ma'rifet içinde, onı hakîkat içindedür. Ammâ şerî'atun Evvel Makâmı: îman getürmekdür…"* sözleriyle izah etmiştir[504]. *Merâtib-i erbaa* olarak da anılan *dört kapı kırk makam*'ı tasavvufî bir eğitim metodu şeklinde ele alan Abdurrahman Güzel, bunu aşağıdaki görselde şematize etmiştir (Şekil 1)[505]. Kapı metaforu üzerinden değerlendiğimizde İslâm düşüncesinde insanın manevî yolculuğun doğrusal olmadığı anlaşılır. Geçilen her bir kapı kişiyi daha üst mertebede bir başka kapıya ulaştırmaktadır. Ancak bu dikey yolculukta yükselişler olduğu gibi zaman zaman düşüşler de yaşanabilir. Esasen kültürümüzde insanın bu dünyadaki maddi yaşantısı da *iki kapılı bir handan geçip gitmeye* benzetilmiştir. İlk kapı doğumla dünya hayatına ikinciyse ölümle ahirete

---

[500] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 378.

[501] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 368.

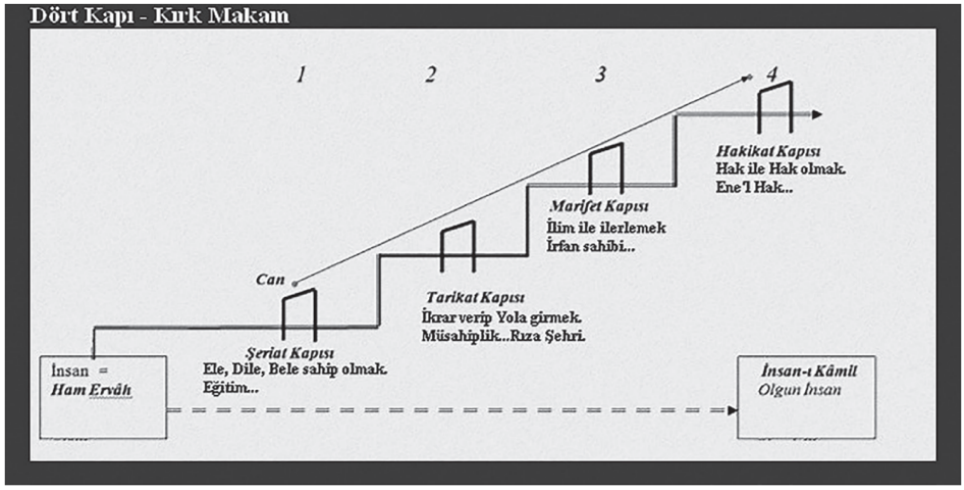
[502] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 283.

[503] "Ol vakit bir olasın ayrulıkdan kalasın / Cansuz gel bu kapuya bâkî dirlik bulasın", bk. Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 291.

[504] Hacı Bektâş-ı Velî, *Makâlât*, haz. Ali Yılmaz, Mehmet Akkuş, Ali Öztürk (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2007), 68.

[505] Abdurrahman Güzel, *Bizim Yunus* (İstanbul: Eyüp Sultan Belediyesi Yayınları, 2021), 110-111.

açılmaktadır. Bu anlamda kapı metaforu ölümün bir yok oluş değil, mekân/boyut değiştirme olduğunu en güzel şekilde ifade etmektedir.



Şekil 1. *İnsan-ı Kâmil Olma Yolculuğunda Dört Kapı Kırk Makam (Abdurrahman Güzel'den).*

3. İslâm Mimarîsinde Kapı

Anıtsal eserlerin ilk bakışta göze çarpan unsuru olan kapılar, İslâm mimarîsinde de tezyînatın yoğunlaştığı birimlerin başında gelir. Kapılar, bulundukları bölgenin malzemesi ve iklim özelliklerine ilaveten dinî ve kültürel geleneği doğrultusunda biçimlenmiştir. Bu biçimlenmede işlevsellik ile estetik anlayışın harmanlandığı görülür. Ne var ki bizim çalışmamızda ele aldığımız husus mimarî açıdan kapıları tarif ya da tasvir etmekten öte, en yalın süslemeye sahip olan eserlerde dahi tezyînatın yoğunlaştığı kapı öğesine yüklenen anlamlardır. Araştırmalarımız bize göstermiştir ki kapı, fizik yahut metafizik anlamda boyut değişikliğini vurgulayan temel metaforlardan biridir. Mimarîde kapı metaforuyla ilişki öğeler ise bir mekâna geçiş unsuru olarak *taç kapı*, uhrevî âleme intikal unsuru olarak *mihrap* ve ahirete irtihal/intikal kapısı olarak *mezar taşı* şeklinde sıralanabilir. Bunun yanında kapının bir motif olarak kullanıldığı mimarî eserlerle anlam bakımından kapı metaforuyla ortak özellikler taşıyan *perde* bu başlık altında ele alınacaktır.

a. Bir Mekâna Giriş Unsuru Olarak Taç Kapı

Fizik yahut metafizik anlamda başka bir gerçekliğe ulaşmanın ön şartı sayılan kapılar; dünya ile ahiretin, kutsal ile kutsal dışı mekânların, mahrem ile kamuya açık olanın sınırı manasında bir ıstılaha dönüşmüştür[506]. Dilimizde kapının bu yönünü ön plana çıkaran sayısız kalıp mevcuttur. Mesela Hakk'a niyazımız O'nun *hâcet/rahmet kapısı*na varmakla gerçekleşir, dünyevî-maddi ihtiyaçlar *bâb-ı saltanât/der-i devlet*te (devlet kapısında) emân bulur. Bu gibi ifadeler, ister gerçek ister mecazî anlamda olsun kapının bir adım berisi ile ötesinin insana dair meydana getirdiği farklılaşmaya vurgu yapar. Mimarî açıdan düşündüğümüzde kapılar; bir şehrin, eserin, mekânın, avlunun "destur" simgesidir[507]. Yazı ve süsleme bakımından döneminin üslûbunu yansıtan kapılar aynı zamanda inşa edildikleri zaman diliminin siyasî, ekonomik ve toplumsal özellikleri hakkında fikir verir. Rivayet odur ki Moğolların Anadolu'yu istilasının ardından meydana gelen yönetim boşluğunda vazifelerini suistimal eden idareciler tarafından toplanan keyfi vergiler halkın belini bükmüştür. Bu durumun önüne geçmek isteyen İlhanlı hükümdarı, Ankara Kalesi'nin dış surundaki ana kapılardan birine vergi levhası mahiyetinde bir kitâbe yerleştirir. Kapı kemerinin üstünde ve ortada yer alan 730/1330 tarihli Farsça kitâbede halkın toplanan vergilerin çokluğundan şikayetçi olduğu belirtilerek İslâm âleminin padişahının belirlediği para ve miktarın dışında vergi toplayanlara beddua edilmektedir[508]. İlhanlı hükümdarı Ebû Said Bahadır Han zamanına tekabül eden kitâbe yasa hükmünde sayılmıştır. Bu tarihî hadisede, herkesin girip çıktığı kale kapısına, vergi alan memurun da vergiyi veren halkın da göreceği şekilde resmî nitelikteki kitâbenin konulması, kapıların tarih boyunca ifade ettiği önemi göstermektedir. Ayrıca kapılara hakkedilen metinler ve nakşedilen motiflerin haricinde Erzurum Çifte Minareli Medrese (Fot.165) ve Bursa Yeşil Camii (Fot.166) ve örneklerinde olduğu gibi, tamamlanamamış süsleme ve cephe tasarımları, yarım kalan siyasî hayatın bir aynası gibi, eseri ve inşa edildiği dönemi farklı bakış açılarıyla okumamıza vesile olan ayrıntılardır.

---

[506] Bk. Eliade, *Kutsal ve Dindışı*, 5-6.

[507] Abdullah Ekinci, "Şehrin Aynası Kapılar: Urfa Şehir Kapıları", *Osmanlı Urfası* (İstanbul: Urfa Okulu Yayınları, 2018), I/67.

[508] P. Wittek, "Ankara'da Bir İlhanî Kitâbesi", *Türk Hukuk ve İktisat Tarihi Mecmuası* I (1931), 162-163; Erol Keleş, "İlhanlıların Anadolu'da Kurduğu Vergi Nizamı ve Neticeleri Hakkında Bir Değerlendirme", *Türk Dünyası Araştırmaları* CXXIV/244 (2020), 20-21.



Fotoğraf 38. *Çifte Minareli Medrese Taç Kapı Cephesinde Tamamlanamamış Tezyînat, İlhanlı Dönemi, XIII. Yy., Erzurum.*

Fotoğraf 39. *Yeşil Camii Taç Kapı Cephesinde Tamamlanamamış Tezyînat, Osmanlı Dönemi, 822/1419, Bursa.*

İslâm mimarîsinde kapıların anlamı üzerinde duracağımız bu bölüme, yapının diğer kısımlarından görünür biçimde gösterişli inşa edilen Selçuklu taç kapılarından bir örnekle başlamak yerinde olacaktır. Anadolu Selçuklu Devleti'nin hayır sahibi vezirlerinden Sâhib-i Atâ Fahreddin Ali tarafından yaptırılan İnce Minareli Medrese, girift bir kompozisyona sahip taç kapı tasarımıyla hayli özgün bir eserdir. Selçukluda taç kapıların en önemli özelliklerinden biri cepheden taşan heybete sahip olmalarıdır. İnce Minareli Medrese, taç kapısının cepheden yaklaşık 5.50 metre taşmasıyla bu anlamda sınırları zorlayan bir yapıdır. Taç kapı, süslemesiyle de Anadolu Selçuklu Dönemi'nin en seçkin örneklerinden biridir. Yazının hakim olduğu kompozisyonda geometrik geçmeler, hayat ağacı ve nar gibi sembolik anlamı kuvvetli farklı süsleme elemanları da yerli yerince kullanılmıştır. Fetih ve Yâsîn sûrelerini ihtiva eden yazı şeritleri, biri saçağın altında diğeri kilit taşı hizasında olmak üzere iki noktada düğüm oluşturarak devam eder. Müslümanlara farklı coğrafyaların kapılarını açan Fetih Sûresi'nin kapılara nakşedilmesi, İslâm mimarîsinde yaygın olarak tercih edilen bir uygulamadır. Bunun yanında Kur'ân'ın kalbi addedilen Yâsîn Sûresi'yle düğümlenerek kompozisyon oluşturmaları ve hayat ağacı tasvirleriyle desteklenmeleri, taç kapının temsil ettiği gerçek ve mecazî anlamları aynı anda vurgulamaktadır (Fot.167-168).





Fotoğraf 40. *İnce Minareli Medrese Taç Kapısı I, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Konya.*

Fotoğraf 41. *İnce Minareli Medrese Taç Kapısı II, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Konya.*

Taç kapılar, Anadolu dışında da yoğun süsleme programlarının uygulandığı gösterişli birimler olarak mimarîde öne çıkarlar. Bu doğrultuda Isfahan başta olmak üzere devletin pek çok noktasında gerçekleştirdiği imar faaliyetleriyle tanınan Şah I. Abbas Dönemi'nde inşa edilen Mescid-i Şah, taç kapısıyla görenler üzerinde derin etki uyandıran eserlerdendir (Fot.169). Cami, Nakş-ı Cihan Meydanı'nın güney kenarında bulunmakta olup taç kapı, güney revakının tam ortasında konumlanmıştır. Çifte minareli bir tasarıma sahip olan taç kapı, çinilerle kaplıdır. Caminin genelinde birbirinden farklı tekniklerle hazırlanmış çini tezyînat hakimdir. Taç kapı, kâşigeri olarak da isimlendirilen ve ışığı çok iyi yansıtma özelliğine sahip çini mozaiklerle tezyîn edilmiştir. Giriş ayvanının tamamında kullanılan kâşigeri tekniği sayesinde yapı, ilk karşılaşmada göz alıcı bir etki bırakmaktadır (Fot.170). Yazı şeridiyle çevrelenen kapıda bitkisel bezeme ve figüratif ögeler birlikte kullanılmıştır. Burada yer alan figüratif öğeler, "Tavus Kuşu" başlığında detaylıca ele alınmıştır.



***Fotoğraf 42**. Mescid-i Şah Taç Kapı Cephesi, Safevî Dönemi, XVII. Yy., Isfahan.*

***Fotoğraf 43.** Mescid-i Şah Taç Kapısında Mukarnas Kavsara, Safevî Dönemi, XVII. Yy., Isfahan.*

Cami, medrese gibi mekânların haricinde saray yapılarında da kapıya ayrı bir ehemmiyet verildiği görülür. Osmanlı Devleti tarafından yaklaşık 400 yıl kullanılan Topkapı Sarayı, birbirinden farklı tasarım ve anlamlara sahip kapılarıyla ilk akla gelen eserler arasındadır. Saray, Fatih Sultan Mehmed zamanında yaptırılan ve Sûr-ı Sultanî adı verilen kara surları ile çevrilidir. Bu surlar deniz tarafında Bizans Dönemi'nden kalma surlarla birleşir. Surların karaya açılan dört ana kapısı vardır. Ancak bunlar arasında Dîvanyolu'na açılan Bâb-ı Hümâyûn, sarayın saltanat kapısı olması sebebiyle ayrı bir yere sahiptir (Fot.171). Sarayın en dış kapısı olarak da tarif edebileceğimiz Bâb-ı Hümâyûn, heybetiyle Selçukludan intikal eden taç kapı geleneğini sürdürmüştür. Sultan Fatih Devri'nde inşa edilen kapının, ilk yapımında duvarları çinilerle kaplı anıtsal bir giriş olduğu ifade edilir. Kapıyı çevreleyen ve Bâb-ı Hümâyûn Dairesi, sarayın muhafazasından sorumlu kapıcılara ait olup koğuş, nöbet odaları ve abdesthane gibi kısımları ihtiva eder. Dikkat çekici olan ise *beytü'l-mâl* hazinesi mahzeninin burada olmasıdır[509]. Devlete ait hazine, devleti yönetenlerle halkın kesişim noktası diyebileceğimiz kapıda muhafaza edilmiştir. Sarayın en erken tarihli ve özgün yapıları arasında olan Bâb-ı Hümâyûn, mesajını heybetinin yanında kitâbeleriyle de vermektedir. Kapının kemer alınlığında Kur'an'da birden fazla yerde geçen ve *ancak takva sahiplerinin cennete gireceklerini* ifade eden âyet metni celî sülüs müsennâ istifle

[509] Necdet Sakaoğlu, *Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun* (İstanbul: Denizbank Yayınları, 2002), 28-29.

yazılıdır[510]. Ayrıca kapı girişinin yan duvarlarını süsleyen madalyonlardan sağdakinde fethe vurgu yapan *"Müminlere müjdele. Yardım Allah'tandır ve fetih de yakındır."*[511] mealindeki âyet-i kerîme yazılıdır (Fot.172-173). Soldaki madalyon Ali bin Sofî'nin adını taşıyan imza kitâbesini teşkil etmektedir. 883/1478 tarihli dikdörtgen inşa kitâbesinde ise mukaddes bir yer olarak ifade edilen bu kalenin *karaların ve denizlerin sultanı, Allah'ın yeryüzündeki gölgesi ve Konstantiniyye fatihi* Sultan Mehmed tarafından yaptırıldığı belirtilmiştir. Kitâbe metniyle birlikte kapı, Fatih'in İstanbul'u Türklerin hakimiyetine açmasını da temsil eder.



Fotoğraf 44. *Topkapı Sarayı Bâb-ı Hümayûn, Osmanlı Dönemi, 883/1478, İstanbul.*

[510] Tur 17; Hicr 45; Zariyat 15; Kamer 54.

[511] Saff 13.





Fotoğraf 45. *Bâb-ı Hümayûn Kitâbe I, Osmanlı Dönemi, 883/1478, İstanbul.*

Fotoğraf 46. *Bâb-ı Hümayûn Kitâbe II, Osmanlı Dönemi, 883/1478,İstanbul.*

Bâb-ı Hümâyûn'dan girildiğinde evvela Alay Meydanı adı verilen birinci avluya adım atılır. Birinci avlu iç saraya geçişin sağlandığı Bâbü's-Selâm ile sonlanır (Fot.174). Bir anlamda sarayın cümle kapısı olan Bâbü's-Selâm, Bîrun ile Enderûn'un ayrıldığı noktayı temsil eder. Bâb-ı Hümâyûn'la Bâbü's-Saâde arasında kaldığı için buraya orta kapı da denir. İç saraya geçişin sağlandığı bu kapıdan içeriye padişahtan başka bir kimsenin atla girişi söz konusu değildir. Bugünkü şeklini Kanunî Sultan Süleyman Dönemi'nde alan Bâbü's-Selâm, iki yanında yükselen kuleleri, dendanları ve yüksek kemeriyle dönemin kale kapılarının özelliklerini haizdir. Babü's-Selâm'ın ikinci avluya açılan basık kemerli girişinin üzerinde Kelime-i Tevhîd yazılı kitâbe mevcuttur. Bilindiği üzere *"Allah'tan başka ilâh yoktur, Hz. Muhammed Allah'ın elçisidir."* anlamına gelen Kelime-i Tevhîd, İslâm dininin kapısını açan en temel anahtardır. Kelime-i Tevhîd olmadan o kapıdan girmek mümkün değildir.




Fotoğraf 47. *Topkapı Sarayı Babü's-Selâm, Osmanlı Dönemi, XV. Yy., İstanbul.*

Fotoğraf 48. *Topkapı Sarayı Babü's-Saâde, Osmanlı Dönemi, İlk İnşa XV. Yy., İstanbul.*

Sarayda Dîvan Meydanı (ikinci avlu) ile Enderûn Avlusu'nu (üçüncü avlu) birbirine bağlayan ve ardında padişahın özel hayatının cereyan ettiği kapı Bâbü's-Saâde'dir (Fot.175). Bâbü's-Saâde'nin Dîvan Meydanı'na bakan yüzü tarihin en şaşalı törenlerine sahne olan mekândır. Bunların başında sultanların tahta çıkma törenleri gelir. Nasıl bir teslimiyet ve tecelliyâtın göstergesidir ki vefat eden padişahların cenaze namazları da Bâbü's-Saâde'nin sağ tarafında kalan Sofalı Çınar'ın altında kılınmıştır[512]. Bununla birlikte harem yapılarını da kapsayan üçüncü avluya açılan Bâbü's-Saâde'nin ardına izinsiz geçmek sultanın özel hayatına yönelik hukuk ihlali addedilir ve karşılıksız bırakılamaz. Nitekim kaynaklara göre XV.-XVI. yüzyıllarda Enderûn'un tamamı harem şeklinde isimlendirilmiştir[513]. Bu durum, söz konusu birimin ne ölçüde mahrem olduğunu net bir biçimde ortaya koymaktadır. Böylece kapı, devlet yönetimi ile özel hayatın ayrıştığı noktayı temsil etmektedir. Mimarî açıdan sarayın ilk inşasına tarihlenen ve kubbeli, revaklı düzenlemeye sahip olan Bâbü's-Saâde, XVIII. yüzyılda barok bir görünüm kazanmıştır. Görüldüğü üzere saray mimarîsinde art arda sıralanan her bir kapı, bir öncekinden farklı anlamlar taşımakta ve protokol işleyişindeki hassasiyet, merkeze yaklaştıkça artmaktadır. Esasen bu durum, dinî mimarîde mevcut olan tâk kapı, taç kapı,

[512] Sakaoğlu, *Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun*, 139.

[513] Deniz Esemenli, "Mekânlar - Zamanlar", *Topkapı Sarayı* (İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, 2000), 50.

cümle kapısı ve mihrap şeklinde sıralanan manevî yükseliş safhalarının sivil mimarîdeki karşılığı gibi düşünülebilir.

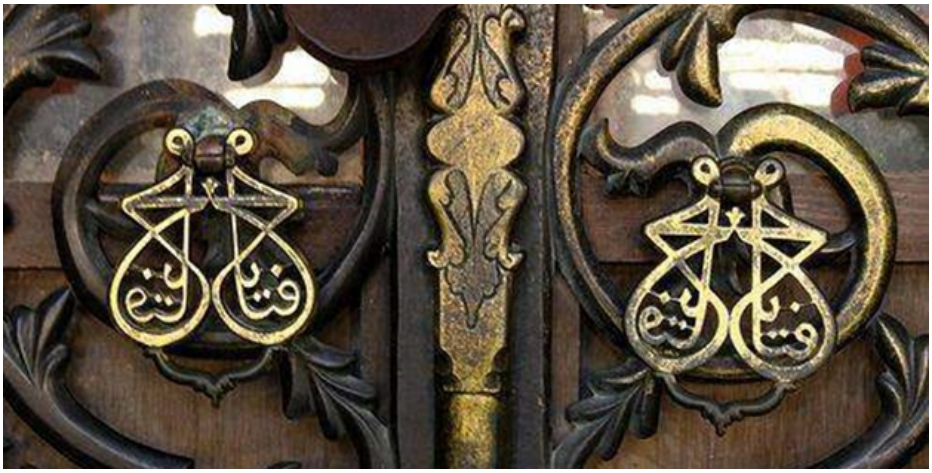
Bu başlık altında değinmek istediğimiz bir diğer mesele kapıların mecazî anlamını pekiştiren kapı kulpları/tokmaklarıdır. Fethin sembolü Ayasofya Camii içindeki kütüphanenin kapı tokmağı bu hususta kayda değer bir örnektir (Fot.176). Müsennâ istifle "Ya Fettâh" yazılı olan kapı tokmağı, maden sanatı ve estetik bakımdan çok kıymetli olduğu gibi bu kapıya her varışta fethi hatırlatan bir semboldür. Aynı zamanda "kapıları açan" manasındaki "esmâ" ile maddi ve manevî tüm kapıları açanın yalnızca Allah olduğunu hatırlatır. Burada kullanılan aynalı istif, her ne kadar fethi gerçekleştiren ve kapıları açan el bizim cismânî elimiz gibi görünse de ondaki kuvvetin ancak Yaratıcının ayna misali bizdeki tecellîsiyle mümkün olduğunu akıllara getirmektedir. Kapıları açanın Allah olduğuna işaret eden daha somut bir örnek Nûruosmaniye Camii'nde karşımıza çıkar. Caminin kapı kulplarına işlenen *"İftah lenâ hayra'l-bâb"* ifadesi, *"Ey kapıları açan Allah'ım, bize hayırlı kapıları aç!"* duasının son kısmını teşkil etmektedir (Fot.177-178). İslâm mimarîsinde bu duanın kapılara kitâbe şeklinde hakkedildiği örnekler de hayli fazladır. Buradan hareketle gerek sivil gerekse dinî mimarîde, kapılara işlenen kitâbelerin, dönemin toplumu için birer sosyal mesaj niteliği taşıdığını söylemek gerekir. Örneğin medrese kapılarına *"Sormak, ilmin yarısıdır."* hadîs-i şerifini hakketmek[514], Selçuklu taç kapılarında neredeyse standart bir kullanım olan *"...din ve dünya izzeti, fetihler babası..."*[515] ifadelerine yer vermek, keza Osmanlıda Topkapı Sarayı'nda olduğu gibi *"...Yardım Allah'tandır ve fetih de yakındır."* âyet-i kerîmesi ile *"...yeryüzünde Allah'ın gölgesi.."*[516] ibarelerini nakşetmek, kapılara yüklenen dinî ve siyasî sembolik anlamların somut göstergeleridir. Öyle ki yazı, okunaklı olmasa dahi varlığı kuvvetli bir mesaj sunmaktadır. Ele aldığımız sayılı örnekler dahi kapı metaforunda tezahür eden anlam ve biçimin müthiş uyumunu ortaya koymaktadır.

---

[514] Mehmet Önder, "Konya'da Karatay Medresesi Portali Kitabeleri", *Antalya 5. Selçuklu Semineri Bildiriler ve Seçkiler* (Antalya: Antalya İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, 1998), 78.

[515] Bk. Remzi Duran, "Konya Alâeddin Camisi Kitâbeleri", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat)*, ed. Ali Uzay Peker - Kenan Bilici (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006), 23-29.

[516] Sakaoğlu, *Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun*, 30.



Fotoğraf 49. *Ayasofya Camii Kütüphanesinin Kapı Tokmağı, Osmanlı Dönemi, 1152/1740, İstanbul.*



Fotoğraf 50. *Nuruosmaniye Camii Kapı Tokmağı I, Osmanlı Dönemi, 1169/1755, İstanbul.*

Fotoğraf 51. *Nuruosmaniye Camii Kapı Tokmağı II, Osmanlı Dönemi, 1169/1755, İstanbul.*

b. Uhrevî Âleme Geçiş Unsuru Olarak Mihrap

İslâm mimarîsinde kapı metaforu ile anlamlandırılan unsurlardan bir diğeri mihraptır. Ekseriyetle kapı ile aynı aks üzerinde konumlanan mihrap, uhrevî hayata geçişin, Allah'ın huzurunda bulunuşun sembolüdür. Savaşma-çatışma manasındaki *harb* kökünden gelen mihrap, Müslümanların nefsiyle muharebesinde galip gelerek dünyevî

her türlü düşünceden sıyrıldığı mekânı ifade eder[517]. Manevî âleme intikalin ve yönelişin kapısı sayılan mihraplar, bu düşüncenin etkisiyle ibadet mekânında tezyînatın yoğunlaştığı birim olmuştur. Biri fizik diğeri metafizik anlamda birer geçiş unsuru olan kapı ve mihrap, görünüş itibariyle de benzer nitelikleri haizdir. Mimarîde taş, çini, alçı ve ahşap işçiliğinin en nadide yansımalarını görebildiğimiz mihraplar, kimi zaman söz konusu malzeme türlerinin birden fazlasıyla bezenmiştir. Bunlardan biri Selçuklu Çağı'nın özgün yapılarından Arslanhane Camii mihrabıdır (XIII. yy.). Alçı ve çininin buluştuğu mihrap Anadolu'daki Selçuklu mihraplarının en güzelleri arasındadır (Fot.179). Arslanhane Camii mihrabı, tezyînî unsurlar açısından da çeşitlilik arz eder. Mihrabı çevreleyen bordürler dıştan içe doğru bitkisel, geometrik ve yazı kompozisyonlarından oluşur. Yazı bordüründe Selçuklu sülüsüyle Âyetü'l-Kürsî yazılıdır. Burada olduğu gibi mihraplara Âyetü'l-Kürsî'nin yazılması, ibadet mekânı içerisinde mihrap biriminin anlam bakımından ayrıcalıklı yerinin göstergelerindendir. Allah'ın tek ve daima diri oluşu, kudretinin arz ve semâları kaplaması gibi beşerî sıfatlardan münezzeh olduğunu anlatan âyet-i kerîme, Müslümanların mihraba yöneldiklerinde kimin huzuruna çıktıklarını hatırlatıcı mahiyettedir. Keza Arslanhane mihrabı nişinde yazılı olan Âl-i İmran Sûresi 18-19. âyet-i kerîmeler, mutlak güç ve kudret sahibi olan Allah'tan başka ilâh olmadığını bildiren tevhîd vurgusu içeren âyetlerdir. Mihrabın mukarnas kavsarasının üzerinde bulunan 90 cm çapındaki irice kabara da, mihrapta beliren merkeziyet düşüncesinin kuvvetli bir sembolüdür. Buradaki mihrabın özgün niteliklerinden biri tepelikte yer alan ve ejder figürünü anımsatan alçı bezemedir. Motif, kıvrımları ve ajur tekniğinde işlenmiş ejder pullarına benzeyen desenleriyle mihraplarda alışık olunmayan bir görünüm sunar (Fot.180)[518]. Esasen buradaki başsız ejder motifini de Allah'ın "hayy (daima diri)" oluşuyla ilişkilendirmek mümkündür. Zira yılan ve ejder, Arapça uzun yaşayan manasında *hayye* kavramıyla ifade edilir[519]. Böylece Arslanhane mihrabında metin, tezyînat ve bunların yer aldığı yapı elemanı, üçlü sac ayağı misali aynı anlamı vurgulayarak bütünlük arz eder. Allah'ın

---

[517] Doğanay, *Mimarî ve Tezyinî Unsurlarıyla Câmi*, 76.

[518] Bk. Ömür Bakırer, *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrabları* (Ankara: TTK, 1976), 196-197.

[519] İbn Manzur, *Lisânü'l-Arab*, nşr. Emin Muhammed Abdülvehhab (Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî, 1997), III/431; Ayrıca bk. Salime Leyla Gürkan, "Yılan", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2013), XLIII/527.

varlığı, birliği ve daima diri oluşunu sembolize eden bu tezyînat, söz konusu mihrabın mecazî anlatımı oldukça kuvvetli bir eser olarak İslâm mimarîsinde yerini almasını sağlamıştır.

Anadolu coğrafyasında göz alıcı tezyînatıyla mekânın tüm etkilerini üzerinde toplayan bir başka mihrap Beyşehir Eşrefoğlu Camii (696-699/1296-1299) mihrabıdır (Fot.181). Beylikler Dönemi çini işliğinin seçkin örneklerinden olan mihrap, firuze ve mor renkli çinilerle kaplanmıştır. Mihrap köşeliğinin üzerindeki dikdörtgen kitâbelikte En'âm Sûresi 79. âyet-i kerîme yazılıdır. Besmelenin ardından mealen *"Ben, O'nun birliğine inanarak yüzümü, gökleri ve yeri yoktan yaratana çevirdim ve ben müşriklerden değilim."* şeklinde devam eden âyet, müminlerin ibadet esnasında yüzlerini çevirdikleri mihrapta bulunması bakımından hayli anlamlıdır (Fot.182). Ayrıca âyette belirtilen, Allah'ın gökleri ve yeri yoktan var eden olması ile tezyînatta hâkim olan kâinatın işleyişindeki döngüsel hareketi anımsatan geometrik öğeler, muhteşem bir uyum göstermektedir. Böylece Beyşehir Eşrefoğlu Camii mihrabı, içerdiği metinlerin yanı sıra derinlikli tezyînatıyla da kendisine doğru yönelen ve kıyama duran kişiye, Yaratıcı ile bağın kurulduğu metafizik boyuta adım atma hissini canlı bir biçimde yaşatmaktadır.





Fotoğraf 52. *Arslanhane Camii Mihrabı, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Ankara.*

Fotoğraf 53. *Arslanhane Camii Mihrabında Başsız Ejder Figürü, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Ankara.*





Fotoğraf 54. *Beyşehir Eşrefoğlu Camii Mihrabı, Eşrefoğlu Beyliği, 699/1299, Konya, (Merve Akyüz'den).*

Fotoğraf 55. *Beyşehir Eşrefoğlu Camii Mihrabında Âyet Kitâbesi, Eşrefoğlu Beyliği, 699/1299, Konya, (Merve Akyüz'den).*

Anadolu Selçuklu Devri yapılarında iç içe iki mihrap şeklinde kurgulanan mihrap tasarımları da çalışmamız açısından dikkate değerdir. Kayserinin Develi ilçesinde bulunan Siva Sitti Hatun Camii (680/1281) taş mihrabı, bu anlamda güzel bir örnektir. Camide esas mihrabın ortasına yerleştirilen insan boyundaki küçük mihrap, kendisine yöneldiğinizde açılarak sizi başka bir boyuta ulaştıracak bir kapı gibi durmaktadır (Fot.183). Beylikler Devrine ait mermer işçiliğinin oldukça güzel tezahürlerinden olan Milet İlyas Bey Camii mihrabı ise mihrap nişine işlenen çeşitli özelliklerdeki sağır nişlerle bilhassa temas etmek istediğimiz eserler arasındadır. Burada, Allah'a ulaşmanın sembolik kapısı olan mihrabın farklı kemer formlarında nişlerle tezyîn edilmesi, Allah'ın farklı ırk, renk ve mizaçlarda yarattığı kullarının, tevhîd istikametindeki ortak hedefe/ana kapıya, İslâm dairesinde olmak kaydıyla, kendi meşrebine göre tâlî kapılardan ulaşabileceği düşüncesini akla getirmektedir (Fot.184). Benzer bir tasarım Akşehir Ulu Camii mihrabında çini tezyînatta ele alınmıştır. Bursa Yıldırım Camii'nde olduğu gibi kimi mihraplara *"De ki: Herkes kendi mizaç ve karakterine göre iş yapar."*[520] âyetinin yazılması[521], Milet İlyas Bey ve Akşehir Ulu Camii mihrapları için öne sürdüğümüz yorumu desteklemektedir.

---

[520] el-İsrâ 17/84.

[521] Bk. Mehmet Top, *Erken Dönem Osmanlı Mihrabları: XIV - XV. Yüzyıl* (Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1997), 61.

Mihrabın ibadet mekânında anlam bakımından öne çıkan birim olması, siyasî hadiseler sebebiyle el değiştiren yapılara, yeni hükümdarlar tarafından öncelikle mihrap eklenmesi gibi bir anlayışı beraberinde getirmiştir. Büyük Selçuklu Sultanı Melikşah zamanında inşa edilen Isfahan Mescid-i Cuması'na İlhanlı Dönemi'nde ilave edilen ve hükümdarın adıyla anılan Olcaytu mihrabı, bu konuda mühim bir örnektir. Isfahan Mescid-i Cuması'nın batı tarafına eklenen mescide yerleştirilen mihrap, İlhanlı Dönemi alçı işçiliğini tüm yönleriyle yansıtmaktadır[522] (Fot.185). Yine fetihten sonra fethin sembolü olarak Ayasofya'ya öncelikle mihrabın eklenmiş olması bu hususta değinilmesi gereken bir örnektir. Yapıda köklü bir değişikliğe gidilmeden eklenen mihrapla, mabet ve ibadet fikrindeki süreklilik ile İslâm'ın önceki semavî dinlerin tamamlayıcısı olduğu da vurgulanmaktadır.



Fotoğraf 56. *Develi Siva Sitti Hatun Camii Mihrabı, Anadolu Selçuklu Dönemi, 680/1281, Kayseri, (Merve Akyüz'den).*

Fotoğraf 57. *Milet İlyas Bey Camii Mihrabından Detay, Beylikler Devri, 806/1403, Aydın.*

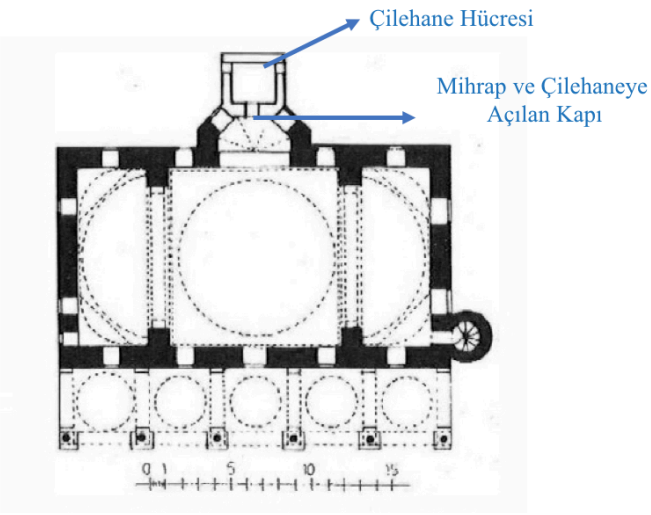
Fotoğraf 58. *Isfahan Mescid-i Cuması'nda Olcaytu Mihrabı, İlhanlı Dönemi.*

Osmanlı mimarîsinde de malzeme ve süsleme bakımından kayda değer sayısız mihrap bulunur. Bu çalışmada biz, mihrabın geçiş unsuru niteliği üzerinde yoğunlaştığımızdan, kapı metaforu ve mihrap arasındaki bağlantıyı ortaya koymak adına üç örneği ele almakla yetineceğiz. Bunlardan ilki Çelebi Mehmed zamanında tamamlanan

[522] Detaylı bilgi için bk. Süleyman Bülbül, "İran İlhanlı Alçı Mihrapları", *Van İlahiyat Dergisi* VII/10 (2019), 47-48.

Edirne Eski Camii (816/1414) mihrabıdır. Giriş ekseninde yer alan mermer mihrabın içerisindeki ikinci mihrap, Siva Sitti Hatun Camii mihrabında gördüğümüz uygulamanın Osmanlıda devam ettiğini gösterir. Yine bir insan boyunda olan ikinci mihrap, adeta mihrabın ötesine açılan bir geçite benzer (Fot.186). Uhrevî âleme açılan kapı metaforundan beslenen bu gelenek, Fatih Devri'nde inşa edilen İstanbul Şeyh Vefâ Camii (XV. Yy.)'nde farklı bir boyut kazanmıştır (Şekil 2). Orijinal yapının planında mihrabın çilehaneye açılması, bu birimin umuma açık ibadethaneden daha mahrem bir alana varılan manevî bir geçit oluşunu en somut haliyle ortaya koyar. Dolayısıyla tasavvufî düşüncede mihraba yüklenen anlam, bir mutasavvıf olan Şeyh Vefâ'nın yaşamını sürdürdüğü külliyede ve adına inşa edilen camide vücut bulmuştur.





Fotoğraf 59. *Eski Camii Mihrabı, Osmanlı Dönemi, 816/1414, Edirne.*

Şekil 2. *İstanbul Şeyh Vefâ Camii Planı (Gurlitt'ten açıklamalar ilave edilerek).*

Osmanlıda temas etmek istediğimiz bir diğer yapı Süleymaniye Camii'dir. Cami, Mimar Koca Sinan'ın damgasını vurduğu klasik yahut nizâmî dönem olarak adlandırılan Osmanlı Devleti eserlerinin başında gelmektedir. Kanunî Sultan Süleyman Dönemi'nde tam teşekküllü bir külliye olarak inşa edilen yapılar topluluğunda cami, merkezi bir konuma sahiptir. Mimarîde simetri ve kademeli yükselişe büyük önem veren Sinan, Süleymaniye Külliyesi'ni bu iki unsuru gözeterek inşa etmiştir. Caminin mermer mihrabı sade bir tezyînata sahiptir. Buna mukabil mihrap duvarı, çini ve revzen-i

menkûşlerin birlikteliğiyle gayet ışıltılı bir görünüm kazanır. Böylece Süleymaniye Camii'nde olduğu gibi, klasik dönemde yalnızca mihrapların değil, mihrap cephesinin bütünüyle tezyîn edildiğini söylemek mümkündür. Mihrabın her iki yanında en alt hizada bulunan dikdörtgen pencerelerin üstündeki çini panolarda müdevver istifle Fâtiha Sûresi yazılıdır (Fot.187). Kur'ân-ı Kerîm'i açan Fâtiha Sûresi mihrapta adeta uhrevî âleme açılan kapının anahtarıdır. Çini panoların üzerindeki nakışlı revzenlerde yazan Kelime-i Tevhîd ise daha önce değindiğimiz üzere İslâm'a girmenin ilk şartı olması sebebiyle, dinin kapısını açan anahtardır. Revzenlerin üst sırasında yine Kelime-i Tevhîd yazılı ayrıca birer pano bulunur. Mihrabın üzerindeki büyükçe revzen; Allah, Muhammed lafızlarının yanı sıra Çihâr yâr-i güzîn isimlerini ihtiva etmesiyle mihrabın aynı zamanda imâmet diğer bir ifadeyle hilâfet makamı olduğunu ortaya koyar (Fot.188).





Fotoğraf 60. *Süleymaniye Camii Mihrap Duvarı, Osmanlı Dönemi, 964/1557, İstanbul.*

Fotoğraf 61. *Süleymaniye Camii Mihrap Duvarında Revzen, Osmanlı Dönemi, 964/1557, İstanbul.*

Bununla birlikte Süleymaniye Camii özelinde, Klasik Dönem Osmanlı cami kuruluşunda dikkat çeken bir hususa bu başlık altında yer vermekte yarar vardır. Bilindiği üzere Süleymaniye Camii'ne ilk olarak *tâk kapı* adı verilen ve taşra avlusuna adım atılan kapılardan girilir (Fot.189). Bu kapıların en büyüğü caminin kuzey girişinde ve mihrap aksındadır. Daha sonra *taç kapı*dan harem-i bîrûn adı verilen şadırvanlı avluya giriş yapılır (Fot.190). Buradan ana ibadet mekânı olan hareme ise *cümle kapısı*ndan girilir (Fot.191). Sırasıyla aşılan aynı aks üzerindeki bu üç kapı, mümini *mihrab*a ulaştırır. Bahse konu kapılar mihrapla tamamlandığında tasavvuftaki *dört kapı*yı temsil ettiği

düşünülebilir[523]. Zira külliyelerin planı dikkate alındığında her bir kapı birkaç basamakla dahi olsa bir öncekinden yüksekte tasarlanmış olup yapının en dış çerçevesinden en mahrem ve mukaddes birimi olan mihraba erişmenin merhalelerini teşkil eder (Şekil 3). Caminin ihata duvarına açılan tâk kapıdan girişle başlayan bu yolculuk, tıpkı İslâm'ın sınırlarını belirleyen şeriat dairesinden inancın özü ve çekirdeği olan hakîkate ulaşma yolculuğu gibidir. Bunun yanında Osmanlı camilerinde, Müminin kıble istikametinde, diğer bir ifadeyle mihrabın ardında yöneldiği yer, fânî ömrü nihayete erdiğinde kendisine açılacak olan bir başka kapıyı işaret etmektedir. Bu ise mihrap duvarının ötesinde yer alan hazirede, ebediyete uğurlanmış olanların girdiği *kabir kapısı*dır. Osmanlıda zamanla bir gelenek halini alan mihrap duvarının ötesinde hazirenin teşekkül etmesi, insanoğlunun varacağı son kapı olması bakımından külliye kuruluşunda en anlamlı düzenlemelerden biridir.

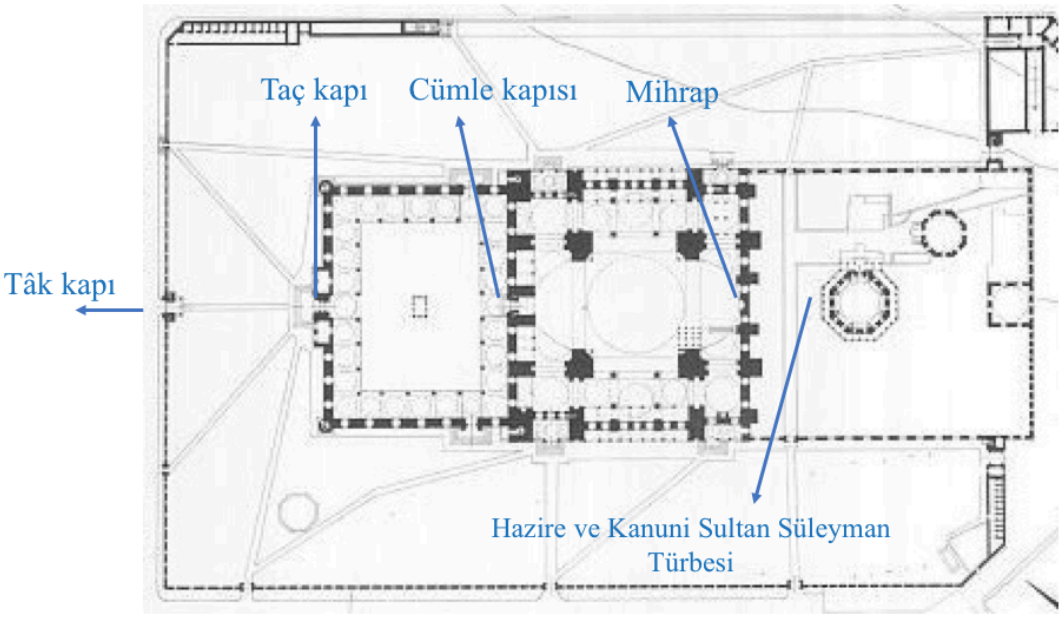


Fotoğraf 62. *Süleymaniye Camii Tâk Kapısı, Osmanlı Dönemi, 964/1557, İstanbul.*

Fotoğraf 63. *Süleymaniye Camii Taç Kapısı, Osmanlı Dönemi, 964/1557, İstanbul.*

Fotoğraf 64. *Süleymaniye Camii Cümle Kapısı, Osmanlı Dönemi, 964/1557, İstanbul.*

[523] Doğanay, *Mimarî ve Tezyinî Unsurlarıyla Câmi*, 39.



Şekil 3. *Süleymaniye Camii Planı (Ali Sami Ülgen'den açıklamalar ilave edilerek).*

Cümle kapısıyla mihrabın aynı aks üzerinde konumlanarak bu ikisi arasında kalan mesafenin dünyevî olandan uhrevî olana uzanan bir yol gibi telâkkî edilmesi, İslâm coğrafyasında inşa edilen diğer camilerde de gözlemlenebilen bir düşüncedir. Bilhassa Mescid-i Aksâ (Kıble Mescidi) gibi çok ayaklı ve mihraba dik sahınlı planlarda avludan mihraba uzanan sahnın geniş, çatısının da yüksekçe inşa edilmesi, uhrevî âleme bu yol üzere yönelişin birer göstergesi olarak düşünülebilir. Aşağıda görsellerini paylaştığımız Marakeş Kutubiye Camii ile Şiraz Vekil Camii de İslâm dünyasında kapı ile mihrap arasındaki büyüleyici bağlantının mimarî yansımasını sunan birçok örnekten yalnızca iki tanesidir (Fot.192-195).





Fotoğraf 65. *Kutubiye Camii Mihrabı I, Muvahhidler Dönemi, XII. Yy., Marakeş.*

Fotoğraf 66. *Kutubiye Camii Mihrabı II, Muvahhidler Dönemi, XII. Yy., Marakeş.*





Fotoğraf 67. *Vekil Camii Mihrabı I, Zend Hanedanı Dönemi, XVIII. Yy., Şiraz.*

Fotoğraf 68*. Vekil Camii Mihrabı II, Zend Hanedanı Dönemi, XVIII. Yy., Şiraz.*

c. Ahirete İrtihal Kapısı Olarak Şâhide

Ölüm sonrası hayata geçişin sembolü olan mezar taşlarının kapı kemeri formunda tezyîn edilmesi, geleneğimizde yaygın bir uygulamadır. Anadolu'nun İslâmlaşmasının ardından teşekkül eden Ahlat Meydan Mezarlığı, şâhidelerin ahirete açılan birer kapı şeklinde tasvir edildiği en dikkat çekici örnekleri ihtiva eder. Yan yana ve art arda dizilmiş mezar taşlarının, ilk bakışta dahi, orada yatan her bir fânînin ebedî âleme açılan *kabir kapısı* olduğu anlaşılmaktadır (Fot.196). Tezyînî açıdan detaylı bir incelemeye tabi tutulduğundaysa, Ahlat ve Gevaş'ta bulunan birçok mezar taşının; kaidesi, kemerli nişi, mukarnaslı kavsarası, yaşmağı ve tepeliğiyle muntazam bir kapı formuna sahip olduğu görülür (Fot.197-198). Bu düşüncenin kökeni mezar taşlarına sıklıkla hakkedilen *"Ölüm bir kapıdır, her insan oradan geçecektir*." anlamına gelen hadîs-i şerife dayanmaktadır. Tezyînî açıdan Ahlat Mezar Taşları ile büyük bir benzerlik gösteren Erciş-Çelebibağ Mezarlığı'nda bir mezar sandukasının yan yüzeyinde söz konusu hadîs-i şerifin yazılı olduğu görülür[524] (Fot.199). Dolayısıyla mezar taşlarında kimi zaman biçim olarak tezahür eden kapı metaforu kimi zaman da metin olarak yer almıştır. Öte yandan ölüm sonrası hayatın metafizik bir boyutta geçişi ifade etmesi, mezar taşlarıyla ile mihrap arasında yakın anlamlılık ortaya çıkarmaktadır. Bu ise mezar taşlarına süsleme unsuru olarak mihrap nişlerinin tasvir edilmesi şeklinde tezahür etmiştir (Fot.200-201).

[524] Abdüsselam Uluçam, *Erciş-Çelebibağ Mezarlığı ve Mezar Taşları* (Ankara: TTK, 2000), 50.



Fotoğraf 69. *Her Bir Kulun Ahirete İrtihal Kapısı Olan Mezar Taşları, Ahlat Meydan Mezarlığı, XII.-XIII. Yy., Bitlis, (Sümeyra Ocak'tan).*



Fotoğraf 70. *Kapı Formunda Mezar Taşı I, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, XII.-XIII. Yy., Van, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan).*

Fotoğraf 71. *Kapı Formunda Mezar Taşı II, Gevaş Selçuklu Mezarlığı, XII.-XIII. Yy., Van, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan).*



Fotoğraf 72. *Sanduka Yan Yüzeyinde "Ölüm Bir Kapıdır…" Hadis-i Şerif Metni, 738/1388, Erciş-Çelebibağ Mezarlığı, Van, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan).*



Fotoğraf 73. *Mihrap Nişi Görünümünde Mezar Taşı, Ahlat Meydan Mezarlığı, XII.-XIII. Yy., Bitlis, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan).*

Fotoğraf 74. *Mihrap Nişi Görünümünde Mezar Taşı Detay, Ahlat Meydan Mezarlığı, XII.-XIII. Yy., Bitlis, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan).*

"Ölüm bir kapıdır..." hadisinin kabirlere yazılması Osmanlıda devam etmiştir. Osmanlının İznik'ten sonraki başkenti Bursa'da ilgili metnin yazılı olduğu pek çok mezar taşı mevcuttur. Bunlardan biri, devletin kuruluş devrinde hem vezir hem de mimar olarak hizmet etmiş Hacı İvaz Paşa'nın 831/1428 tarihli türbesidir. Hadîs-i şerifin yazılı olduğu şâhidenin kemerli ve günümüzde aşınmış olsa da sütunçeli bir kapıya benzeyen tasarımı, İslâm sanatında metin-şekil uyumunu göstermesi bakımından dikkate değerdir (Fot.202a). Hadis metninin farklı versiyonlarından biri de günümüzde Bursa TİEM'de sergilenen 895/1490 tarihli mezar taşında *"Ölüm bir kapıdır bütün insanlar ondan geçecektir. Ölüm bir kâsedir, bütün insanlar onu içecektir. Ölüm onlara tâlip iken dünyayı talep edenlere hayret ederim. Kabirleri onların varacağı menzil iken, kasırlar inşa edenlere hayret ederim..."* şeklinde yer alır[525]. Metnin yanı sıra kapı formunda mezar taşları, Selçukluya kıyasla seyrek de olsa, Osmanlı Dönemi kabristanlarında ahirete irtihal/intikal kapısı olarak varlığını muhafaza etmiştir. Bu anlamda dikkate değer örnekler Eyüp Sultan Türbesi ve haziresinde karşımıza çıkar. Türbenin çıkış kapısına yönelindiğinde sol tarafta bulunan Fatih Sultan Mehmed ve Sultan II. Bayezid devri devlet adamlarından nişancı Ahmed Paşa'nın mezar taşı kapı formundadır. Öyle ki, mezar taşında mukarnaslı kavsara ve tepeliğe ilave olarak, Osmanlı taç kapılarında yaygın bir kullanımı olan sütunçe ve kum saatine dahi yer verilmiştir (Fot.202). Eyüp Sultan Camii haziresinde medfun Muhammed Yasin Tetabur'un 956/1539 tarihli mezar taşı sivri kemerli nişin içerisine oyulan mukarnaslı kavsarası ve kenar sütunçeleri ile Osmanlı kapılarını anımsatmaktadır[526]. Osmanlı geç dönem mezar taşlarında da kapı ve mihrap özelliği taşıyan mezar formlarının kullanıldığı görülür. Süleymaniye Camii haziresinde XIX. yüzyıla tarihlenen mezar sandukası bu anlamda dikkat çeken örneklerden biridir (Fot.203). Mezar taşlarına hakkedilen hadîs-i şeriflerden biri de *"Peygamber Efendimiz (sav) şöyle buyurdu: Müminler ölmez, fânî âlemden bâkî âleme yolculuk ederler."* manasına İnsan hayatını temsil eden ve doğumla fânî âlemin kapısında başlayan bu yolculuğun ölümle bâkî âlemin kapısından geçerek soyut anlamda devam ettiğini düşünmek mümkündür. İnsanın bu iki kapı arasında kalan fânî âlemdeki yolculuğu ise

---

[525] Gülgen, *Osmanlı Mezar Taşlarının Bursa ve Civarındaki İlk Örnekleri*, 40-41, 53.

[526] Sevim, *Medeniyetimizin Sessiz Tanıkları: Eyüp Sultan'da Osmanlı Mezar Taşları ve Mezar Kültürümüz*, 154, 164-165.

gerek Selçuklu gerek Osmanlı mezar yapılarının kurgusunda her biri bir kapıyı temsil eden ayak ve baş taşı olarak somutlaşmıştır (Fot.204-205).



Fotoğraf 75a. *Hacı İvaz Paşa'ya Ait Mezar Taşı, Osmanlı Dönemi, 831/1428, Bursa, (Merve Akyüz'den).*

Fotoğraf 202b. *Eyüp Sultan Türbesi'nde Nişancı Ahmed Paşa'nın Mezar Taşı, Osmanlı Dönemi, XV. Yy., İstanbul.*

Fotoğraf 203. *Süleymaniye Haziresi'nde Mihrap Formunda Mezar Taşı, Osmanlı Dönemi, IX. Yy., İstanbul.*



Fotoğraf 204. *Selçuklu Mezar Yapılarında Baş ve Ayak Taşı, Ahlat Meydan Mezarlığı, XII.-XIII. Yy., Bitlis, (Sümeyra Ocak'tan).*

Fotoğraf 205. *Osmanlı Mezar Yapılarında Baş ve Ayak Taşı, Eyüp Sultan Mezarlığı, XVIII. Yy., İstanbul.*

Bununla birlikte mezar taşlarına yazılan âyet-i kerîmeler, buranın, müminlerin tasavvurunda cennete açılan bir geçit olduğunu düşündürmektedir. Zira Duhan Sûresi 51-53. âyet-i kerîmeler başta olmak üzere, bu dünyada Allah'a karşı gelmekten sakınanların, öte dünyada güven içinde oldukları, sevdikleriyle birlikte ipekli ve sırmalı elbiseler giyerek cennette oturacaklarını ifade eden âyetlerin tercih edildiği görülür. Yine mezar taşlarına işlenen ve Allah'ın rahmetinden ümit kesilmeyeceğini, O dilerse tüm günahları bağışlayacağını anlatan Zümer Sûresi 53. âyet-i kerîme, mezarların aynı zamanda birer *ümit kapısı* olduğunu gösterir.

Kapı formunda mezar yapıları, Anadolu dışında Azerbaycan coğrafyasında fazlaca tercih edilmiştir. Gence Mezarlığı'nda bulunan 1314/1896 tarihli mezar taşının; tuğladan örülmüş tepelik kısmı, sivri kemerli niş içerisine yerleştirilmiş ahşap çerçevesiyle kabir kapısı olarak tasarlandığı açıktır. Benzer mezar yapıları XIX. yüzyılda da inşa edilmiş olup, bunlarda yalnızca kullanılan alfabenin değiştiği görülür (Fot.206-207).





Fotoğraf 206. *Kapı Formunda Mezar Taşı I, XIX. Yy., Gence, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan).*

Fotoğraf 207. *Kapı Formunda Mezar Taşı I, XIX. Yy., Gence, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan).*

Bir metafor olarak İslâm düşüncesinden İslâm sanatına yansıyan ahirete irtihal kapısı mezar taşları, Cumhuriyet Dönemi'nde dahi kitâbelerde ve süslemelerde varlığını muhafaza etmiştir[527]. Nitekim mezar taşları, kültürümüzde *ölüme açılan estetik kapı* olarak betimlenmeye devam etmektedir[528].

d. Süsleme Unsuru Olarak Kapı

Kapı metaforunun mimarîde mühim bir tezahürü, onun bilhassa cephe tasarımlarında süsleme unsuru olarak kullanımıdır. Daha çok Selçuklu yapılarında gördüğümüz kapı formundaki tezyînî unsurlar, kemerli bir açıklıktan ibaret olabildiği gibi tam teşekküllü bir taç kapı özelliği de sunabilmektedir. Konya'da bulunan 656/1258 tarihli Sahib-i Atâ Hankah Camii taç kapısı, bu konuda temas etmek istediğimiz bir yapıdır. Camii'nin taç kapı cephesi, dört farklı kapı formunun süsleme unsuru şeklinde kullanıldığı özgün bir kompozisyona sahiptir (Fot.208). Kapı motifleri, yapının ilk inşasında çifte minareli olduğu belirtilen taç kapının iki yanında dışa taşkın vaziyette konumlanan kaidelerin üzerindedir. Taç kapının oturduğu subasmanın hemen üzerindeki simetrik kapılar, esasında birer sebil işlevine sahiptir (Fot.210-211). Üzerine hakkedilen kitâbeler de birimin sebil özelliğini vurgulayan, Enbiya Sûresi 30. âyet-i kerîme gibi su ile ilişkili âyetleri ihtiva eder. Birbirlerine oldukça benzeyen kapı formundaki sebiller, süslemelerde mevcut olan bazı detaylarda farklılık gösterir. Taç kapı şeklinde tasarlanan sebillerin sivri kemerli girişlerinin üzerinde *su* ve *giriş* temalarını aynı anda ifade eden İnsan Sûresi 21. âyet-i kerîmenin son kısmı yazılıdır. *"...Rableri onlara tertemiz bir içecek verir."* mealindeki âyetin tamamında ise cennete giren müminlerin karşılaşacakları güzellikler anlatılmaktadır. Kaidelerin minareye yakın kısmında bir başka simetrik kapı motifi mevcuttur (Fot.209). Mermer ve sırlı tuğlanın birlikte kullanımından meydana gelen süslemede kapıyı temsil eden sivri kemerli açıklıklardan soldakinin üzerinde düğüm motifi vardır. Minare kaidelerinin pencereleri şeklinde tarif edilen bu birimlerin[529] süsleme tasarımlarının kapılardan mülhem olduğu açıktır. Düğüm motifleriyle

---

[527] Bk. N. Serpil Altunek, "Şanlıurfa İli Bediüzzaman Mezarlığı Yazıtlarındaki 'Uçmak' ve 'Kapı' Metaforları Üzerine bir Simgesel Antropolojik Çözümleme", *Edebiyat Fakültesi Dergisi* XXVII/1 (2010), 30.

[528] Bk. Mehmet Samsakçı, *Ölüme Açılan Estetik Kapı* (İstanbul: Kitabevi, 2015).

[529] Yavaş, *Anadolu Selçuklu Veziri Sahib Ata Fahreddin Ali'nin Mimarî Eserleri*, 48-49.

çevrelenmiş bahse konu açıklıkların üzerinde turkuaz ve patlıcan moru çinilerle yazılmış kûfi hatlı simetrik panolar hayli dikkat çekicidir. Panolardan sağdakinde "Ebû Bekir", soldakinde "Ali" yazılıdır. Hz. Ebû Bekir ve Hz. Ali, Peygamber Efendimize ulaşan tasavvuf silsilesinin iki ayrı yolunu temsil eden iki büyük sahabîdir. Caminin de içerisinde bulunduğu külliye, Konya'nın en büyük hankahlarından birine sahiptir. Külliye, inşa edildiği asırdan itibaren bölgede mukîm tasavvuf erbabının yanında gezici dervişlerin de konakladığı önemli merkezlerden olmuştur. Hankah Camii, taç kapısındaki kapı motifleri ve kûfî hatlı panolarla, İslâm tasavvufuna açılan iki farklı kapı gibi düşünebileceğimiz Hz. Ebû Bekir ve Hz. Ali'ye bağlanan tasavvufî hareketlerin tamamına açık bir kapı olduğunu göstermektedir.





Fotoğraf 208. *Sahib-i Atâ Hankah Camii Taç Kapısı, Anadolu Selçuklu Dönemi, 656/1258, Konya.*

Fotoğraf 209. *Sahib-i Atâ Hankah Camii Taç Kapı Tezyînatında Kapı Motifi, Anadolu Selçuklu Dönemi, 656/1258, Konya.*




Fotoğraf 210. *Sahib-i Atâ Hankah Camii'nde Kapı Formunda Sebil I, Anadolu Selçuklu Dönemi, 656/1258, Konya.*

Fotoğraf 211. *Sahib-i Atâ Hankah Camii'nde Kapı Formunda Sebil II, Anadolu Selçuklu Dönemi, 656/1258, Konya.*

Yine Sahib-i Atâ Fahreddin Ali tarafından inşa ettirilen Sivas Gök Medrese taç kapısında, kapı formunda sivri kemerli bir açıklığın süslemeye dahil edildiği görülür. Motif, taç kapının iki yanında minare kaidelerini oluşturan birimlerde simetrik vaziyette bulunmaktadır. İşlev bakımından minareye çıkılan merdivenleri aydınlattığı söylenebilir. Zeminden itibaren zengin bir süsleme programına sahip olan kaidelerde kapı formları, hayat ağacı motiflerinin üzerinde ve sekiz kapılı cennet fikrini çağrıştıran sekiz köşeli yıldızın merkezinde yer alır (Fot.212). Bununla birlikte sekiz köşeli yıldızların hemen üzerindeki kitâbeler kompozisyonun bütünlüğü içerisinde değerlendirildiğinde kapı motifleri daha anlamlı hale gelmektedir. Hadîs-i kutsî olduğu rivayet edilen metin *"Peygamber (as), Allah'tan (cc) haber vererek şöyle buyurdu: Ben cömert kişiden kabir azabını ve kıyametin zorluklarını uzak tutarım. O kişi sabah akşam günahlardan arındırılır."*[530] şeklindedir. Hadiste cömertlik, müminleri kabir azabı ve kıyametin sıkıntılarından kurtaran anahtar davranış olarak gösterilmiştir. Dolayısıyla cömertlik, bir

[530] Kanbaş, "Anadolu Selçuklu Dâru'l-Hadislerindeki Kitâbeler ve Hat Sanatı Üslûbu", 351.

alt sırada tezyîn edilen cennet kapısının da anahtarıdır. Bu düşünce, Hz. Peygamberin *"Cennet cömertlerin yurdudur."* hadîs-i şerifiyle Bursa Yeşil Türbe'de tekrar gündeme gelmiştir[531]. Beyşehir'de İkinci Beylikler Devri'nde inşa edilen Eşrefoğlu Rûmî Camii'nin taç kapı cephesinde bulunan penceresi de kitâbeliği, kemeri ve sütunçeleriyle yine kapı formunda tasarlanmış bir cephe süslemesi görünümündedir (Fot.213).



Fotoğraf 212. *Gök Medrese Taç Kapı Tezyînatında Kapı Motifleri, Anadolu Selçuklu Dönemi, 670/1271, Sivas.*

Kapı motifinin anlamıyla uyumlu bir süsleme unsuru olarak kullanımı Osmanlıda devam etmiştir. Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nedeki çeşmelerden biri bu konuda zarif bir örnek teşkil eder. Çeşmenin ancak bir elin sığacağı büyüklükteki sadaka konulan birimi, Besmele-i Şerîf yazılı kitâbesiyle tıpkı bir kapıyı andırmaktadır (Fot.214) Bununla birlikte mimarîde kapının motif olarak kullanıldığı bir başka uygulama, "Terazi" başlığında ele aldığımız kalem işi cennet – cehennem tasvirleridir. Daha ziyade Osmanlı mimarîsinde görülen geç dönem duvar süslemelerinde, Kur'ân-ı Kerîm ve tasavvufî metinlerden ilhamla cennet sekiz kapılı, cehennem ise yedi kapılı olarak tasvir edilmiştir. Söz konusu kalem işleri, dinî metinlerde geçen cennet ve cehennem kapısı metaforlarının, somut bir biçimde mimarî süslemeye motif olarak aksettiği dikkate değer örneklerdir (Fot.242, 244).

---

[531] Bk. Abdülhamit Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarîsinde Yazı* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 2001), 173.





Fotoğraf 213. *Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde Kapı Formunda Pencere, Eşrefoğlu Beyliği, 699/1299, Konya, (Betül Eser'den).*

Fotoğraf 214. *Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde Kapı Formunda Tezyînat, Osmanlı Dönemi, İstanbul.*

e. Mecazî Bir Geçiş Unsuru Olarak Perde

Perde, mimarî tezyînatta kullanılan ve kapı metaforuyla anlam bağı bulunan süsleme elemanlarından biridir. İslâmî kaynaklarda perde sembolizminin ortaya çıkışı Kur'ân-ı Kerîm'e dayanır. Perdenin mecazî bir anlatım aracı olarak yer aldığı birden fazla âyet vardır[532]. Bunlardan biri olan Şûra Sûresi 51. âyet-i kerîmede *"Herhangi bir beşer ile Allah'ın konuşması ancak vahiy ile yahut perde arkasındandır..."* buyrulmuştur. Bu hususu Peygamber Efendimiz *"Allah'ın hicabı/örtüsü/perdesi nûrdur, eğer onu kaldırmış olsaydı bütün mevcutlar yanardı."* sözleriyle ifade etmiştir[533]. Nitekim Hz. Musa kıssasında Rabb'in dağa tecellîsi ve dağın paramparça olması[534] Allah'ın varlığının niçin perdelenmiş olduğunun en çarpıcı izahlarındandır. Böylece İslâm düşüncesinde

[532] Perde mecazının geçtiği diğer âyetler için bk. el-Bakara 2/7; el-Kâf 50/22; el-Müminûn 23/100; eş-Şûrâ 42/51.

[533] Müslim, İman, 293-294.

[534] el-A'râf 7/143.

perde, varlık ve mahiyet arasındaki metafiziksel ayrımın sembolü olmuştur[535]. Perde motifinin İslâm mimarîsinde sıklıkla mihraplarda kullanılması, dünyevî olandan uhrevî olana geçişi temsil eden bu birimle motif arasında kayda değer bir anlam birliği oluşturmaktadır. Bununla birlikte Cenâb-ı Allah'ın varlığını örten perdeler, nûranî ve zulmânî olmak üzere ikiye ayrılır. Âyette geçen ve dünya hayatına aldanmayı temsil eden *gaflet perdesi*, zulmânî bir perdedir[536]. Buna mukabil kimileri için aynı âlem, Allah'ın varlığının delillerini bulabileceği nûranî bir perdeye de dönüşebilir. Tasavvufî düşüncede ise kişinin ibadeti ve ameli dahi, "oldum" zannıyla, kul ile Allah arasına giren bir perde halini alabilir. Bu sebeple perdeler ancak riyazet, tefekkür ve zikir gibi inisiyasyon süreçleriyle aşılabilir. Burada tasavvufta perde metaforu ile ilişkili olan *mükaşefe*[537] terimi ortaya çıkar. Seyr ü sülûkun neticesinde kişiye mükaşefe yolu açılır, perdeler kalkar ve sâlik *Hakk'a vasıl olur* yahut *dîdar görür*[538].

İslâmî literatürde perde teriminin somut bir anlama karşılık geldiği en mühim yer Mescid-i Nebevî'dir. Mimarî açıdan Mescid-i Nebevî; zulla, suffe, avlu ve Hz. Peygamberin eşlerine ait hücreler dahil olmak üzere farklı birimleri ihtiva eden prototip bir külliye gibidir. Bununla birlikte Hz. Peygamberin eşlerine ait hücrelerin mescidin umuma açık birimlerine açılan kapıları perde ile örtülüdür. Bu husus Kur'an'da, hicab/perde âyeti olarak da bilinen Ahzâb Sûresi 53. âyet-i kerîmede belirtilmektedir. Âyetin konuyla ilgili kısmı *"Ey iman edenler! Size izin verilmedikçe Peygamberin evlerine girmeyiniz… Peygamber hanımlarından bir şey istediğinizde, onlar perde arkasında iken isteyin; bu sizin kalplerinizin de onların kalplerinin de temiz kalması için en uygunudur..."* şeklinde olup, burada Rasûlullah'ın eşleriyle ancak perde arkasından konuşulmasına müsaade edilmiştir. Âyet-i kerîmede perdeyle ifade edilen ve bir sınır belirleyen bu anlatım, Osmanlı mimarîsinde oldukça yerinde bir uygulamayla karşılık

---

[535] Fevzi Yiğit, "Varlık ve Mahiyet Ayrımı Bağlamında Perde Sembolizmi" (Tokyo Summit-III: 3rd International Conference on Innovative Studies of Contemporary Sciences The Book of Full Text, Tokyo, 2021), 240.

[536] el-Kâf 50/22.

[537] Keşif hali, kalp gözünün açılması, gayb aleminin görülmesini sağlayan hal. Mükaşefe, sûfînin akıl ve duyu organlarıyla elde edemediği gayba ve uluhiyete ait mahrem ve sırlı bilgilere ulaşması halidir. Bk. Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, (İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2012), 260.

[538] Ahmet Emre Dağtaşoğlu, "Müzik, Tasavvuf ve Felsefe Bağlamında Perde Kavramı", *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* VI/11 (2016), 76.

bulmaktadır. Topkapı Sarayı harem dairesine açılan kapının üzerinde, yukarıda dile getirilen âyetin *"Ey iman edenler! Size izin verilmedikçe Peygamberin evlerine girmeyiniz."* kısmı yazılıdır (Fot.215-216). Korunan, mukaddes ve muhterem olan yer anlamına gelen harem, dinî bir terim olarak gayrimüslimlerin ziyaretine izin verilmeyen Kâbe-i Muazzama, Medine-i Münevvere ve Mescid-i Aksa'yı nitelemektedir. Sosyal hayatta ise evin, yabancı erkeklerin girmelerine müsaade edilmeyen bölümüdür. Buradan hareketle harem, Topkapı Sarayı'nın da en mahrem birimi olup hanedan dışındaki erkeklerin buraya girmesi yasaktır[539]. Bu hususun haremin kapısına yazılan bir âyet-i kerîmeyle temellendirilmesi, Hz. Peygamberin sünnetinde perdeyle belirtilen ayrımın Osmanlıda kapıyla sağlandığını göstermektedir. Öte yandan haremin Osmanlı kaynaklarında *mutluluk evi* anlamına gelen *darü's-saade* ismiyle adlandırılması yine Hz. Peygamberin yaşantısından iktibas eden bir terimdir. Zira Peygamber efendimizin Hz. Aişe ile paylaştığı odaya *hücre-i saadet* adı verilmiştir ki *mutluluk odası* anlamına gelmektedir. Benzer şekilde Anadolu kültüründe bir kimsenin evini ifade etmek için *hâne-i saadet* tamlamasının kullanımı yaygındır.





Fotoğraf 215. *Topkapı Sarayı Harem Dairesi Cümle Kapısı, Osmanlı Dönemi, İstanbul.*

Fotoğraf 216. *Topkapı Sarayı Harem Dairesi Cümle Kapısında Âyet Kitâbesi, Osmanlı Dönemi, İstanbul.*

[539] Haremin muhafazasından sorumlu Harem Ağaları, köle tacirleri tarafından çocuk yaşta hadım edilmiş köleler arasından seçilmekteydi. Bk. Sakaoğlu, *Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun*, 278.

İslâm mimarîsinde perdenin motif olarak kullanımı daha ziyade ibadet mekânlarında karşımıza çıkar. Camilerdeki kullanımı, haremden farklı olarak, yukarıda değindiğimiz varlık-mahiyet ayrımını, diğer bir ifadeyle maddeden manaya geçişi temsil eden bir anlama sahiptir. Batılılaşma Dönemi yapılarında mihrap ve kubbelerin doğrudan kalem işi perde motifleriyle tezyîn edildiği pek çok örnek bulunur. Buna mukabil erken devir yapılarında bir yönüyle perde işlevi gören, fakat şu ana kadar perde adlandırılması yapılmamış örneklere burada temas etmek yerinde olacaktır. Günümüzde cami olarak isimlendirilen Bursa Yıldırım ve Bursa Yeşil camileri, inşa edildikleri tarihte birer fütüvvet yapısı olarak faaliyet göstermişlerdir. Fütüvvet yapıları; içlerinde mutfak, şadırvanlı kapalı avlu ve konaklama hücreleri (tâbhane) gibi çeşitli birimleri ihtiva eden çok amaçlı mimarî eserlerdir. Söz konusu yapılarda diğer birimlerden yüksekçe bir zemine, ayakkabıyla girilmemesi için yükseltilen bölüme açılan mermer ayakkabılığa ve mihraba sahip mescid işlevi gören ayrı bir mekân bulunur. Her iki camide de mescid bölümüne geçişin sağlandığı Bursa kemerli açıklık, uzaktan bakıldığında adeta yanlara açılmış bir perdeye benzemektedir (Fot.217-218). Fütüvvet yapılarında ibadete tahsis edilen bu mahrem birimin diğer mekânlardan perde benzeri kemerle bölünmüş olması, konumuz açısından dikkat çekicidir. Ayrıca Yıldırım Camii mihrap nişinin sonraki bir dönemde perde motifiyle tezyîn edildiğini belirtmekte yarar vardır.





Fotoğraf 217. *Yıldırım Camii'nde Yükseltilmiş İbadet Mekânına Geçişin Sağlandığı Bursa Kemerli Açıklık, Osmanlı Dönemi, 793-797/1391-1395, Bursa.*

Fotoğraf 218. *Yeşil Camii'nde Yükseltilmiş İbadet Mekânına Geçişin Sağlandığı Bursa Kemerli Açıklık, Osmanlı Dönemi, 822/1419, Bursa.*





Fotoğraf 219. *Büyük Selimiye Camii'nde İbadet Mekânına Girişin Sağlandığı Kemerde Perde Motifi I, Osmanlı Dönemi, 1220/1805, İstanbul.*

Fotoğraf 220. *Büyük Selimiye Camii'nde İbadet Mekânına Girişin Sağlandığı Kemerde Perde Motifi II, Osmanlı Dönemi, 1220/1805, İstanbul.*

İstanbul Büyük Selimiye Camii'nde (1220/1805), cümle kapısından girildiğinde mahfili taşıyan barok kemerin perdeyle süslendiği görülür. Diğer bir ifadeyle yapıda ibadet mekânına giriş, sembolik bir perdenin altından geçerek sağlanır. Erken devirde kemerle belirtilen uygulamanın Büyük Selimiye'de doğrudan perde motifinin kullanımıyla gerçekleştiğini söylemek mümkündür (Fot.219-220).

İslâm mimarîsinde perdenin mihrap tezyînatında kullanımı daha yaygındır. İstanbul'da II. Bayezid ve Yavuz Sultan Selim cami mihrapları, mukarnaslı kavsara ve köşeliklerin üzerinde ayrı bir katman oluşturan kemerlerle süslenmiştir. Taşıyıcı fonksiyonu olmayan ve köşelikleriyle iki yana ayrılmış perde görünümü sunan kemerler, mihrap tezyînatında istisna örneklerdir (Fot.221-223). Mihraba açılan bir perdeyi anımsatan bu süsleme, Allah ile ancak perde arkasından konuşulabileceğine yönelik âyetin[540] tezyînattaki tezahürü gibidir. Bu iki yapıda mermer malzemenin işlenmesiyle stilize bir perdenin arkasında konumlanan mihraplar, Batılılaşma Dönemi eserlerinde şüpheye mahal vermeyen perde motifleriyle süslenmiştir. Çankırı il merkezinde bulunan ve Kanunî Dönemi'nde inşa edilen Sultan Süleyman Camii (929-966/1522-1558), Sultan

[540] eş-Şûra 42/51.

II. Abdülhamid Dönemi'nde mihrabına eklenen barok tarzda perde motifiyle mühim bir örnektir. Aralanan perdenin ardında, yazma eserlerdeki sekiz katlı cennet tasvirlerine benzeyen mukarnaslı kavsara görünür (Fot.224). Taşrada Ege ve Karadeniz bölgeleri başta olmak üzere perde motifiyle süslenen sayısız mihrap vardır.



Fotoğraf 221. *Sultan II. Bayezid Camii Mihrabı, Osmanlı Dönemi, 911/1505, İstanbul.*





Fotoğraf 222. *Yavuz Sultan Selim Camii Mihrabı, Osmanlı Dönemi, 929/1522, İstanbul.*

Fotoğraf 223. *Yavuz Sultan Selim Camii Mihrabında Perde Dekoru, Osmanlı Dönemi, 929/1522, İstanbul.*

Bunun yanında mihraplarda *perde* ile birlikte ekseriyetle kandil motifi tasvir edilmiştir. İlgili başlıkla incelediğimiz Altunizade Camii haricî sofa mihrabı, bu anlamda dikkate değer bir örnektir (Fot.144). Perdenin kandille birlikte tasviri, namazını ihlasla edâ eden müminin aralanan perde vesilesiyle Allah'ın nûruna ulaşmasının sanatsal ifadesidir. Son olarak perdenin kubbe tezyînatında kullanımına dair bir örnekle konuyu noktalamak isteriz. 1270/1854 yılında inşa edilen Ortaköy Büyük Mecidiye Camii kubbesi zengin kalem işleriyle müzeyyendir. Yapı 1894 depreminde minare külahlarından birinin kubbenin üzerine düşmesiyle hasar görmüştür. Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nde büyük bir onarım geçiren kubbenin tezyînatı da aynı döneme tarihlendirilir[541]. Kubbede gökyüzüne açılan sekiz adet kemer tasvir edilmiştir. Kemerler sırasıyla yeşil ve kırmızı renkli perdelerle süslenmiştir. Burada sekiz rakamının tercih edilmesi ve kapıların gökyüzüne açılması, İslâm geleneğinde cennetin sekiz kapılı ve semâda olduğuna yönelik görüşü akla getirir[542]. Böylece perdeli kemerlerin cennete açılan birer kapı şeklinde tasavvur edildiği düşünülebilir (Fot.225-226) Nitekim âyet-i kerîmede de Allah'ın âyetlerinden yüz çevirenlere göğün kapılarının açılmayacağı ve onların deve iğne deliğinden geçinceye kadar cennete giremeyecekleri bildirilir[543]. Dolayısıyla burada perde motifi, fizik ile metafizik âlemi ayıran bir sınır mahiyetindedir. Yapıda aynı kemerli perdeli açıklıklar arslangöğüslerinde de mevcuttur. Tasavvufî literatürde göklerin açılması ve zulmetin/karanlığın fetholunması, Hz. Peygamberin doğumuyla ilişkilendirilmiştir. Bu husus Süleyman Çelebi'nin kaleme aldığı *Mevlîd-i Şerîf*'in velâdet bahrinde *"Gökler açıldı ve feth oldu zulem / Üç melek gördüm elinde üç alem"* şeklinde ifade edilmiştir[544].

---

[541] Ferhan Tekinmirza, "Büyük Mecidiye (Ortaköy) Camii'nin Süsleme Programı", *Büyük Mecidiye Camii ve Ortaköy* (İstanbul: Kuveyt Türk Kültür Yayınları, 2014), 317-318.

[542] Bekir Topaloğlu, "Cennet", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1993), VII/378.

[543] el-A'râf 7/40.

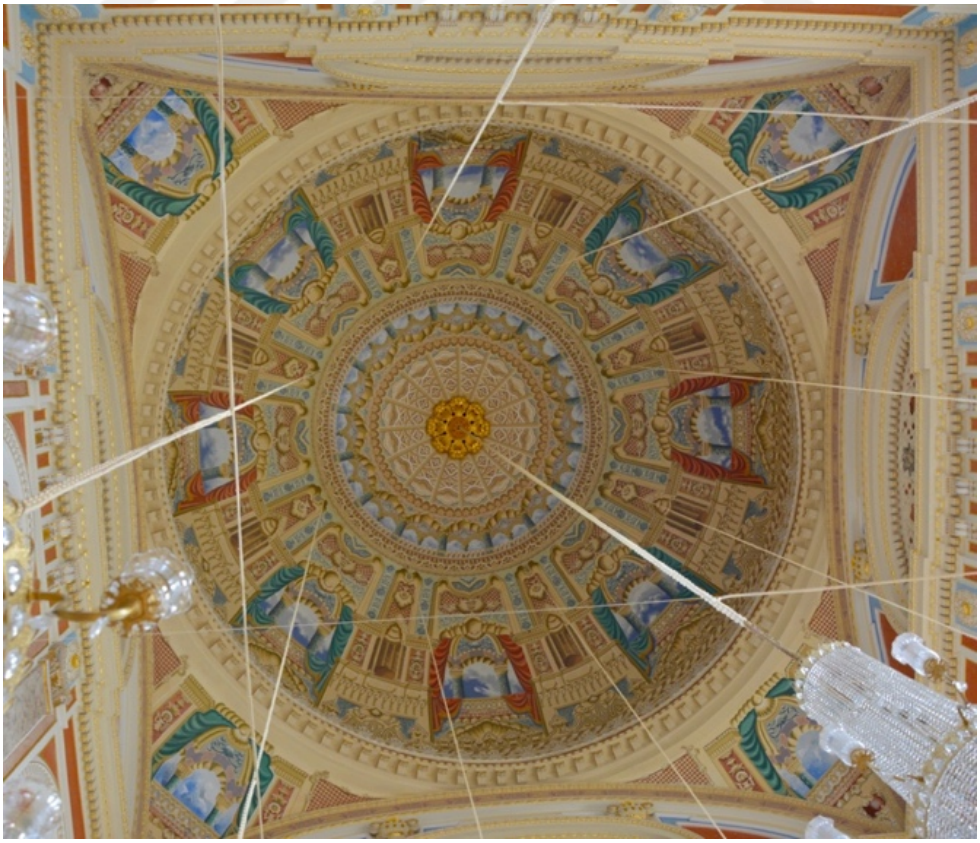
[544] Süleyman Çelebi, *Mevlîd-i Şerîf (Vesîletü'n-Necât)*, haz. Mehmet Akkuş-Uğur Derman (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., 2013), 55.





Fotoğraf 224. *Sultan Süleyman Camii Mihrabına IX. Yüzyılda Eklenen Perde Motifi, Osmanlı Dönemi, Çankırı.*

Fotoğraf 225. *Ortaköy Büyük Mecidiye Camii Kubbesinde Perde Motifleri, Osmanlı Dönemi, XIX. Yy., İstanbul.*



Fotoğraf 226. *Ortaköy Büyük Mecidiye Camii Kubbe Tezyînatı, Osmanlı Dönemi, XIX. Yy., İstanbul.*

D. TERAZİ – MÎZAN

Günümüzde sanat eserleri olarak adlandırdığımız mimarî yapılar, madeni objeler ve minyatürlü yazmalarda kullanımı mevcut olan bir diğer nesne motifi terazidir. Terazi, prehistorik çağlardan itibaren duvar kabartmaları ve resimlerinde, Attika vazolarda ve papirüslerde tasvir edilen bir motif olma özelliğine sahiptir. Terazi tasvirlerinin birden fazla anlamı ve amacı bulunmaktadır. Bunlardan ilki terazinin ticari hayatta tartma işlevini temsil ettiği görsellerdir. Antik Mısır, Yunan ve Hitit eserlerinde karşılaşılan bu çeşit tasvirler[545], herhangi bir sembolik anlam içermeksizin sosyal hayatın resmedildiği eserlerde tüccarın yahut kuyumcunun bir nesneyi tartma anını betimlemektedir. Söz konusu duvar resimlerinde yer alan ticari nitelikteki kullanım örnekleri, MÖ yaklaşık IV.-V. bin yıllarına tarihlenen ve arkeolojik çalışmalarla elde edilen en basit terazi türü olan eşit kollu terazi buluntuları[546] ile örtüşmektedir.

Cisimlerin ağırlıklarını ve kütlelerini belirlemeye yarayan terazi, hassas ölçme özelliği sebebiyle mecazî manada adalet ve dolayısıyla *yargılamanın sembolü* olmuştur[547]. Terazinin bu manadaki metaforik kullanımı dünya hayatında mevcut olan yargılamayı temsil etmesinin yanı sıra, esas itibariyle ahiretteki adalet ve yargılama sistemini sembolize etmektedir. Sanat eserlerinde tasvir edilen terazi motifinin karşılık geldiği bir başka anlam ise astronominin aynı isimle anılan yedinci burcudur. Bilindiği üzere burçların isimlendirilmeleri mecazî anlamlardan ziyade bilim adamlarının gökyüzünde gördükleri yıldız kümelerini yeryüzünde âşina oldukları nesne ya da figürlere benzetmelerinden ileri gelir[548]. Böylece teraziye benzetilen yedinci burç, Arapça kaynaklarda *"mîzan"*, Latince eserlerde *"libra"* kelimesiyle ifade edilmiştir[549]. Greko-

---

[545] Bk. Oğuz Tekin, "Yakındoğu Uygarlıklarından Bizans'a Terazi ve Terazi Ağırlıkları", *Türk Eski Çağ Bilimleri Enstitüsü Dergisi* 42 (2016), 2-11.

[546] "Terazi", *Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi* (İstanbul: Ana Yayıncılık, 2004), XX/568-569; F. Gülden Ekmen, "MÖ. II. Bin Anadolu Terazi Kefeleri Hakkında Gözlemler", *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 2 (2011), 36.

[547] Alparslan Salt, *Neo-spiritüalist Yaklaşımlarla Ezoterik Bilgilerin Işığında Semboller* (İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları, 2010), 350.

[548] Erzurumlu İbrahim Hakkı, *Marifetname*, çev. Turgut Ulusoy (İstanbul: Ahmed Said Matbaası, 1974), IV/44; Çaycı, *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*, 189.

[549] "Ana Britannica", XX/568-569.

Romen mitolojisindeki kavramların astronomi ilmine aktarılmasıyla[550] terazi burcuna Adalet tanrıçası Astrea'nın figürü dahil edilmiş ve terazi nesnesinin adaleti çağrıştırma düşüncesi burada tekrar gündeme gelmiştir[551]. Netice itibariyle terazi, astronominin yanı sıra sosyal ve dinî hayatın sanata motif olarak müştereken yansıdığı örneklerden biridir. Çalışmada terazi başlığı altında, öncelikle İslâm öncesi medeniyetlerde motifin kullanımına yönelik örnekler paylaşılacak ardından İslâm dini ve tasavvuf metinlerinde teraziye yüklenen anlamlar üzerinde durulacaktır. Son olarak da motifin İslâm mimarîsine yansımaları ele alınacaktır.

1. İslâm Öncesi Medeniyetlerde Terazi

Antik devirlerden itibaren görsel kültürde varlık gösteren terazi motifinin ulaşabildiğimiz en erken tarihli örnekleri Antik Mısır eserlerinde mevcuttur[552]. Başta piramitler olmak üzere Mısırlıların bıraktıkları anıtsal mimarî yapılardan ve papirüs kayıtlarından anlaşıldığına göre, Mısır medeniyetinde kuvvetli bir ahiret inancı vardır. Ahiretteki yaşamın dünya hayatının bir benzeri olduğuna yönelik inançları[553], mezar yapılarının duvarlarını ahirette yanlarında bulunmalarını arzu ettikleri nesne ve figürlerle süslemelerini beraberinde getirmiştir. Bu sebeple tarım, hayvancılık ve ticaret gibi sosyal hayatın içinde yer alan pek çok iş kolu duvar kabartmalarında sahnelenmiştir. Kuyumculuk da bunlardan biridir ve söz konusu zanaat dalında kullanılan diğer malzemelerin yanında değerli maden ve taşların ölçümünün yapıldığı teraziler tasvirler arasında yerini almıştır[554]. Bu konuda en bilinen örneklerden biri, ünlü vezir Mereruka'nın Sakkara'da defnedildiği mastabanın duvar kabartmalarıdır. Burada açık bir

---

[550] Rupert Gleadow, *The Origin of the Zodiac* (New York: Dover Publications, 2001), 63.

[551] Can, *Klasik Yunan Mitolojisi*, 1994, 402.

[552] Oğuz Tekin, "Tarih Boyunca Terazi Ağırlıklarına Genel Bir Bakış", *Kantarın Topuzu: Teraziler, Ağırlıklar, Ölçü Aletleri*, ed. Derya Önder (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016), 32.

[553] Albert Champdor, *Eski Mısır'ın Ölüler Kitabı*, çev. Suat Tahsuğ (İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları, 1984), 74.

[554] Giorgio Lise, *Mısır Sanatını Tanıyalım* (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1986), 53; F. Gülden Ekmen, "Protohistorik Çağ Anadolu Terazi Kefeleri", *Kantarın Topuzu: Teraziler, Ağırlıklar, Ölçü Aletleri*, ed. Derya Önder (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016), 51-52.

biçimde tasvir edilen iki kollu terazi ve onunla ölçüm yapan insanlardan oluşan görselde[555] motifin ticarî hayattaki rolü öne çıkmaktadır (Fot.227).



Fotoğraf 227. *Vezir Mereruka'nın Mezar Anıtında Terazi Motifli Duvar Kabartması, Eski Krallık Dönemi, MÖ 2245-2150, Sakkara.**

Fotoğraf 228. *Mısır Ölüler Kitabında (Ani Papirüsü) Ruhun Tartılma Sahnesi, XIX. Hanedan Dönemi, MÖ 1250, British Museum, Londra.**

Bununla birlikte Antik Mısır sanatında terazi motifinin, çalışmamızla da ilişkili olarak, inanç temelli kullanımı çok daha yaygındır. Mısır'da *Ölüler Kitabı* adıyla bilinen, dualar içeren ve kişinin ölümden sonraki serüvenini çizimlerle anlatan papirüs eser, bu hususta hayli önemli bir kaynaktır. Kimi zaman ölüyle birlikte gömüldüğü ifade edilen mezkur papirüs kayıtlarında *ölünün yargılanması* hususî bir yer teşkil etmektedir (Fot.228)[556]. *Ölünün yargılanması* sahnelerinin başlıca öğesi ruhun tartılmasıdır. Nitekim hiyerogliflerde *yargılama* hadisesi, *tartılma* kavramı ile ifade edilmektedir. Buna göre ruh, cennete veya cehenneme gönderilmeden evvel ölünün *kalbi*, yani *vicdanı tanrının terazisi*nde tartılır. Mısır inancına göre *kalp*, ölünün yeryüzünde yaptığı hiçbir davranışı gözünden kaçırmayan *vicdan*dır. Bu ritüele Grekçe *psikostazi/vicdanî hesaplaşma* adı verilir. Terazinin diğer kefesinde ise adalet tanrıçası Maat'ın sembolü, aynı zamanda hakîkati simgeleyen *tüy* bulunur. Yüreğin ağır gelmesi, ölünün günahının fazlalığına işaret eder ve yolculuğuna devam edemeden timsah başlı Ammit'e teslim edilir. Ölümden sonra bedeni terk eden ruhun yegâne amacı, yer altında gerçekleştirilen bu yüce yargılamadan geçip Amon-Ra ile birleşmektir. Ruhun tartılması ritüelinde ölü, tanrının yazıcısı Thoth'un önünde aşağıdaki oldukça dikkat çekici itirafı yapmakla mükelleftir.

---

[555] Ekmen, "MÖ. II. Bin Anadolu Terazi Kefeleri Hakkında Gözlemler", 42.

[556] Champdor, *Eski Mısır'ın Ölüler Kitabı*, 15, 58-59; Hooke, *Ortadoğu Mitolojisi*, 82.

"İnsanlara karşı günah işlemedim, tanrıların hoşuna gitmeyecek hiçbir şey yapmadım, hiyerarşiye saygılı oldum, ne öldürdüm, ne öldürmek için emir verdim, kimsenin ıstırabına sebep olmadım, mabetlere bırakılması gereken yiyecek ve tütsüleri gizliden ölçerek hırsızlık yapmadım, kutsal yerlerde cinsî fiilde bulunmadım, komşumun toprağını çalmak için yanlış ölçü kullanmadım, tanrıların kuşlarını ve kutsal göllerin balıklarını çalmadım, Amon'un sürülerine zarar vermedim…"[557]. Görüldüğü üzere Antik Mısır medeniyetinde Amenti sembolizmi[558] olarak da anılan ve ölümden sonraki hayatın aşamalarını anlatan tasvirlerin başlıca sembolü terazi motifidir.

Arkeolojik buluntular, Doğu Akdeniz ve Mezopotamya uygarlıklarınca kullanılan terazi formunun da Mısır terazileri ile benzerlik gösterdiğini kanıtlamaktadır. Mezopotamya uygarlıkları içerisinde Akad Dönemi'ne ait yine bir yargılama sahnesinin tasvir edildiği silindir mühür görselinde, Şamaş'ın elinde tuttuğu eşit kollu terazi, onun adaletle hükmeden bir tanrı olduğunu sembolize eder[559] (Şekil 4).



Şekil 4. *Şamaş'ın Adalet Terazisi, Akad Dönemi, MÖ 2350-2100 (Özgür Küçüktaşdemir'den).*

MÖ VII. yüzyıla tarihlenen bir mezar taşında (stel) her iki elinde terazi tutan adam tasviri, motifin Hititlerden günümüze ulaşan örneğidir (Fot.229). Kabartmada figürün sağ elindeki terazi açık iken diğer elindeki kapalıdır. Orthmann, 1971 yılında Hitit Sanatı üzerine yayımladığı araştırmada söz konusu stelin Maraş'ta bulunduğunu ifade etmekte olup ikonografik özelliklerine değinmemiştir[560]. Ancak Ekrem Akurgal, mezar

---

[557] Champdor, *Eski Mısır'ın Ölüler Kitabı*, 45-46; Salt, *Semboller*, 280, 351.

[558] Salt, *Semboller*, 37-38.

[559] Özgür Küçüktaşdemir, "Mitoloji'de Adalet İmgeleri", *Vira Verita E-Dergi* 5 (2017), 101.

[560] Winfried Orthmann, *Untersuchungen zur spaethethitischen Kunst* (Bonn: Rudolf Habelt Verlag, 1971), 87.

taşındaki terazi motifinin, mezarın ait olduğu kişinin mesleğine bir atıf olabileceğini ileri sürmüştür[561].

Terazi, Doğu medeniyetlerinin yadsınamaz bir biçimde etkisi altında gelişen erken dönem Yunan sanatında[562] da kullanılan bir motiftir. Yunan sanatında Mısır'da olduğu gibi ticarî yaşamı tasvir eden temsillerde yer almasının yanı sıra motif, daha çok mitolojideki Hermes karakteriyle bütünleşen bir semboldür. Attika vazolarda sıklıkla rastlanan betimlemelerde bir elinde haberci asası taşıyan Hermes, diğer eliyle eşit kollu bir terazi tutmaktadır (Fot.230). Zira mitolojide Hermes'in görevlerinden biri *psikostazi/vicdanî hesaplaşma/ruhların tartılmasıdır*[563]. Hermes, ölüm anında bir nefes gibi insan bedeninden çıkan ruhu yakalar ve cehennemde ya da yer altında bulunan yüksek mahkemenin huzuruna çıkarır[564].





Fotoğraf 229. *Terazi Motifli Mezar Steli, Hitit Dönemi, MÖ VII. Yüzyıl, Musée Du Louvre, Paris.**

Fotoğraf 230. *Hermes'in Ruhları Tartan Terazisi, Antik Yunan, MÖ 490-480, British Museum, Londra.**

[561] Ekrem Akurgal, *The Hattian and Hittite Civilizations* (Ankara: Ministry of Culture, 2001), 266.

[562] Boardman, *Yunan Sanatı*, 49; Flavio Conti, *Eski Yunan Sanatını Tanıyalım* (İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1982), 6-7; Wheeler, *Roma Sanatı Ve Mimarlığı*, 222.

[563] Carpenter, *Antik Yunan'da Sanat Ve Mitoloji*, 45-46; Can, *Klasik Yunan Mitolojisi*, 1994, 79.

[564] Cemal Tollu, *Mitoloji: Yunan ve Roma* (İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, 1957), 56.

Bu noktada değinmek istediğimiz bir husus var ki Olympos tanrıları arasında yer alan Hermes, İslâmî gelenekteki İdris Peygamber ile bir kabul edilmiştir. Hatta kimi İslâmî kaynaklarda Hz. İdris, *âlimlerin âlimi* manasında, *Hermesü'l-Herâmise* unvanı ile anılmıştır[565]. Konumuz açısından dikkati çeken ise İslâmî literatürde ilimlerin kurucusu kabul edilen Hz. İdris'e atfedilen terzilik[566] ve hekimlik gibi meziyetlerin yanı sıra onun *terazi kullanan ilk insan* olarak bilinmesidir. Dolayısıyla nasıl ki terazi, Antik Yunan'da Hermes'in atribüleri arasında yer alıyorsa, İslâmî gelenekte de Hz. İdris'e atfedilen bir semboldür. Mısır medeniyetinde bu iki isme karşılık gelen ise *ruhun tartılması* sahnelerinde öne çıkan; terazi, ölçü ve adaletin efendisi Thoth'dur. Benzer şekilde Hz. İdris ve ona atfedilen özellikler Yahudi kültüründe Enoh'a tekabül etmektedir[567]. Ancak Hz. İdris ile ilgili yukarıda verilen bilgilerin doğrudan Kur'ân-ı Kerîm ve Sünnet temelli olmayıp İsraliyat kökenli olabileceğini de ifade etmekte yarar vardır[568].

Roma Dönemi'ne gelindiğinde terazi motifinin kullanımının yaygınlaşarak devam ettiği anlaşılır. Roma mitolojisinin büyük oranda Yunan mitolojisinden devşirildiği bilinir. Her iki mitolojinin ortak karakterlerinden biri olan Astraea, Zeus ile Themis'in[569] kızıdır ve insanlara adalet ilham etmekle vazifelidir. Ancak insanlar arasında ahlaksızlık artınca gökyüzüne yükselip bir burç olmuştur[570]. Böylece Roma mitolojisinde *adalet tanrıçası* ile *Terazi Burcu*'nun buluşması sağlanmış ve motif her ikisini karşılayan bir anlama sahip olmuştur. Bu durum bir yönüyle Greko-Romen mitolojisindeki kavramların astronomi ilmine aktarılmasının[571] somut bir göstergesidir. Öte yandan terazinin adalet tanrıçasını temsilen kullanımı, Roma Dönemi'nde daha çok sikkelerde yaygınlaşmıştır. İmparatorlar halka ulaştırmak istedikleri mesajları sikkelerde tasvir edilen Roma tanrıları ve atribüleri aracılığı ile sunmaktadır. *Personifikasyon* adı

---

[565] Mahmud Erol Kılıç, *Hermesler Hermesi* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2010), 10.

[566] İbn Kesir, *Hadislerle Kur'ân-ı Kerîm Tefsiri*, çev. Bekir Karlığa - Bedrettin Çetiner (İstanbul: Çağrı Yayınları, 1985), X/5155.

[567] Kılıç, *Hermesler Hermesi*, 41-53.

[568] Ömer Faruk Harman, "İdris", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2000), XXI/478-480; Mahmud Erol Kılıç, "Hermes", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1998), XVII/228.

[569] Bk. Pierre Grimal, *Mitoloji Sözlüğü (Yunan ve Roma)* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012), 762; Themis aynı zamanda Yasa Tanrıçası olarak bilinmektedir.

[570] Can, *Klasik Yunan Mitolojisi*, 1994, 402; Grimal, *Mitoloji Sözlüğü (Yunan ve Roma)*, 94.

[571] Gleadow, *The Origin of the Zodiac*, 63.

verilen ve soyut kavramların insan formunda betimlenmesi anlamına gelen bu uygulamada terazi, adalet ve bireyler arası eşitliğin simgesi olarak "Moneta (Junu-Avg)" ve "Aequitas" yazılı sikkelerde yerini almıştır (Fot.231)[572]. Bununla birlikte Roma Dönemi'ne tarihlenen ve taş malzeme üzerinde yer alan terazi kabartma örnekleri de mevcuttur (Fot.232).





Fotoğraf 231. *Moneta Avg Lejantlı Terazi Motifli Roma Sikkesi, Hadrian Dönemi, MS 117-138.**

Fotoğraf 232. *Taş Üzerinde Terazi Kabartması, Roma Dönemi, MS II. Yüzyıl, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.**

Semavî kökenli dinlerde, ahiret inancı ve buna bağlı olarak kıyamet gününde gerçekleşecek olan ilâhî yargılama, hem metinlerde hem de görsel materyalde tartma eylemi ve terazi motifiyle temsil edilmiştir. Bununla birlikte motif, sinagogların mozaik süslemelerinde Zodyak haritasının yedinci burcunu temsilen de mevcuttur. Yahudi sanatında terazinin burç olarak en önemli örnekleri günümüz İsrail sınırlarında bulunan ve MS VI. yüzyıla tarihlenen Beth Alpha Sinagogu mozaiklerinde karşımıza çıkmaktadır (Fot.233)[573]. Sefarad Yahudilerine ait mezar taşlarında ise cennet – cehennem kompozisyonu kapsamında terazi motifine yer verildiği bilinir. Özellikle XVII.-XVIII.

---

[572] Nezahat Baydur, *Roma Sikkleri* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1998), 94, bk. Lev. XXXVII Res. 337; Tekin, "Tarih Boyunca Terazi Ağırlıklarına Genel Bir Bakış", 42-45.

[573] Rachel Hachlili, "The Zodiac in Ancient Jewish Art: Representation and Significance", *Bulletin of the American Schools of Oriental Research* 228 (1977), 64.

yüzyıllarda yaygınlık kazanan bu uygulamada terazi motifi, kıyamet gününde ölünün amellerinin tartılmasına işaret eder[574].

Semavî dinlerden Hıristiyanlıkta Matta İncili 25:31-46. pasajlar, "Yargılama Günü" başlığını taşımakta olup Tanrı'nın o gün insanları koyunlar ve keçiler gibi ayıracağını bildirmektedir. Burada koyunlar (iyiler) sağa, keçiler (kötüler) ise sola ayrılıp yargılama neticesinde cennet ve cehenneme gönderileceklerdir[575]. Hıristiyanlıkta cennet ve cehennem tasvirleri daha çok düzen ve kaos üzerine kurulur. Sanat eserlerinde cennet, insanların sıra sıra dizili olduğu muntazam bir yer şeklinde resmedilirken, cehennemde kargaşa hâkimdir. Bu durum azap sahnelerinin yanı sıra birbirlerinin üzerine yığılmış insan görüntüleri ile belirtilir. *Son Yargı*'nın konu edildiği Ortaçağ kiliseleri taş süslemelerinde, kafataslarını tartan yahut kefeleri boş terazi motifleri dikkat çeker (Fot.234). Hıristiyan ikonografisinde tartma işlemi ekseriyetle baş meleklerden Mikail tarafından yapılır ve önceki medeniyetlerde olduğu gibi tartılan şey ruhtur[576]. Aşağıda yer verilen görsel materyal göstermektedir ki terazi, Hıristiyanlıkta da cennet, cehennem ve ahiret tasavvurlarını betimleyen temel objelerden biri olmuştur.

Netice itibariyle şu ana kadar incelediğimiz yazılı ve görsel malzeme, *terazi* motifinin İslâm öncesi medeniyetlerde diğer anlamlarına ek olarak, bilhassa Yaratıcının şaşmaz adaletini sembolize ettiğini gözler önüne sermektedir.

---

[574] Michael Studemund-Halévy, "Über den Tod hinaus: Sefardische Grabkunst in der Alten und in der Neuen Welt", *ICOMOS–Hefte des Deutschen Nationalkomitees* 53 (2011), 173.

[575] Daniela Hammer-Tugendhat, "Todes- und Jenseitsimaginationen in Der Christlichen Kunst", *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2 (2014), 13.

[576] Hammer-Tugendhat, "Todes- und Jenseitsimaginationen in Der Christlichen Kunst", 24.





Fotoğraf 233. *Beth Alpha Sinagogu Terazi Motifli (Zodyak Haritası) Zemin Mozaiği, Bizans Dönemi, MS VI. Yy., Beit She'an (İsrail).**

Fotoğraf 234. *Bourges Katedrali'nde Melek Mikail ve Son Yargı, XIII. Yy., Fransa.**

2. İslâm Dini ve Tasavvuf Metinlerde Terazi – Mîzan

İslâm sanatında karşımıza çıkan terazi motifinin dinî ve tasavvufî metinlerdeki arka planı araştırıldığında, motifin bir mecaz olarak İslâm'ın temel iki kaynağı Kur'an ve Sünnet'te önemi haiz bir kullanıma sahip olduğu görülür. Arapça *mîzan* kelimesi ile ifade edilen terazi, Kur'an'da pek çok âyette[577] geniş bir anlam çerçevesinde geçmektedir. Bu anlamlar kısaca; *yaratılmışlarda görülen ölçü ve denge, adalet, tartı aleti, tartma işlemi, akıl, Kur'an*[578], *Peygamber* ve Peygamberlere verilen *akıl*, *feraset, kabiliyet*"[579] ile insanlar için belirlenen *hükümler ve şeriat* olarak sıralanabilir[580]. Ancak yukarıda zikrettiğimiz anlamların yanı sıra *mîzan*, bilhassa kıyamet ve ahiret tasavvurlarının anlatıldığı âyetlerde amellerin tartılacağı teraziye karşılık gelen Kur'ânî bir terimdir. Enbiya Sûresi 47. âyet-i kerîmede Allah (cc): *"Biz, kıyamet günü için adalet terazileri kurarız; artık kimseye hiçbir şekilde haksızlık edilmez. Yapılan, bir hardal tanesi kadar*

---

[577] el-Hicr 15/19; er-Rahmân 55/7-9; el-En'âm 6/152; el-A'râf 7/8-9,85; Hûd 11/84-85; eş-Şuarâ 26/181-183; el-Mutaffifîn 83/3; el-Kehf 18/105; el-Enbiyâ 21/47; el-Mü'minûn 23/102-103; el-Kâria 101/6-9; eş-Şûrâ 42/17; el-Hadîd 57/25.

[578] Murat Kaya, "Kur'an'da Vezn, Mîzân ve Mevzûn Kelimeleri", *Usûl* XXXI (2019), 14-28.

[579] Murat Kaya, "Peygamberlere Gelen İlahi Mesajı Tamamlayıcı Üç Temel Ölçü: Mizan, Furkan, Hikmet", *Turkish Studies* XIII/17 (2018), 211-214.

[580] Burhan Çonkor, "Hakîkati ve Mahiyeti Açısından Kur'an'da Adalet Terazileri", *Dini Araştırmalar* XXIII/57 (2020), 123.

dahi olsa, onu getirir ortaya koyarız. Hesap görücü olarak biz yeteriz." buyurmuştur. Burada açık bir ifadeyle kıyamet günü kurulacak olan *adalet terazileri*nden bahsedilmektir. Yine Âraf Sûresi 8-9. âyetlerde: "*O gün ölçü-tartı haktır. Artık kimin tartıları ağır gelirse işte onlar kurtuluşa erenlerdir. Kimin de tartıları hafif gelirse işte onlar, âyetlerimize karşı haksızlık ettiklerinden kendilerini ziyana sokanlardır."* ifadeleriyle ahirette insanların tartılarının ağır veya hafif gelmesi halinde karşılaşacakları durum anlatılmaktadır. Örneklerini verdiğimiz âyet-i kerîmelerden anlaşılmaktadır ki, kişinin bu dünyada yapıp ettikleri ahiret mahkemesinde, diğer bir ifadeyle *mahkeme-i kübrâ*da en hassas teraziyle tartılıp karşılığı verilecektir.

İslâm'ın ikinci temel kaynağı kabul edilen hadîs-i şeriflerde mîzan yine ekseriyetle kıyamet ve ahiretle ilgili bir terim olarak geçer. Aşağıda verdiğimiz hadîs-i şerif bu hususta pek çok örnekten yalnızca bir tanesidir.

"Dile hafif, Rahman'a sevimli ve mîzanda ağır gelen iki cümle vardır: Allah'ı O'na hamd ederek tesbih ederim; Yüce Allah her türlü eksiklikten münezzehtir."[581]

Tasavvufî kaynaklarda sıkça geçen mîzana, bir tasavvuf terimi olarak "insanın doğru düşünceye, salih amele, isabetli söz ve davranışa ulaşmasını sağlayan ve zıtlarından da nefsini korumasına vesile olan bir akıl/gönül ölçüsü" anlamı verilmiştir[582]. Terazi/mîzan kelimelerinin mesnevî ve dîvanlarda da mahşer gününde kurulacak olan *adalet terazisi*ne nispetle mecazî kullanımının yaygın olduğu görülür. Bunun yanında ahiretteki terazinin ağır gelebilmesi için dünyadaki terazilerde hile yapılmamasına yönelik gerçek anlamıyla kullanımı da mevcuttur. Bu hususta Mevlânâ, *"Coşaraktan zulmüne bir tevbe etmedin. Buğday gösterip arpa sattın. Fiillerinin terazisi eğriydi. Şimdi nasıl karşılığında doğru bir terazi istersin."*[583] mısralarında dünyada terazisi doğru olmayanı ahiretteki terazinin hoşnut etmeyeceğini belirtmektedir. Tasavvufî meselelerde dikkatimizi çeken bir diğer husus terazinin ekseriyetle ayna ile birlikte zikrediliyor olmasıdır. Terazi ile ayna metaforlarının birlikte kullanımı, erken örneklerden başlayıp geç dönem tasavvufî metinlere değin sürmüştür. Âriflerin manevî âlemdeki yükselişleri

---

[581] Müslim, Zikr, 31.

[582] Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 252.

[583] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, V/579, 1838-1839. Beyitler.

bu iki metaforla olan irtibatları ile ilişkilendirilmiştir. Örneğin Safranbolulu Mehmed Emin Halvetî, *Mîzanü'l-'Âşıkîn* risalesinin başında kitabın yazılış amacını *"İrfanında, ehlullâhın ölçüsü var mıdır? Onların ölçüsüyle, kendini ârif misin, ârif mi geçiniyorsun, yoksa, câhil misin ölçüp tartabilmen için yazılmıştır."* şeklinde açıklar[584]. Nitekim sûfîler ayna ve teraziyi yaratılış sebepleri doğruluk ve adalet olan iki nesne telâkkî ederler. Ayna ve terazinin olduğu yerde hilenin var olamayacağına vurgu yaparlar[585].

Yûnus'un *Dîvanı*na baktığımızda terazinin, ahirette amellerin tartılacağı, kişinin unutup gittiği fiillerinin dahi karşısına çıkacağı *Hakk terazisi* şeklinde tasvir edildiği görülür.

"Andan İsrâfîl Sûr ura ölenler yirinden tura
Mizân terâzû kurıla hükmini ide zü'l-Celâl"[586]

Öte yandan Yûnus Emre'nin, *sırat köprüsü, terazi-mîzan, hûri* gibi ahiret ve cennetle ilgili tasvirlere alaycı bir tavırla yaklaştığı şiirleri de mevcuttur[587]. Yûnus'un üslûbu ve tasavvufî anlayışı bütün olarak değerlendirildiğinde onun maksadı daha iyi anlaşılmaktadır. Zira o, kulun Allah'a olan imanının sırat ve terazi korkusuyla yahut huri ve köşk arzusuyla değil, bizatihi Allah sevgisiyle ilgili olacağını savunmuştur.

Osmanlı Dönemi'nde halk arasında ve tasavvuf meclislerinde yaygın olarak okunan *Muhammediye*[588], *Marifetnâme*[589] ve *Delâilü'l-Hayrât* gibi metinler de söz konusu motifin bir metafor olarak hususiyetle yer aldığı kaynaklar arasındadır. Nazım şeklinde telif edilen *Muhammediye*'de mîzan ve ahirete dair beyitlerden bazıları şu şekildedir:

"Kurısarlar hem sırâtı çak tamunun üstüne

---

[584] Safranbolulu Mehmet Emin Halvetî, *Mir'âtü'l- Âşıkîn-Mîzanu'l-'Âşıkîn*, çev. Mustafa Tatcı - Musa Yıldız (Ankara: Alperen Yayınları, 2003), 114.

[585] Yasemin Karakuş, "İnsan Hakları Bağlamında İki Evrensel Metin", *Cemal Aksu Armağanı*, ed. Müslüm Yılmaz - Ayşe Aksu (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2020), 1075.

[586] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 312, ayrıca bk. 226, 246.

[587] Bk. Schimmel, *İslâm'ın Mistik Boyutları*, 436-437.

[588] Yazıcıoğlu Mehmed, *Muhammediye*, çev. Âmil Çelebi (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1996), II/356.

[589] Erzurumlu İbrahim Hakkı, *Marifetname*, çev. Turgut Ulusoy (İstanbul: Ahmed Said Matbaası, 1974), I/28-29.

Kuralar mîzanı gök altında ede irtikâz"[590]

…

Yana kaynaya insân u şeyâtîn

Karışa od ile od mâ ile tîn[591]

...

Hem buyurdu kim sekiz kapısı vardır cennetin

Yedisinden gire yoksullar birinden arkalu"[592]

Kıyamet ve ahirette yeniden haşrolunmaya dair anlatılan tüm bu sahneler, terim ve mekânlar, metinlerin geçtiği yazma ve matbu eserlerde birebir tasvir edilmiştir (Fot.246, 248). Netice itibariyle İslâmî literatürde geniş bir yer tutan terazi; cennet, cehennem, ahiret ve kıyamet tasvirlerinin başlıca objeleri arasında yer almaktadır. Bununla birlikte ahiret hayatını temsil eden bir nesne olması itibariyle terazinin mahiyeti hakkında çeşitli görüşler ileri sürülmüş ve bizim dünya gözü ve aklıyla anladığımız türden teraziler gibi olup olmadığı tartışılmıştır. Hesap gününde gerçek terazilerin kurulacağını öne süren âlimlerin yanı sıra, Hamidullah'ın da işaret ettiği üzere, kimsenin gidip göremediği ve bilinmeyen bir âlemin ancak dünyadaki bilinen nesnelerle tarif edilebileceğinden hareketle mecazî bir anlatım olduğunu ifade edenler olmuştur[593]. Ne var ki bir sanat tarihi çalışmasında bizim için önem arz eden husus, terazilerin mahiyetinden ziyade maddî kültürümüze yansıma biçimleridir. Arkeolojik buluntular ve sanat eserleri, tarih boyunca birçok medeniyetin ahirette amellerin tartılacağı terazileri, dünya hayatındaki iki kefeli teraziler biçiminde tasvir ettiklerini göstermektedir.

3. İslâm Mimarîsinde Terazi/Mîzan

Terazi, İslâm sanatları özelinde ele alındığında motifin dinî ve sivil mimarîde, mezar taşlarında[594], madeni kullanım eşyalarında, sikkelerde ve astronomi bilimi üzerine kaleme alınan yazmalarda mevcut olduğu söylenebilir (Fot.235,246). Motif, İslâm öncesi

---

[590] Yazıcıoğlu Mehmed, *Muhammediye*, II/356-357.

[591] Yazıcıoğlu Mehmed, *Muhammediye*, II/465.

[592] Yazıcıoğlu Mehmed, *Muhammediye*, II/435.

[593] Muhammed Hamidullah, "İslâm'da Sembolik Anlatım", çev. Sadık Kılıç, *Diyanet İlmi Dergi* XXV/1 (1989), 8.

[594] Karamağaralı, *Ahlat Mezar Taşları*, 21.

medeniyetlerde olduğu gibi İslâm sanatında da farklı anlamlara karşılık gelecek şekilde tasvir edilmiştir. Bu tasvirlerin mimarîde tespit edilen en erken tarihli örneği, XII. yüzyıla tarihlenen Cizre (Yafes/İbn Ömer) Köprüsü'ndeki Terazi Burcu ve Satürn gezeni kompozisyonunda karşımıza çıkar (Fot.236)[595].





Fotoğraf 235. *Terazi Motifli Sikke, Babürlü Dönemi VII. Yy., British Museum, Londra.*

Fotoğraf 236. *Cizre (Yafes/İbn Ömer) Köprüsü Batı Ayağında Terazi Burcu Tasvirli Pano, Musul Atabeğleri Dönemi, XII. Yy., Suriye.**

İslâm mimarîsinde motifin doğrudan tartma işlevini ifade ettiği ünik bir tasviri, oldukça geç döneme tarihlenen Muâvinü'l-Mülk Tekkesi'nde (1903) mevcuttur. İran'ın Kirmanşah şehrinde Kaçar Hanedanlığı Dönemi'nde inşa edilen tekkenin çini bezemelerindeki terazi motiflerinden ilki, İran'nın İslâmiyet öncesi geçmişine atıfla, Ahamenî ve Sâsânî dönemi günlük hayatının işlendiği görsellerde yer alır (Fot.237). Diğeri ise tekkede mevcut olan Peygamber kıssaları tasvirlerinden bir örnek olup kitâbelerinden Hz. Yusuf'un Mısır Azîzi'ne satılma hadisesinin betimlendiği anlaşılır (Fot.238).

[595] Cizre (Yafes-İbn Ömer) Köprüsü'ndeki tasvir, İslâm mimarîsinde terazi motifinin bilinen en erken tarihli örneğidir. XII. yüzyıla tarihlenen köprünün batı ayağında 1.00 m x 1.20 m boyutlarında inşa edilen sekiz panoda sırasıyla Terazi Burcu ve Zühal/Satürn gezegeni, Yengeç Burcu ve Müşteri/Jüpiter gezegeni, Oğlak Burcu ve Merih/Mars gezegeni, Aslan Burcu ve Güneş, Balık Burcu ve Zühre/Venüs gezegeni, Başak Burcu ve Utarid/Merkür gezegeni, Boğa Burcu ve Ay, Yay Burcu ve Cevzahir gezegeni tasvir edilmiştir.



Fotoğraf 237. *Muavinü'l-Mülk Tekkesi'nde Terazi Motifli Çini Pano, Kaçar Dönemi, 1903, Kirmanşah.**

Fotoğraf 238. *Muavinü'l-Mülk Tekkesi'nde Hz. Yusuf'un Terazide Tartılma Sahnesi, Kaçar Dönemi, 1903, Kirmanşah.**

Biz bu çalışmada motifin, *ahiret tasviri* ve *dünya-devlet nizamı* şeklinde sınıflandırdığımız mecazî anlamları üzerinde durarak bunların mimarîdeki karşılıklarını aktarmaya çalışacağız.

a. Ahiret Tasviri Olarak Terazi

İslâm dininde ahiret inancını îzah etmek için çeşitli mecazlar ve semboller kullanılmıştır. Bunun en tipik örneği, *terazi* metaforudur. Buna göre ahirette Allah, teraziyle hüküm verir. Bireyin iyi amelleri terazinin bir kefesine, kötü işleri de öbür kefesine konur ve üstün gelen taraf ilgilinin kaderini belirler[596].

Terazinin mimarîde ahiret kompozisyonları kapsamında kullanımı Geç Dönem Osmanlı camileri ile Cumhuriyet Dönemi eserlerinde sıklıkla görülür. Sayıca az olmasına mukabil mezar taşlarında terazi kullanımını yine ahiret inancı ile ilişkilendirmek mümkündür. Terazi motifi Ege Bölgesi[597], Orta Anadolu[598] ve Karadeniz Bölgesi[599] dahil olmak üzere XVIII-XX. yüzyıllar arasında inşa edilen camilerin kalem işi süslemelerinde karşımıza çıkar. Kalem işi örneklerin dışında, tespit edebildiğimiz kadarıyla, Bayburt/Aydıntepe Gümüşdamla Köyü Camii'nin 1282/1865 yılına tarihlenen ahşap

---

[596] Ahmet Ögke, *Elmalı Erenlerinde Mânâ Dili* (İstanbul: H Yayınları, 2018), 66.

[597] Dilek Şener, *XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri* (Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora, 2011), 42-44, 88, 101.

[598] Gülay Apa, *Konya-Ereğli Türk Devri Mimarîsi* (Konya: Ereğli Belediyesi Yayınları, 2008), 32.

[599] Bk. Yavuz Sarı, *Trabzon ve İlçelerinde Camiler* (Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Doktora, 2021), 165, 194, 347, 374, 781, 1721, 1763, 1988.

vaaz kürsüsüne terazi motifi işlenmiştir (Fot.239)[600]. Ayrıca XX. yüzyılda inşa edilen Trabzon/Akçaabat Derecik Mahallesi Demirtaş-Derecik Karaman Merkez Camii'nde mihrap nişinin her iki yanında ve yine Trabzon Dernekpazarı Akköse Köyü Camii mihrap nişinde taş malzemede iki kefeli terazi motifleri mevuttur (Fot.240-241)[601].



Fotoğraf 239. *Gümüşdamla Köyü Camii Vaaz Kürsüsünde Terazi, Osmanlı Dönemi, 1282/1865, Bayburt, (Haldun Özkan'dan).*



Fotoğraf 240. *Akçaabat Derecik Mahallesi Camii Mihrabı, XX. Yy., Trabzon.*

Fotoğraf 241. *Dernekpazarı Akköse Köyü Camii Mihrap Nişi, XIX. Yy., Trabzon, (Yavuz Sarı'dan).*

Çalışmada temas etmek istediğimiz kalem işi terazi motiflerinden ilki, Denizli'nin Pamukkale ilçesi sınırlarında Belenardıç Köyü Camii'ndedir. Cami dışarıdan sade görünmekle birlikte iç mekânı zengin bir süslemeye sahiptir. Ahşap tavanlı ve ahşap direkli caminin duvar süslemeleri, Denizli ve çevresindeki diğer camilerde olduğu gibi bitkisel, geometrik, mimarî süslemelerin yanı sıra ahirete dair sembolik anlamlar ihtiva

[600] Haldun Özkan, "Bayburt/Aydıntepe Gümüşdamla Köyü Camii Vaaz Kürsüsü", *Atatürk Üniversitesi Güel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* XXXII (2014), 27.

[601] Sarı, *Trabzon ve İlçelerinde Camiler*, 164-165, 773.

eden motifler içerir. Yapının biri haricî sofada diğeri haremin güney duvarında olmak üzere iki kitâbesi mevcuttur. Kitâbelerin ilki 1300/1884 tarihini verirken ikincisi 1301/1885 tarihini vermektedir. Pektaş, ikinci tarihin süslemelerin tamamlandığı tarih olabileceğini ifade eder[602]. Haremin doğu duvarında *terazi-mîzan*; *livâü'l-hamd*[603] ve *makas* ile birlikte resmedilmiştir (Fot.242). Yan yana üç pano şeklinde sıralanan ahiret tasvirli kompozisyonun ikinci panosunda, kaynayan kazanlar ve sırat köprüsüyle betimlenen yedi basamaklı cehennem, üçüncü panoda ise aralanan bir perde motifinin ardında sekiz basamaklı ve sekiz kapılı olmak üzere cennet tasvir edilmiştir. Cennetin kademeleri üzerine, kökü perde motifinin arasından yukarıya uzanan Tûba Ağacı'nın dalları sarkar. Bahse konu kalem işlerinin cennet ve cehennem tasviri oldukları, kompozisyonların bir bölümüne yazılan Arapça "cennet – جَنت" ve "cehennem – جَهَنَّم" ibarelerinden ayrıca anlaşılmaktadır. Burada değindiğimiz üçlü panonun neredeyse birebir aynısı Denizli Akköy Yukarı Camii (M.1877-78) ve Fethiye Seki Yaylası Tekke Camii (M.1846) harem duvarlarında da mevcuttur (Fot.244)[604]. Cennet-cehennem kompozisyonlarında, bağımsız bir terazi tasvirini ise yine Denizli'de bulunan ve M. 1774/75 yıllarına tarihlenen[605] Baklan Boğaziçi Eski Camii kalem işlerinde görmek mümkündür (Fot.243).

---

[602] Kadir Pektaş, "Denizli ve Çevresindeki Türk Dönemi Eserleri", *Denizli Tanrıların Kutsadığı Vadi*, ed. Filiz Özdem (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011), 211.

[603] *Livâü'l-hamd*, İslâm literatüründe, kıyamet gününde hesabın başlamasından önce herkesin sıkıntıda bulunduğu bir sırada Hz. Muhammed'in müminlerin altında toplanacağı sancağını ifade eder.

[604] Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1988), 134.

[605] Pektaş, yapıda mevcut onarım kitâbesinden hareketle Baklan Boğaziçi Camii kalem işi süslemelerinin 1876 yılında tamamlanmış olabileceğini ifade etmektedir. Bk. Pektaş, "Denizli ve Çevresindeki Türk Dönemi Eserleri", 188-192.





Fotoğraf 242. *Belenardıç Köyü Camii'nde Terazi/Mîzan Tasviri, XIX. Yy., Denizli, (Fatma Erten'den).*

Fotoğraf 243. *Baklan Boğaziçi Eski Camii'nde Terazi/Mîzan Tasviri, XVIII. Yy., Denizli, (Fatma Erten'den).*

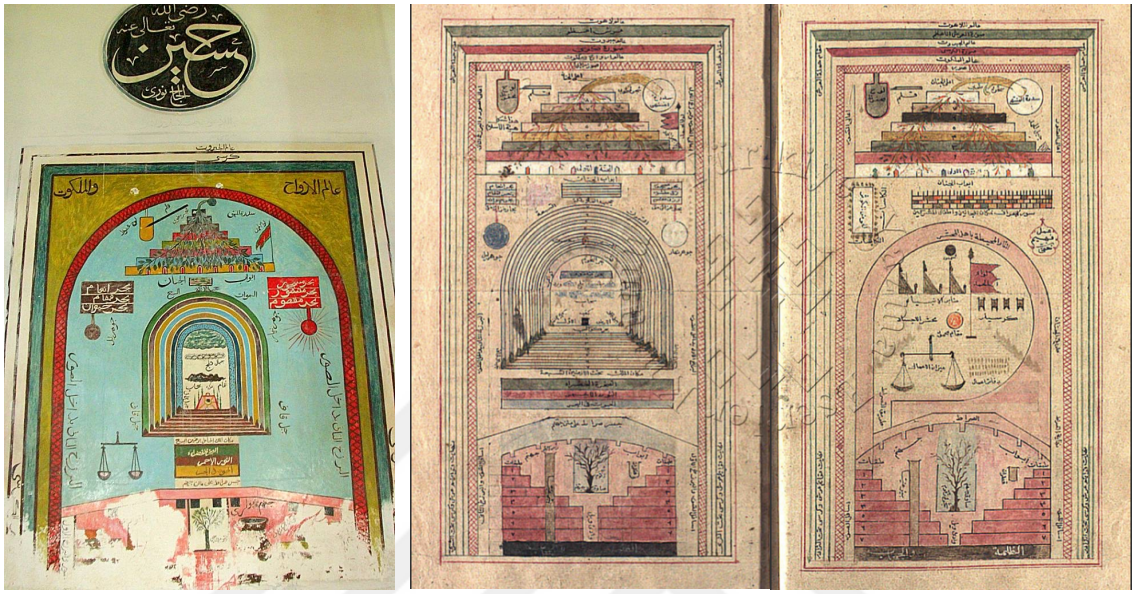


Fotoğraf 244. *Akköy Yukarı Camii'nde Terazi/Mîzan Tasviri, XIX. Yy., Denizli, (Fatma Erten'den).*

Çalışmamız açısından bir başka örnek, Yozgat'ın Şefaatli ilçesi Paşaköy Kasabası Tokmak Hasan Paşa Camii'dir. 1187/1773 yılında inşa edilen caminin duvarları dikkat çekici kalem işleri ile bezelidir[606]. Bunlar arasında dikdörtgen bir pano formunda tasarlanmış ve cennet – cehennemin yanı sıra evrenin manevî âlemdeki katmanlarını hem görsel hem de yazılı biçimde betimleyen tasvir, terazi dahil olmak üzere sembolik birçok öğeyi bünyesinde barındırmaktadır. Tasvirde en alt tabakada cehennem ve cehennemin kapıları yer alır. Bu kısım bir miktar tahrip olmakla birlikte tasvirin beslendiği yazma ve matbu eserlerdeki örnekler dikkate alındığında cehennemin kapılarının yedi adet olduğu anlaşılır. Ayrıca yine dinî metinlerle paralel olarak yedi kattan müteşekkil cehennemin orta yerinde zakkum ağacı ve kaynayan kazanlar bulunur. Görselin en üstünde Belenardıç Köyü Camii'ndekine benzer bir cennet tasviri mevcuttur. Cennetin ilk kademesinin başında *livâü'l-hamd* resmedilmiştir. Sekiz katlı cennetin mertebeleri kökü yukarıda olan

[606] Hakkı Acun, *Bozok Sancağı'nda Türk Mimarîsi* (Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 2005), 617-618.

Tûba dalları ile kaplanmıştır. Cennetin yanında ayrıca *kalem* ve *levh-i mahfuz* tasvirleri bulunur. *Terazi/mîzan* tasvirine, cennet ve cehennemin arasında yer verilmiştir (Fot.245-246).



Fotoğraf 245. *Şefaatli Paşaköy Kasabası Tokmak Hasan Paşa Camii Harem Duvarı, 1187/1773, Yozgat.**

Fotoğraf 246. *Ulûhiyet Âlemi, Marifetnâme vr. 18a-19b, Erzurumlu İbrahim Hakkı, Süleymaniye Kütüphanesi, Hamidiye 00702.*

Son dönem Osmanlı camilerinden değinmek istediğimiz diğer bir kompozisyon, Trabzon Çaykara ilçesi Kabataş Köyü Camii'nin terazi motifli kalem işi bezemesidir. Cami, kitâbelerinden hareketle 1226/1811 yılına tarihlenmektedir[607]. Yapının mihrap duvarında, günümüzde vaaz kürsünün arkasında kalan kısımda orijinal kalem işi süslemelerin kalıntısına rastlanır. Arapça ibarelerden *Medine-i Münevvere* ve *Beytü'l-Makdis* tasvirleri olduğu anlaşılan panoda *Beytü'l-Makdis*'in altında *terazi/mîzan* resmedilmiştir. Terazinin kefeleri arasında ise, söz konusu kompozisyonların bir parçası sayılan *makas* yer alır. Terazinin iki yanına birer şamdan konumlandırılmıştır (Fot.247). Anadolu'daki yaygın örneklerden farklı bir tasarıma sahip olan bu tasvir, yayınlarda ahiret kompozisyonlarının dışında değerlendirilmiştir[608]. Ancak tasavvufî metinlerle

[607] Sarı, *Trabzon ve İlçelerinde Camiler*, 560.

[608] Bk. Mürüvet Harman, "Geç Devir Osmanlı Resim Sanatında Cennet İmgesi: Duvar ve Kitaplarda Yer Alan Şematize Cennet Tasvirleri", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* VIII/39 (2015), 359, dipnot 14.

birlikte ele alındığında terazinin burada da ahirette kurulacak olan mîzana tekabül ettiği anlaşılır. Zira *Muhammediye*'de geçen *"Evvel İsrâfil'i ihyâ eyleye emr eyleye / Beyt-i Makdis sahrasından sûrun ede ibtidâ"*[609] beytinden anlaşılacağı üzere kıymette İsrafil'in sûra Beytü'l-Makdis'ten üfüreceğine dair bir inanç mevcuttur.

Yukarıda ele alınan terazi tasvirli kalem işi süslemeler, hem metin hem kompozisyon içeriği bakımından açık bir biçimde dinî ve tasavvufî literatürden beslenmiştir. Tokmak Hasan Paşa Camii başta olmak üzere "uluhiyet âlemi ve cennet – cehennem tasavvurları"nın *Muhammediye* ve *Marifetnâme* gibi dinî-tasavvufî metinlerle doğrudan bağlantı içinde olduğu görülür. Zira *Marifetnâme'*nin ilk bölümü *kâinatın yaratılışı*, *arş-ı âzam* ve onun altındaki *kürsî, levh-i mahfuz, kalem, sidretü'l-müntehâ, Tûba ağacı, berzah âlemi, kıyamet alametleri, sırat köprüsü, âraf, cennetin isim ve vasıfları, livâü'l-hamd, beyt-i mamur ve cehennemin özellikleri* konularını ihtiva eder[610]. Bu hususlar eserin el yazması nüshalarında ve geç devir resimli baskılarında şematize edilerek görsel alana taşınmıştır. Aynı durum *Muhammediye* için de geçerlidir[611]. Yazıcıoğlu Mehmed tarafından 853/1449 yılında yazılan *Muhammediye'*nin bilhassa üçüncü bölümünde kıyamet alametleri ve cennet-cehennem konularına temas edilir. Kıyamet duraklarından sonraki kısımda İsrafil *sûr*a ikinci kez üfürür ve Müslümanlar üç kanatlı *livâü'l-hamd (hamd/şükür sancağı)* altında toplanır. Mîzan kurulur, cennet ve cehennemlikler ayrılır. Sekiz kattan oluşan cennetin her bir katına farklı bir kapıdan girilir. Cennetin katları yakut, zeberced, altın, inci, mercan gibi değerli taşlar ve onların renklerine teşbih edilmiştir. Cehennemde ise insanlar ve şeytanlar yanıp kaynarlar[612]. Metinlerde dile getirilen betimlemelerin tamamı yazma eserlerde tasvir edildiği gibi ibadet mekânlarının tasarımına da yansımıştır. Bu, aynı zamanda Osmanlı minyatür sanatının mimarîye aksıdır. Tokmak Hasan Paşa Camii duvar süslemesi, *Marifetnâme* ve *Muhammediye* kitaplarındaki çizimlerle neredeyse birebir aynı özellikleri taşımaktadır

---

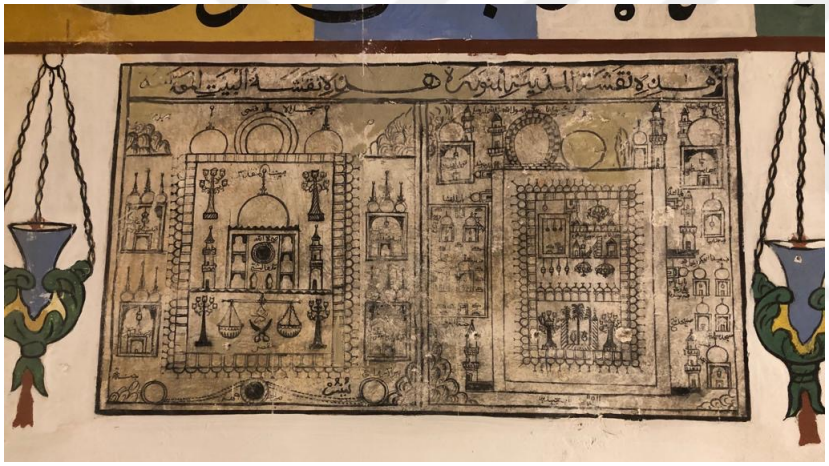
[609] Yazıcıoğlu Mehmed, *Muhammediye*, II/332.

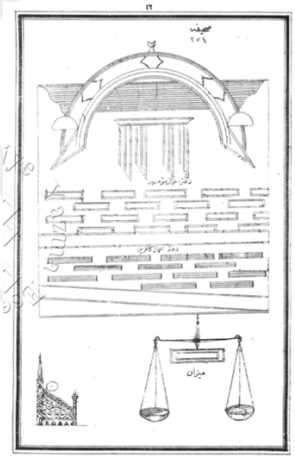
[610] Erzurumlu İbrahim Hakkı, *Marifetname*, 1974, I/13-30.

[611] Harman, "Geç Devir Osmanlı Resim Sanatında Cennet İmgesi: Duvar ve Kitaplarda Yer Alan Şematize Cennet Tasvirleri", 357; Bk. Mürvet Harman, "Yazıcıoğlu Mehmed'in Muhammediye'sinde Yer Alan Cennet ve Cehennem Tasvirleri", *Mukaddime* V/1 (2014), 89-112.

[612] Yazıcıoğlu Mehmed, *Muhammediye*, II/465.

(Fot.245-246). Ayrıca metinlerde geçen ve amel defterine yazılmış *kötü/kara bitiler*[613] ile *ak bitiler* ise dünyada yapılan kötülük ve iyilikler olup amel defterlerinin rengini belirlemektedir. Bitiler arştan yere yağacaktır[614]. Tomak Hasan Paşa Camii'ndeki kalem işi bezemede bahse konu *ak ve kara bulutları* görmek mümkündür. Bu husus matbu bir *Muhammediye* metninde müminlerin amel defterleri ak, kafirlerinki kara olmak sûretiyle terazi motifinin yanında resmedilmiştir (Fot.248). Bu yönüyle terazi, iyiler için *ümidin* kötüler için *korkunun* sembolü anlamlarına da gelir. Yine bahse konu kitaplarda sekiz cennete benzetilen Kâbe'ye verilen yedi renkten söz edilir. Tokmak Hasan Paşa Camii duvar resminde Kâbe'yi çevreleyen bu renkler metinde şu şekilde sıralanır, *"Heşt-bihişte benzetip verdi kabâya heft-reng / Sebz ü kızıl u sarı ağ al u benefşî ve bakam"*[615].





Fotoğraf 247. *Çaykara Kabataş Köyü Camii'nde Terazi Motifi, 1226/1811, Trabzon, (Yavuz Sarı'dan).*

Fotoğraf 248. *Ak-Kara Amel Defterleri ve Terazi, Muhammediye Sayfa 265, Yazıcıoğlu Mehmed, Süleymaniye Kütüphanesi, Basma Bağışlar 08327.*

Duvar resimlerinde yer alan ve metinlerle irtibatlı bir başka husus, terazilerin sağ kefelerinde görülen hilâl tasvirleridir. Tasavvufî metinlerde terazinin sağ kefesinin hasenâtı/iyiliği tarttığı ve iyiliği fazla olanın kefesinin *nûr* ile dolduğu ifade edilir[616].

[613] Yazılmış şey anlamına gelmektedir.

[614] Yazıcıoğlu Mehmed, *Muhammediye*, II/367-369.

[615] Yazıcıoğlu Mehmed, *Muhammediye*, II/423.

[616] Yazıcıoğlu Mehmed, *Muhammediye*, II/372.

Nitekim İslâmî literatürde nûrun sembollerinden biri de, Yûnus Sûresi 5. âyet-i kerîmeden hareketle ay, dolayısıyla *hilâl*dir.

Terazi motifini ahiret sembolü kapsamında değerlendirebileceğimiz mezar taşlarından bir örneğe bu başlık altında değinmek yerinde olacaktır. Adana Asrî Mezarlığı'nda bulunan ve *"Hacı Ali Rıza oğlu ... Mahmud Bey"*e ait 1926 yılına tarihlenen sandukanın yan yüzeylerinde terazi, kitap ve cami tasvirleri yer alır (Fot.249). Mezkur mezarlık hakkında yüksek lisans tezi yazan Özkan; terazi, kitap ve cami motiflerini birlikte değerlendirdiğinde, bunları mevtânın dinî bilgisinin kuvvetli ve fikirleri benimsenen bir zat olduğunun işareti şeklinde yorumlamıştır[617]. Bununla birlikte mezar taşlarında kullanılan terazi motiflerinin mevtânın mesleğine bir gönderme olabileceğine dair görüşler de mevcuttur[618]. Hatta Azerbaycan topraklarında hâkimlik mesleğini icra eden kimselerin mezar taşına terazi motifinin yerleştirilmesi geleneği vardır[619]. Buna mukabil Anadolu coğrafyasında XIV.–XV. yüzyıllara tarihlenen mezar taşlarında karşımıza çıkan *"Peygamber -salât ve selam O'nun üzerine olsun- şöyle dedi: Dünya ahiretin terazisidir/kantarıdır."*[620] mealindeki hadîs-i şerif, bizzat motifin bulunduğu mezar taşında kullanılmasa da Müslümanların zihnindeki *terazi-ahiret* ilişkisini gözler önünde sermektedir. Hadîs-i şerife *insanın dünyada yaptıklarının ahirette karşılık bulacağı* anlamını vermek mümkündür. Öte yandan hadisin Arapça metninde geçen قنطر/kantara kelimesine kimi kitâbelerde köprü anlamı verilmektedir. Örneğin Ahlat Taht-ı Süleyman Mezarlığı'nda[621] ve Bursa Yeşil Türbe taç kapısında yer alan *"...Dünya bir köprüdür, oradan geçiniz, fakat onu imar etmeyiniz."* hadîs-i şerifinde قنطر/kantara kelimesi köprü olarak tercüme edilmiştir[622]. Burada kelimenin farklı anlamları ortak bir meseleye işaret etmektedir. Nasıl ki köprü, bir noktadaki varlıkların diğer bir noktaya intikal etmelerine vesile oluyorsa, terazi de köprü gibi bu dünyadaki

---

[617] Serap Özkan, *Geç Dönem Osmanlı Adana Mezar Taşları (18.-20. yy)* (Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2007), 48-50.

[618] Karamağaralı, *Ahlat Mezar Taşları*, 21.

[619] Ünal, "Azerbaycan Mezar Taşlarında Geleneksel Türk Dini ve İslâm'ın Etkileri", II/289.

[620] Bk. Uluçam, *Erciş-Çelebibağ Mezarlığı ve Mezar Taşları*, 49.

[621] Ömer Avni Yunus, *Ahlat Tah-ı Süleyman Mezarlığındaki Mezar Taşları* (Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyla Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2017), 86-87.

[622] Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarîsinde Yazı*, 168-169.

amelleri öte dünyaya taşımaktadır. Yine köprünün düz bir çizgide durması, iki ayak arasındaki dengeye bağlıdır. Benzer şekilde, terazisinin ahireti temsil eden kefesi de bu dünyadaki amellere bağlıdır.



Fotoğraf 249. *Terazi Motifli Mezar Sandukası, Adana Asrî Mezarlığı, 1926, (Erdal Elmas'tan).*

b. Dünya-Devlet Nizamı olarak Terazi

Terazi motifinin öte dünyaya gönderme yapan uhrevî anlamı dışında devlet nizamını sembolize eden dünyevî bir mahiyeti olduğunu söylemek mümkündür. Sanat eserlerinde bunun en somut göstergesi, gerek mimarî yapılarda gerekse mezar taşlarında karşımıza çıkan, Osmanlı devlet armasıdır. Batılılaşma Devri'nde geliştirilen Osmanlı devlet arması çok unsurlu simetrik bir kompozisyona sahiptir[623]. Konumuzla bağlantılı olan nesneler, armanın sol kısmındaki sancağın altında bulunan terazi motifi ve onunla bütünlüklü bir kompozisyon oluşturan kitap ve silah unsurlarıdır (Fot.250). Armada bulunan motifler elbette ki yaşadığımız dünyaya dair mesajlar içermektedir. Esasen burada Yüce Allah'ın Kur'an'da sıklıkla başvurduğu mîzan ifadesinin ahiret hayatı kadar dünya hayatını da etkileyen ve bu ikisini düzene koyan bir niteliğe sahip olduğunu söylemek gerekir. Bu manada *mîzan* terimi, dünya hayatının Allah'ın emir ve yasakları doğrultusunda yaşanmasına yönelik bir *hudut ve ölçü* ortaya koyar. Konuyla ilgili tasavvufî metinlere baktığımızda Mevlânâ'nın dünyadaki nizamın sağlayıcısı olan bu ölçüyü kadılar ile ilişkilendirdiği görülür. Mevlânâ, *Mesnevî*'de kıyamet adaletinin

[623] Selçuk Mülayim, "Arma", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1991), III/382.

denizinden bir katre olan kadıları "Hakk terazisi"ne benzeterek aşağıdaki beyti söylemiştir.

"Zira o, Hakk terazisidir. Şeytanın hilesinden kurtulmuştur. Şeriat ve Hakk üzre mücadelelerin makasıdır. İki hasmın dedikodusunu keser. Efsunla şeytanı şişede hapseder. Fitneyi kanun ile yatıştırır."[624] Böylece Mevlânâ'nın dilinde kadı, *mîzan/terazi*ye; şeriat/kanunlar diğer bir ifadeyle ilâhî emirler de Hakk uğruna mücadelede dedikodu ve fitneyi kesen *makas*a benzetilmiştir. Mevlânâ'nın Hakk uğruna sıkıntıları def eden makas benzetmesinin yerini armada silah almıştır. Armada yer alan terazinin dünyevî adaleti sağlaması, devlet tarafından kurulan ve sürdürülen nizama bağlıdır. Tarih boyunca Müslüman devletler, kendilerini, ince bir çizgiyi ve hassas bir adaleti ifade eden bu ölçünün dünyadaki temsilcisi saymışlardır. Bu yaklaşımı Osmanlı devlet armasındaki sembolizmde de açık bir biçimde görmek mümkündür (Fot.251). Zira *terazi, kitap* ve *silah* üçlüsünün bir arada yer aldığı armada, devletin gücünü *ilâhî kaynaktan* alarak dünya nizamını ilim ve adaletle sağlama yetkisine sahip olduğu vurgulanmaktadır. Bu husus, Türklerin İslâm öncesi dönemde, devletin Gök Tanrı ile irtibatlandırılan, dolayısıyla yetkisini yine ilâhî bir kaynaktan alan "kut" sahibi kimselerce yönetilebileceği yönündeki inançlarının İslâmiyet sonrasına tezahürü şeklinde düşünülebilir. Bununla birlikte Osmanlı devlet armasındaki kitap, mîzan, silah üçlüsünü Kur'ân-ı Kerîm'le ilişkilendirmek daha yerinde bir yaklaşım olacaktır. Kur'an'da "kitap, mîzan ve demir" arasındaki ilişkiye Hadîd Sûresi 25. âyet-i kerîmede temas edilmektedir. Buna göre "kitap", inanç ve düşünce kudretine; "mîzan", gerekli amelleri yapma kudretine; "demir" ise gereksiz ve günah olan işleri terk etme kudretine delâlet etmektedir[625]. Osmanlı armasında heraldik bir sembol olarak karşımıza çıkan bu üçlü kompozisyon, kanaatimizce, devletin yeryüzünde *mîzan/terazi* ile adaleti sağlayan, *demir (silah-kılıç)* ile adaletin sağlanmasının önündeki engellerle mücadele eden bir kurum olduğunu temsil etmektedir. *Kitap* ile de bu yetkinin ilâhî kökenine ve ilme işaret edilmektedir.

---

[624] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, VI/700, 1512-1514. Beyitler .

[625] Kaya, "Peygamberlere Gelen İlahi Mesajı Tamamlayıcı Üç Temel Ölçü: Mizan, Furkan, Hikmet", 214.




Fotoğraf 250. *Kapalı Çarşı Nuruosmaniye Kapısı'nda Osmanlı Devlet Arması, İstanbul.*

Fotoğraf 251. *Kapalı Çarşı Nuruosmaniye Kapısı'nda Osmanlı Devlet Arması'nda Terazi Motifi, İstanbul.*

İslâm sanatlarının önemli bir parçacı olan mezar taşlarında, Osmanlı armasına ekseriyetle askerlere ait kabirlerde tesadüf ediliyor olması da bu kişilerin dinin ve devlet nizamının muhafazası için hizmet etmiş bireyler olmaları sebebiyle, yukarıda ifade ettiğimiz görüşü desteklemektedir (Fot.252-255). Böylece cami tezyînatında mevcut olan cennet-cehennem tasvirleri ile mimarîde ve mezar taşlarında karşımıza çıkan Osmanlı devlet armaları, *terazi motifinin* sanat eserlerinde hem dünyevî hem de uhrevî nizamın gerekliliklerine işaret eden bir sembol olarak yer aldığını göstermektedir.







Fotoğraf 252. *Osmanlı Armalı Mezar Taşı, XIX. Yy., Karacahmet Mezarlığı, İstanbul.*

Fotoğraf 253. *Osmanlı Armalı Mezar Taşı'ndan Detay, XIX. Yy., Karacahmet Mezarlığı, İstanbul.*

Fotoğraf 254. *Osmanlı Armalı Mezar Taşı, XIX. Yy., Beşiktaş Yahyâ Efendi Haziresi, İstanbul.*

Fotoğraf 255. *Osmanlı Armalı Mezar Taşı'ndan Detay, XIX. Yy., Beşiktaş Yahyâ Efendi Haziresi, İstanbul.*

Osmanlı devletinin dünya-devlet nizamını sağlamdaki rolü, geç dönemde bahse konu motifler ile görselleştirilirken erken dönemde bu vurgu, doğrudan devlet yapıları ve yapılara verilen isimlerle sembolize edilmiştir. Fatih Sultan Mehmed zamanında inşa edilmeye başlanan Topkapı Sarayı'nın en erken tarihli yapıları arasında yerini alan[626] ve her yerden görünür olan Adalet Kulesi bu düşünceyi doğrular niteliktedir (Fot.256). Bununla birlikte Adalet Kulesi'nin yanı başında bulunan Karaağalar Dairesi'nin kule yönüne açılan kapısındaki kitâbe, kulenin içerdiği sembolizm açısından oldukça mânidardır (Fot.257). Zira Hünkâr'ın aynı zamanda Divân-ı Hümayûn'daki toplantıları izlediği birime girişi sağlayan bu kapıya Peygamber Efendimizin *"Bir saat adalet, yetmiş yıl (nafile) ibadetten daha hayırlıdır."* hadîs-i şerifi nakşedilmiştir[627].



Fotoğraf 256. *Topkapı Sarayı İkinci Avluda Adalet Kulesi, Osmanlı Dönemi, İstanbul.*

Fotoğraf 257. *Topkapı Sarayı Karaağalar Dairesi Kapısı'ında Hadîs-i Şerif Kitâbesi, Osmanlı Dönemi, İstanbul.*

Son olarak günümüz cami mimarîsinde terazi motifinin, dünyevî adalet düşüncesi ile bağlantısına işaret eden istisnaî bir örneğini paylaşmak isteriz. Giresun'un Eynesil ilçesinde bulunan Yeşil Camii'nin (2012) avizeleri, Peygamber Efendimiz ve dört halifeyi temsilen çeşitli semboller içermektedir. Bu bağlamda caminin köşelerine

[626] Kitâbelerinden 1668 ve 1819-20 tarihlerinde yenilendiği anlaşılmakla birlikte Adalet Kulesi ilk olarak Fatih Sultan Mehmed zamanında inşa edilmiştir. Bk. Sakaoğlu, *Tarihi, Mekanları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun*, 101.

[627] Buhâri, "Sulh" 11.

yerleştirilen avizelerden birinde cam fanusun içerisinde terazi nesnesine yer verilmiştir (Fot.258)[628]. Bilindiği üzere Hulefâ-i Râşidîn'in ikincisi olan Hz. Ömer, yönetim anlayışında adaleti ile ün yapmış bir sahabîdir. Kur'ân'ın ve Hz. Peygamberin adalet vurgusunun en iyi tezahür ettiği dönemlerden biri olarak onun hilafeti gösterilir[629]. Hz. Ömer'in Müslümanlarca bilinen bu özellikleri, çağdaş bir cami mimarîsinde onun terazi nesnesi ile temsil edilmesini beraberinde getirmiştir.



Fotoğraf 258. *Eynesil Yeşil Camii'nde Hz. Ömer'i Sembolize Eden Terazi Nesnesi, 2012 Giresun, (Faruk Narmanlı'dan).*

[628] Detaylı bilgi için bk. Faruk Narmanlı, "Eynesil Yeşil Camii Bir Değişimi İfade Ediyor Mu?", *Çağımızda Cami Mimarîsinde Arayışlar Uluslararası Sempozyumu – Bildiriler Kitabı* (Giresun: Giresun Üniversitesi İslâmi İlimler Fakültesi, 2017), 484-495.

[629] Adnan Demircan, "Hz. Ömer'in Adaleti", *Yetkin Düşünce* I/2 (2018), 158.

V. HAYVAN KÖKENLİ MECAZLAR

Kâinatın bir parçası olan hayvanlar ve onlara ait ruhlar, mistik geleneklerde ve inanç sistemlerinde önemli bir yer tutar. Çoğu zaman türeyiş mitlerinde güçlü ve asil hayvanların ilk ata sayıldıkları görülür. Geyik, turna, güvercin gibi daha naif özellikte olan hayvanlar ise pek çok medeniyette kanaat önderlerinin ruhları ile ilişkilendirilir. Hayvan ile insanın kesişimde yaygın olan bir diğer yaklaşım, soyut kavramlar olan erdemler veya kötü huyların hayvanlar aracılığı ile kişileştirilmesidir. Bu mecazî anlatım yolu Allah (cc) tarafından Kur'ân-ı Kerîm'de sıkça kullanılmıştır. Örneğin ilâhî ilkelere karşı çıkan Yahudiler, fiziksel olarak insanî özelliklere sahip olsalar da ahlakî bakımdan maymunla eşdeğer görülmüştür[630]. Yine kendilerine ilâhî kitap tevdî edildiği halde Allah'ın emirlerine riayet etmeyenler kitap yüklü merkeplere benzetilmiştir[631]. Bu noktada olumlu ve olumsuz örnekleri çoğaltmak mümkündür. Hayvan sembolizmi ve onların birer mecazî anlatım aracı olarak kullanılmaları, İslâm tasavvuf literatüründe de sıklıkla başvurulan bir metot olmuştur. Bu uygulamanın Kur'ânî bir yöntem olmasının yanında, hayvan mecazlarının kullanımı bakımından, İslâm öncesi Türk inançlarının tasavvufî düşünceye tesiri de yadsınamaz. Dinî metinlerde hayvanların ve onlarla ilgili hikayelerin birer sembol olarak çokça yer alması, İslâm kültürünü edebî sanatlar açısından etkilediği gibi tasvir sanatlarına da önemli ölçüde tesir etmiştir. Buradan hareketle metinlerde birer mecaz olarak yer alan aslan, ejder, yılan, Ankâ, Sîmurg, güvercin, kartal, tâvus ve benzeri hayvanlar mimarî süslemede birer motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Kökenini metinlerden alan bu motifler, bezeme tekniği ve üslûpu

[630] el-Bakara 2/65; el-A'râf 7/166.

[631] el-Cuma 62/5.

açısından İslâm öncesi kültürlerin geleneklerini devam ettirmektedir. Bilhassa hayvan figürlerinin işlenişinde Orta ve İç Asya'da gelişen hayvan üslûpunun tesiri İslâmiyet sonrası eserlerde kendini hissettirmektedir[632].

Netice itibariyle "Hayvan Mecazları" başlığı altında İslâm mimarîsinde en yaygın kullanıma sahip olan kuş, aslan, yılan/ejder ve geyik figürlerinin İslâm öncesi medeniyetlerdeki uygulamalarından başlamak sûretiyle dinî ve tasavvufî metinlerle irtibatlı olarak mimarî süslemedeki örnekleri ve anlamları ele alınacaktır.

A. KUŞ

Kuşlar dünyanın en eski ikonografik öğelerinin başında gelir. Her milletin mitolojisinde yahut kültürel anlatılarında heybetli, ulu, efsanevî bir kuş mevcuttur. Bir anlamda yuva ve yemden berî bu kuşlar Hindularda *Soma-Garuda-Kaknüs*, Perslerde *Sîmurg*, Araplarda *Ankâ*, Yunanlılarda *Phoenix*, Türklerde *Karakuş-Hümâ-Zümrüd-ü Ankâ* adlarıyla karşımıza çıkar. Efsanevî kuşların yanında gerçek hayatta var olan kuşlara da çeşitli anlamlar yüklenmiştir. Bu anlam kimi zaman o kuşun fiziksel özellikleri kimi zaman da davranış özellikleriyle bağlantılı olabilmektedir. Benzer bir yaklaşım tasavvufî metinlerde, farklı insan niteliklerinin kuş metaforları üzerinden anlatılması şeklinde mevcuttur. Bu doğrultuda nefsin kötü hasletlerine uyarak aldananlar zayıf kuşlara, Hakk'ın yolunda giden gönül ehli kimseler yüce kuşlara benzetilmiştir. Bununla birlikte tüm kuş sembolizmlerinde ortak olan özellik, insanın sonsuza uzanabilen ruhî varlığının uçma kabiliyetinden hareketle kuş mecazı ile anlatılmasıdır. Bu bağlamda insanın yere mahkum bedeni ise kayalara benzetilmiştir[633].

Kuş, İslâm mimarîsinde de en sık tasvir edilen figürlerden biri olup *Devlet Kuşu* ve *Sîmurg* gibi kuşların dışında *tavus*, *güvercin*[634] *balıkçıl*, *sülün*, *ördek*, *kaz* ve *leylek*

---

[632] Nejat Diyarbekirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", *Türk Sanatı Tarihi: Araştırma ve İncelemeleri* II (1969), 201-203; Ayrıca bk. Yunus Berkli, *Türk Sanatında Avrasya Üslubunun Evreleri* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 2011), 79-187.

[633] Zekî Necîb Mahmûd, "İbn Arabî'de Sembolizm (Tercümânü'l-Eşvâk Dîvanı Örneği)", çev. Tahir Uluç, *İbn Arabî Anısına-Makaleler* (İstanbul: İnsan Yayınları, 2002), 99.

[634] Denizli sınırlarında Ak Han Kervansarayı taç kapısında karşılıklı iki güvercin figürü bulunmaktadır. Bk. Z. Kenan Bilici (ed.), *Anadolu Selçuklu Çağı Mirası* (Ankara: T.C. Cumhurbaşkanlığı, 2016), 350.

mimarî tezyînatta karşılaşılan kuşlar arasında sayılabilir[635]. Ekseriyetle yapıların girişlerinde simetrik konumlanan kuşlar iç mimarîde duvar bezemesi olarak yerini alır. Ayrıca mimarîde tespit edilen kuş bezemelerinin, erken dönem eserlerinde itibaren taş, ahşap, alçı ve çini malzemede uygulama örnekleri mevcuttur. Biz bu çalışmada mimarî süslemede görülen kuşların tamamını değil, metinlerle irtibatlı ve mimarîde kullanımı yaygın olan *Devlet Kuşu*, *Ankâ*, *Sîmurg* ve *tavus* kuşunu ele alacağız.

1. İslâm Öncesi Medeniyetlerde Kuş

Antik medeniyetlerden Sümerlerde en dikkat çekici mitolojik kuş *An-Zu*'dur (Fot.259). Kimi kaynaklarda yalnızca *Zu* sözcüğüyle ifade edilen kuş, doğu kültürlerinin efsanevî kuşu Sîmurg ile benzerlikler taşımaktadır. Ancak *Zu*, aslan yüzlü dev bir kartal şeklinde tasvir edilmiştir. Sesi adeta bir aslan kükremesi gibidir. Bu açıdan hibrit özellikler ihtiva eden âsi bir kuştur. *Zu*'nun geniş kanatları fırtınalar çıkarır, kader tabletleri onun elindedir ve güneşin doğuşu gibi kozmik planı şekillendirme gücüne sahiptir. Sümer efsanelerinde başlangıçta kaotik güçlerle ilgili bir kuş olarak yer almazken Akad Dönemi'nden itibaren tehdit edici unsurlar taşıyan tehlikeli bir yaratık şeklinde algılanmıştır. *An-Zu*, sonraki Mezopotamya uygarlıkları olan Asur ve Babil'de ufak farklılıklarla varlığını sürdürmüştür. Lili Wazana, güçlü ve muktedir bir kuş olması sebebiyle bu durumun "doğrudan ve bilinçli bir ödünç alma" olduğunu ifade eder. Söz konusu kuşun eski ahit metinlerinde de bahsi geçer ve *ziz saday* adıyla anılır[636].

Mezopotamya mitlerinde tanınan ve görselleri silindir mühürlere yansımış olan bir diğer kuş tasviri *Etana ile Kartal Mitosu'*ndan beslenmektedir. Bahse konu mit bir kralın yahut liderin rehberliğinden yoksun olan insanın içinde bulunduğu durumu anlatır. Krallık soyunun gökten yere indirilmesi için Etana; göğe, tanrının katına kartalın sırtında çıkar[637]. Bu hikaye yeryüzündeki egemenlik sembollerinin gökyüzünden bir kartal vasıtasıyla getirilmesi şeklinde düşünülebileceğinden kartal ve türevlerinin pek çok devlette heraldik bir sembol olarak kullanılmasını anlamlı hale getirmektedir.

---

[635] Belkıs Doğan, "Isfahan Mescid-i Şah'ta Hayvan Tasvirli Çini Pano – İslâm Sanatı mı Hıristiyan Sanatı mı?", *İran Çalışmaları Dergisi* IV/1 (2020), 77.

[636] Lili Wazana, "Anzu and Ziz: Great Mythical Birds in Ancient Near Eastern, Biblical, and Rabbinic Traditions", *JANES* 31 (2009), 113-115.

[637] Hooke, *Ortadoğu Mitolojisi*, 72-73.

Mezopotamya uygarlıklarında karşımıza çıkan bir başka kuş tasviri, bilhassa Asur ve Babil dönemlerinde hayat ağacının her iki yanında yer alan kartal başlı kanatlı figürlerdir (Fot.260). Kutsal ağaca su serpen kanatlı figürlerin ilâhî özellikler taşıyan "hayat ağacı muhafızları" olduğu düşünülür[638].





Fotoğraf 259. *An-Zu / İmdugud Kuşu, Asur Dönemi, MÖ 2500, British Museum, Londra.*

Fotoğraf 260. *Kartal Başlı-İnsan Gövdeli-Kanatlı Hayat Ağacı Muhafızı, Asur Dönemi, MÖ 865-860, British Museum, Londra.*

Bir diğer antik uygarlık olan Mısırlılar, insanın üç tabiatı olduğuna inanmışlar ve bunları *beden, Ka (astral vücut)*, *Ba (ruh)* olarak adlandırmışlardır. Ruha tekabül eden *Ba* hiyerogliflerde kuş biçiminde tasvir edilmiştir[639]. Kişi öldükten sonra, *ruhunun (Ba'nın)* bedeninden *kuş* olarak uçup gittiğine yönelik inanç, papirüslerde, mezar yapılarında ve mumya tabutlarında kuş figürünün sıklıkla resmedilmesini beraberinde getirmiştir. *Ba*, ekseriyetle insan başlı ve kuş gövdeli olarak tasvir edilmiştir (Fot.261). Buna mukabil Mısır hiyerogliflerinde bunun tam zıddı olan kuş başlı, insan gövdeli çok sayıda figür bulunur. Bunlardan siyah-beyaz balıkçıl türü ibis kuşu, yer altını idare eden, Thoth'un[640] sembolü olup şahin başlı insan gövdeli figür ise Horus'u temsil etmektedir (Fot.262)[641]. Şahin başına sahip olan Horus, Mısırlılar nezdinde, güneş tanrısı olarak da bilinen Amon-Ra ile yakınlık içerisindedir. Zira Güneş'in kimi zaman, 'Horus' adı altında bir şahin olarak doğduğu ve şahane bir sûrette göklerde her gün uçarak malikânesini

---

[638] Sabatino Moscati, *Mezopotamya Sanatını Tanıyalım* (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1985), 39-40.

[639] Egon Friedell, *Mısır ve Antik Yakındoğu'nun Kültür Tarihi*, çev. Ersel Kayaoğlu (Ankara: Dost Kitabevi, 2006), 169.

[640] Hooke, *Ortadoğu Mitolojisi*, 92.

[641] İnan, *Eski Mısır Tarih ve Medeniyeti*, 224; Lise, *Mısır Sanatını Tanıyalım*, 40.

seyrettiğine inanmışlardır[642]. Dolayısıyla Mısırlıların muhayyilesinde, Sümerlerde olduğu gibi, şahin yahut kartal türünden kuşların göğün en kutsal katı ile irtibatlandırıldığı anlaşılmaktadır.





Fotoğraf 261*Mısır Ölüler Kitabı'nda Ba Kuşu, Yeni Krallık Dönemi, MÖ 1250, British Museum, Londra.**

Fotoğraf 262. *Mısır Ölüler Kitabı'nda Thoth Tasviri, Yeni Krallık Dönemi, MÖ 1250, British Museum, Londra.**

Bunun dışında Mısır sanatında kuş metaforu ile ilgili en dikkat çekici husus, iki önemli tanrıça sayılan İsis ve Maat'ın kanatlı tasvirleridir. Bahse konu figürlerin kanatları Tevrat'ta tasvir edilen kerubimlere/keruvlara benzetilmiştir[643]. İsis ve Maat'a atfedilen kanat formu, Mısır medeniyetinin ardından başta Pers ve Yunan olmak üzere birçok uygarlığın tasvirlerinde karşımıza çıkar. Kanatların arasında yer alan figür farklılaşsa da ilâhî boyut ile bağlantıyı temsil eden kanatlar aynı kalmıştır. Hatta Yahudi Kabala inancında *On Sefirot*'un kaynağı olan *Ein Sof* da aynı kanatlardan neşet etmektedir (Fot.6, 263).

İslâm öncesi dönemin etkili uygarlıklarından bir diğeri Yunanlılardır. Birbirleriyle çok benzer anlatılara sahip olan Yunan ve Roma mitolojisinde gökyüzü, yaşayan tanrıların; yeryüzü yani toprak insanların mekânı olup yer altı da ölüler diyarı ve mağlup tanrılar evi sayılmıştır[644]. Bu sebeple gök ile ilişkili şeylere tanrısal nitelikler atfedilmiş yahut ilâhî olduğu düşünülen varlıklara göğe dair semboller verilmiştir. Bunlardan biri Yunan mitolojisinin en güçlü karakteri olan Zeus'tur. Zeus ekseriyetle elinde bir şimşek demeti, âsâ veya kartalla tasvir edilir. Zira gerek şişmek gerekse kanatlı

---

642 İnan, *Eski Mısır Tarih ve Medeniyeti*, 227-228.

643 Johann Joachim Winckelmann, *Antikçağ Sanat Tarihi* (İstanbul: Say Yayınları, 2012), 60.

644 Hansen, *Yunan ve Roma Mitolojisi*, 38.

bir hayvan olan kartal, gök ile irtibatın görsel formlarıdır. Böylece Antik Yunan görsel kültüründe kartalın Zeus'u simgelediğini söylemek mümkündür[645]. Yunan medeniyetine ait birçok unsuru latinize etmek sûretiyle devralan Roma'da Zeus'a karşılık gelen Jüpiter'in âsâsının tepesinde de bir kartal vardır[646]. Yunan ve Roma sanatının Doğu kültürlerinin hayli fazla etkisi altında oldukları bilinen bir gerçektir[647]. Başta kartal olmak üzere kuş figürlerinin kullanımı da bahse konu etkinin çeşitli yansımalarını içerir. Örneğin tanrı ve tanrıça addedilen heykellerin başlarının ortasına yerleştirilen kartal figürleri oryantalizan üslûp olarak açıklanır[648].

Antik Yunan'da Zeus dışındaki kahramanlar da çeşitli özellikleri sebebiyle kuşlarla temsil edilmiştir. Bunlardan biri Zeus'un karısı Hera'dır. Hera, güzelliği ve iyi tabiatlarının yanı sıra kibri ve gururu ile bilinir. Bu sebeple güzel, fakat mağrur olan tavus kuşu ona tahsis edilmiştir[649]. Baykuş ise Athena ile ilintili olup Attika vazolarda birlikte tasvirleri çok yaygındır[650].

Antik Pers kültüründe öne çıkan en önemli iki kuş Sîmurg ve tavustur. Bu iki kuş İslâmiyet sonrası İran edebî sanatlarında olduğu kadar minyatür resim ve mimarî süsleme başta olmak üzere varlığını aynı kuvvette muhafaza etmiştir. Mitolojik bir kuş olan Sîmurg, köken itibariyle Zerdüştlüğün kutsal kitabı *Avesta*'ya dayanır. *Avesta*'da Zerdüşt'ün kuşu olarak bilinen *Meregho Saena* adlı kuş iki yerde geçer. Bunlardan biri Bahman Yaşt 41, diğeri Raşn Yaşt 17'dir. Raşn Yaşt 17'de bahsi geçen kuş, kendisinden beslendiği bir su kaynağı ve üzerine tünediği ağaç ile birlikte betimlenir[651]. Bahman Yaşt'ta ise *Meregho Saene* kuşunun, yaşamı tazeleyen yağmur suyunu ve *Hwarnah*'ı[652]

---

[645] Carpenter, *Antik Yunan'da Sanat Ve Mitoloji*, 39, 111.

[646] Winckelmann, *Antikçağ Sanat Tarihi*, 51.

[647] Wheeler, *Roma Sanatı Ve Mimarlığı*, 222.

[648] Boardman, *Yunan Sanatı*, 70.

[649] Şefik Can, *Klasik Yunan Mitolojisi* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2015), 63.

[650] Carpenter, *Antik Yunan'da Sanat Ve Mitoloji*, 46.

[651] Bu konuda detaylı bilgi için bk. tezde "İslâm Öncesi Medeniyetlerde Ağaç".

[652] *Avesta*'da geçen Hwarnah, Zerdüşt dinine ait kavramlardan biridir. İnsanın dünyevî ve uhrevî saadete erişmesini sağlayan ilâhî nûru ifade eder. Detaylı bilgi için bk. Mahsa Tayyar, *Kutsanmış Saltanat* (İstanbul: Mana Yayınları, 2022), 30.

Ahura Mazda'ya inananların evlerine taşıdığı anlatılır[653]. Zerdüştlüğün bir başka kutsal metni olan *Behdinan/Bundehişn* kitabında benzer mitolojik öyküler Pehlevî dilinde kaleme alınmış olup burada Zerdüşt'ün kuşu artık *Senmurw/Sin Morv* şeklinde isimlendirilir. Bahse konu kuş nihayet Farça metinlerde, günümüzde de kullanılan, Sîmorg/Sîmurg adını alır[654]. Bu kuşun mahiyeti, kanaatimizce, Hümâ'dan oldukça farklıdır. Köken itibariyle tamamen Zerdüşt dinî metinleriyle irtibatlı olması ve *Hwarnah'*ı insanlara ulaştırması, onun siyasî-dünyevi güçten ziyade manevî bir aydınlanmayı temsil ettiğini gösterir.

Antik Pers yapıtlarından günümüze ulaşanlarda dikkati çeken bir başka husus Ahura Mazda tasvirleridir. İçinde yer aldığı kompozisyonun en üstünde konumlanan Ahura Mazda, iki kanat formu arasındaki insan başından müteşekkil bir tasvir ile temsil edilir (Fot.264). Yukarıda Mısır, Yunan ve Yahudi kabalistik görsel kültüründe de olduğunu ifade ettiğimiz neredeyse aynı mahiyetteki bu kanat formu, tanrısal mesajın yeryüzüne iki kanat arasından ulaştığı fikrini akla getirmektedir.





Fotoğraf 263. *Maat ve Kanatları, Eski Krallık Dönemi, MÖ 2700, Mısır.**

Fotoğraf 264. *Persepolis Antik Kentinde Ahura Mazda Kabartması, Ahamenî Dönemi, MÖ VI. Yy., Şiraz.*

İslâm öncesi Türk kültürüne baktığımızda kuşların oldukça önemli bir yer tuttuğunu söylemek gerekir. Pazırık Kurganları'ndan çıkarılan objeler kuşların Türk kültüründeki yerini ortaya koyan birer belge niteliğindedir (Fot.265-266). Bu hususla bağlantılı olarak ilk akla gelen Türklerde ruhun kuş şeklinde tasavvur edilmesi ve *uçup gitmek, yükselmek* sûretiyle bedenden çıkmasıdır. Hatta kimi bölgelerde ölen kişi için

---

[653] Zerdüşt, *Avesta*, 470; Nayernouri, "Simurgh as a Medical Symbol of Iran", 49.

[654] Nayernouri, "Simurgh as a Medical Symbol of Iran", 50; Yıldırım, *İran Mitolojisi*, 2015, 468.

şunggar boldu-doğana dönüştü ifadesi kullanılır. Ruhun bir kuş olması aynı zamanda göğe yükselebildiğini ve ilâhî olana temas edebildiğini göstermektedir[655]. Bunun yanında Oğuz'un 24 boyunun her biri farklı bir kuş ile temsil edilmiştir. Çoğu yırtıcı olan bu kuşlar, boyların bayraklarında simgesel olarak yer almıştır. Ongun yahut töz (kök-menşe) adı verilen kuşlar aynı zamanda ilgili boyun atası kabul edilmiştir. Bu bağlamda bilhassa tuğrul (togrıl)[656], kartal, laçin/şahin[657], çağrı/doğan[658] ve atmaca gibi kuşlar, eski Türklerde türeyiş mitlerinin baş kahramanlarından olan simgesel hayvanlardır. Kaşgarlı Mahmud, bu kuş adlarının yiğit insanlara isim olarak verildiğini yazar. Bahse konu kuş adlarının isim olarak verilme geleneği günümüzde halen sürmektedir. Ancak ongun kuşlar, zamanla kutsal mahiyetlerini kaybetmiş ve birer armaya dönüşmüşlerdir[659]. Öte yandan kuşlar Türklerde İslâmiyet sonrasında da "*kut*"un ve beyliğin, dolayısıyla devlet idaresinin sembolü olmuştur. Türklerin bilinen en eski yazılı anıtı olan Orhun Kitâbeleri'nde Kültigin, üzerinde kanatlarını açmış bir kuş kabartması olan yüksek bir başlık ile tasvir edilmiştir[660]. Kanaatimizce bu tasvir onun egemenlik gücüne ve gücün kaynağına, yani "*kut"*a bir göndermedir (Fot.267).

---

[655] Roux, *Eski Türk Mitolojisi*, 33; Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, 123.

[656] Kaşgarlı Mahmud, *Divanü Lûgat-it-Türk*, çev. Besim Atalay (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1939), I/482.

[657] Kaşgarlı Mahmud, *Divanü Lûgat-it-Türk*, I/410.

[658] Kaşgarlı Mahmud, *Divanü Lûgat-it-Türk*, I/421.

[659] Ögel, *Türk Mitolojisi I*, 36-38, 239-241.

[660] Roux, *Eski Türk Mitolojisi*, 143.

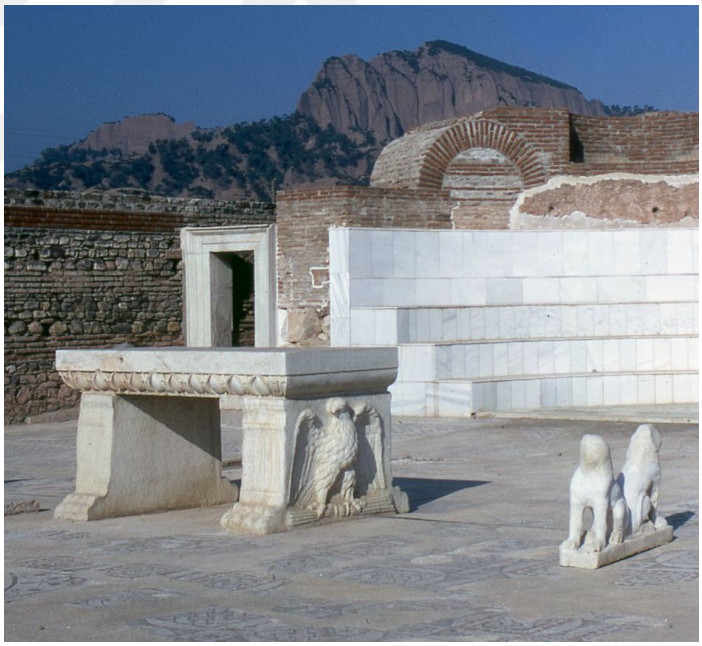




Fotoğraf 265. *Pazırık Kurganlarında İkili Kuş Tasviri, MÖ V. Yy., Hermitage Müzesi, St. Petersburg.**

Fotoğraf 266. *Pazırık Kurganlarında Kanatları Açık Kartal Tasviri, MÖ VI. Yy., Hermitage Müzesi, St. Petersburg.**





Fotoğraf 267. *Kültigin Anıtının Baş Kısmı, Göktürk Devri, VIII. Yy., National Museum Of Mongolia, Ulanbatur.**

Fotoğraf 268. *Sardes Sinagogu'nda Teva'nın Yan Yüzeyinde Kartal Figürü ve Koruyucu Aslan, MS IV-VI. Yy., Manisa.**

Hayat ağacı bahsinde genişçe yer verdiğimiz üzere, eski Türk mitolojisinde ağaç üstünde konumlanan *Alp Kara-kuş* ve *Gök-togan* benzeri birden fazla efsanevî kuş adı

geçer[661]. Bu efsanevî kuşlardan olup İslâmiyet sonrasına da intikal eden kuş *Hümâ-Hümay*'dır. Eski Türk dilinde *Kumay* kuşu olarak isimlendirildiği belirtilir[662]. Onun en temel özelliği aklın alamayacağı ve gözün göremeyeceği derecede yükseklerde olmasıdır[663]. Gölgesi dahi geniş toprakları himaye etmeye kadirdir. Tam bu noktada himaye eden kuş olması yönüyle, *Hümâ-Hümay* Türklerdeki devlet kuşunun adıdır. Zira devletin başlıca vazifesi himayedir. Onu mukaddes yapan ise ilâhî kökenli *"kut"*u taşımasıdır.

Kuş figürleri, semavî dinlerden Yahudilikte sinagog ve havraların başlıca süsleme unsurları arasındadır. Yahudi sanatında görülen kuşlardan bazıları, antik sanatın iyi bilinen motiflerinden olan kartal ve güvercindir. Bilhassa Teva[664] süslemelerinde örneklerini görmek mümkündür (Fot.268). Bununla birlikte duvar ve cephe tezyînatında bir çelenk motifinin iki yanında bulunan *kartal* yahut farklı kuş türleri antik dönem sinagoglarında sık tercih edilen bir kompozisyondur[665]. Sinagog mozaiklerinde görülen bir diğer kuş motifi *tavus*tur. Tavus kuşu daha çok üzüm salkımları ve asma dalları arasında tasvir edilmiştir. Bu ise söz konusu kuşun Aden Bahçeleri adı da verilen cennet kompozisyonlarının içinde yer aldığını gösterir[666]. Görsellerden anlaşıldığı üzere Yahudi sanatında kuşlar büyük oranda çift halinde ve simetrik tasvir edilmişlerdir. Bu durumun muhtemel sebeplerinden biri Yahudi kutsal kitabı Tevrat'ta görünüşü hakkında etraflıca bilgi verilen *ahit sandığı*dır. Yahudi akidesinde büyük bir ehemmiyeti olan ahit sandığı, Hz. Musa'ya gönderilen on emrin muhafaza edildiği yerdir. Tevrat'a göre, akasya ağacından olan ahit sandığının kapağı saf altından yapılmalı ve kapağın iki kenarına dövme altından birer *keruv* nakşedilmelidir. Yüzleri birbirlerine bakan *keruv*ların

---

[661] İnan, "Türk Folklorunda Simurg ve Geruda", 350.

[662] İndirkaş, *Türk Mitosları ve Anadolu Efsanelerinin Izsürümü*, 47-48.

[663] Ögel, *Türk Mitolojisi I*, 107.

[664] Teva, Aron ha-Kodeş'in (Tevrat rulolarının bulunduğu dolabın) tam önünde veya sinagogun ortasında yer alan yüksekçe platformdur. İbadet esnasında Aron ha-Kodeş'ten çıkarılan Tevrat tomarı haham tarafından bu kürsüde okunur. Bk. Baki Adam, "Sinagog", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2009), XXXVII/224.

[665] Rachel Hachlili, *Ancient Synagogues-Archaeology and Art: New Discorveries and Current Research* (London-Boston: Brill Pub., 2014), 447-450.

[666] Bk. Zaruhi Hakobyan, "The Gardens of Eden: Compositional, Iconographic and Semantic Similarities between the 'Birds Mosaic' of the Armenian Chapel in Jerusalem and the Mosaic of the Synagogue at Maʿon (Nirim)", *Apocryphal and Esoteric Sources in the Development of Christianity and Judaism* (Boston: Brill Pub., 2021), 590-609.

kanatları göğe doğru açık vaziyette olacaktır. Burada en dikkat çekici husus, Rabb'in Hz. Musa'ya ahit sandığının üzerindeki *keruv*lar arasından seslenerek İsrailoğullarına buyruklarını verecek olmasıdır[667]. Bu, vahyin Hz. Musa'ya *keruv* adı verilen karşılıklı iki kanatlı figür arasından ulaşacağı anlamına gelir. Kanat metaforu ile ilâhî mesajın aynı düzlemde düşünülmesi Yahudi inancında somut bir biçimde karşımıza çıkar. Böylece sinagoglarda Tevrat okunan masanın yanlarında yahut duvar süslemelerinde mevcut olan karşılıklı kanatlı figürlerin anlamı netlik kazanmaktadır. Örneğin Daburga Sinagogu görselinde düğümlü çelengin uçlarını tutan karşılıklı iki kanatlı figür, Rab ile insanlar arasında gerçekleşen ahdin bir temsili şeklinde okunabilir. Zira kanaatimizce *kuşlar*, aralarından vahyin Hz. Musa'ya ulaştığı *keruv*ları, sözleşme ve bağlılık ifade *düğümlü çelenk* ise *on emiri* temsil etmektedir. Bunun dışında Yahudilikte insanın içinde bulunduğu halleri ifade etmek için kuşların birer teşbih unsuru olarak kullanıldığı söylenebilir[668]. Ayrıca Yahudilikte bilhassa kumru ve güvercin, temiz sayılmak ve günahlardan arınmak maksadıyla Rabb'e sunulabilecek kuşlardır[669]. Son olarak günümüzde barışın sembolü kabul edilen, zeytin dalı taşıyan güvercin motifi de yine kökenini Tevrat'tan almaktadır. Buna göre *tufan*ın sonuna gelindiğinde Hz. Nuh gemiden dışarıya bir güvercin uçurur. Hz. Nuh, geri dönen güvercinin gagasında tuttuğu zeytin dalından suların çekildiğini ve Tanrının artık insanoğluyla barış yaptığını anlar[670].

Hıristiyanlık inancı, Eski Ahit olarak isimlendirdiği, Yahudi kutsal kitabında mevcut olan anlatıları büyük ölçüde kabul ettiğinden ahit sandığını koruyan *keruv*lardan mülhem kanatlı figürler Hıristiyan kilise bezemelerinde de yer bulmaktadır. Buna mukabil Eski Ahit'ten bağımsız olarak İncil pasajlarından beslenen kuş tasvirleri de kilise mimarîsini süslemektedir. Bunlardan en yaygın olanları güvercin ve kumru tasvirlerdir. *Matta 3:16* ve *Luka 3:21*'deki pasajlara göre Hz. Yahya tarafından vaftiz edilen Hz. İsa, henüz sudan çıkarken gökler açılmış ve Tanrı'nın Ruhu/Kutsal Ruh güvercin gibi inip onun üzerine konmuştur (Fot.269)[671]. Böylece Hıristiyan ikonografisinde tekli beyaz

---

[667] Çıkış 25: 10-22.

[668] Mezmurlar 102:7; Süleyman'ın Özdeyişleri 27:8; Yasanın Tekrarı 28:49.

[669] Levililer 1:14; Levililer 12:8.

[670] Yaratılış 8:1-22.

[671] George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art* (London-Oxford-New York: Oxford University Press, 1976), 15-16.

güvercin tasvirlerinin Kutsal Ruh'u sembolize ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. İncillerde kuş tasvirleriyle irtibatlı olan bir başka anlatı, *'bir çift kumrunun kurban olarak sunulması'* geleneğinden beslenir. Bu ise Tevrat yasalarına göre ilk doğan her erkek çocuğun Rabb'e adanması ve onun için iki kumru yahut güvercin yavrusunun kurban edilmesi şeklindeki ibadetin Hıristiyanlığa intikalidir. Dolayısıyla kilise tezyînatında Hz. Meryem ile bebek İsa kompozisyonlarında sıklıkla mevcut olan iki kuş tasviri, bahse konu pasaja atıftır[672].



Fotoğraf 269. *Aryan Vaftizhanesinin Kubbesi'nde Hz. İsa Vaftiz Edilirken, V.-VI. Yy., Ravenna, İtalya.**

2. İslâm Dini ve Tasavvuf Metinlerinde Kuş

Kur'ân-ı Kerîm'de kuş motifinin yer aldığı birden fazla âyet bulunmaktadır. Bunlardan bazılarında göğün boşluğunda Allah'ın emri doğrultusunda uçabilen kuşların inanan bir topluluk için ibret olduğu[673] ve onların kanat çırparken daima Allah'ı tesbih ettikleri bildirilmiştir[674]. Bunun yanında kuşlar, bilhassa Hz. İbrahim ve Hz. İsa kıssalarında birer mecazî anlatım aracı olarak karşımıza çıkar. Örneğin Hz. İbrahim, Allah'a tam teslimiyetle inanan bir peygamber olmasına rağmen, O'nun ölüleri yeniden nasıl dirilteceği konusunda kalbinin kanaat getirmesi için Allah'a niyazda bulunur. Bunun üzerine âyet-i kerîmede *'...Kuşlardan dört tane al, onları kendine alıştır, sonra*

[672] Bk. Luka 2:21-24.

[673] en-Nahl 16/79.

[674] Nûr 24/41.

(parçalayıp) her bir tepeye onlardan bir parça bırak, sonra onları çağır. Koşarak sana gelecekler ve şunu bil ki, Allah hep galiptir ve hikmet sahibidir…' buyrularak[675] varlıkların ahirette yeniden diriltilişi kuş metaforu üzerinden tüm insanlığa anlatılır. Benzer şekilde Âl-i İmran Sûresi 49. âyet-i kerîmede, Hz. İsa'nın çamurdan yaptığı kuş sûretlerine üflemesinin ardından, onlara Allah'ın izniyle can verilmesi, Hz. İsa'nın mucizelerinden sayılmış ve inananlar için bir delil olduğu vurgulanmıştır. Kur'ân-ı Kerîm kaynaklı bu tür örnekleri çoğaltmak mümkündür. Öte yandan Kur'an'da doğrudan ismi zikredilen kuşlar, tasavvufî metinlere kaynaklık etmesi bakımından öne çıkarlar. Bunlardan biri Hz. Süleyman kıssasında geçen *Hüdhüd*'dür[676]. *Hüdhüd*, Hz. Süleyman'ın kuşlardan oluşan ordusunda, ordunun önünde yol alarak haberleşme ve su bulma görevlerini ifade eder. Bu yönüyle *Hüdhüd*, tasavvufî metinlerde önde giden ve rehberlik etme kabiliyetindeki insanlar için bir mecaz olmuştur.[677] Nitekim Feridüddîn Attâr'ın kaleme aldığı tasavvuf edebiyatının en mühim eserlerinden *Mantıku't-Tayr*'da bu husus, *"…Doğru yolu gösteren, hakîkatte her vadinin ulağı Hüdhüd…"* ifadeleriyle yer bulur[678]. Kurânî bir kavram olan ve Hz. Süleyman'a öğretildiği belirtilen *mantıku't-tayr (kuş dili)*[679], farklı insan karakterlerinin ilâhî hakîkate erişmelerini kuşlar üzerinden anlatan bir esere başlık olmasının yanında tefsirlerde ilâhî yasaları anlamak ve hikmetli bilgiye vakıf olmak şeklinde yorumlanmıştır[680]. Yûnus da bir beytinde kuş dilini*, aşıkların Süleyman'dan öğrendikleri aşk dili* olarak ifade eder[681].

Kur'an'da ismen geçen bir diğer kuş *Ebâbil*'dir. Esasen tefsirlerde *Ebâbil*, tek bir kuş türü olmayıp bölükler halinde farklı yönlerden gelip toplanan kuş sürüsü şeklinde anlamlandırılmıştır[682]. Ne var ki başta tasavvuf literatürü olmak üzere İslâm kültüründe

---

[675] el-Bakara 2/260.

[676] en-Neml 27/20-22.

[677] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, VI/694, 1284. Beyit .

[678] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 61.

[679] en-Neml 27/16.

[680] *Kur'an Yolu*, 2007, IV/189.

[681] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 228, 324.

[682] *Kur'an Yolu*, 2007, V/689-691.

Ebâbil, sûrede geçen kuşların filleri yenmesinden hareketle güçlülere karşı zayıfların sembolü olmuştur[683].

Hz. Peygamberin hayatına baktığımızda kuş metaforu bağlamında öne çıkan husus, O'nun *el-Ukab* adıyla anılan bayrağıdır. Kartal veya karakuş anlamına gelen *el-Ukab*, Arapların İslâmiyet öncesinde savaşa giderken taşıdıkları sancağa verilen isim olup onu taşıyacak kavim ve kişiye veraset yoluyla intikal etmektedir[684]. İslâmiyetin nazil olmasının ardından, Medine döneminden itibaren Peygamber Efendimizin beyaz sancak kullandığı ve sefere gönderdiği kumandanlarına da beyaz sancak emanet ettiği bilinmektedir[685]. Bununla birlikte Bedir Gazvesi'ne giderken Hz. Peygamberin Musab b. Umeyr'e verdiği beyaz sancağın dışında iki adet de siyah bayrak olduğu rivayet edilir. Rivayete göre Bedir Gazvesi'nde *el-Ukab* adı verilen siyah bayrağı Hz. Ali, diğerini ise Sa'd b. Muaz taşımıştır[686]. Bir Arap geleneği olmasına mukabil İslâm dininin nazil oluşundan sonra Müslümanlar tarafından kullanılmasında beis görülmeyen *el-Ukab*, şehir devleti şeklinde bir yapılanmaya sahip olan Mekkelilerin, farklı topluluklarla mücadeleye girdiklerinde söz konusu bayrağı kullanmaları sebebiyle çalışmamız açısından önem arz eder. Zira Cahiliye Devri Araplarında devletin *kartal/karakuş* adı verilen bir bayrakla temsil edilmesi, kartal ve türevi yırtıcı kuşların pek çok kültürde yönetim erkini temsil ettiğinin Araplardaki göstergesidir. İslâm öncesi dönemden intikal eden bu bayrak, kanaatimizce, hicretin ardından kurulan İslâm devletinin, içinde bulunduğu Arap kültürünce tanınmasının bir sembolü olarak kullanılmıştır. Böylece *el-Ukab (kartal-karakuş)* yeni kurulan İslâm devletinin tüm yarımadayı himaye edecek bir devlet oluşunu sembolize ederken, İslâmiyetle birlikte kullanılan *beyaz sancak* ise bir anlamda yeni dinin ve Müslümanların Cahiliye Devri Araplarından ayrışmasına ve farkına vurgu yapan bir sembol olmuştur.

---

[683] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, I/79, 1366-1368. Beyitler .

[684] Muhammed Hamidullah, *İslâm Peygamberi*, çev. Mehmet Yazgan (İstanbul: Beyan Yayınları, 2004), 840.

[685] M. Asım Köksal, *Peygamberler Peygamberi Hz. Muhammed Aleyhisselâm ve İslâmiyet* (İstanbul: Köksal Yayınları, 1999), III/190, 194, 198, 199.

[686] Köksal, *Peygamberler Peygamberi Hz. Muhammed Aleyhisselâm ve İslâmiyet*, III/283; Hamidullah, *İslâm Peygamberi*, 843.

İslâm medeniyetinin temelini oluşturan yapı taşlarından tasavvuf literatüründe kuş metaforları hayli önemli bir yere sahiptir. Kuşların mecazî anlatım aracı olarak kullanılmaları tasavvufi düşüncede temelde dört şekilde karşılık bulur. Bunlardan ilki *nefs, ruh* ve *can* kavramlarının kuşlarla ifadesi biçimindedir. Nitekim insandaki nefs ve ruh, metinlerde beden kafesine konulmuş karga ve papağan şeklinde ifade edilmiştir[687]. Mesnevî ve dîvanlarda sıkça geçen can kuşu tamlaması da[688] kuşun kanatlanması ve olgunlaşan dervişin mana âlemine yolculuğunun başladığını gösteren mecazî bir anlatım aracıdır. Yûnus, can kuşunun gövde kafesinde oluşunu ve Dost'tan (Allah'tan) gelecek olan haberle mana diyarına uçacağını aşağıdaki beyitleriyle dile getirir.

"Benüm cânum bir durur gevdem anun kafesidür
Dostdan haber gelicegiz bir gün uçar kuşum benim[689]
"Kurıyıduk yaş olduk ayagıduk baş olduk
Kanatlanduk kuş olduk uçduk elhamdülillah[690]

Bu çerçevede sûfîlerce kuş metaforu ile izah edilen bir diğer husus müminde tevarüs etmesi beklenen *havf* ve *recâ (korku* ve *ümit)* halidir. Zira *havf* ve *recâ* iman için gerekli olan iki kanattır. İkisi birbirine eşit olursa kuşun uçuşu/müminin yaşamı kamil olur. Biri eksikse denge bozulur. Her ikisi de noksansa kuşun/insanın manevî ölümü gerçekleşir[691].

Sûfîlerin anlatımlarında kuşlardan istifade ettikleri bir diğer husus, insanda var olan iyi-kötü huyların, kuşların özelliklerinden yola çıkılarak, mecazî anlamda karakterize edilmesidir. Bu bağlamda konunun başında değindiğimiz, Hz. İbrahim kıssasında geçen dört kuş, *Mesnevî*'de insan tenini makam edinen dört fitneci kuş olarak anlatılır. Tavus, kaz, karga ve horozdan müteşekkil bu fitneci kuşlar, insan nefsindeki dört huyun misalidir. *Kaz* hırs, *horoz* şehvet, *tavus* makam sevdası, *karga* ise ebediliğe

---

[687] Sâdî-i Şirazî, *Gülistan*, çev. Hikmet İlaydın (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1991), 188; Ali Yıldırım, "Mevlânâ'nın Eserlerinde Kuş Sembolizmi", *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi* II/6 (2015), 236.

[688] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, I/861, 604. Beyit ; Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 297.

[689] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 203.

[690] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 397.

[691] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, VI/710, 1870, 1875-1876. Beyitler; Esma Sayın, "Tasavvufî Kavramların Anlaşılmasında Hayvan Sembollerinin Önemi", *Turkish Studies* XII/10 (2017), 287.

tamahtır. Mevlânâ'ya göre, şayet kişi ihyâ olmak istiyorsa, âyette buyrulduğu üzere, bu dört kuşun kafasını kesmelidir. Ancak o vakit gönül ülkelerinde sultan ve Hakk'ın halifesi olacaktır[692]. Âyetin tasavvufî yorumundan da anlaşıldığı üzere metinlerde bilhassa karga, baykuş, tavus ve papağan, insanda var olan olumsuz özellikleri izah etmede birer mecaz olarak yer alır. Nefsine tâbi olup hilekarlık yapanlar kargaya[693], sözün arkasındaki manayı bilmeden söyleyen insan papağana[694], cüz'î akla aldanıp küllî aklın farkına varamayanlar leş yiyen akbabaya[695], kibir ve haşmetle sarhoş olanlar süslü kanatlarına güvenen tavusa benzetilmiştir[696]. *Baykuş*a da olumsuz bir anlam yüklenmekte ve viranelerin kuşu şeklinde anılmaktadır[697]. Hırsın insanı manevî yolculuktan alıkoyması ise Yûnus'ta *kaz* metaforu ile izah edilir. Yûnus, kaz tıynetindekilerin değil, *Hümâ* cevherindekilerin Hakk'a ulaşabileceğini aşağıdaki beytiyle ifade etmiştir.

"Ne erenler geldi geçti, bunlar yurdu kaldı göçtü,
Pervaz vurup Hakk'a uçtu, Hümâ kuşudur, kaz değil."[698]

Yine *karga* ile *bülbülün* ötüşü, Yûnus'ta *cahil* ile *ârif*in sohbetine benzetilmiştir[699]. Ne var ki *Mesnevî*'de *"Süleyman'a tâbi olan kuşlar"* olarak da ifade edilen *"Hikmetli bilgiye ulaşan kuşlar"* tüm bu olumsuzluklardan berîdir. Zira onların zayıf ve çirkin addedilen özellikleri dahi güzel görünür, anlam kazanır. Örneğin Hakk yolundaki tavusun ayakları, diğer tavusların kanatlarından güzeldir. Zayıf tabiatlı güvercinin önünde şahinler, doğanlar başlarını feda eder[700].

Metinlerde insana dair iyi hasletler ise ekseriyetle aşk yarasından inleyen *bülbül*[701], vefalı *üveyik kuşu*, ay yüzlü *kumru* ile anlatılmıştır[702]. *Leylek*, lek lek

---

[692] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, V/528, 37-44. Beyitler.

[693] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, IV/452, 4631330-1334/1720-1722. Beyitler.

[694] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, V/568, 1443-1448. Beyitler.

[695] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, VI/775 ,4171-4174. Beyitler.

[696] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, I/48, 217. Beyit; Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, VI/677, 699-700. Beyitler.

[697] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 99; Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, VI/794, 4819. Beyit.

[698] Benzer bir beyit için bk. Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 319.

[699] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 435.

[700] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, II/263, 3790. Beyit.

[701] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 253.

[702] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 63-64.

sedalarıyla sabah akşam tevhîd sırrı ile meşgul olur[703]. Bu düşünce leyleğin çıkardığı sese yüklenen anlamdan ileri gelir. Mutasavvıflarca "Lek lek" sesi Arapça "sen, sen" kelimelerine benzetilmiş ve leyleğin bu şekilde öterek daima Allah'ı zikrettiği farz edilmiştir[704]. Yırtıcı kuşlardan olan *doğan*, *şahin* ve *kartal*ın da tasavvufi gelenekte üstün ve kıymetli bir yeri olduğu anlaşılır. Birbirinden çok ayrı düşünülmeyen bu üç kuş, asaleti ve yüceliğiyle her daim padişahlara ve sultanlara dost olmuşlardır[705]. Doğan aynı zamanda kendini edep yolunda geliştiren bir kuştur[706]. Esasen başka türlü padişahın yanında yer edinmesi pek de mümkün değildir. Buradan hareketle İslâm sanatlarında devlet arması kabul edilen zoomorfik özellikteki çifte kuş tasvirlerinin kartala benzetilmesinin sebeplerinden birinin de doğan, şahin ve kartal gibi yırtıcı kuşların dönemin metinlerinde padişaha yakınlıkları ile öne çıkmaları olduğu söylenebilir.

Son olarak tasavvufî metinlerde kuşlar ve özelliklerinden hareketle izah edilen bir diğer husus *don değiştirme* metaforudur. Mitolojide metamorfoz olarak isimlendirilen şekil değiştirme kabiliyeti, menkıbelerde karşımıza çıkan İslam öncesi inanç motiflerindendir[707]. Türklerin İslâm öncesi inançlarında kamın esrik yolculuğunda kuş ve yılan gibi bazı hayvanların özelliklerine bürünerek göğe yükseldiği ve yer altına indiğine inanılır. Bir çeşit vücut değiştirme ve ilgili hayvanın özelliklerine bürünme hali olan bu anlayış, İslâmiyet sonrası tasavvufî çevrelerde *don değiştirme* motifi şeklinde varlığını sürdürmüştür. Nitekim pek çok şeyhin, donuna girdiği çeşitli hayvanları vardır. Mesela Ahmed Yesevî, *turna*; Hacı Bektâş-ı Velî, *güvercin*; Âhi Evran, *ejder*; Abdal Musa, *geyik*; Abdulkadir Geylânî, *beyaz doğan* yahut *şahin* donuna girmiştir[708]. Bu anlayışta kuşlar, doğrudan bir mürşidi sembolize eder mahiyet kazanmaktadır. Türk tasavvufunda kuş merkezli don değiştirme örneklerine en çok Hacı Bektâş-ı Velî'nin

---

[703] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, II/263, 3790. Beyit.

[704] Necdet Tosun, *İrfan Bahçesi* (İstanbul: Erkam Yayınları, 2014), 19.

[705] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, I/122, 2897. Beyit.

[706] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 93.

[707] Ahmet Yaşar Ocak, *Bektâşî Menâkıbnâmelerinde İslâm Öncesi İnanç Motifleri* (İstanbul: Enderun Kitabevi, 1983), 154; Ahmet Yaşar Ocak, *Alevî ve Bektâşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), 206.

[708] Ögel, *Türk Mitolojisi I*, 34; Baldick, *Hayvan ve Şaman*, 197; Annemarie Schimmel, *el-İslâm ve acâibü'l-mahlûkât memleketü'l-hayevân = Islam and the wonders of creation the animal kingdom* (London: al-Furqan Islamic Heritage Foundation, 2003), 2-3.

*Velâyetname'*sinde rastlanır. Menkıbelerde aktarıldığına göre Hacı Bektâş-ı Velî bazen yırtıcı kuşların bazen de hoşgörüyü temsil eden kuşların donuna girer. Bu konuda birkaç örnek verecek olursak Hacı Bektâş-ı Velî'nin *diyar-ı rûma (Anadolu'ya)* ilk gelişi bir güvercin donunda olmuştur. Anadolu erenlerinin ulularından olan Karaca Ahmed onun gelişini fark eder ve kim olduğunu anlamak üzere Hacı Toğrul[709] ismindeki müridini doğan donuna büründürerek Suluca Karahöyük'e gönderir. Hacı Bektâş-ı Velî, Rum diyarına gelirken zararsız ve halis niyetli olduğunu bildirmek maksadıyla güvercin donunda gelmiştir[710]. Buna mukabil tehlike anında, mücadeleye şahin donunda gitmektedir[711]. Don değiştirme metaforunda oldukça zengin örnekler içeren *Velâyetnâme*'ye göre Türkistan'ın pîri Hoca Ahmed Yesevî ve Horasan Erenleri turna donuna girmektedirler[712]. Mimarîde örneklerine rastlamamakla birlikte Türk tasavvufunda turnaya hususî bir önem verildiğini söylemek icab eder. Turna, bu âlemde göçmen olan ruhun beden yolculuğuna karşılık gelen göçmen karakterli kuştur[713].

3. İslâm Mimarîsinde Kuş

a. Devlet Kuşu – Hümâ (Katal/Doğan/Şahin)

İslâm sanatlarında çift başlı kartal olarak isimlendirilen, Anadolu Selçuklu eserlerinde ve yakın dönemlere tarihlenen diğer beylik ve devletlerin eserlerinde görülen ikili kuş tasvirleri çalışmamızda "*Devlet Kuşu"* başlığı altında ele alınacaktır. Sırt sırta vermiş tek gövdeli (Fot.279) yahut iki ayrı kuşla (Fot.278) temsil edilen söz konusu figürler *kartal*, *doğan* ve *şahin* türünden bir hayvana benziyor olsalar da çoğu zaman birden fazla hayvanın uzuvlarının bir araya getirilmesinden müteşekkil zoomorfik ve

---

[709] Toğrul, tuğrul kuşunun telaffuz ediliş biçimlerinden biridir.

[710] Hacı Bektâş-ı Velî, *Velâyetnâme*, çev. Hamiye Duran (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2007), 177-178.

[711] Hacı Bektâş-ı Velî, *Velâyetnâme*, 125.

[712] Hacı Bektâş-ı Velî, *Velâyetnâme*, 101-102.

[713] Irene Melikoff, *Uyur İdik Uyardılar*, çev. Turan Alptekin (İstanbul: Cem Yayınevi, 1994), 110-128; Mehmet Surur Çelepi, "Türk Tasavvufunda Hayvan Ruhu ve Koruyucu Pirler Sembolizmi", *IV. Uluslararası Alevilik Bektaşilik Sempozyumu*, ed. Orhan Kurtoğlu - Ayşe Çamkara Erginer (Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Kültürü Açısından Hacı Bektaş-ı Veli Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2018), 269.

Gönül Öney'in de vurguladığı gibi muhayyel bir kuştur[714]. Yayınlarda ekseriyetle *Selçuklu Kartalı* olarak ifade edilen *devlet kuşu* motifinin erken tarihli örneklerine Gazneli eserlerinde rastlanmaktadır. Roma'da National Museum of Oriental Art'ta sergilenen Gazneli Dönemi alçı plakada, çok sayıda efsanevî ve realist hayvan tasvirleri bulunur. Bunlar arasında çift başa sahip ve kanatları açık olan kuş figürü dikkat çekicidir. Motif, plakayı çevreleyen kenar bordürün sol üst bölümünde yer alır (Fot.270-271)[715].







Fotoğraf 270. *Gazneli Dönemi Alçı Plaka, XII. Yy., National Museum Of Oriental Art, Roma, (Alessio Bombaci'den).*

Fotoğraf 271. *Gazneli Dönemi Alçı Plaka'dan Detay, XII. Yy., National Museum Of Oriental Art, Roma, (Alessio Bombaci'den).*

Fotoğraf 272. *Emir Saltuk Kümbeti Kasnakta Tekli Devlet Kuşu Tasviri, Saltuklu Dönemi, XII. Yüzyıl, Erzurum.*

İslâm mimarîsinde *devlet kuşu* motifi, bilhassa Türklerin inşa ettiği eserlerde görülür. Türkler, Anadolu'yu fethetmelerinin ardından, imar ettikleri en erken tarihli yapılardan itibaren eserlerinde devlet kuşu figürüne yer vermişlerdir. Anadolu'da Birinci Beylikler Devri'ne tekabül eden Artuklu, Mengücekoğulları ve Saltukoğulları eserlerinde bahse konu motif göz alıcı ve heybetli formlarıyla yer alır. Çalışmada temas etmek isteğimiz örneklerden biri Anadolu'nun en erken tarihli Türk Devri yapılarından biri olan Erzurum Emir Saltuk Kümbeti'dir. Önkal, kümbeti, gerek yerli geleneklerin hissedilir izleri gerekse Orta Asya menşeili unsurlar içermesi bakımından XII. yüzyılın ikinci

[714] Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarîsinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal", *Malazgirt Armağanı* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1972), 139.

[715] Alessio Bombaci, "Summary report on the Italian Archaeological Mission in Afghanistan - Introduction to the Excavations at Ghazni", *East and West* X/1-2 (1959), 16.

yarısına tarihlendirmektedir[716]. Kuş figürü, kümbetin dış tezyînatına dahil olup kasnakta açılmış üçgen kesitli nişlerden birindedir (Fot.272). Önceki yayınlarda Emir Saltuk Kümbeti'ndeki motifler on iki hayvanlı Türk takvimi ile ilişkilendirilmiştir[717]. Ne var ki Türk boyları tarafından kullanılan hayvan takvimlerinin hiçbir versiyonunda takvim hayvanları arasında kartal bulunmamaktadır[718]. Kaldı ki Emir Saltuk Kümbeti yahut Sivas Gök Medrese gibi sekiz ve dokuz hayvandan müteşekkil kompozisyonları, on iki hayvanlı takvim ile izah etmeye çalışmak ikna edici olmaktan uzak bir durumdur. Yapıda devlet kuşu motifinin tekli tasviri kullanılmıştır. Cepheden verilen kartal geniş kanatlarıyla heybetli bir görünüm sunar.

Devlet kuşu bahsinde önem arz eden iki örnek Diyarbakır Surlarında, Artuklu hükümdarı el-Melik es-Salih Mahmud Dönemi'ne tarihlenen, Ulu (Evli/Benüsen) Beden (605/1208) ile Yedi Kardeş (605/1208) burçlarındadır[719]. Her ikisi de silindirik olan burçların alttan ve üstten çerçevelenmiş üç satırdan oluşan kitâbelerinin üst orta hizasında birer devlet kuşu figürü mevcuttur. Ulu Beden Burcu'nda sekiz dilimli sivri kemerli niş içerisinde tasvir edilen figür, sırt sırta vermiş iki kuştan ibarettir. Kanatları açık ve ayakları kuyruk uzantılarına dayanır. Kuşların başları profilden verilmiş olup başlarından birer kulak çıkar (Fot.273-274). Yedi Kardeş Burcu'ndaki figür genel hatlarıyla Ulu Beden Burcu'ndakiyle benzerlik gösterir. Ancak niş içerisinde tasvir edilmemiş olup şematik bir görüntüsü vardır (Fot.275-276).

---

[716] Önkal, *Anadolu Selçuklu Türbeleri*, 32.

[717] Katharina Otto-Dorn, "Figural Stone Reliefs on Seljuk Sacred Architecture in Anatolia", *Kunst des Orients* XII/1-2 (1979 1978), 114; Öney, "Anadolu Selçuk Mimarîsinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal", 156; Önkal, *Anadolu Selçuklu Türbeleri*, 31.

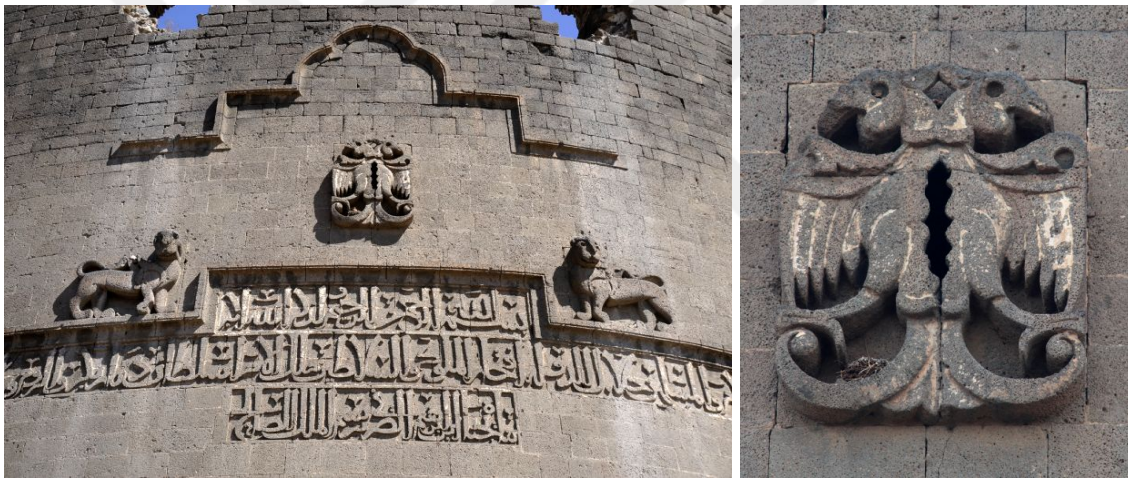
[718] Nergis Biray, "12 Hayvanlı Türk Takvimi-Zamana ve İnsana Hükmetmek", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi-Prof. Dr. Hüseyin Ayan Özel Sayısı* 39 (2009), 673-674.

[719] Albert Gabriel, *Diyarbakır Surları*, çev. Kaya Özsezgin (Ankara: Diyarbakır Tanıtma, Kültür ve Yaygınlaşma Vakfı, 1993), 22-25; Orhan Cezmi Tuncer, *Diyarbakır Surları* (Ankara: Diyarbakır Valiliği, 2012), 141-142; Boran, "Diyarbakır Kalesi", 84-85.



Fotoğraf 273. *Ulu Beden Burcu'nda Devlet Kuşu Tasviri, Artuklu Dönemi, 605/1208, Diyarbakır.*

Fotoğraf 274. *Ulu Beden Burcu'nda Devlet Kuşu Tasvirinden Detay, Artuklu Dönemi, 605/1208, Diyarbakır.*



Fotoğraf 275. *Yedi Kardeş Burcu'nda Devlet Kuşu Tasviri, Artuklu Dönemi, 605/1208, Diyarbakır.*

Fotoğraf 276. *Yedi Kardeş Burcu'nda Devlet Kuşu Tasvirinden Detay, Artuklu Dönemi, 605/1208, Diyarbakır.*

Anadolu'da Artuklu Devri'ne tarihlenen ve motifin özünde yatan fikir itibariyle çift başlı bir kuş olmayıp sırt sırta veren iki kuşun birleşimi olduğunu ortaya koyan mühim bir örnek, günümüzde İstanbul TİEM arşivinde bulunmaktadır. Öney'in, kemer formu sebebiyle, XII.-XIII. yüzyıl Artuklu Beyliği'ne tarihlendirdiği[720] kireç taşı eserin üst kısmında kufî yazı şeridi yer alır. Ayrıca bitkisel motifler arasına kanatlı aslan figürleri mevcuttur. Bununla birlikte eserde en can alıcı figür, tam orta noktada tasvir edilen sırt sırta vermiş, ancak başları birbirine dönük olan iki yırtıcı kuş figürüdür (Fot.277).

[720] Öney, "Anadolu Selçuk Mimarîsinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal", 142.



Fotoğraf 277. *İkili Devlet Kuşu Tasviri, Artuklu Dönemi, XII.-XIII. Yy., TİEM İstanbul.*

Bu hususta değinilmesi icap eden ve birbirinden farklı özellikler gösteren iki örnek ise Konya Taş Eserleri Müzesi'nde sergilenmektedir. Öney, her iki kabartma için M. 1221 tarihini vermekte ve Anadolu Selçuklu eserleri arasında değerlendirmektedir[721]. Devlet kuşu tasvirlerinin iki ayrı kompozisyonunu temsil eden örneklerden ilki ortada yazan *es-Sultânî* ibaresinin her iki yanına yerleştirilen, gövdeleri cepheden başları profilden ve birbirine bakar vaziyette tasvir edilen kuşlardan oluşmaktadır (Fot.278). Burada *es-Sultânî* ibaresinin iki yırtıcı kuş arasına hak edilmiş olması, Selçuklu devlet arması sayılan ve çift başlı kartal şeklinde isimlendirilen devlet kuşu motifinin özünde iki farklı kuştan müteşekkil olduğunu gözler önüne serer. Zira Kubâdâbâd Sarayı çinilerinde çokça örneğini gördüğümüz sırt sırta vermiş kuş figürlerinin gövdelerinde *es-Sultan* yahut *el-Muazzam* ibarelerinin bulunması kanaatimizce her iki kompozisyonun aynı amaca hizmet ettiğinin bir delilidir (Fot.280-281). Taş eserleri müzesindeki diğer örnek ise baş ve kuyruk tasarımlarıyla efsanevî ve muhayyel bir hayvan görünümündedir (Fot.279). Geniş kanatları, iri pençeleri ve kanca formundaki gagasının vurgulu tasviriyle kartal, doğan, şahin türünden bir yırtıcı kuştan ilham alındığı anlaşılır. Bununla birlikte tabiattaki kuşlarda olmayan kulak ve ibik ilaveleriyle yelpaze formundaki kuyruk, figüre zoomorfik karakter kazandırmıştır.

[721] Öney, "Anadolu Selçuk Mimarîsinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal", 141, 148.



Fotoğraf 278. *es-Sultânî İbaresinin İki Yanında Devlet Kuşu Tasviri, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Taş Eserleri Müzesi, Konya.*

Fotoğraf 279. *Efsanevî Devlet Kuşu Tasviri, Anadolu Selçuklu Dönemi XIII. Yy., Taş Eserleri Müzesi, Konya.*



Fotoğraf 280. *Gövdesinde el-Muazzam Yazan Devlet Kuşu Motifli Sekizgen Çini, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Çini Eserler Müzesi, Konya.*

Fotoğraf 281. *Gövdesinde es-Sultan Yazan Devlet Kuşu Motifli Sekizgen Çini, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Çini Eserler Müzesi, Konya.*

Devlet kuşu motifinin en ihtişamlı örneklerinden bir diğeri Mengücek Beyliği eseri olan Divriği Ulu Camii'nin (626/1228) batı taç kapısındadır. Doğan Kuban, batı taç kapısının tamamen yıkıldığını ve bugünkü halini hangi tarihlerde aldığına dair bir belge bulunmadığını ifade eder. Buna mukabil çalışmada ele alacağımız devlet kuşu figürleri, yapının özgün bezemelerindendir[722]. Tezyînatının halı ve kilim motiflerini andırması sebebiyle *tekstil kapı*[723] ve eski kent çarşısının bu kapının aşağısında bulunması sebebiyle

[722] Doğan Kuban, *Divriği Mucizesi: Selçuklular Çağında İslâm Bezeme Sanatı Üzerine Bir Deneme* (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 1999), 127-133.

[723] Hilmi Arel, "Divriği Ulu Camii Tekstil Kapısı ve Diğerleri", *Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası*, ed. Yılmaz Önge (Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 1978), 376.

ise *çarşı kapı* isimleriyle de bilinen[724] batı kapısının sağ ve sol yan duvarlarında niş içerisinde sırt sırta vermiş birer devlet kuşu motifi vardır (Fot.282-283). Yapıdaki devlet kuşu motifleri birbirleriyle benzer unsurlar barındırmakla birlikte birebir aynı tasarıma sahip değildir. Rumî bezemelerden oluşan arka fon üzerine konumlanan sırt sırta vermiş kuşların kanatları açık ve kabarıktır. Soldaki figürün çevresindeki boşluklar seyrek dallarla kapatılmıştır. Her iki tasvirde de kanatlar ağzı açık ejder başı şeklinde yukarı kıvrılır. Ejderlerin dilleri alev görünümündedir. Taç kapının sağındaki figürde kuyruk teleği yelpaze formundayken sol taraftaki iki yana açılmış yaprak gibidir. Her ikisinde de kuyrukla gövdenin birleştiği noktada dairevi bir motif vardır. Sağdaki hilâli andırmaktadır. Kuşlardaki en belirgin fark baş kısımlarında ortaya çıkar. Sağ taraftaki figür horozu çağrıştıran bir yapıya sahipken soldaki doğan/şahin türünden yuvarlak başlı bir hayvan gibidir. Sakaoğlu, kapının sağında kalan kuşu *"vahşi-yırtıcı betimli stilize çift kuş"*, soldakini ise *"daha evcil uysal görünüşlü stilize çift kuş"* şeklinde tarif etmektedir[725]. Her iki figürde de gagalar kıvrımlı ve sivridir. Gaga uçlarındaki yuvarlak ayrıntılar, av kuşlarının gagalarına, avlanma haricindeki zamanlarda takılan kelepçeyi akla getirir. Gaganın üstünden ayrıca bir uzantı çıkarken başın üstünde de kulaklar görünür. Bu haliyle yapıdaki devlet kuşu kabartmaları kartal olmayıp yırtıcı kuşlardan mülhem tamamen efsanevî birer tasvir olma özelliğine sahiptir. Divriği Ulu Camii'nde dikkat çeken bir diğer figür, taç kapının solundaki duvarda bulunan, profilden tasvir edilmiş tek kuş figürüdür. Söz konusu figür daha gerçekçi bir üslûpta ele alınmıştır. Ejder başı ve kafa üzerinden çıkan kulak gibi zoomorfik detaylar yoktur (Fot.284).

[724] Necdet Sakaoğlu, *Türk Anadolu'da Mengücekoğulları* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), 296.

[725] Sakaoğlu, *Türk Anadolu'da Mengücekoğulları*, 301.



Fotoğraf 282. *Divriği Ulu Camii Batı Cephesinde Devlet Kuşu Tasviri I, Mengücek Beyliği, 626/1228, Sivas.*

Fotoğraf 283. *Divriği Ulu Camii Batı Cephesinde Devlet Kuşu Tasviri II, Mengücek Beyliği, 626/1228, Sivas.*

Fotoğraf 76. *Divriği Ulu Camii Batı Cephesinde Tekli Kuş Tasviri, Mengücek Beyliği, 626/1228, Sivas.*

Şu ana kadar ele aldığımız ve Anadolu'da daha pek çok örneği bulunan kuşların anlamı üzerine sayısız yorum yapılmıştır. Yaygın görüş çifte kuş tasvirlerinin Selçuklu arması, spesifik olarak da Aleaddin Keykûbad'ın arması olduğu yönündedir[726]. Bunun yanında Divriği batı taç kapıdaki örneklerden tek kuşun Mengücek Beyi Ahmed Şah'ın, çifte kuşların ise Ahmed Şah'ın ataları Şahin Şah ve Süleyman Şah'ın ongunları olduğu yönünde yorumlar da mevcuttur[727]. Bizim bahse konu figürleri, *devlet kuşu* veya *Hümâ kuşu* terimiyle isimlendirmemizin en temel sebebi ilgili yapıların kitâbeleriyle dönemin tasavvufî metinleridir. Öncelikle İslâm öncesi dönemde temas ettiğimiz üzere Hümâ-Hümay-Kumay kuşu, hakanın devleti yönetebilmek için taşıması gereken *"kut"* ile doğrudan ilişkilidir. Nitekim kelime anlamı da "kutlu, mübarek, uğurlu" ifadelerini karşılar[728]. Ayrıca Selçuklu Devri için mühim bir kaynak olan er-Ravendî'ye ait *Rahatü's-Sudûr ve Âyetü's-Sürûr* başlıklı dönem tarihinde Keyhüsrev için methiyelerin

---

[726] Ernst Diez - Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, 1955), 202; Max van Berchem - Josef Strzygowski, *Amida* (Heidelberg: Carl Winter's Universitaetsbuchhandlung, 1910), 78-100 Bahaeddin Ögel bu görüşe katılmayarak çifte kuş tasvirlerinin Selçukluların resmî bir devlet arması olmadığını ifade etmiştir. Bk. Bahaeddin Ögel, "Türklerde Kartal ve Kartal Arması", *Türk Kültürü*, X/118 (1972), 1135.

[727] Sakaoğlu, *Türk Anadolu'da Mengücekoğulları*, 304.

[728] Tahsin Yazıcı, "Hümâyun", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1998), XVIII/479.

düzüldüğü bölümde *Hümâ kuşu*, kanadında hükümdarın uğur hassalarından taşıdığı için saadet veren bir kuş olarak tarif edilir[729]. Tasavvufî metinlerde *Hümâ*, himmet sahibi, gölgesiyle padişahlara saltanat bağışlayan üstün bir kuştur[730]. Diğer bir ifadeyle padişahlık onun kanadı altında elde edilir. Bu sebeple gerek Fars edebiyatında gerekse klasik Türk edebiyatında devlet kuşu ve Hümâ aynı anlamda kullanılmıştır[731]. Evreni, dünyayı ve hayvanları farklı bir perspektiften inceleyen Tûsî'nin *Acâibü'l-Mahlûkât ve Garâibü'l-Mevcûdât* adlı eserinde Hümâ yine devletli bir kuş olarak tarif edilir. O, kimin başına konarsa hâli gayet hoş olur, hatta o kişi padişah olur. Hümâ'nın görüldüğü yıl devlet ilerleme kaydeder[732]. Dolayısıyla gerçek hayattaki hayvanların yanı sıra efsanevî yaratıklara dair bilgiler veren *Acâib* türünden eserlerde de *Hümâ kuşu*; *devlet*, *talih* ve *yönetim*le ilgili bir varlık olarak anlatılmıştır. Öte yandan o, yüceliğin ve yücelerin sembolü olmuştur[733]. Hümâ'nın kanatları, yüceliği sebebiyle görünmese de, onun kanatları altında olmak dünya ehli için mukaddes bir korunma bahşeder. Bu durum, tıpkı devletin mecazî kanatlarıyla halkı koruması altına almasına benzemektedir, ki tasvirlerin kahir ekseriyetinde devlet kuşunun kanatları alabildiğine açık ve kabarıktır. Bununla birlikte Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinde ve *Dîvân*-ı Kebîr'inde de övgüye layık olan doğan, şahin, kartal gibi yırtıcı kuşlar, gerek yücelerde uçmaları gerekse padişaha yakın olmaları sebebiyle Hümâ kuşuna benzetilir[734]. Ayrıca Bahaeddin Ögel, Türklerin muhayyilesinde Hümâ'nın bir kartal şeklinde tasavvur edildiğini belirtir[735]. Bu önemli bir ayrıntıdır, zira Selçuklu Dönemi alimlerinden Ömer Hayyam, *Nevruznâme* eserinde kartalı büyüklüğü, asaleti, temizliği, hal ve tavırları ile sultanlara benzetmiştir[736]. Bunun yanında Müslüman

---

[729] er-Râvendî, *Rahatü's-Sudûr ve Âyetü's-Sürûr (Gönüllerin Rahatı ve Sevinç Alameti)* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2020), 24.

[730] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 90.

[731] Bk. İskender Pala, *Aşkî ve Divanı'ndan Örnekler* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988), 14.

[732] et-Tûsî, *Acâyibü'l-Mahlûkāt*, 2019, 391, vr. no 247b-248a .

[733] Ögel, *Türk Mitolojisi I*, 122-123.

[734] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, VI/685, 975-979. Beyiter ; Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, I/122,2897. Beyit; Mevlânâ Celâleddîn Rûmî, *Dîvân-ı Kebîr (Seçmeler)*, çev. Şefik Can (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2000), II/231, Gazel no. 697/10.

[735] Ögel, *Türk Mitolojisi I*, 122-123.

[736] Erkan Göksu, "Çift Başlı Kartal ve Selçuklular", *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi* 5 (2016), 124; Ömer Hayyam, *Nevrûznâme*, ed. Müctebâ Mînovî (Tehran: 1312), 56.

Türklerde devleti temsil eden ve padişaha yakın olan kuşların yalnızca kartal olmadığı metinlerden ve tasvirlerden net bir biçimde anlaşılır. Nitekim yine er-Ravendî'de sultanın saltanat şemsiyesi anlamına gelen *"çetrinin bahtlı şahini, öyle bir devlet kuşudur ki, güneş onun gölgesinde güneş olmuştur."*[737] ifadeleri geçer. Buradan şahinin de devleti ve sultanı temsil eden bir kuş olduğunu anlamak mümkündür. Ayrıca Anadolu'daki erken dönem Türk-İslâm eserleri, kitâbelerinde sultanlara ait unvan ve ongunları içermeleri bakımından, *devlet kuşu-Hümâ* ilişkisini ortaya koyma noktasında mühim bir yere sahiptir. Bu hususta Divriği Ulu Camii mühim bir örnektir. Camiyi yaptıran Mengücek Beyi Ahmed Şah'ın dedesi Şahin Şah, doğrudan *şahin* adını taşımasının yanında Sitte Melik Türbesi kitâbelerinde kendisi için zikredilen unvanlar kayda değer birer ipucudur. Divriği'deki türbede Şahin Şah için *Alp Kutluğ*, *Uluğ Hümâyûn Çeboğa Tuğrul-Tekin*[738] ifadelerine yer verilmiştir[739]. Bu unvanlar onun, *kut sahibi bir alp*, *Hümâ'ya ait (Hümâ gibi) bir hükümdar* olduğunu gösteren ifadelerdir[740]. Nitekim *hümâyûn* kavramı daha sonraki yıllarda da padişaha ve devlete ait kurumlar için kullanılmaya devam etmiştir. Bâb-ı Hümâyûn, Dîvân-ı Hümâyûn ve benzeri tamlamalarda gördüğümüz bu terim, yücelerden gelen kutlu bir yönetim gücünü ifade etmektedir.

Devlet kuşu başlığında değinilmesi gereken bir başka kompozisyon hayat ağacı tasvirlerinin üzerinde bulunan kuşlardır. Anadolu'da bahse konu kompozisyonun en erken tarihli örneği, kitâbesinden 670/1271 yılında inşa edildiği anlaşılan, Sivas Gök Medrese'de bulunur[741]. Anadolu'da birden fazla eserin bânîsi olan Selçuklu veziri Sâhib-i Atâ Fahreddin Ali Hüseyin tarafından inşa ettirilen medresenin mermer kaplama taç kapısında simetrik vaziyette iki hayat ağacı kompozisyonu mevcuttur. Benzer örneklerde olduğu gibi ağacın tepe noktası, ayaklarını yapraklara dayamış bir kuş figürü ile sonlanır. Ne var ki burada cepheden tasvir edilen kuş tek başlı olup insan yüzüne sahiptir[742]. Hayat ağacının dallarında nar motifleriyle birlikte minik kuş tasvirlerine yer verilmiştir (Fot.17). Bu kapsamda herkesçe bilinen ve günümüze sağlam bir biçimde ulaşmış olan iki örnek

---

[737] er-Râvendî, *Rahatü's-Sudûr ve Âyetü's-Sürûr*, 28.

[738] "Tuğrul" eski türlerde efsanevî bir yırtıcı kuştur. "Tekin" ise hükümdar anlamına gelmektedir.

[739] Önkal, *Anadolu Selçuklu Türbeleri*, 46.

[740] Bk. Sakaoğlu, *Türk Anadolu'da Mengücekoğulları*, 302-307.

[741] Yavaş, *Anadolu Selçuklu Veziri Sahib Ata Fahreddin Ali'nin Mimarî Eserleri*, 238.

[742] Ögel, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, 58.

Erzurum'dadır. İlki Haluk Karamağaralı'nın M. 1285-1290 yılları arasına tarihlendirdiği Çifte Minareli Medrese'nin taç kapı cephe tasarımında yer alır[743]. Taç kapının sağındaki minare kaidesinin ön yüzünde bulunan hayat ağacı tasviri devlet kuşu ile nihayete erer[744]. Burada, görmeye alışık olduğumuz üzere, çift kuş uygulaması söz konusu olup dallarda yine minik kuşlar yer alır (Fot.21). Erzurum'daki diğer devlet kuşu figürü, kitâbesine göre İlhanlı hükümdarı Sultan Olcaytu zamanında ve Bolugan Hatun adına 710/1310 yılında Cemaleddin Hoca Yakut Gazanî tarafından yaptırılan Erzurum Yâkutiye Medresesi'ndedir[745]. Medresenin taç kapı yan duvarlarında bulunan figürler yine hayat ağacı kompozisyonun bir parçası olarak karşımıza çıkar. Yâkutiye Medresesi'nde diğer hayat ağacı kompozisyonlarından farklı olarak devlet kuşu motifinin üzerine geometrik güneş kursu ilave edildiği görülür (Fot.23-24).

Anadolu'da bağımsız ikili kuş tasvirlerinden sonra gelişen hayat ağacı eksenli kuş tasvirleri birçok çalışmaya konu olmuştur. Selçuklu çifte kartalı ve hayat ağacı kompozisyonları, çoğunlukla Türklerin İslâm öncesi Şamanik kökenine bağlanmıştır. Hatta Hunlarda kartalın en yüksek Gök tanrısı kabul edildiği bilgileri öne sürülmüştür[746]. Ne var ki kamın esrik yolculuğunda kuşların hayati bir rolü olsa da, Türklerde kartal gibi cisimleşmiş tanrı anlayışı genele yayılan bir inanç değildir. Ancak mitolojik bir figür olduğu söylenebilir. Kaldı ki çifte kuş/kartal figürleri Türklere mahsus olmayıp Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenen, pençelerinde tavşana benzer birer av hayvanı tutan Hititlere ait çifte kuş kabartması, bu hususta mühim örneklerden biridir (Fot.285).

---

[743] Karamağaralı, "Erzurum'daki Hatuniye Medresesinin Tarihi ve Banisi Hakkında Mülahazalar", 233.

[744] Öney, *Anadolu Selçuklu Mimarîsinde Süsleme ve El Sanatları*, 47; Ünal, "Erzurum Hatuniye (Çifte Minareli) Medresesi", 194.

[745] Ünal, *Erzurum Yakutiye Medresesi*, 55; Üçer, *Hayat Ağacı*, 47.

[746] Joachim Werner, *Beiträge zur Archäologie des Attila-Reiches* (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1956), I (Textteil)/71; Otto-Dorn, "Figural Stone Reliefs on Seljuk Sacred Architecture in Anatolia", 116; Öney, "Anadolu Selçuk Mimarîsinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal", 157-158.



Fotoğraf 285. *Hitit Çift Başlı Kartalı, MÖ XIV.-XIII Yy., Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara.*

Kanaatimizce mimarî yapılarda mevcut olan herhangi bir motif anlamlandırılırken içinde yer aldığı kompozisyon bütünüyle dikkate alınmalıdır. Bu noktada efsanevî karakterli devlet kuşu tasvirlerinin kökenini Cebrâil (as)'a kadar götürmek mümkündür. Nitekim Türklerde hayat ağacının tepesinde tasavvur edilen kartal, inanışa göre göğün beşinci katında yaşamaktadır[747]. Burası aynı zamanda nûrlar âlemi ile canlılar âlemi arasındaki kapıdır. Kartal, *demir kazık* yahut *kutup yıldızı* olarak da adlandırılan bu *sınır noktası*nda nöbet tutar. Zira insanlar için buranın yukarısına geçiş izni olmadığı gibi kartal da bulunduğu kattan yukarı, tanrı tahtına çıkamaz. Kartal, ilâhî bir elçilik vazifesi ile ruhların ilettiği mesajları kamlara ve hakanlara iletir. Aynı zamanda doğacak çocukların ruhlarını yeryüzüne taşımakla görevlidir[748]. Çok tanıdık gelen bu sahne, İslâm dininde dört büyük melekten biri olan Cebrâil (as)'in, Kur'an ve hadis temelli İslâmî gelenekte anlatılan vazifeleri ile büyük benzerlik gösterir. Nitekim Ögel, Türk inanışlarında kartalın tanrının habercisi olduğunu vurgular[749]. Bilhassa Necm Sûresi 5-18'de Hz. Peygamberin miraçta, kimilerine göre yeryüzünde, vahiy alma ânını betimleyen âyetler ve tefsiri Cebrâil'in Allah'tan aldığı vahyi Hz. Peygambere iletmekle

---

[747] Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi II* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2014), 173.

[748] Ögel, *Türk Mitolojisi II*, 179; Ergun, *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, 157-158.

[749] Bahaeddin Ögel, "Türklerde Kartal ve Kartal Arması", *Türk Kültürü* X/118 (1972), 1145.

görevli olduğu gibi *son sınır* olan *Sidretü'l Müntehâ*'dan öteye geçememesi[750], buradaki kartal motifinin Cebrâil (as) ile benzerliğini gözler önüne sermektedir. Bu hususa hayat ağacı bahsinde başka bir açıdan etraflıca yer verdiğimiz için diğer İslâm öncesi medeniyetlerdeki örnekleri tekrar etmeyeceğiz. Ancak çok benzer anlatıların Antik Fars ve Sümer metinlerinde mevcut olduğunu bilmekte fayda vardır[751]. Ayrıca Cebrâil (as)'in Kur'ân-ı Kerîm'de kanatlı bir varlık olarak betimlendiğine de dikkat çekmek isteriz[752]. Yine tasavvufî metinlerde Hümâ'nın bir melek gibi algılanışına dair örnekler bulmak mümkündür. Zira *Mesnevî'de "Sen müşfik ve merhametli bir meleksin. Hümâ, hiçbir kuşu incitmez!"* beyti, her ne kadar hikayenin bütününde İsrafil (as) için kullanılıyor olsa da Hümâ'nın melek özelliği taşıdığından incitme güdüsünün olmadığı vurgulanmıştır[753]. Dolayısıyla hayat ağacı tasvirlerinde mevcut olan *devlet kuşu/Hümâ* figürleri, dünyevî anlamın yanında dinî ve mistik bir boyuta da gönderme içerir. Burada kuşlar Cebrâil (as)'in makamına işaret ederek devlet hakimiyetini ilâhî/göksel bir kaynağa bağlamaktadır. Diğer bir deyişle kitâbelerde yazıyla belirtilen Sultan'ın Allah'ın yeryüzündeki gölgesi oluşu, Hümâ ile figürlü bir ifadeye ulaşmıştır.

Netice itibariyle farklı coğrafyalarda ve ayrı zaman dilimlerinde ortaya çıkan metinler ve o metinlerden gelişen müşterek tasvirlerin ortak bir özden beslendiğini söylemek mümkündür. Bu öz, tek bir yaratıcıdan ulaşan ilâhî mesaj olup zaman içerisinde çeşitli değişikliklere uğraşmıştır. Tek yahut çifte kuş motifi özelinde ise kanaatimiz, "*kut*"u taşıyan devlet kuşu figürünün ilâhî mesajı yeryüzüne ileten Cebrâil (as) ve onun özelliklerinden mülhem bir tasvir olduğu yönündedir.

Bu başlık altında izaha muhtaç bir diğer husus, hayat ağacı kompozisyonlarında dallarda tasvir edilen minik kuşlardır. Söz konusu kuşlar önceki yayınlarda doğmamış şaman ruhları şeklinde açıklanmıştır[754]. Bununla birlikte dünyevî bir sembol olarak değerlendirdiğimizde devlet kuşu/Hümâ'nın kanatları altındaki minik kuşlar, devlete tabi olan diğer beylikleri yahut devletin himayesi altındaki tebâyı temsil ediyor olabilir.

---

[750] *Kur'an Yolu*, 2007, V/165-195.

[751] Yıldırım, *İran Mitolojisi*, 2015, 423-424.

[752] el-Fâtır 35/1.

[753] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, V/574, 1651. Beyit.

[754] Öney, "Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi", 35; Ayrıca bk. Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, 123.

Ancak motiflerin İslâm mimarîsinde bulunması sebebiyle dinî metinlerden hareketle bir okuma yapıldığında Hz. Peygamberin *"Şehidlerin/Müminlerin ruhları, Cennet meyvesi veya Cennet ağacından yiyen yeşil kuşlar içindedirler."* hadîs-i şerifi de söz konusu tasvirleri İslâmî cepheden anlamlı hale getirmektedir[755]. Bunun yanında Yûnus da, daha evvel dile getirdiğimiz üzere, cennetle mükafatlandırılacak müminleri, hadîs-i şerifteki kuş metaforuna benzer bir anlatımla *"Nefsin düşman bilenler konar Tûba dallarına"* beyti ile tarif etmiştir[756].

b. Ankâ, Sîmurg ve Zümrüd ü Ankâ

İslâm sanatında, minyatür resim ve mimarî süsleme başta olmak üzere, öne çıkan özgün kuş tasvirlerinden müteşekkil bir diğer grup *Ankâ, Sîmurg ve Zümrüd ü Ankâ* isimleriyle malum efsanevî figürlerdir. Bu üç ismin farklı kuşları mı yoksa aynı kuşu mu ifade ettiğine dair sorular zihinleri daima meşgul etmiştir. Hayvanlar âlemini fiziksel olduğu kadar efsanevî yönleriyle de ele alan *Acâibü'l-Maklukât* türünden eserler, bahse konu kuşların niteliklerine yönelik bilgiler içermesi bakımından mevzuya kısmen açıklık getirir. Bu doğrultuda adı geçen efsanevi kuşlardan Ankâ, Kazvinî'ye (v. 682/1283) ait *Acâibü'l-Mahlûkât ve Garâibü'l-Mevcudât* ve Demirî'ye (v. 808/1405) ait *Hayâtü'l-Hayevân* başlıklı Arapça eserlerde "*cüsse ve yaratılış bakımından kuşların en büyüğü/ulusu"*[757] şeklinde ifade edilir ve *ukab*ın, diğer bir ifadeyle *kartal*ın aynı zamanda *Ankâ* ismiyle de anıldığı[758] belirtilir. Hint kökenli olup zamanla Arap edebiyatının klasikleri arasında yer edinen *Kelile ve Dimne*'de de Ankâ, kuşların hükümdarı ve efendisi olarak anlatılır[759]. Dolayısıyla Arapça metinlerde ismi geçen Ankâ daha ziyade iri cüssesi ve heybetiyle dikkat çeken muktedir bir kuştur. Buna mukabil Muhammed bin Mahmud et-Tûsî'nin Kazvinî'den yaklaşık yüz yıl evvel yazdığı, Farsça *Acâibü'l-*

---

[755] Tirmizî, Fezâ'ilü'l-cihâd, 13; İbn Mâce, Cenâ'iz, 4, Zühd, 32.

[756] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 431.

[757] Stefano Carboni, *The Wonders of Creation and the Singularities of Painting-A Study of the Ilkhanid London Qazvini* (Edinburgh: Edinburgh Univertsity Press, 2015), 326-327.

[758] Selçuk Kırbaç, *Hayâtü'l-Hayevân Tercümesi* (Sakarya: Sakarya Üniversitesi, Doktora Tezi, 1999), 225.

[759] Abdullah b. el-Mukaffa, *Kelile ve Dimne-Arapça Metin ve Tercüme*, çev. Hayreddin Karaman - Bekir Topaloğlu (İstanbul: Ensar Yayınları, 2018), 124; Hatice Kübra Uysal, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 363 Numaralı Kelile ve Dimne Nüshasının Minyatürlerinin Teknik Analizi* (İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2019), 150.

*Mahlûkât'*ta efsanevî kuş olarak Sîmurg'un öne çıktığı görülür. Sîmurg, Ankâ gibi heybetli bir kuş olmasının yanında kanatlarından çıkan ve hiçbir âdemin işitmediği sesler, tüylerinden savrulan ateşler ve envâi çeşit çiçeklerle donatılmış bir bahçeyi andıran renkli görünümüyle tarif edilir[760]. Attâr'ın *Mantıku't-Tayr*'ında ise tamamen mistik bir karektere bürünür. Efsanevî hayvanlar hakkında bilgi veren mezkur metinlerden anlaşıldığı üzere Ankâ ve Sîmurg, ortak yönleri olmakla birlikte gerek mahiyet gerekse görünüş bakımından birbirinden farklı kuşlardır. Nitekim yazmalarda mevcut olan Ankâ ve Sîmurg tasvirleri de bu farklılığı görsel boyutta teyit eder (Fot.286-287).



Fotoğraf 286. *Ankâ Tasviri I, Sarre – Kazvinî, XV. Yy., National Museum Of Asian Art, Washington.**

Fotoğraf 287. *Sîmurg Tasviri, Tûsî'ye Ait Acâib'ten vr. 20a, XVI. Yy. The Walters Art Museum, Baltimore.**

Ne var ki asılları Arapça ve Farsça olan eserlerin Osmanlıca tercümelerinde, bu iki kuşun birleştirildiği ve kimi zaman birbirilerinin yerine kullanıldığı görülür. Zira bir hikayenin başında Ankâ şeklinde isimlendirilen kuş, hikayenin ortalarında Sîmurg'a dönüşürken sonunda yine Ankâ ismini alabilmektedir[761]. Benzer hadise, Anadolu

[760] Muhammed bin Mahmûd et-Tûsî, *Acâyibü'l-Mahlûkāt ve Garâyibü'l-Mevcûdât: (İnceleme-Tıpkıbasım)*, ed. Günay Kut (İstanbul: Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2012), vr. no 307a-308b; et-Tûsî, *Acâyibü'l-Mahlûkāt*, 2019, 389, vr. no 245b-246a.

[761] et-Tûsî, *Acâyibü'l-Mahlûkāt*, 2019, 387-388 vr. no 244a-244b-245a-245b; et-Tûsî, *Acâyibü'l-Mahlûkāt*, 2012, vr. no 306a/b-307b.

coğrafyasına fazlaca tesir eden tasavvufî metinler için de geçerlidir. Biri Arap diğeri Fars kültüründen gelen ve temel bazı ortaklıkları bulunmasına rağmen birbirinden farklı nitelikleri haiz bu iki kuşun metinlerde gerek anlam gerekse isim bakımından birleştirildiği anlaşılır. Bu açıdan incelendiğinde Mevlânâ *Mesnevî*'de *"Sen nefs kargasına tâbi olma! Onun gideceği yer mezarlıktır, bağ bahçe değil. Ankâ'nın peşinden git ki gönül Kaf'ına, Gönül Mescid-i Aksa'sına varasın."*[762] diyerek Ankâ'nın yurdunun Kaf Dağı olduğuna işaret eder. *Mesnevî*'de başka bir beyitte ise bu kez *"Sîmurgların meskeni Kaf Dağı'dır. Her hayal orada dolaşmaz. Onu gören hayalden başkası oraya ulaşmaz. Gördükten sonra yine de ayrılık vakti gelir."*[763] beyitleriyle Sîmurg'un meskeninin de Kaf Dağı olduğu ifade edilir. Sühreverdî[764] ve Attâr'da[765] da Ankâ ile Sîmurg'un mahiyet itibriyle birbirine çok yakın özelliklerle betimlendiği tespit edilir. Sühereverdî'nin anlatımlarında *nasıl ki herkes Ankâ ile fakat onsuzsa*, Attâr'da da *Sîmurg'a ulaşmaya çalışanlar onun aslında kendilerinde olduğunu bilmemektedir*. İki kuş arasındaki bu yakınlaşmanın Anadolu coğrafyasında iyice belirginleştiğini söylemek yerinde olacaktır. Esasen başlıkta yer alan *Zümrüd ü Ankâ*, tam olarak bu birleşimin bir neticesidir. *Zümrüd ü Ankâ*, yıllar içerisinde meydana gelen etkileşimlerle Farisîlerin Sîmurg'u ve Arapların Ankâ'sından izler taşıyan ve Anadolu halkının muhayyilesinde şekillenmiş mürekkep bir kuştur. Öyle ki Sîmurg ve Ankâ, Türk-İslâm sentezinde müşterek bir isim alarak *Zümrüd ü Ankâ*'ya dönüşmüştür[766]. Bununla birlikte mimarî süslemede Ankâ ve Sîmurg özgün karakterini muhafaza eder. O sebeple efsanevî kuşlar başlığı altında bu iki figür müstakil olarak ele alınacaktır.

ı. Ankâ

Efsanevî *Ankâ* kuşu, yukarıda etraflıca izah edildiği üzere, metinlerde çoğu zaman Sîmurg ile karıştırılan bir karakter olmuştur. Bunun yanında dikkatle incelendiğinde gerek anlam gerekse tasvir bakımından farklı nitelikleri haiz oldukları

---

[762] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, IV/452, 1330-1334. Beyitler .

[763] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, VI/772, 4050-4051. Beyitler .

[764] Şehabeddin Sühreverdi, *Cebrail'in Kanat Sesi*, çev. Sedat Baran (İstanbul: Sufi Kitap, 2006), 47.

[765] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 381.

[766] Ögel, *Türk Mitolojisi I*, 121.

anlaşılır. Batı kökenli çalışmalarda da Antik Yunan'ın efsanevî kuşu *Phoenix* ile Arap mitolojisinin *Ankâ*'sı arasında benzerlikler kurulurken[767] *Sîmurg* onlardan farklı bir kuş olarak değerlendirilir. Yazmalarda Ankâ, tabiattaki sülün kuşunu andıran fiziksel unsurlara sahip bir canlı şeklinde resmedilmiştir (Fot. 288-289)[768].





Fotoğraf 288. *Ankâ Tasviri II, Londra – Kazvinî, XII.-XIV. Yy., British Library, Londra, (Stefano Carboni'den).*

Fotoğraf 289. *Sülün Kuşu I**

Mimarî eserlerde, Ankâ olduğunu tereddütsüz bir biçimde öne sürebileceğimiz bir tasvire çalışmamız esnasında rastlamadık. Buna mukabil yazmalardaki Ankâ görselleriyle benzerlik taşıyan iki örneğe burada yer vermek isteriz. Bunlardan ilki Anadolu Selçuklu Dönemi'nin en görkemli eserlerinden Kubâdâbâd Sarayı çinilerinde tespit edilen tekli kuş figürüdür. Beyşehir Gölü'nün güneybatı kıyısında kalan ve I. Aleaddin Keykûbad (1220-1237) zamanında yapılan saray, geniş kompozisyon örüntüsüne sahip çinilerle bezelidir. Çinilerin önemli bir kısmı, kompleksin Büyük Saray adı verilen merkezî biriminden in-situ olarak çıkarılmıştır[769]. Aynı şekilde avlusunda av şölenlerinin tertip edildiği Küçük Saray'ın sekiz köşeli duvar çinilerinde bahse konu tek başlı kuş figürünü görmek mümkündür (Fot.290). Arık, duvarları süsleyen tasvirlerin sarayın işlevine uygun olarak, av hayvanları ve avcı kuşlar olabileceğini belirtmiştir. Bu sebeple tek başlı kuş da hükümdarın av esnasında yanından ayırmadığı *doğan*, *şahin*,

[767] John Spencer Hill, "The Phoenix", *Religion & Literature* XVI/2 (1984), 61-62.

[768] Ayrıca bk. https://arth27501sp2017.courses.bucknell.edu/a-flight-through-İslâmic-culture/, erişim: 12 Ağustos 2022.

[769] Muharrem Çeken, "Kubadabad Saray Külliyesi", *Selçuklu Dönemi Saraylar ve Köşkler* (Konya: Selçuklu Belediyesi, 2021), II/67, 80.

sungur gibi yırtıcı kuşlardan biri kabul edilir[770]. Bu durum Demirî'nin kartal/ukab ile Ankâ'yı tek bir kuş gibi tarif eden düşüncesiyle paralellik arz eder[771]. Öte yandan çinilerdeki tekli yırtıcı kuş figürlerinin *Kelile ve Dimne* ile *Acâibü'l-Mahlûkât* yazmalarındaki Ankâ tasvirlerine benzerlikleri dikkat çekicidir (Fot.288,290,291). Tasvirlerde Ankâ, bir veya iki ayağı birden yere sabit olup statik görünümde resmedilen edilen heybetli bir kuştur. Kimi örneklerde horozu andıran bir baş ile tasvir edilse de erken dönemde sülün kuşuna (Fot.291-292), nispeten daha geç yazmalarda ise doğan/şahin/kartal türünden yırtıcı bir kuşa benzeyen tasvirleri yaygındır (Fot.289). Ankâ tasvirlerinin başından yükselen altın renginde tüy yahut sorguç bazı yazmalarda sivri kulaklara dönüşmüştür (Fot.291, 294). Bu anlamda Kubâdâbâd çinilerindeki tasvir, sivri kulaklı Ankâ'larla büyük bir benzerliğe sahiptir. Ayrıca çinilerdeki kuş, heybeti ve iri cüssesi ile Ankâ'nın yazmalarda vurgulanan fiziksel özellikleriyle uyum gösterir. Esasen yakın dönemlere tarihlenen yazma ve mimarî süslemelerin birbirlerinden etkilenmek sûretiyle benzer özellikler taşıması gayet olağan bir durumdur. Nitekim yazma eserlerdeki Ankâ tasvirlerinin tek baştan çift başa evrilmesi de mimarî süsleme ve kitap sanatları arasındaki etkileşimle doğrudan ilgili görülmüştür[772].



Fotoğraf 290. *Kubâdâbâd Sarayı'nda Ankâ Tasvirli Sekizgen Çini, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Çini Eserler Müzesi, Konya.*



Fotoğraf 291. *Ankâ Tasviri III, Kelile ve Dimne, TSK H. 363 vr. 71b, (Hatice Kübra Uysal'dan).*

---

[770] Rüçhan Arık, *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000), 88-91.

[771] Kırbaç, *Hayâtü'l-Hayevân Tercümesi*, 225.

[772] Julie Badiee, "The Sarre Qazwīnī: An Early Aq Qoyunlu Manuscript?", *Ars Orietalies* XIV (1984), 101-103.

Bu hususta temas etmek istediğimiz bir diğer nokta Divriği Ulu Camii batı taç kapısındaki tek kuşa getirilen yorumdan yola çıkarak buradaki tek başlı kuşun da egemenlik sembolü olma ihtimalidir. Zira Sakaoğlu, Divriği Ulu Camii tezyînatındaki tekli kuş figürünün Mengücek Beyi Ahmed Şah'ın, çifte kuşların ise Ahmed Şahı'n ataları Şahin Şah ve Süleyman Şah'ın ongunları olabileceğini ifade eder[773]. Bu düşünceden mülhem Selçuklu sarayındaki çift başlı kartalların *sultanı*, tek başlı ancak heybeti ve duruşu ile devlet kuşunu da andıran figürün *veliahtı* yahut *vezirlik makamını* temsil ettiği düşünülebilir. Nitekim *Kelile ve Dimne*'de iktidar sahibi bir kuş olarak anlatılan Ankâ, Sîmurg'dan farklı olarak, dünyevî iktidarla irtibatlandırılabilecek bir figürdür[774].

Mimarîde Ankâ tasvirine örnek olabileceğini düşündüğümüz bir diğer tasvir, Topkapı Sarayı Sünnet Odası giriş cephesini süsleyen çini panolar ile Bağdat Köşkü pencere aralarındaki çini panolarda bulunur. Sünnet Odası dördüncü avluda Sofa-ı Hümayûn adı verilen terasın Harem'e bakan kısmındadır. Osmanlı Klasik Devri'nin en güzel örneklerinden olan çini panolar, bulut motifi dolgulu saz üslûbunda bitkisel bezemelerle süslenmiş dekoratif kemerler biçimindedir. Beyaz zeminde firuze ve mavi rengin hakim olduğu çinilerde hatayî motiflerinin üzerinde kuşlar tasvir edilmiştir (Fot.292). Sülünü andıran bu kuşlar yazmalardaki Ankâ tasvirleriyle de benzerlik gösterir (Fot.294). Panonun alt kısmında yer alan misk geyiği, öküz, at ve kurt gibi hayvanların uzuvlarının bir araya getirilmesinden müteşekkil zoomorfik efsanevî iki kilin (ejder-atı) figürü[775], kuşların da efsanevî mahiyete sahip oluşlarını destekler. XVI. yüzyılda saz üslûbunu geliştiren sernakkaş Şah Kulu'nun gerek saray koleksiyonundaki albüm resimlerinden gerekse yakın zamanda ortaya çıkarılan Has Oda'daki Sîmurg tasvirlerinden, sanatında mitoloji kökenli efsanevî unsurlara yer vermeyi tercih eden bir

---

[773] Sakaoğlu, *Türk Anadolu'da Mengücekoğulları*, 304.

[774] el-Mukaffa, *Kelile ve Dimne-Arapça Metin ve Tercüme*, 124; Uysal, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 363 Numaralı Kelile ve Dimne Nüshasının Minyatürlerinin Teknik Analizi*, 150.

[775] Uzakdoğu kökenli bu tasvirin orijinal adı "ch'ilin"dir. *Ch'i* tasvirin erkeğini, *lin* ise dişini ifade eder. Suda ve karada yürüyebildiğine inanılan bu efsanevî hayvanın gövdesi misk geyiği, kuyruğu öküz kuyruğu, alnı kurt alnı ve ayakları at ayağı biçimindedir. Bk. Banu Mahir, "Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık* II (1987), 129-130.

sanatkâr olduğu bilinir[776]. Buradaki tasvirlerin çok benzerlerine yine sarayın dördüncü avlusunda bulunan ve Sultan IV. Murad tarafından 1639 yılında Bağdat Seferi dönüşünde yaptıran Bağdat Köşkü'nde[777] yer verildiği görülür. Söz konusu panolar Topkapı Sarayı Sünnet Odası cephesindekilerin XVII. yüzyılda yapılmış başarılı birer kopyası sayılabilir (Fot.293)[778].





Fotoğraf 292. *Topkapı Sarayı Sünnet Odası'nda Ankâ Tasviri, Osmanlı Dönemi, XVI. Yy., İstanbul.*

Fotoğraf 293. *Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü'nde Ankâ Tasviri, Osmanlı Dönemi, XVII. Yy., İstanbul.*



Fotoğraf 294. *Sülün Kuşu II**

[776] Bk. Banu Mahir, "Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan", 125; Banu Mahir, "Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık* I (1986), 113-130; Aziz Doğanay, "Yüzyıllar Sonra Tokapı Sarayı'nda Ortaya Çıkarılan Ejder-Sîmurg Karşılaşması Üzerine", *Milli Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi* 21 (2021), 10.

[777] Sedat Hakkı Eldem - Ferudun Akkozan, *Topkapı Sarayı: Bir Mimarî Araştırma* (İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982), 28-29.

[778] E. Emine Naza Dönmez, "Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü Çinileri", *İstanbul Üniversitesi Art-Sanat* 15 (2021), 222.

ıı. Sîmurg

Araştırmalarımız neticesinde İslâm mimarîsinde *Sîmurg* tasvirlerine XV. yüzyıldan itibaren inşa edilen yapılarda tesadüf ettiğimizi söyleyebiliriz. Bu yapılardan biri Topkapı Sarayı bünyesinde, günümüzde Mukaddes Emanetler Dairesi olarak kullanılan Has Oda'dır. Has Oda'nın kuzey revak fakulyasında, son yıllarda yapılan restorasyon çalışmaları esnasında ortaya çıkarılan Sîmurg figürleri, Osmanlı mimarîsinde bahse konu motifin özgün bir örneği olması bakımından hayli mühimdir. Saz üslûbuyla nakşedilmiş kompozisyon ejder ve Sîmurg karşılaşmasını konu edinir. Üslûp özellikleri itibariyle Kanunî Sultan Süleyman Devri saray nakkaşlarından Şah Kulu tarafından resmedildiği düşünülmektedir. Dolayısıyla XVI. yüzyıla tarihlendirilir. Has Oda'da tespit edilen Sîmurg tasvirlerinin gövde ve kuyruk kısımları büyük ölçüde tahrip olmuştur. Buna rağmen kullanılan renkler ve figürün anatomik özellikleri, kompozisyonun yazmalarla büyük bir benzerlik gösterdiğini ortaya koyar (Fot.295-297). Kanatları olabildiğince açık olan Sîmurg, gökyüzünden aşağı süzülürken yerden yükselen ejder ile karşı karşıya gelir. Metinlerdeki tariflere benzer biçimde uzunca bir boyna sahiptir ve boynundaki kabarık tüyler altınla renklendirilmiştir. Kanat tüyleri mavi, beyaz, kırmızı ve altın renklerine sahiptir[779].

[779] Detaylı bilgi için bk. Doğanay, "Yüzyıllar Sonra Tokapı Sarayı'nda Ortaya Çıkarılan Ejder-Sîmurg Karşılaşması Üzerine", 8.



Fotoğraf 295. *Topkapı Sarayı'nda Ejder-Sîmurg Karşılaşması, Osmanlı Dönemi, XVI. Yy., İstanbul, (Aziz Doğanay'dan).*



Fotoğraf 296. *Ejder-Sîmurg Karşılaşması'ndan Detay, Osmanlı Dönemi, XVI. Yy., İstanbul, (Aziz Doğanay'dan).*

Fotoğraf 297. *Tûsî'ye Ait Acâib'te Ejder-Sîmurg Karşılasması, vr. 172b, XVI. Yy., The Walters Art Museum, Baltimore.**

Topkapı Sarayı kompleksi içerisinde üçüncü avluyu oluşturan Enderûn Meydanı'nın kuzeybatı köşesinde yer alan Has Oda'da yukarıda temas ettiğimiz kalem işi Sîmurg tasvirleri haricinde bir çift efsanevî kuş tasviri daha mevcuttur. Has Oda'nın duvarlarını kaplayan ve XVI. yüzyıl sonlarına tarihlendirilen sıraltı tekniğindeki İznik çinilerinde[780] karşılıklı yerleştirilmiş olan kuş figürleri, özellikle baş tasarımları sebebiyle, muhayyel birer canlı hüviyeti taşımaktadır. Kırmızı zemin üzerindeki bahar dalları arasında bulunan kuşların gövdesi benekli ve boyunları uzuncadır (Fot.298-299). Kuşların başları ile uzun boyunları yazmalarda ve Has Oda'da tespit edilen Sîmurg tasvirlerine fazlaca benzemektedir. Ne var ki burada Sîmurg'ların bahar dallarına konmuş olmaları, Sîmurg'un hareket halindeki tasvirlerinden farklılık arz etmektedir. Öte yandan tavus kuşu ve benzeri, tabiattaki her hangi bir kuşa birebir benzememeleri, onların efsanevî Sîmurg şeklinde isimlendirilmelerine imkân vermektedir.



Fotoğraf 298. *Topkapı Sarayı Has Odada Karşılıklı İki Sîmurg, Osmanlı Dönemi, XVI. Yy., İstanbul, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan).*

Fotoğraf 299. *Karşılıklı İki Sîmurg'dan Detay, Osmanlı Dönemi, XVI. Yy., İstanbul, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan).*

Sîmurg figürünün yer aldığı mimarî eserlerden bir diğeri, Safeviyye tarikatının kurucusu Şeyh Ebü'l-Feth Sâfiyyüddîn İshâk'ın (v.1334) türbesinin de içinde yer aldığı yapılar topluluğudur. Şah İsmail'in büyük dedesi olan Şeyh Sâfiyyüddîn Erdebilî

[780] Nebi Bozkurt - Doğan Yavaş, "Mukaddes Emanetler Dairesi", *DİA* (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2020), XXXI/113.

vefatının ardından, tarikatın merkezi olan hankahın yakınında inşa edilen, kule biçimdeki anıt mezara defnedilmiştir[781]. Buradaki yapılar topluluğu haremhane, Şeyh Sâfiyyüddîn Türbesi, dârülhuffâz, şahnişin hücresi, eski inzivahane/çilehane, yeni inzivahane, çinihane, dârülhadis, Şah İsmail Türbesi, Şah Tahmasp avlusu ve Cennetsaray birimlerinden müteşekkildir[782]. Sîmurg figürü, yukarıda sıralanan yapılardan kandilhane adıyla da bilinen dârülhuffâzda bulunur. Şeyh Sâfiyüddîn'nin türbesine buradan geçilmektedir. Kandilhanenin mavi zemin üzerine koyu sarı tonlarında bezenmiş yarım kubbelerinin hatayî ve rumî üslûpunda süslemeleri arasında uçar vaziyette sîmurglar tespit edilebilmektedir[783]. Kandilhanenin yeniden inşası XVI. yüzyılda Şah I. Abbas zamanına tekabül eder. Safevî Devleti'ni, kendi döneminde inşa ettirdiği abidevî yapılarla İslâm sanatının merkezi konumuna getiren Şah Abbas, aynı zamanda Safevî dünyasında etkin olan dinî ve tasavvufî düşüncenin mimarîde vücut bulmasına vesile olan bir hükümdardır. Erdebil'de İslâm dünyasını derinden etkileyen tasavvufî bir görüşün aktarımının yapıldığı hankah ve türbe merkezli bu yapılar bütününde Sîmurg figürünün yer alması, salt sanatsal bir uygulama olmaktan öte tarikatın beslendiği kaynakların mimarî süslemeye yansıması şeklinde okunabilmektedir.

İran'da Sîmurg tasvirinin görüldüğü bir başka yapı yine Şah I. Abbas Dönemi idarecilerinden Ganj Ali Khan tarafından inşa ettirilen kervansaraydır[784]. Kirman şehrinde yer alan kervansarayda ejder-Sîmurg karşılaşması olarak adlandırılan kompozisyon, yapıda süsleme unsurları bakımından özgün bir niteliğe sahip olan taç kapı kemer köşeliklerindedir. Simetrik bir tasarımla ele alınan çini bezemede dört ayrı ejder-Sîmurg karşılaşması mevcuttur. Kompozisyonda kobalt zemin üzerinde sarı, yeşil, turkuaz ve beyaz renkler hakimdir. Ejderler ile adeta kafa kafaya gelen Sîmurgların renkli

---

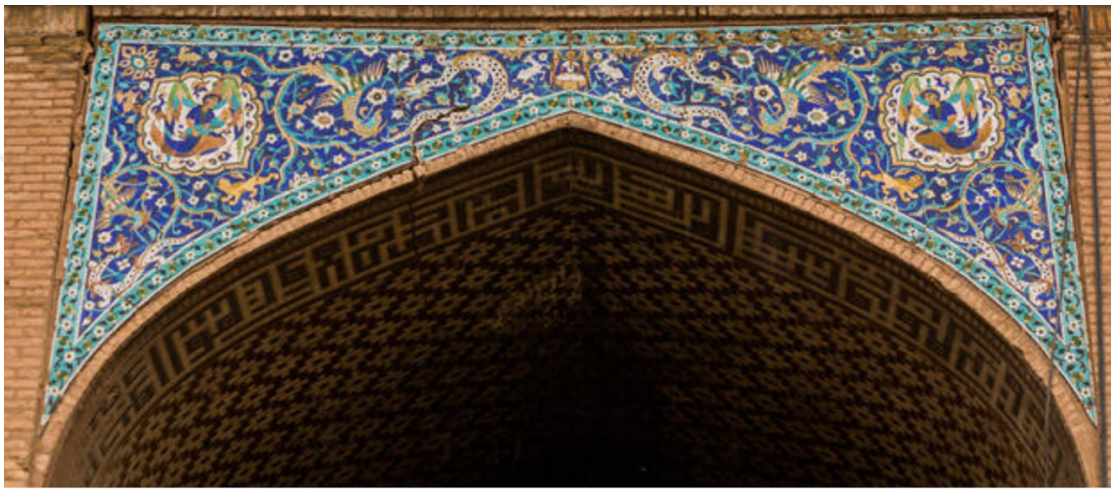
[781] Ayşe Ersay Yüksel, "Tasavvuf Sanat İlişkisi Bağlamında Şeyh Sâfiyyünddîn Dergâhı", *İran Çalışmaları Dergisi* IV/1 (2020), 101.

[782] Ersay Yüksel, "Tasavvuf Sanat İlişkisi Bağlamında Şeyh Sâfiyyünddîn Dergâhı", 108; Roya Esmi - Habib Shahbazi Shiran, "Comparative Study of Symbolic Motifs of Peacock and Simurgh in Selected Historical Monuments of the Safavid Period in Ardabil and Isfahan Cities", *Gazi University Journal of Science* XXXV/3 (2022), 778-779.

[783] Esmi - Shahbazi Shiran, "Comparative Study of Symbolic Motifs of Peacock and Simurgh in Selected Historical Monuments of the Safavid Period in Ardabil and Isfahan Cities", 781.

[784] Peter Jackson (ed.), *The Cambridge History of Iran: the Timurid and Safavid Periods* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), VI/793-794; Fatemeh Khozaei vd., "Revising the Influence of Persian, Indian and Chinese Motifs on the Architectural Decorations of Kerman from the Safavid Time to Present", *Bagh-e Nazar* XVI/72 (2019), 77.

kanatları açıktır. Figürler, Sîmurg tasvirlerine özgü bir eda ile gökyüzünde hareket halindedir (Fot.300). İran coğrafyasında Safevîler Dönemi'nden itibaren inşa edilen eserlerde Sîmurg figürünün kullanıldığı örnekleri çoğaltmak mümkündür. Özellikle diğer sembolik figürlerle birlikte Sîmurg, İran'da mimarî süslemenin baş kahramanları arasında sayılabilir. Öte yandan Sîmurg, Anadolu ve İran dışında kalan İslâm coğrafyasında da öne çıkan bir tasvirdir. Bu anlamda günümüz Özbekistan toprakları dikkate değer örnekleri ihtiva eder.



Fotoğraf 300. *Ganj Ali Khan Kervansarayı'nda Ejder-Sîmurg Karşılaşması, Safevî Dönemi, XVI. Yy., Kirman.**

Buhara'nın merkezinde *Leb-i Havuz* adıyla bilinen küçük yapay göletin etrafına XVII. yüzyılda abidevî yapılar inşa edilmiş olup burası Kalan Minare'den ayrı bir meydan halini almıştır. Havuzun kuzey tarafında Buhara'nın en büyük medreselerinden biri olan Kukeldaş Medresesi konumlanır. Havuzun batı tarafında Nadir Dîvan Begi tarafından inşa ettirilen hankah bulunur[785]. Havuzun güney kısmında kalan ve yine Nadir Dîvan Begi tarafından inşa ettirilen 1031/1622 tarihli medrese[786] ise süslemerinde mevcut olan iki ayrı Sîmurg kompozisyonuyla ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Medresenin taçkapı ayvanı, bölgedeki diğer eserler gibi, oldukça görkemlidir. Taç kapı ayvanının kemer köşelikleri, karşılıklı iki efsanevî kuş tasviri ile bezenmiştir. Çini malzemeden meydana gelen bezemede kuşlar birbirlerine dönüktür. Kuşların ortasında insan sûretinde bir güneş bulunur. Kapıyı çevreleyen geometrik bordüre bitişik olan güneş üstten kesiktir.

[785] Edgar Knobloch, *Monuments of Central Asia-A Guide to the Archaeology, Art and Architecture of Turkestan* (London-New York: I.B. Tauris, 2001), 126, 129.

[786] Henri Stierlin, *Persian Art and Architecture* (London: Thames and Hudson, 2012), 158-159.

Dolayısıyla tam bir daire değildir. Kanatları açık, hareket halindeki iri cüsseli kuşlar pençelerinde birer domuz taşırlar. Başı, yırtıcı kuşları andıran figürün kuyruğundan çıkan iki uzantı birbirine dolanarak köşeliklerin en alt kısmına ulaşır (Fot.301). Figür, başta kanat yapıları olmak üzere yazmalardaki Sîmurg tasvirleriyle büyük oranda benzerlik gösterir. Ayrıca kuyruğundan sarkan uzantılar da Sîmurg tasvirlerinin belirleyici unsurları arasındadır. Burada ve Ganj Ali Khan Medresesi taç kapısında iki adet olan bahse konu uzantılar yazmalarda 4-5 adet şeklinde tasvir edilmiştir. Tasvirdeki kuşun azameti ve büyüklüğü pençeleriyle taşıdığı hayvandan da anlaşılır. Kuşun bu özellikleri *Acâibü'l-Mahlûkât*'larda betimlenen ve bir gergedanı, fili yahut timsahı kolayca kapıp götürdüğü ifade edilen Sîmurg'un nitelikleriyle örtüşür. Bununla birlikte figürün boyun kısmındaki halkalar, Tusî'de geçen ve Sîmurg'un kanatlarının *altın görünümlü binlerce daire ile süslendiği*ne yönelik anlatıyı akla getirir[787].

Özbek bilim adamı Bulatov, buradaki tasviri Hümâ kuşu olarak isimlendirip onun da medresenin bânisi Nadir Dîvan Begi'ne işaret ettiğini belirtir. Ona göre Hümâ'nın[788] kuyruğundan çıkan iki yol, seçimli bir varlık olan insanoğlunun, iyi ve kötü olmak üzere, bu hayatta seçeceği yollardır. Tepedeki güneş insan-ı kâmili temsil eder. Ayrıca Bulatov, kompozisyondaki domuzun nefse tekabül ettiğini belirtir[789]. Ayrıca Özbekistan'da kaleme alınan yerel bilimsel yayınlarda, kompozsiyonun merkezindeki güneş tasvirleri, benli ve bensiz oluşlarına göre farklı şekilde anlamlandırılır. Bu düşünceye göre, Semerkand'daki Şîr-dâr Medresesi'nde olduğu gibi insan sûretindeki güneş, şayet iki benli ise *mutlak kemal*i simgeler. Mutlak kemal, Allah (cc) anlamına gelirken bensiz güneş *insan-ı kâmil*dir[790]. Esasen Bulatov'un, figürün yüzünde bulunan benlerden yola çıkarak ihtiva ettiği anlamı çözümlemesi, kadim bir geleneğe dayanır. Bu, İslâm medeniyetinde *ilm-i kıyâfet* adı verilen ve insanın görünen özelliklerinden karakter

---

[787] et-Tûsî, *Acâyibü'l-Mahlûkāt*, 2012, vr. no 307a-308b; et-Tûsî, *Acâyibü'l-Mahlûkāt*, 2019, 389, vr. no 245b-246a.

[788] Bulatov, tasvirdeki kuşu "Hümâ" olarak isimlendirmektedir. Ancak, başta *Acâibü'l-Mahlûkât*'lar olmak üzere yazmalarındaki tasvirler buradaki kuşun Sîmurg olduğunu net bir biçimde ortaya koyar. Yine tasavvufî metinler dikkate alındığında Hümâ'nın devlet kuşunun isimlerinden biri olduğu anlaşılmakta olup bu konu ilgili başlıkta etraflıca ele alınmıştır.

[789] Saidahbar Bulatov vd., *Ramzlar:Tasvir ve Mazmun* (Taşkent: Fan ve Tehnologiya, ts.), 12-34; Ayrıca bk. Saidahbar Bulatov - M. Polatova, *Gozallikdadagi Kainat Falsafasi* (Taşkent: Iqtısod-Moliya, 2013).

[790] Saidahbar Bulatov - Oktamjan Mansurov, *Milli Mimarchilikda Amali Sanat Felsefesi* (Taşkent: Fan, 2005), 54.

yapısı gibi görünmeyen manevî özelliklerini anlamayı ifade eden bir bilimdir. Faydaları dolayısıyla devlet yönetiminde sıklıkla başvurulan *ilm-i kiyâfet* ve ilim sahibi *kıyâfetşinaslar,* tarih boyunca oldukça fazla rağbet görmüşlerdir. Bu hususta kaleme alınmış *kıyafetnâme* adında müstakil risaleler mevcuttur ve ekseriyetle manevî ilimlere vâkıf mutasavvıflarca kaleme alınan metinlerdir. Osmanlı ekseninde düşünecek olursak en meşhurlarından biri mutasavvıf âlim Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın yazdığı *Kıyafetnâme* adlı eserdir. Bunun yanında dünyevî ve uhrevî ilimlere dair bilgileri bir arada içeren *Marifetnâme* gibi eserlerde aynı konuya ayrılan bölümler bulunur[791]. Dolayısıyla fiziksel unsurlardan hareketle iç âlemi çözümleme ve anlamlandırma, Özbekistandaki Müslüman sanatkârlarca mimarî süslemeye uyarlanan mistik bir yaklaşım olmuştur. Bulatov'un tasviri yorumlamasında görüldüğü üzere, medresenin bânisi Nadir Dîvan Begi özelinde şahsileştirilen Sîmurg merkezli kompozisyon, tasavvufî düşüncede insanın manevî yolculuğunu sembolize eden Sîmurg metaforunun mimarî süslemedeki tezahürüdür. Nitekim insan-ı kâmil olma, diğer bir ifadeyle Yaratıcı ile bütünleşme (fenâfillah) yolundaki insan (görselde Sîmurg) seçim yapabilen bir varlıktır. Ardında bıraktığı yollardan (kuyruğundan çıkan iki uzantıdan) birini seçerek tekâmül yolculuğuna kendi iradesiyle devam eder. Dikey (yukarı doğru) bir hareket olan bu yolculukta nefsi onunla beraberdir. Kişi nefsini ne ölçüde küçültür (Sîmurg cüsse olarak domuzdan hayli büyüktür) ise nihaî hedefe (insan sûretindeki güneşe) varması o ölçüde mümkün olur (Fot.304). Nadir Dîvan Begi Medresesi'nde yukarıda detaylarını verdiğimiz çini kompozisyonun bir benzeri daha vardır. Yayınlara pek yansımayan söz konusu tasvir, taç kapı ile aynı cephede, iki sıra halindeki revaklardan birindedir. Taç kapının sağındaki istinat kulesine bitişik derin niş şeklindeki revakın ikinci katındadır. Revak kemerinin köşeliklerini bezeyen kompozisyon, ortadaki güneş kursu hariç, taçkapıdakiyle neredeyse aynı özelliklere sahiptir. Ortada ise güneş kursu yerine dört yöne gelişen merkezî kompozisyon vardır (Fot.302). Yazma eserlere kıyasla mimarî süslemede seyrek görülen Sîmurg tasvirleri, XVI.-XVII. yüzyıllarda fark edilir bir biçimde yer edinmeye başlamıştır. Bilhassa Özbekistan sınırlarında bu durumun kimi siyasî ve dinî nedenleri olduğunu söylemek mümkündür. Zira Moğol istilasından sonra büyük ekonomik ve siyasî buhranlarla mücadele eden halk nezdinde tasavvufî eğilimler artmıştır. Semerkand ve

[791] Bk. Mine Mengi, "Kıyafetnâme", *DİA* (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2022).

Buhara'nın içinde bulunduğu Maveraünnehir ve Horosan bölgesinde söz konusu yüzyıllarda hakimiyet kuran Şeybanîler ve sonrasında gelen Özbek Hanlıkları, inşa ettikleri yapılarda bu eğilimi sergilemişlerdir. Nadir Dîvan Begi'nin Semerkand'da imar ettirdiği medresenin taç kapısını süsleyen kaplan figürleri, onun mimarîde sembolik figüratif öğelerin kullanımı noktasındaki yaklaşımını netleştirmektedir[792]. Yine Buhara'daki medresenin hemen karşısına sûfîlerin konaklayabileceği ve zikir meclislerinin kurulabileceği büyükçe tevhîdhaneye sahip müstakil bir hankah[793] yaptırmış olması, ayrıca dikkate değer bir ayrıntıdır.



Fotoğraf 301. *Nadir Dîvan Begi Medresesi Taç Kapısında Sîmurg, 1031/1622, Buhara, (Merve Akyüz'den).*

[792] Aslan-Kaplan-Pars başlığında bu konuya etraflıca yer verilmektedir.

[793] Stierlin, *Persian Art and Architecture*, 165.



Fotoğraf 302. *Nadir Dîvan Begi Medresesi Cephe Revakında Sîmurg, 1031/1622, Buhara, (Merve Akyüz'den).*

Sîmurg tasvirlerinde dikkat çeken bir diğer mesele, figürün daima uçar vaziyette olmasıdır. Sîmurg'un çoğunlukla hareket halinde oluşu, onu Ankâ'dan ayıran en temel özelliklerden biridir. Esasen bu husus İslâm kültüründe Sîmurg'un taşıdığı anlamla yakından ilişkilidir. İbn Sîna ve Gazzalî başta olmak üzere ruh=kuş denklemi üzerinden insanın asıl ve gerçek yurduna yolculuğunu mecazî bir üslûpla ele alan birçok risale yazılmıştır. Sîmurg bu metaforik anlatıların baş kahramanıdır. Ancak Attâr'ın Sîmurg'a yönelik özgün tasavvufî yaklaşımı, figüre yüklenen anlamı derinleştirmiştir. *Mantıku't-Tayr*'da kuşlar, padişahları Sîmurg'u bulmak üzere zahmetli bir yolculuğa çıkar. Yolculuk sırasında ruhun karşılaşacağı maddi ve manevî güçlükler, yedi çetin vadiyi aşmak üzerinden okuyucuya aktarılır. Yolun sonunda ancak *otuz kuş* kalır. Nihayet Sîmurg'a ulaştıklarında bu otuz kuş bizatihî kendilerinin *sî murg* (Farsça otuz kuş) olduğunu anlar[794]. Attâr'ın bahse konu tasavvufî metni ve *si murg* benzetmesi, ruhla ilâhî zâtın özdeşliği tecrübesini olağanüstü bir şekilde ifade eden en ustalıklı cinastır[795]. Böylece Sîmurg tasavvuftaki fenâfillah makamını karşılayan bir anlama kavuşur[796]. *Mantıku't-Tayr* ile birlikte Sîmurg, insanoğlunun yeryüzündeki varoluş sürecinde kendini bulmasını ve öze dönüşünü simgeleyen bir metafor olmuştur. Bir anlamda seyr ü sülûkun

---

[794] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 381.

[795] Bk. Schimmel, *İslâm'ın Mistik Boyutları*, 404.

[796] Hayrünnisa Turan, "Tavusla Düşüş, Simurgla Yükseliş İslâm Ortaçağı'na Damgasını Vuran Kuş Risaleleri ve Safir-i Simurg", *Vakıflar Dergisi* 38 (2012), 171.

ve insan-ı kâmil olmanın başlıca mecazlarındandır. Bu ise yolda olmayı gerektiren bir durumdur. Tasavvufî düşüncede Allah'a ulaşma gayesindeki insan, bilhassa manevî âlemde bir mertebeden diğerine daima hareket halindedir. Böylece mistik düşüncede Sîmurg'a yüklenen anlamın süsleme sanatlarındaki en dikkat çekici tezahürü, onun hareket halindeki tasvirlerdir.

c. Tavus Kuşu

Tavus kuşu, İslâm süsleme sanatının önde gelen figürlerindendir. Mimarîde taç kapılardan, saray ve türbelerin duvar tezyînatına değin geniş bir alanda görmek mümkündür. Ayrıca mezar taşlarında da sıklıkla tesadüf edilen bir motiftir. Tavus kuşu tasvirlerinde en dikkat çekici husus, önemli ölçüde stilizasyona tabi tutulmasına rağmen kuyruğunun büyüklüğü ve göz alıcı rengarenk nakışları sayesinde diğer kuş tasvirlerinden ayırt edilebilir olmasıdır. Mimarîde tekli örnekleri mevcut olduğu gibi simetrik tasvirleri çoğunluktadır. Tavus kuşları ekseriyetle hayat ağacının yahut içinden çiçek buketleri çıkan bir vazonun iki yanında yer alır. Ortadaki nesne kimi zaman bir su kasesi de olabilmektedir. Kubâdâbâd çinilerinde ise özgün bir tasarım olarak boyunları birbirine dolanmış tavus kuşlarına rastlanır. Tavus kuşu figürünün, Anadolu'da Türk-İslâm Devri eserlerinde ilk örneklerden biri Artuklu Beyliği'ne ait çift kemerli bir taşta tespit edilmiştir. Gönül Öney'in mezar taşı[797], Yıldıray Özbek'in çeşme taşı[798] şeklinde tanıttıkları tezyînli parça XIII. yüzyıla tarihlendirilir. Günümüzde TİEM arşivinde bulunan taşın üst bölümü dikdörtgen paftalara ayrılmıştır. Simetrik bir tasarıma sahip olan süslemeler, orta bölümünde karşılıklı iki kanatlı arslan tasviri ile başlayıp kenarlara doğru tavus kuşu, bağdaş kurmuş vaziyette oturan ve elinde bir nesne tutan insan figürüyle devam eder. En dışta ise ördeği anımsatan bir başka kuş figürüyle sonlanır (Fot.303).

---

[797] Öney, "Anadolu Selçuk Mimarîsinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal", 142.

[798] Yıldıray Özbek, "The Peacock Figure and Its Iconography in Medieval Antolian Turkish Art", *10th International Congress of Turkish Art (17-23 September 1995)*, Genève, (1999): 539.



Fotoğraf 303. *Tavus Kuşu Tasvirli Mezar/Çeşme Taşı, Artuklu Dönemi, XIII. Yy., TİEM, İstanbul.*

Anadolu Türk-İslâm mimarîsinde tavus kuşu motiflerini ihtiva eden çok önemli iki yapı Konya Aleaddin Köşkü ve Beyşehir'de bulunan Kubâdâbâd Sarayı'dır. İlk inşası II. Kılıçarslan (1156-1192) zamanına dayandırılan, ancak torunu I. Aleaddin Keykûbad tarafından yenilenip genişletildiği belirtilen Konya Aleaddin Köşkü kalıntılarında tavus kuşu tasvirli alçı levhalara ulaşılmıştır. Günümüzde İstanbul TİEM'de sergilen kemer formuna sahip alçı levhaların köşeliklerinde rumî zemin üzerinde karşılıklı tavus kuşu tasvirleri işlendiği anlaşılır (Fot.304)[799]. Çok benzer bir tasvir Kubâdâbâd Büyük Saray'da alçı raf nişlerinin köşeliklerinde mevcuttur[800]. Alçı plakaların dışında daha çok çini malzemede tesadüf edilen tavus kuşu tasvirleri, Selçuklu köşk ve saraylarının başlıca süsleme öğeleri arasındadır. Adeta bir cennet bahçesini andıran duvar çinilerinde[801], yukarıda etraflıca ele aldığımız *devlet kuşu/Hümâ* gibi efsanevî kuşların yanında *balıkçıl*, *leylek*, *güvercin* ve *yırtıcı kuşlar*dan müteşekkil tabiattaki envâi çeşit kuşa yer verilmiştir. Bununla birlikte duvar süslemelerinde tabiatta var olan kuşlar arasında en fazla tavus

[799] Arık, *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, 20, 23, 39.

[800] Arık, *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, 177.

[801] Otto-Dorn, "Figural Stone Reliefs on Seljuk Sacred Architecture in Anatolia", 119.

kuşunun tasvir edildiği görülür. Ayrıca sarayın duvarlarını süsleyen çinilerdeki tavus kuşlarının, tabiattaki gerçeklik ile paralel bir biçimde kuyruk motifleri birbirinden farklı desenlere sahiptir. Kuyruk desenlerinin farklı tasarımlara sahip olarak çizilmesi, tavus kuşunun bu benzersiz özelliğinin vurgulanması bakımından önemli bir detaydır. Bunun yanında tavusların baş kısımlarında bulunan ve sorguç olarak da adlandırılan ince zarif tüyler ihmal edilmemiş, tasvirlerde yerini almıştır (Fot.305-306).



Fotoğraf 304. *Aleaddin Köşkü'nde Tasvus Kuşu Tasviri, Anadolu Selçuklu Dönemi, XII.-XIII. Yy., TİEM, İstanbul (Yusuf Acıoğlu'ndan).*

Fotoğraf 305. *Kubâdâbâd Sarayı Çinilerinde Tavus Kuşu I, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Çini Eserler Müzesi, Konya (Rüçhan Arık'tan).*



Fotoğraf 306. *Kubâdâbâd Sarayı Çinilerinde Tavus Kuşu II, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Çini Eserler Müzesi, Konya, (Rüçhan Arık'tan).*

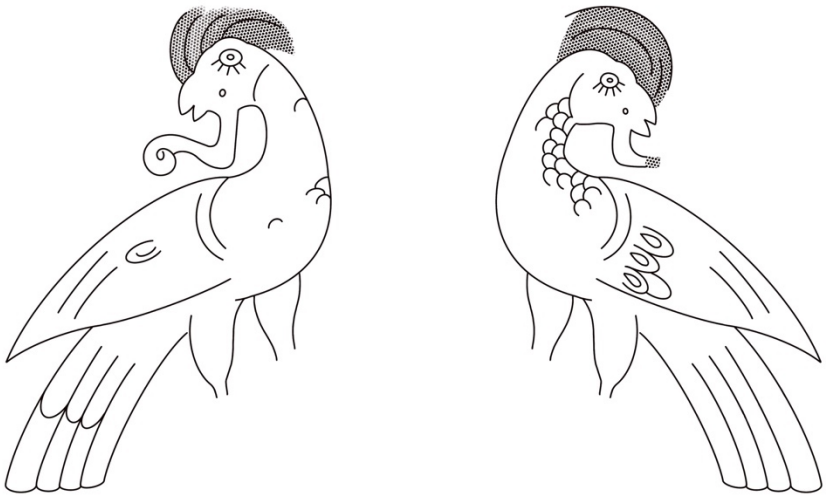
Anadolu'da Karakoyunlulara ait bir mezar yapısı olduğu kabul edilen Erciş-Zortul (Kara Yusuf) Kümbeti'nin (XV. yy), taç kapısına işlenen simetrik kuş tasvirleri de bu başlık altında ele alınabilecek örneklerden biridir. Yapı 2011 Van Depremi'nde önemli ölçüde hasar görmesinin ardından yakın zamanda restore edilmiştir. Bununla birlikte elimizdeki deprem öncesi görsellerden, mümas kemerli taç kapıda irice iki kuş tasviri olduğu net bir biçimde seçilebilmektedir. Kuşlar, rumî üslûpunda bitkisel zeminin üzerinde bulunur. Karşılıklı ayakta durur vaziyetteki kuşların başları geriye dönüktür. Yırtıcı kuş yahut tavus kuşu olduğu yönünde farklı görüşler ileri sürülse de gerek iri betimlenmiş kuyruklarından gerekse baş formlarından tavus oldukları anlaşılmaktadır[802]. Bunun yanında söz konusu tasvirle igili, kuşlardan sağ taraftakinin ibiğinin yatık sol taraftakinin sakalının içe doğru kıvrık olduğu ve bu özelliğin *cinsiyet farkı*na işaret ettiği yönünde yorumlar yapılmştır[803]. Ancak tavus kuşlarında cinsiyet farkı, görsel anlamda ibik yahut sakal ile değil kuyruk uzunluğu ve rengiyle belirlendiğinden bu görüş anatomik açıdan uygun düşmemektedir. Ayrıca kompozsiyon dikkatle incelendiğinde kuşların simetrik olduğu ve ibik ile sakalda görülen farklılığın aşınmaya bağlı olarak zamanla meydana geldiği anlaşılmaktadır (Fot.307, Şek.5).

[802] Orhan Cezmi Tuncer, *Anadolu Kümbetleri Beylikler ve Osmanlı Dönemi* (Ankara: Anadolu Matbaası, 1991), III/215; Belkıs Doğan, *Akkoyunlu ve Karakoyunlu Türkmen Devletlerinde Mimarî ve Sanat Üslûbu* (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2017), 107-108.

[803] Hamza Gündoğdu, "Erciş Anonim Kümbetin Süsleme Programı", *I. Van Gölü Havzası Sempozyumu,* ed. Oktay Belli (Van: Van Valiliği Güzel Sanatlar Matbaası, 2006), 170.



Fotoğraf 307. *Erciş Zortul Kümbet'te Karşılıklı Tavus Kuşları, Karakoyunlu Dönemi, XV. Yy., Van, (Kemal Özkurt'tan).*



Şekil 5. *Erciş Zortul Kümbet'te Karşılıklı Tavus Kuşları, Karakoyunlu Dönemi, XV. Yy., Van, (Merve Akyüz).*

Esasen tavus kuşu tasviri Anadolu'da bir başka türbe yapısında daha karşımıza çıkar. Uşak'ın Ulubey ilçesi Karacaahmet Köyü'nde Karaca Ahmed Sultan'ın makam türbelerinden biri kabul edilen yapının taç kapısında, ziyaretçileri karşılıklı iki tavus kuşu kompozisyonu karşılar (Fot.308-309). Bölgeye ait vakfiyelerden hareketle XIV. yüzyılın

son çeyreğine tarihlenen türbe[804], alanda kaynak kabul edilen eserlerin birçoğuna konu edilmemiştir. Bunun yanında taç kapı kemerinin üstünde bir miktar batıya kaymış vaziyette yerleştirilen tasvirli pano, biçimsel özellikleri ve konumu itibariyle devşirme bir mimarî süsleme izlenimi verir[805]. Ne var ki, devşirme malzeme de olsa, tavus kuşu motiflerini ihtiva eden bir panonun Anadolu tasavvufunun kilit isimlerinden Karaca Ahmed Sultan'ın türbesine konulmuş olması, çalışmamız açısından dikkate değer bir husustur.





Fotoğraf 308. *Karaca Ahmed Sultan Türbesi, Osmanlı Dönemi, XIV. Yy., Uşak, (Türkan Acar'dan).*

Fotoğraf 309.. *Karaca Ahmed Sultan Türbesi'nde Karşılık Tavus Kuşları , Osmanlı Dönemi, XIV. Yy., Uşak, (Türkan Acar'dan).*

Osmanlı Dönemi'nde, diğer figürlü bezemelerde olduğu gibi, tavus kuşu motiflerine daha ziyade seramikler üzerinde yer verildiği görülür. Osmanlı tezyînatında tavus figürü, Anadolu Selçuklu çini örneklerindekinin aksine, tek başına öne çıkan bir süsleme değildir. Bunun yerine döneminin çeşitli üslûplarıyla birarada geliştirilen kompozisyonun bir parçası olarak varlığını sürdürmüştür[806]. Ancak Çinili Köşk'te, figürün mimarîde oldukça nadide örneklerinden birini görmek mümkündür. Köşkün ikinci katının soldan son odasına su getiren III. Murad, buraya bir de çeşme yaptırmıştır. Söz konusu çeşmenin ayna taşı görkemli bir tavus kuşu figürüyle bezenmiştir. Kitâbesi bulunan çeşme 999/1590 yılına tarihlenir (Fot.310)[807].

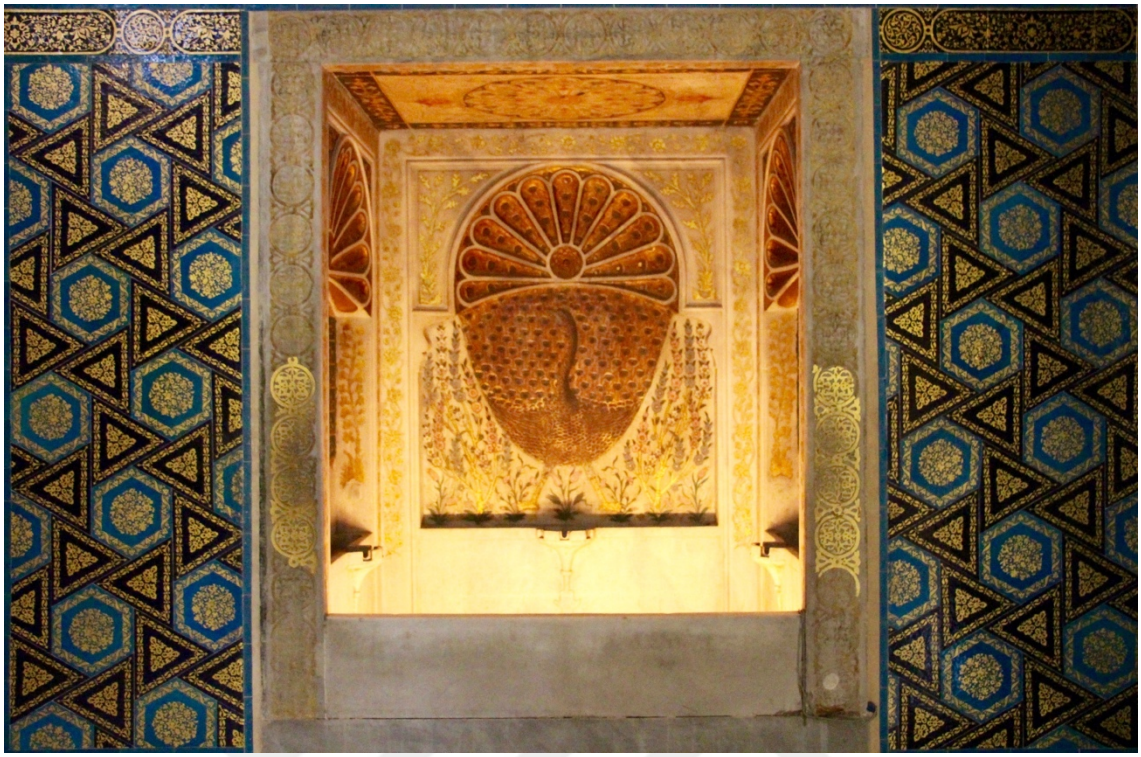
---

[804] Türkan Acar, "(Uşak) Karaca Ahmet Sultan Türbesi'ndeki Tavus Kuşu Motifi ve Türbede Gerçekleştirilen Halk İnanışları", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 99 (2021), 207.

[805] Acar, "(Uşak) Karaca Ahmet Sultan Türbesi'ndeki Tavus Kuşu Motifi ve Türbede Gerçekleştirilen Halk İnanışları", 209-216.

[806] Başak Çoraklı, "Çini ve Seramiklerde Tavus Kuşu Figürü", *MSGSÜ Sosyal Bilimler* 6 (2012), 14.

[807] İbrahim Hakkı Konyalı, "Çinili Köşk-Sırça Saray", *Türk Dünyası (Fatih Özel Sayısı)* 1 (ts.), 26.



Fotoğraf 310. *Çinili Köşk'te Tavus Kuşu Motifli Âb-ı Hayat Çeşmesi, Osmanlı Dönemi, 999/1590, İstanbul.*

Tavus kuşu tasvirleri, İslâm coğrafyasının farklı bölgelerinde de tezyînatı zenginleştiren bir figür olarak yerini alır. Bu anlamda Safevî eserlerinin öne çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bunlardan biri Güney Azerbaycan Bölgesi'nde bulunan Erdebil şehrine bağlı Kelhoran mevkiindeki Şeyh Cebrâil Türbesi'dir. Şeyh Eminüddin Cebrâil, Safeviyye tarikatının kurucusu Şeyh Sâfiyüddin İshak Erdebilî'nin babasıdır[808]. Şeyh Sâfiyüddin ise Safeviyye tarikatını, Safevî Devleti'ne dönüştüren Şah İsmail'in büyük dedelerindendir. Nitekim Erdebil de bu anlamda devletin ortaya çıkış şehri olarak, barındırdığı eserlerle Safevîlerin dünya görüşünü anlamada önemli bir merkezdir. Tavus kuşu motifleri 981/1573 yılında şimdiki görünümünde inşa edilen türbenin[809] kubbesinde, alçı mukarnas bezemelerde görülür (Fot.311-312). Safevî Dönemi'ne özgü bir süsleme üslûpu diyebileceğimiz, kubbelerin alçı mukarnaslarla kaplanması, yapıda bir derinlik hissi uyandırdığı gibi yüzeylerinin de farklı içeriklerde kalem işleriyle bezenmesine imkân vermektedir. Şeyh Eminüddin Türbesi'nde, bu durum bitkisel motiflerin yanında,

[808] Yılmaz Karadeniz, "Safevi Devleti'nin Kuruluşu Meselesi: Kızılbaşların Ortaya Çıkışı", *Amasya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 3 (2014), 59.

[809] Ahmet Küçükkalfa, "Hünkâr'ın Aslanları", *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi* 16 (2017), 337.

başta tavus kuşu olmak üzere, çeşitli figürlerin işlenmesi şeklinde tezahür eder. Yine buradaki tasarımların da simetrik olduğunu belirtmekte yarar vardır.





Fotoğraf 311. *Şeyh Eminüddîn Cebrâil Türbesi, Safevî Dönem, 981/1573, Erdebil.*

Fotoğraf 312. *Şeyh Eminüddîn Cebrâil Türbesi'nde Kalem İşi Tavus Kuşları I, Safevî Dönemi, 981/1573, Erdebil.*



Fotoğraf 313. *Şeyh Eminüddîn Cebrâil Türbesi'nde Kalem İşi Tavus Kuşları II, Safevî Dönemi, 981/1573, Erdebil, (Esmi ve Shahbazi Shiran'dan).*

Safevî sanatında yaygın bir diğer uygulama, taç kapı süslemelerinde gördüğümüz, ışığı oldukça iyi yansıtan kâşigeri tekniğinde tavus kuşu kompozisyonlu panolardır. Bunların en ihtişamlı örneklerinden biri Isfahan Nakş-ı Cihan Meydanı'nda bulunan Mescid-i Şah taç kapısındadır[810]. İnşası Şah I. Abbas zamanında, 1021/1612

[810] Doğan, "Isfahan Mescid-i Şah'ta Hayvan Tasvirli Çini Pano – İslâm Sanatı mı Hıristiyan Sanatı mı?", 75.

yılında başlayıp Şah Safî Dönemi'nde 1040/1630-31 yılında tamamlanan Mescid-i Şah'ın[811] taçkapı mukarnaslarında yer alan karşılıklı tavus kuşu figürleri, profilden tasvir edilmiştir. Ortalarında turkuaz zeminli zarif bir vazodan çıkan çiçek motifleri panoyu tamamlar (Fot.314).



Fotoğraf 314. *Mescid-i Şah Taç Kapısından Karşılıklı Tavus Kuşları, Safevî Dönemi, XVII. Yy., Isfahan.**

Yayınlarda söz konusu tavus kuşlu panonun çok benzerinin, Erdebil Şeyh Sâfiyüddîn türbesinde olduğu, ancak günümüzde St. Petersbug Hermitage Müzesi'nde sergilendiği belirtilmektedir[812]. Yine Isfahan'da bulunan İmamzâde Harun-ı Velâyet Türbesi'nde benzer nitelikleri haiz tavus kuşlu çini pano bulunur. Buradaki çini tasvir, yapının 918/1512 tarihli birimi olan güneybatı cephesinde bulunması[813] sebebiyle Mescid-i Şah'tan erken tarihli bir örnek olma özelliğine sahiptir (Fot.315-316).

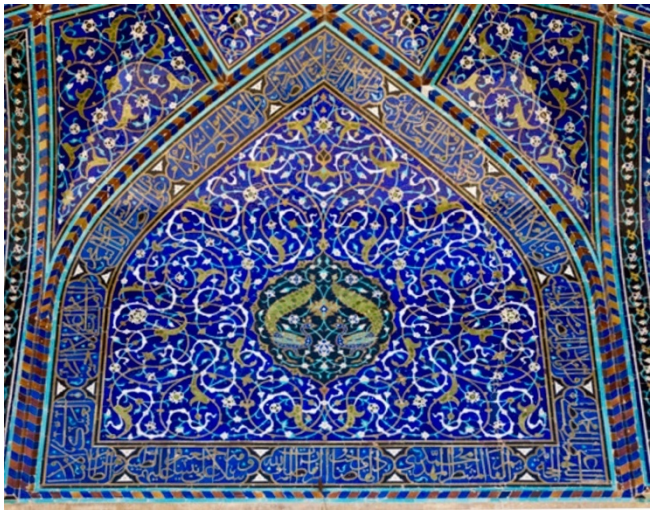
---

[811] Sheila S. Blair - Jonathan M. Bloom, "Safevi Dönemi Mimarîsi", *İslâm Sanatı ve Mimarîsi*, ed. Markus Hattstein - Peter Delius (İstanbul: Literatür Yayınları, 2007), 512.

[812] Esmi - Shahbazi Shiran, "Comparative Study of Symbolic Motifs of Peacock and Simurgh in Selected Historical Monuments of the Safavid Period in Ardabil and Isfahan Cities", 781.

[813] Heinz Gaube - Eugen Wirth, *Der Bazar von Isfahan* (Wiesbaden: Ludwig Reichert, 1978), 230.





Fotoğraf 315. *İmamzâde Harun-ı Velâyet Türbesi Taç Kapısı, Safevî Dönemi, 918/1512, Isfahan.**

Fotoğraf 316. *İmamzâde Harun-ı Velâyet Türbesi Taç Kapısında Karşılıklı Tavus Kuşları, Safevî Dönemi, 918/1512, Isfahan.**

Isfahan Mescid-i Şah'ta temas etmek istediğimiz sıra dışı bir başka örnek bulunmaktadır. Tavus kuşunun yanı sıra maymundan yaban keçisine pek çok farklı hayvan tasvirini ihtiva eden çini pano, caminin kubbeli ana ibadet mekânına güneydoğudan bitişik olan kışlık namaz bölümünün (şebistan) kuzey duvarında yer alır. Simetrik bir tasarıma sahip olan pano kemerli niş şeklindedir[814]. Tavus kuşları çini panonun çeşitli yerlerinde birkaç şekilde bulunur. Kemer birleşim noktasının hemen altında ve orta hizada yan bordürlere yakın olanlar, profilden tasvir edilmiş olup ortalarında servi ağacı vardır. Tavus kuşlarının kuyruklarındaki ihtişam olabildiğince yansıtılmıştır. Diğer tasarım ise aynalı tabir edebileceğimiz panonun kemer aksının alt kısımlarında yine simetrik, fakat cepheden tasvir edilmiştir. Başları birbirine dönük olan tavus kuşlarının kuyrukları açık ve tüm nakşını sunar vaziyettedir (Fot.317-319).

[814] Pano hakkında detaylı bilgi için bk. Doğan, "Isfahan Mescid-i Şah'ta Hayvan Tasvirli Çini Pano – İslâm Sanatı mı Hıristiyan Sanatı mı?", 76-77.



Fotoğraf 317. *Mescid-i Şah'ın Şebistan Biriminde Tasvirli Çini Pano, Safevî Dönemi, XVII. Yy., Isfahan.*



Fotoğraf 318. *Mescid-i Şah'ta Tavus Kuşu Tasvirli Çini Panodan Detay I, Safevî Dönemi, XVII. Yy., Isfahan.*

Fotoğraf 319. *Mescid-i Şah'ta Tavus Kuşu Tasvirli Çini Panodan Detay II, Safevî Dönemi, XVII. Yy., Isfahan.*

Yukarıda değindiğimiz üzere Safevî mimarîsi tavus kuşu tasvirleri konusunda oldukça zengin bir malzeme sunar. Bunlardan bir diğeri 1080/1669 yılında Şah Süleyman Dönemi'nde inşa edilen Heşt Behişt Sarayı[815] çinileridir. Motif, sarayın dış cephesini

[815] Stierlin, *Persian Art and Architecture*, 191.

süsleyen kemer açıklıklarının köşeliklerinde bulunur. Kuyruğu cepheden, başları profilden verilen tavus kuşları renkli ve canlı bir görünüme sahiptir (Fot.320).



Fotoğraf 320. *Heşt Behişt Sarayı'nda Tavus Kuşları, Safevî Dönemi, 1080/1669, Isfahan.*

İslâm mimarîsinde belirgin bir kullanım alanına sahip olan tavus kuşunun mahiyeti ve anlamı hakkında Kur'an'da her hangi bir bilgi bulunmamaktadır. Öte yandan *Kısasü'l-Enbiyâ*, *Hadîkatü's-Süedâ* ve *Falnâme* yazmalarında, bahse konu kuşun Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın cennetten kovulma sahnelerinin önemli karakterlerinden biri olduğu anlaşılır. Zira minyatür resimlerin büyük bir kısmında Hz. Âdem cennetten bir ejder/yılan üzerinde çıkarken, Hz. Havva tavus kuşu üzerinde tasvir edilmiştir. Esasen Kitab-ı Mukaddes'te de mevcut olmayan, tavus kuşunun Hz. Âdem ve Hz. Havva ile birlikte cennetten kovulmasına yönelik anlatım, *Acâibü'l-Mahlûkât* ve *Hayatü'l-Hayevân* gibi eserlerin yanı sıra tasavvufî metinlerde karşılık bulmaktadır. *Hayatü'l-Hayevân'*da tavusun, şeytana cennete girmesinde yardımcı olduğu anlatılır[816]. Tasavvufî kaynaklarda ise bilhassa Attâr'ın *Mantıku't-Tayr*'ında tavusun hazin hikayesi detaylarıyla yer alır. Cilveli, nazlı, nakışlı ve kuşların Cebrâil'i olan tavus, bir hataya düşüp çirkin yılanla yoldaş olmanın neticesinde horlanarak cennetten kovulmuştur. Tek amacı ise yeniden aslî

[816] Kırbaç, *Hayâtü'l-Hayevân Tercümesi*, I/211.

yurdu olan cennete kavuşmaktır[817]. Mevlânâ, tavusun cennetten düşüşünü, *"Can tavusu gül bahçelerindeyken baykuş gibi viraneleri yurt edindi. / Âdem gibi cennetten ayrıldı. Yeryüzünde ekin için öküz gütmeye koyuldu."*[818] beytiyle ifade eder. Cennetten kovulma hadisesiyle bağlantılı olarak tasavvufta tavus; aslî vatanına, kendi köklerine, ilk yaratılışa ve Rab ile bir olunan zamana dönüşü temsil eder. Bununla birlikte güzeller güzeli, bir bakanın tekrar tekrar baktığı tavus, tıpkı dünya sürgününde olan insan gibi kusurlara sahiptir. Ayaklarının ve sesinin çirkinliğinde tezahür eden bu tamamlanmamışlık, tüm güzelliğine rağmen içinde bulunduğumuz dünyanın fânîliğini de hatırlatıcı bir semboldür[819]. Öte yandan şeytana aldanmış olması, onun kibrine yenik düşmesiyle ilişkilendirilebilir. Zira bilindiği üzere, İblis'i "kovulmuş şeytan" yapan kibridir. Tavus, kuşu da kibri simgeleyen yönüyle tasavvufî metinlere konu olmuştur. Mevlânâ'da bu husus, *"Tavus kuşunun süslü kanadı, onun düşmanıdır. / Padişahın hasmı mülk ve cengleridir."*[820] beytiyle ifade edilmiştir. Nasıl ki süslü kanatları tavusun kibrini artırarak onun aslî düşmanı haline geliyorsa, mülk ve zaferler de kibir vesilesine dönüştüklerinde padişahın yıkıcı düşmanı olur. Tavus kuşuyla ilgili tüm olumlu ve olumsuz kanaatler, onun cennetle ilişkilendirilmesine engel olmamıştır. Cennetteki en yüksek köşkte oturan *Tavus-ı İlliyyîn*'den mülhem olsa gerek, söz konusu kuşun yer aldığı süslemeler cennet tasviri olarak nitelendirilmiştir. Esasen Selçuklu saray tezyînatında bunun amaçlandığını tarihî kaynaklar da gösterir. Nitekim İbn-i Bibi *Selçuknâme*'de Sultan Aleaddin Keykûbad'ın Kubâdâbâd Sarayı'nı imar ettirmek istediği yeri,

> *"Cennet gibi güzel bir dağ eteği. Yoksa gök, oranın toprağına amber mi saçmış? Yeri yeşillikten firuze rengini almış. Lâleden üzeri sanki kan lekelerine dönmüş.*
>
> *...*
>
> *Her köşesinde gül suyu akıtan bir çeşme. Orada akan su değil parlak bir kristal. Hava misk kokulu, yer güzelliklerle dolu. İçinde her cins av hayvanı dolaşmakta."*

şeklinde anlatarak cennet bekçisinin dahi burayı cennetten ayırt edemeyeceğini ifade etmiştir. Araziyi gören Sultan da mimar Sadeddin Köpek'e burada

---

[817] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 63, 80, 81.

[818] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, VI/794, 4819-4820. Beyitler.

[819] Bk. Abbas Daneshvari, "A preliminary study of the iconography of the peacock in medieval Islam", *The Art of the Seljuqs in Iran and Anatolia*, ed. Robert Hillenbrand (California: Mazda Publishers, 1994), 193.

[820] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, I/48, 217. Beyit .

güzellikte cennete benzeyecek bir saray inşa etmesini emretmiştir. İmar edilen sarayların güzelliği ve ihtişamı ise *"Öyle yüksek saraylar ki, parlak güneş orayı görünce göğün etrafında dönmeyi keserdi.…Gözler öyle bir yeri hiç görmemişti."* cümleleriyle betimlenmiştir[821].

Çok benzer ifadeler Kubâdiye Sarayı için de sarf edilmiştir[822]. Bir başka Selçuklu tarihçisi olan er-Ravendî, I. Gıyaseddin Keyhüsrev'e ithaf ettiği *Râhatü's-Sudûr* adlı eserinde, Selçukluların ihtişamlı saray bahçelerini tarif ederken Selçuklu çinilerindeki tasvirlere çok benzer betimlemelerde bulunmuş hatta saray bahçesinde dolaşan tavus kuşlarına bilhassa değinmiştir[823].

Tasavvufî metinlerle ilişkili olarak, tavus kuşu bahsinde kayda değer bir diğer husus, onun *Mesnevî*'de başı koparılan dört kuştan biri olması ve *makam hırsı*na tekabül etmesidir. Selçuklu Devri ile çağdaş bir metin olan *Mesnevî*'deki bu vurgunun, hükümdarın her gün karşı karşıya geldiği saray duvarlarına tavusun tasviri şeklinde yansımış olması mümkündür. İslâm kültüründe tavus kuşuyla ilgili en dikkat çekici hususlardan biri de Cebrâil (as) ile arasında kurulan bağlantıdır. *Mantıku't-Tayr*'da tavus, kuşların Cebrâil'i olarak anılırken[824], Cebrâil de *tâvûsü'l-melâike*, *tâvûs-ı ruh*, *tâvûs-ı kuds(î)* ve *tâvûs-ı sidre* şeklinde terkiplerle ifade edilir[825]. Cebrâil ile tavus yakıştırması Yûnus'un *Dîvânı'*nda da mevcuttur. Cebrâil (as)'in Hz. Peygamberi miraca davet etmeye geldiğinde murassa kanatlarını cennet cevherleriyle tezyîn edişi, *"Bir taşa kıldı nazar mu'cizâtla yarar / Çıkdı bir tâvûs-ı dünyâ dürli nakış üstünde"* beytiyle karşılık bulur[826]. Bununla bağlantılı olarak Yûnus'un dilinde Allah'a yakın meleklerin, yani dört büyük meleğin *kerrûb* kavramıyla ifade edildiğini hatırladığımızda[827] özellikle dinî mimarîde taç kapılardaki karşılıklı tavus kuşlarının, cennet kapısını anımsatmasının haricinde, Allah (cc) ile doğrudan irtibat kurulan bir mekâna girişi sembolize ettiğini söyleyebiliriz. Nitekim dört büyük melekten biri ve bilhassa da vahiy meleği olması sebebiyle Allah ile

---

[821] İbn-i Bibi, *Selçuknâme*, çev. Mürsel Öztürk (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2014), II/358-359.

[822] Bk. İbn-i Bibi, *Selçuknâme*, II/322-323.

[823] Daneshvari, "A preliminary study of the iconography of the peacock in medieval Islam", 194.

[824] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 80-81.

[825] Ömür Ceylan, "Tavus", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2011), XL/184.

[826] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 417.

[827] Bk. Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 343, 534.

irtibatın en kuvvetli temsilci olan Cebrâil (as)'in yukarıda ifade ettiğimiz üzere *tâvûsü'l-melâike* ismiyle anılması bu görüşü kuvvetlendirmektedir. İslâm sanatlarında miraç ve tavusla ilgili bir başka dikkate değer görsel unsur, miraç minyatürlerinde Burak'ın kuyruğunun çoğu kez tavus kuyruğu biçiminde tasvir edilmesidir[828]. Bununla birlikte Şiî itikadın hâkim olduğu Safevî Devleti mimarîsinde tavus kuşu figürlerine yer verilmesini Şiî kaynaklarda mevcut olan bir hadis metni ile izah etmek mümkündür. İbn-i Abbas'tan rivayet edilen hadise göre Hz. Peygamber Efendimiz "*Mehdi cennet ehlinin tavusudur."* buyurmuştur[829]. Çalışmada hadis metninin sıhhatinden ziyade Şiî kültür üzerindeki etkisi belirleyici olduğundan Mehdî'nin tavus kuşuna benzetilmesi, Şiî düşünce ekseninde gelişen mimarî süslemede sıklıkla rastlanan tavus kuşunun anlamına dair farklı bir bakış açısı sunmaktadır.

Netice itibariyle kuş merkezli hayvan metaforları kapsamında *devlet kuşu/Hümâ*, *Ankâ*, *Sîmurg* ve *tavus kuşu* tasvirleri, dinî ve tasavvufî metinlerde birer mecazî anlatım aracı olup sembolik anlamlar ihtiva eden birer süsleme unsuru olarak İslâm mimarîsinde yerini almıştır.

B. ASLAN

Aslan, mimarî süslemenin en kadim figürlerinden biridir. Başlıca konumlandığı yerler açık yahut kapalı bir mekâna giriş unsuru teşkil eden birimlerdir. Bunlar sur, kale ve saray kapıları şeklinde sıralanabildiği gibi İslâmi dönemde medrese ve türbe kapıları da aslan figürünün yer aldığı mekânlar arasına dahil olmuştur. Aslan figürünün kullanımında belki de en dikkat çekici husus, ekseriyetle çift tasvir edilmesidir. Zira antik dönemlerden itibaren bahse konu mekân ve şehir girişlerinde, aslanların simetrik ve antitetik olmak üzere çoğunlukla çift halinde yer aldıkları gözlemlenir. Karşılıklı aslanlar, oturur pozisyonda veya adım atar vaziyette bazen de sırtlarından yükselen bir güneş kursu ile birlikte tasvir edilmiştir. Kimi zaman bağımsız birer heykel biçimde yapının önünde yer alan aslanlar kimi zaman yapıdan dışa taşkın, yüksek kabartma birer plastik unsur olarak vücut bulmaktadır. Bu tür kabartmalar yaygın olarak taş malzemeye uygulanırken

---

[828] Bk. Ayşe Taşkent - Nicole Kançal-Ferrari (ed.), *Osmanlı Kültür Ortamında Miraç ve Yolculuk Durakları* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2021), II/590, 594, 603.

[829] Şeyh Ali en-Nimâzi, Müstedrek Sefinetül Bihâr, 6/580.

benzer simetrik kompozisyonlar çini yüzeylerde de mevcuttur. Mimarî eserlerde çörtenlerin aslan başı formunda tasvir edilmeleri yaygın bir uygulamadır. Yine madeni eşyalar, sikkeler, yazma eserler ve dokumalar gibi sanatın birden fazla alanında aslan figürünün kullanımına şahit olunur. Bununla birlikte eserlerde aynı familyanın farklı türleri olan pars ve kaplana benzeyen figürler de sıklıkla karşımıza çıkar.

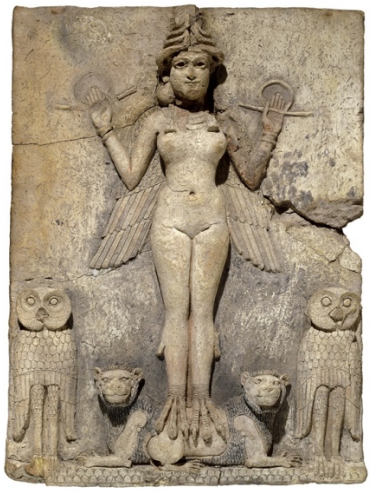
1. İslâm Öncesi Medeniyetlerde Aslan

Sümer mitolojisinin başkahramanlarından olan İnanna, tabletlerde sıkça adı geçen bir isimdir. Sümerlere tarihlenen çok sayıda motif ve figür, bir yönüyle İnanna ile irtibatlanan öykülere dayanır. Daha önce hayat ağacı bahsinde değindiğimiz *Huluppu Ağacı*, *An-Zu Kuşu* ve *yılan* üçlüsüne dair anlatı bunların başında gelir. Günümüze ulaşan metin ve görseller, aslan figürünün İnanna'nın sembolleri arasında sayıldığını gösterir. Silindir mühürlerde aslan figürlerinin üzerinde İnanna olduğu düşünülen pek çok tasvir mevcuttur. Bütün Mezopotamya uygarlıklarında kabul gören mezkur tanrıça (!), Akadlar'dan itibaren İştar adıyla anılır[830]. Böylece aslan, Babil'de İştar'ın sembolleri arasına girer. Tasvirlerde İştar'ın elbiselerinin aslan figürleriyle bezeli olduğu görülür[831]. British Museum'da sergilenen ünlü bir Babil terakota kabartmasında ise İştar, simetrik vaziyette konumlanan iki aslanın üzerine basarak yükselmektedir (Fot.321)[832].

[830] Köroğlu, *Eski Mezopotamya Tarihi*, 110.

[831] Demirci, *Eski Mezopotamya Dinlerine Giriş*, 60; Paul-Alain Beaulieu, *The Pantheon of Uruk During the Neo-Babylonian Period (Cuneiform Monographs)* (Leiden: Brill Pub., 2003), 211.

[832] Burckhardt, *Aklın Aynası*, 14.





Fotoğraf 321. *Simetrik Aslan Heykelleri ve İştar Kabartması, Eski Babil Dönemi, MÖ XIX-XVIII. Yy., British Museum, Londra.**

Fotoğraf 322. *İştar Kapısı'nda Aslan Kabartması, Yeni Babil Dönemi, MÖ VI. Yy., Arkeoloji Müzeleri, İstanbul.*

Babil'in ünlü hükümdarı Nabukadnezar Dönemi'ne tarihlenen ve adını bahse konu mitolojik kahramandan alan İştar Kapısı (MÖ VI. yy.) ise, sırlı tuğladan yapılma aslan kabartmalarıyla dünyanın en önemli eserleri arasında yerini alır (Fot.322). Mezopotamya başta olmak üzere antik uygarlıklarda sihir gücüne fazlaca anlam yüklenmiştir. O nedenle saray gibi yapıların kapılarına iri cüsseli, ürkütücü ve çoğu zaman hibrit özellikler taşıyan zoomorfik heykeller yerleştirilmiştir. Bu heykellerinin, bulunduğu yapıyı koruyacağına yönelik kuvvetli bir inanç vardır[833]. Antik dönem şehir ve saray kapılarında konumlandırılan heykeller, tek bir hayvandan teşekkül ettiğinde bu hayvan ekseriyetle aslan olmuştur. Mısır, Hitit, Yunan gibi antik medeniyetlerinin neredeyse tamamında mevcut olan bu gelenek, İslâmiyet sonrası Anadolu topraklarında varlığını muhafaza etmiştir (Fot.323,324,366).

[833] Moscati, *Mezopotamya Sanatını Tanıyalım*, 8; Köroğlu, *Eski Mezopotamya Tarihi*, 195.





Fotoğraf 323. *Kapı Önü Aslanı, Geç Hitit Dönemi, MÖ XII.-XI. Yy., Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara.*

Fotoğraf 324. *Nimrud İştar Tapınağı Kapı Aslanı, Asur Dönemi, MÖ 865-860, British Museum, Londra.*

Mezopotamya ve Orta Doğu'da aslan tasvirlerini konu edinen bir başka kompozisyon av sahneleri olarak da nitelendirilen *insan-aslan mücadele görselleri*dir. Asur Dönemi duvar kabartmalarında insan-aslan mücadele sahnelerinin yaygınlık kazandığı görülür. Burada aslan alt edilmesi gereken bir varlık olarak karşımıza çıkar. Antik Pers sanatının önemli bir merkezi olan Persepolis de insan-aslan mücadelesini konu edinen ve Asur Dönemi kabartmalarına oldukça benzer tasvirlere ev sahipliği yapar. Ahmenîler Dönemi'ne tarihlenen kabartmalarda oklarla yaralanmış aslanlar, onu avlayan hükümdarın gücünün ve yenilmezliğinin sembolüne dönüşür (Fot.325).



Fotoğraf 325. *Hükümdar-Aslan Mücadelesi, Ahamenîler Dönemi, MÖ VI. Yy., Persepolis Antik Kenti, Şiraz.*

Mısır medeniyetinde hayvan sembolizmi, hiyeroglifler başta olmak üzere günümüze ulaşan irili ufaklı sayısız heykel ve duvar kabartmalarında göz ardı edilemeyecek bir gerçeklikle yer alır. Arkeolojik kazılarda ortaya çıkan buluntular arasında çok sayıda kedi heykelinin yanında yine aynı familyadan olan mumyalanmış aslana rastlanması, aslana verilen önemi göstermesi bakımından hayli dikkat çekicidir (Fot.326).[834] Bununla birlikte Mısır medeniyetinde aslan figürleri, en bariz biçimde devasa boyutlardaki kapı önü heykellerinde karşımıza çıkar. Eski Krallık Dönemi'nden itibaren piramitlerin ve tapınakların önlerine yerleştirilen aslan heykellerinin yerini daha sonra sfenksler almıştır. Koç yahut insan başlı olan sfenksler de aslan gövdesine sahiptirler[835]. Çoğunlukla simetrik yerleştirilen aslan gövdeli sfenkslerin, Mezopotamya uygarlığında olduğu gibi, bulunduğu bölgeyi kötü etkilerden koruduğuna inanılır (Fot.327). Mısır'ın en meşhur ve devasa ölçülerdeki Gize Sfenksi bölgede mevcut olan kaya tepeceğinin taş ustalarınca insan başlı bir aslana dönüştürülmesiyle meydana gelmiştir. Bu sfenks Gize Nekropolü'nün koruyucusu kabul edilir. Yine firavunların oturur vaziyetteki tasvirlerinde sandalyelerin bacaklarının aslan biçiminde olması ilginç bir ayrıntıdır. Bu şekildeki tasvirlerin firavunların gücünü ortaya koyduğu ileri sürülür. Ayrıca kaynağını astroloji ilminden alan Güneş ile aslan ilişkisi, Mısır'da inançla irtibatlandırılır. Buna göre *Ra*'nın sembolü *Güneş*'tir ve kutsal *kedigiller*, Ra'nın yeryüzündeki gözleri kabul edilir. Hatta aslan gövdeli büyük Gize Sfenksi, bütün güneş anıtlarının anası sayılır[836].

---

[834] Cecile Callou vd., "A lion found in the Egyptian tomb of Maia", *Nature* 427 (2004), 211-212.

[835] Heba Magdy, "The guardian lion statues in Egypt During the Graeco-Roman Period", *دراسات في آثار الوطن العربي*, XVI/16 (2013), 58.

[836] Wilkinson, *Eski Mısır*, 126, 367; Lise, *Mısır Sanatını Tanıyalım*, 26.




Fotoğraf 326. *Mumyalanmış Aslan, MÖ III.-I. Yy., Bubasteion Nekropolü, Sakkara.**

Fotoğraf 327. *Aslan Vücutlu İnsan Başlı Sfenks, Yeni Krallık Dönemi, MÖ 1550-1070, Arkeoloji Müzeleri, İstanbul.*

Aslan, Yunan sanatının da önemli unsurlarındadır. Ne var ki daha çok Yunan vazo ve üç ayaklı taburelerinde rastlanan aslanlı kompozisyonların Doğu kökenli olduğu kabul edilir. Örneğin şaha kalkmış aslan ile mücadele eden hükümdar figürleri, Yunan sanatçılarca *Herakles* ve *Namea Aslanı* şeklinde yorumlanmıştır. Mitolojide Herakles hiç yaralanmama özelliğine sahip bir aslanla mücadele eder, onu boğarak öldürür ve postunu kendine pelerin yapar. Anlaşılacağı üzere aslan, Yunan mitolojisi ve dolayısıyla sanatında Herakles ile anılan bir hayvandır ve postu da Herakles'in sembollerindedir (Fot.328). Antik Yunan ve Roma'da avını yakalayan aslan tasvirleri de Doğu sanatına izafe edilir[837]. Ayrıca aslanlar Antik Yunan'da bağımsız birer heykel olarak, karşılıklı yerleştirilmek sûretiyle, tören yolunu süsleme fonksiyonuna sahiptir[838].

[837] Boardman, *Yunan Sanatı*, 39, 63; Carpenter, *Antik Yunan'da Sanat ve Mitoloji*, 120-122.

[838] Boardman, *Yunan Sanatı*, 97.





Fotoğraf 328. *Aslan Postu İçinde Herakles Başı, Antik Yunan, MÖ 575-550, National Museum Of Denmark.**

Fotoğraf 329. *İlteriş Kağan Külliyesi'nde Aslan Heykeli, Göktürk Devri, VII. Yy., Ötüken.**

Eski Türklerde *aslan* sembolizminden ziyade *kurt* figürünün öne çıktığı görülür. Elbette bunda yaşadıkları coğrafya ve iklim gereği kurdun hayatlarında merkezî bir role sahip olması ve türeyiş mitlerinin ana karakterini teşkil etmesi etkilidir. Güney toplumlarında aslana yüklenen güç ve koruyuculuk anlamlarını Türklerde kurt üstlenmiştir. Örneğin Göktürkler yarı hayvan yaratılışlı olduklarına inandıkları kraliyet muhafızlarına kurt adını vermişlerdir[839]. Bununla birlikte Eski Türklerde aslan figürü hiç yok değildir. Kaynaklarda Türk Sanatının bilinen en eski aslan heykellerinin, Orta Asya'da Bilge Kağan ve Kül Tigin'e ait mezar anıtlarında bulunduğu bilgisi yer alır[840]. Ancak yapılan son araştırmalarda Moğolistan'da Ötüken Bölgesi'ne bağlı Nomgon Ovası'nda İlteriş Kağan Külliyesi keşfedilmiş olup burada daha eski tarihli bir aslan

[839] Baldick, *Hayvan ve Şaman*, 54.

[840] Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarîsinde Arslan Figürü", *Anadolu (Anatolia)* XIII (1971), 32, Öney burada Lumir Jisl'e ait "Kül-Tegin Anıtında 1958'de Yapılan Arkeoloji Araştırmalarının Sonuçları" makalesinde s. 403'teki Resim 1'e atıf yapıyor. Ancak biz bahse konu görselde aslan heykeli tespit edemedik.

heykeli ortaya çıkarılmıştır. Buradaki aslan heykeli iki yavrusuyla birlikte tasvir edilmiştir (Fot.329)[841].

Öte yandan aslan, figür olarak bilhassa Uygur Dönemi'nde yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Araştırmalar bu döneme ait, başında aslan postu bulunan savaşçı heykellerinin varlığını ortaya koyar[842]. Zamanla Batı Türk dünyasında kurdun yerini aslan, kaplan ve parsın almaya başladığı görülür. Örneğin efsanevî Türk kahramanı Alp Er Tonga'nın isminde geçen *tonga*, Kaşgarlı Mahmud'a göre bir *pars*tır ve kahraman da pars kuvvetinde bir insandır[843]. Bunun yanında *tonga*nın kar leoparı olabileceği de ifade edilir. Böylece Türklerde kahramanlığı niteleyen *alplik* ile *aslan/kaplan/pars/leopar* gibi hayvanlar bir arada anılmaya başlanmıştır. Diğer bir ifadeyle Türklerde sembolik anlamda aslana yüklenen manaların bazı durumlarda kaplan ve parsa aktarılması vakidir. Aynı familyadan olan bu hayvanlar, yiğitliğin ve zaferin temsilleri olduğundan hükümranlık alametleri şeklinde kullanılmışlardır[844]. Eski Türk kültürü ile İslâmiyetin harmanlandığı ancak Türk örfünün baskın olduğu Dede Korkut kitabında aslanın "kagan" sıfatı ile birlikte anılması ve canavarlar serveri olarak tarif edilmesi[845], söz konusu hayvanın Türklerin muhayyilesinde sahip olduğu yerin anlaşılması bakımından önem arz eder. "Kagan aslan" tamlamasındaki *kagan* sözcüğünün öfkeli, hiddetli, kükremiş manalarına gelen *kagıgan*'dan türediğini ve hükümdarlık anlamındaki *kağan* kelimesiyle doğrudan ilgili olmadığını ileri süren görüşler de mevcuttur. Kelimenin zaman içerisinde geçirdiği değişim sebebiyle kağan halini aldığı ve ormanlar kralı sayılan aslan için yakıştırma yoluyla bir kalıp haline dönüştüğü ifade edilir[846]. Fakat köken itibariyle farklı bir anlamdan neşet etmiş olsa da Türk edebî metinlerinde aslanın, *kağan aslan* tamlaması ile yer edinmesi, bu hayvanın bir *hükümdarlık alameti* olarak kullanılmasıyla yakından

---

841 https://www.aa.com.tr/tr/kultur/mogolistan-da-bilge-kagan-ve-kul-tigin-in-babasi-ilteris-kagan-in-kulliyesi-bulundu/2668320., erişim: 11 Eylül 2022.

842 Bk. I-Tien Hsing - William G. Crowell, "Heracles in the East: The Diffusion and Transformation of His Image in the Arts of Central Asia, India, and Medieval China", *Asia Major* XVIII/2 (2005), 103-154.

843 Kaşgarlı Mahmud, *Divânu Lugâti't-Türk*, ed. Ahmet B. Ercilasun - Ziyat Akkoyunlu (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2014), 496-497.

844 Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, 206-209.

845 Ergin, *Dede Korkut Kitabı*, I/185, 187, 190.

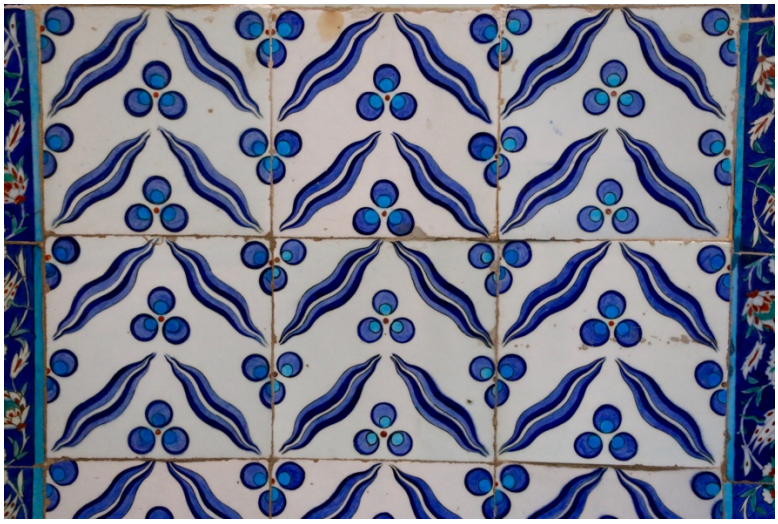
846 Selçuk Kırbaç, "Dede Korkut Kitabı'nda 'Kagan Aslan'", *Türk Dünyası Araştırmaları* 139 (2002), 163-170.

ilişkilidir. Kanaatimizce bilhassa şaha kalkmış vaziyette tasvir edilen aslan, kaplan ve pars figürleri, Türk kültüründeki *kagan (kükremiş, hiddetli) aslan* fikrinin bir yansımasıdır. Yukarıda temas ettiğimiz üzere Türk kültüründe birbirine yakın anlamları ihtiva eden aslan, pars, kaplan gibi hayvanlar Türk sanatında doğrudan birer figür olarak yer almalarının yanı sıra pars postundaki *benekler* ve kaplan postunun üzerindeki *dalgalı çizgiler*, *"şâhî benek ve pelengî nakışları"* olarak da karşımıza çıkar[847]. Diğer bir ifadeyle, Osmanlı Dönemi'nde padişah kaftanlarında sıklıkla tercih edilen şâhî benek ve peleng nakışlarının, pars ve kaplan postlarının ileri derecede üslûplaştırılmış versiyonu olduğu söylenebilir (Fot.330). Dolayısıyla kaplan ve pars gibi hayvanların güç, kuvvet, yiğitlik, cesaret ve mertlik ifade eden sembolik anlamları, Türk-İslâm tezyînatında benek ve pelengî nakışları şeklinde tezahür etmiştir. Bahse konu motif, XVII. yüzyıldan itibaren Osmanlı mimarî süslemesine de yansımıştır. (Fot.331). Topkapı Sarayı Harem Dairesi'ndeki duvar çinisinde benek nakışlarının dörtlü kullanımı, motifin çintamani kökenli olmadığının mühim bir göstergesidir (Fot.332). Netice itibariyle aslan, kaplan ve pars figürleri ve bu figürlerin üslûplaştırılmasıyla meydana gelen tezyînî unsurlar, İslâm öncesi Türklerde mevcut birer süsleme unsuru olmalarının yanı sıra İslâmiyet sonrası Türk sanatında yaygın kullanılan motifler arasında varlığını muhafaza etmiştir.



Fotoğraf 330. *Siyah Kalem'e Atfedilen Omuzlarında Pars ve Kaplan Postu Taşıyan Figürler, Osmanlı Dönemi, XVI. Yy., TSMK, İstanbul, (Aziz Doğanay'dan).*

[847] Ekseriyetle bir arada kullanılan bu iki nakış için, kaynaklarda, motiflerin kökeni ile örtüşmeyen, çintamani isimlendirmesi yapılır. Detaylı bilgi için bk. Aziz Doğanay, "Türk Sanatında Pelengî ve Şâhî Benek Nakışları ya da Çintamani Yanılgısı", *Divân: İlmî Araştırmalar Dergisi* 17 (2004), 194; Oktay Aslanapa, "Türk Halılarında Hayvan Postu Motifleri", *60. Doğum Yılı Münasebetiyle Fuad Köprülü Armağanı* (Ankara: TTK, 2010), 33-34; Şerare Yetkin, *Türk Halı Sanatı* (Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1991), 108.





Fotoğraf 331. *Ebû Eyyûb el-Ensârî Türbesi'nde Şâhî Benek ve Pelengî Motifli Duvar Çinisi, Osmanlı Dönemi, İstanbul.*

Fotoğraf 332. *Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde Şâhî Benek ve Pelengî Motifli Duvar Çinisi, Osmanlı Dönemi, İstanbul.*

Semavî dinlerden Yahudilikte *aslan*, kutsal metinlerde öne çıkan hayvanlar arasındadır. Hz. Yakup (İsrail), ölmeden evvel oğullarına hitap ettiği bir mecliste oğlu Yahuda'yı aslan yavrusu olarak nitelendirir. Kendinden sonra krallık asasının onun elinde olacağını ve yönetim soyunun ondan devam edeceğini vurgular[848]. Bu pasajdan hareketle gelişen *"Yahuda Aslanı"* kavramı Yahudi kültüründe önemli bir yer edinir ve ibadet/tören sanatında temsilleri vücut bulur. Ayrıca Tevrat'ta her detayı, hatta ölçüleri ayrıntılı bir biçimde tarif edilen Süleyman Mabedi'nde duvarları süsleyen keruvların iki yüzleri olduğu ifade edilir ve bunlardan biri insan yüzü iken diğeri genç aslan yüzüdür[849]. Keza Yahudi inancına göre Tanrı'nın yeryüzündeki krallığının en büyük hükümdarlarından biri olan Hz. Süleyman'ın fildişinden tahtının her iki yanında birer aslan vardır. Tevrat'ta altı basamakla çıkıldığı rivayet edilen tahtın her basamağında da ikişer aslan heykeli yer alır[850]. Böylece Yahudilikte aslanlar, temeli On Emir'e dayanan, Tanrı'nın yeryüzündeki krallığının muhafızlarıdır. Metinlerde öne çıkan bu betimlemeler, Yahudi sanatına yön vermiştir. Manisa'nın Salihli ilçesinde Roma Dönemi'ne (MS III.-IV.Yy) tarihlenen ve antik çağın günümüze ulaşan en büyük Yahudi mabedi sayılan Sardes Sinagogu

[848] Yaratılış 49: 8-10.

[849] Hezekiel 41: 18-19.

[850] I. Krallar 10:19-20.

kalıntılarında[851] çifte aslan heykellerine ulaşılmıştır. Tevrat rulolarının serilerek okunduğu mermer sunağın iki yanına yerleştirilen sırt sırta vermiş aslanların Tevrat okuma ayini sırasında Tanrı'nın Yasası'nı koruyucu nitelikte birer sembol olduğu düşünülür. Ayrıca sunağın iki ayağına işlenen kartal kabartmaları da dikkate değerdir (Fot.333-334). Ahit sandığını yahut On Emir'i muhafaza eden çifte aslanlar, V.-VI. yüzyıllara tarihlenen sinagogların mozaik yüzeylerinde de mevcuttur (Fot.335). Yine Geç dönem Yahudi sanatında aslan figürünün kullanımı artarak devam etmiştir. Zira Sinagoglarda ahit sandığını temsilen Tevrat rulolarının muhafaza edildiği dolap, bir perde ile örtülmekte olup perdeler çifte aslan işlemelerine sahiptir (Fot.336). Netice itibariyle Yahudi kültüründe aslanların, ahit sandığının muhafızı olan keruvların muadili olarak ikame edildiği söylenebilir. Bunda Tanrı'nın yeryüzündeki krallığını devam ettiren *Yahuda aslanı soyu* ile yukarıda ifade ettiğimiz üzere keruvların bir yüzlerinin genç aslan görünümünde olması büyük bir etkendir.





Fotoğraf 333. *Sardes Sinagogu Kalıntıları, Roma Dönemi, MS III.-IV.Yy., Manisa.**

Fotoğraf 334. *Sardes Sinagogu'ndan Çıkarılan Çifte Aslan Heykeleri, Roma Dönemi, MS III.-IV.Yy., Manisa.**

[851] Andrew R. Seager, "The Building History of the Sardis Synagogue", *American Journal of Archaeology* LXXVI/4 (1972), 425.





Fotoğraf 335. *Muhafız Aslanlar, Hammath Gader Sinagogu, Bizans Dönemi, V.-VI. Yy., İsrail.**

Fotoğraf 336. *Çifte Aslan Tasvirli Parochet (Tevrat Perdesi), 1764, Demmelsdorf, Almanya.**

Daha önce ifade ettiğimiz üzere Hıristiyanlık, Eski Ahit adını verdiği Yahudi kutsal kitabını ve burada anlatılan kıssaları büyük ölçüde kabul eden bir inançtır. Bununla birlikte Yeni Ahit (İnciller), Eksi Ahit'te yer alan kıssalara ve kavramlara yeni anlamlar yüklemiştir. *Yahuda Aslan*'ı da bunlardan biridir. Hıristiyanlığa göre İsa Mesih, Tanrı'nın kurban edilen kuzusudur[852]. Bu, Yahudi geleneğinde mevcut olan ve halkın günahlarına kefaret olması gayesiyle tapınakta sabah ve akşam kesilen kuzulardan[853] mülhem yapılan bir teşbihtir. Zira İsa Mesih de tıpkı tapınakta kesilen kuzular gibi ilk günahtan itibaren insanoğlunun nesilden nesile aktarılan günahına bir kefaret olarak çarmıha gerilmiş ve insanlığın kurtarıcısı olmuştur. Bununla birlikte İncil'de bu hadise anlatılırken İsa Mesih'in ölümünden üç gün sonra dirilmesiyle "Tanrı Kuzusu"ndan[854] "Yahuda Aslanı"na dönüştüğü belirtilir. Dolayısıyla İsa Mesih aynı zamanda Tevrat'ta bildirilen ve Yahuda soyundan gelen aslandır[855]. Böylece o, kuzu figürüne ilaveten yeryüzündeki tanrısal egemenliğin sembolü olarak aslan figürüyle de tasvir edilmeye başlanmıştır. Bu iki İsa Mesih sembolünü Orta Çağ kiliselerinde bir arada görmek mümkündür. Örneğin

---

[852] Yuhanna 1: 29; Yuhanna 1: 36.

[853] Mısırdan Çıkış 29: 38-42.

[854] Latince Agnus Dei.

[855] Vahiy 5: 1-10.

İtalya'da XII. yüzyıla tarihlenen Aziz Rufinus (Assisi) Katedrali'nin batı cephesindeki kapı alınlığında şaha kalkmış aslanlar "Yahuda Aslanı" olarak İsa'yı temsil ederken hemen altında haç ile birlikte betimlenen kuzu tasviri, "Tanrı Kuzusu" İsa'yı sembolize eder (Fot.337-338)[856].







Fotoğraf 337. *Aziz Rufinus Katedrali Batı Kapısı, XII. Yy., Assisi, İtalya.**

Fotoğraf 338. *Aziz Rufinus Katedrali Batı Kapısı'nda Çifte Aslan ve Kuzu Kabartmaları, XII. Yy., Assisi, İtalya.**

Fotoğraf 339. *Tanrı Kuzusu Hz. İsa ve Dört İncil Yazarının Sembollerini İhtiva Eden Fildişi Plaka, MS 1000-1050, MET Museum, New York.**

Hıristiyanlıkta aslan figürünün yer aldığı bir diğer kompozisyon İncil'in dört yazarının atribüleriyle temsil edildiği görsellerdir. Vahiy 4: 6-7. pasajlar uyarınca dört İncil yazarı, karakteristik nitelikleriyle betimlenir. Bunlardan Matta *melek*, Markus *kanatlı aslan*, Luka *kanatlı öküz* ve Yuhanna *kartal* figürleri ile temsil edilir (Fot.339). Buna mukabil İncil'de, kimi durumlarda insanlığın düşmanı olan İblis-Şeytanın kükreyen bir aslana benzetildiği ve antik medeniyetlerde olduğu gibi alt edilmesi gereken vahşi bir hayvan şeklinde tarif edildiği pasajlar da mevcuttur[857].

2. İslâm Dini ve Tasavvuf Metinlerinde Aslan

Dinî ve tasavvufî metinlerde hayvanlar çeşitli vesilelerle anılmaktadır. Bunlardan ilki bir hayvanın adının gerçek anlamıyla kullanımıdır ki Kur'ân-ı Kerîm'de

[856] Gaston Duchet-Suchaux - Michel Pastoureau, *The Bible and the Saints* (Paris: Flammarion, 1994), 129.

[857] 1. Petrus 5:8.

etinden, sütünden, yününden istifade edilen küçük baş hayvanlar ve binek olarak kullanılan at, katır, eşek gibi hayvanlar gerçek anlamında ve insanlar için birer nimet şeklinde yer alır[858]. Yine bazı hayvanların tarihte vuku bulmuş hadiselere işaret etmek maksadıyla gerçek anlamıyla kullanım örnekleri mevcuttur[859]. Bununla birlikte hayvanların mizacı ve fiziksel özelliklerinden yola çıkarak insana ait bazı bedensel ve ahlakî nitelikler arasında benzeşim kurulması, başta Kur'ân-ı Kerîm olmak üzere dinî metinlerde başvurulan mecazî bir anlatım yöntemidir[860]. Böylece insanlara izhar edilmek istenen erdemler yahut kötü hasletler, hayvanlar âlemi esas alınarak metaforik bir üslûpla ortaya konur. Esasen Doğu kültürlerinin karakteristik hikaye anlatım biçimlerinden biri olan bu metot, *Kelile ve Dimne* gibi İslâmiyet öncesinde derlenmiş metinlerin de temel özelliğidir. Hükümdarın ülkesini adil ve akıllıca yönetebilmesi için sahip olması ve uzak durması gereken hususiyetlerin hayvanlar âleminden teşbihlerle anlatılması mecazî ifadenin gücünü göstermesi bakımından hayli önemlidir.

Konuyu aslan özelinde ele alacak olursak, sözcük Kur'ân-ı Kerîm'de bir yerde geçmekte olup, yukarıda temas ettiğimiz üzere mecazî bir kullanıma karşılık gelmektedir. Müddessir Sûresi 49-51. âyet-i kerîmelerde inkârcıların Peygamber Efendimize ve onun mesajına yüz çevirmeleri *aslandan ürküp kaçan yaban eşeği*nin davranışına benzetilmiştir. Âyet-i kerîmeye göre nasıl ki eşeğin aslandan kaçması onun başına geleceklerden kurtulması anlamına gelmiyorsa, müşriklerin Allah'ın emirlerinden kaçmaları da ahiret hesabından kurtulmalarını sağlamayacaktır. Görüldüğü üzere burada aslan, olumlu mânaları ihtiva eden bir teşbih unsuru olarak yer alır. Gerek İslâm öncesi medeniyetlerde gerekse İslâmî dönemde aslana yüklenen olumlu mâna, tasavvufî metinlerde büyük ölçüde devam etmiştir. İslâmî gelenekte hem Hz. Hamza[861] hem de Hz. Ali için kullanılan "Allah'ın Aslanı" kavramı, tasavvufî literatürde Hz. Ali ile daha fazla anılır olmuştur. Bu itibarla Hz. Ali, dîvan ve mesnevîlerde *Esedullah*[862]*, Esedullâhi'l-*

---

[858] en-Nahl 16/3-8.

[859] el-Bakara 2/67; el-Fîl 105/1-5.

[860] Bk. el-Ankebût 29/41.

[861] Fuat Sezgin (ed.), *Natural Sciences in Islam-Ad-Damîrî Hayât al-Hayawân*, çev. A.S.G. Jayakar (Frankfurt am Main: Johann Wolfgang Goethe University, 2001), IX/5.

[862] et-Tûsî, *Acâyibü'l-Mahlûkāt*, 2019, 430, vr. no 285b.

Gâlip (Allah'ın güçlü aslanı), *Haydarullah*[863], *Şîr-i Hûda, Şîr-i Yezdân, Haydar-ı Kerrâr* (döne döne hücum eden aslan) gibi benzer manalara gelen Farsça ve Arapça farklı tamlamalarla ifade edilmiştir. Buna ilaveten Sünnî kaynaklarda Hz. Ali, menkıbevî anlatımlara konu olmakla beraber daha çok tarihsel kişiliği ile yer alırken, Şiî literatürde şecaat ve kahramanlıklarıyla adeta mitolojik bir karakter olarak öne çıkar[864]. Öte yandan Sünnî tasavvuf literatürü ve halk edebiyatında da Hz. Ali için yapılan Allah'ın aslanı benzetmesi büyük bir yekûn tutar[865]. Bu hususta örneklerin başında Orta Asya'dan Anadolu'ya İslâm'ın Türkler arasında yayılmasına vesile olan Hoca Ahmed Yesevî'nin hikmetlerini zikretmek mümkündür. Hoca Ahmed Yesevî, hikmetlerinde Hz. Ali'nin örnek şahsiyetine çokça yer vermiş ve bilhassa kafirlere karşı mücadelede ve bâtılı zail etmede Allah'ın aslanı gibi oluşuna açık bir biçimde değinmiştir. Yesevî bu hususu 45. hikmetinde şu şekilde ifade etmiştir;

"Dördüncüsü dost olan şîr-i Hudâ Ali'dir
Hem miraçta yâr olan şîr-i Hudâ Ali'dir
Dediği sözü rahmanî, görsen yüzü nûranî
Kâfirlerin kıranı şîr-i Hudâ Ali'dir
Himmet kuşağı belinde, Mevlâm yâdı dilinde
Zülfikâr'ı elinde şîr-i Hudâ Ali'dir
Binip çıksa Düldül'e, yere düşer zelzele
Kafirlere velvele, şîr-i Hudâ Ali' dir"[866]

Anadolu erenlerinden Yûnus Emre de beyitlerinde arı ve duru bir Türkçe ile *"Tanrı Aslanı Ali sağında Muhammed'ün / Hasan'ıla Hüseyin solunda*

---

[863] Ethem Ruhi Fığlalı, "Sünnî Tarih ve İlahiyat Geleneğinde Hz. Ali", *Tarihten Teolojiye İslâm İnançlarında Hz. Ali*, ed. Ahmet Yaşar Ocak (Ankara: TTK, 2005), 103.

[864] Şiî kaynaklardan aktarılan Hz. Ali menkıbeleri için bk. Kamile Ünlüsoy, *Anadolu'da Hz. Ali Tasavvurları (XIII.-XVI. Yüzyıllar)* (Ankara: TTD, 2015), 266-304.

[865] Detaylı bilgi için bk. İsmet Çetin, "Türk Halk Edebiyatında Hz. Ali", *Tarihten Teolojiye İslâm İnançlarında Hz. Ali*, ed. Ahmet Yaşar Ocak (Ankara: TTK, 2005), 193-215.

[866] Tamamı için bk. Yesevî, *Dîvân-ı Hikmet*, 128-129; Bilal Gök - Gülcan Abbasoğulları, "Harakânî Menkıbelerinde ve Kültürümüzde Aslan Figürü", *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 15 (2015), 147.

Muhammed'ün"[867] diyerek Hz. Ali'nin Allah'ın aslanı ve Peygamberimizin daima yanı başında oluşunu dile getirmiştir. Tasavvufî metinlerde Hz. Ali dışında da aslan temalı sayısız menkıbe mevcuttur. Bayezid-i Bistâmî, Hasan el-Harakânî, Hacı Bektâş-ı Velî gibi pîrlerin kerametlerinin anlatıldığı menkıbevî eserlerde, küçük farklılıklar içeren benzer hikayeler yer alır. Biz burada söz konusu menkıbelerin iki versiyonunu vermekle iktifa edeceğiz. Aslanlı öykülere konu olan ilk mutasavvıflardan Bayezid-i Bistâmî'nin, *aslan süvarisi* şeklinde tasvir edilmesinin yanında elinde kırbaç olarak bir yılan tuttuğu rivayet edilir. Bahse konu menkıbe Attâr'ın *Tezkîretü'l-Evliyâ* eserinde Hasan el-Harakânî için anlatılır. Harakânî'nin ormandan topladığı odunları bir aslanın ağzında taşıdığı aktarılır. Menkıbeye göre Harakânî'yi görmeye gelen İbni Sîna bu duruma şahit olmuştur. Hikayenin *Mesnevî*'deki versiyonunda Harakânî ormandan aslanın üzerine binmiş vaziyette dönmektedir. Yine elinde kırbaç olarak tuttuğu bir yılan vardır. Aynı hikayenin *Velâyetnâme*'deki kahramanı Seyyid Mahmud Hayran'dır[868]. Hacı Bektâş-ı Velî'nin kerametlerini içeren *Velâyetnâme*, bizlere birden fazla aslanlı menkıbe örneği sunar. Bunlardan birinde hünkâr bir çöle varır. Aslanların doldurduğu sahrada bir tek insan bile yoktur. Aslanlardan ikisi hünkâra doğru hücum eder. Ancak hünkâr aslanları başlarından kuyruklarına değin sıvazlar ve Hüdâ'nın kuvveti, evliyânın velâyeti ile iki aslan da oracıkta taş olur. Buna şahit olan diğer aslanlar yüzlerini yere sürüp Hacı Bektâş-ı Velî'ye biat ederler[869].

Tasavvufî metinlerde *aslan* metaforu ile ifade edilen bir diğer husus, *ilâhî aşk* yahut *cezbe* hali diyebileceğimiz durumdur. Bu itibarla dervişlerin Allah aşkında zirveye ulaşma halleri, kimi eserlerde, Eski Türkler başlığında etraflıca ele aldığımız bir kavram olan *kağan aslan* ile tarif edilir. Böylece dervişlerin cezbe hali, aşktan kükreyen aslana benzetilir[870]. Terimin tasavvufî literatürde Farsça karşılığı *Şîr-i Devân (koşan aslan)* olarak geçer ve ilâhî aşk ile mürşid-i kâmili temsil eder. Dahası geç dönem eserlerinde gönlün ilâhî aşka düşmesi, *pençe-i esede (aslan pençesine)* esir olmasına

---

[867] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 306.

[868] Feridüddîn Attâr, *Tezkiretü'i-Evliya (Evliya Tezkireleri)*, çev. Süleyman Uludağ (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012), 597; Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, VI/717-718, 2149-2151. Beyitler; Hacı Bektâş-ı Velî, *Velâyetnâme*, 165-166.

[869] Hacı Bektâş-ı Velî, *Velâyetnâme*, 166.

[870] *Tarama Sözlüğü* (Ankara: TTK, 1969), IV/2160-61.

benzetilmiştir[871]. Esasen Hz. Ali'nin tasavvufta silsile-i zeheb şeklinde ifade edilen manevî silsilenin ilk halkası sayılması[872] ve aslan metaforu ile canlandırılması, kendinden sonra silsilenin diğer halkaları olan mürşidlerin de *hakîkat aslanı, sırların aslanı* sözcükleriyle taltif edilmelerini beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda tasavvuftaki mürşid-i kâmil ve ilâhî aşk terimlerinin aslan mecazı ile ifade edildiğini Mevlânâ'nın ve Yûnus'un dizelerinde açıkça görmek mümkündür. Nitekim Mevlânâ *Mesnevî*'de geçen,

"Şeyh bu düşünceyi anladı. Çünkü şeyh aslana benzer, gönüller de ormana.

Korku ve ümit gönüllerde yürüyüp yayılsa, bu gizli sırlar ona saklı kalmaz."[873]

…

"Eğer abdaldan olmuşsan, koyunun aslanlaşmışsa, öyleyse ölümden emin bir haldesin."[874]

…

"Yazılışta süt (şîr) ile aslan (şîr) aynıysa da Hakk erlerini sen kendi nefsine eş tutma."[875]

şeklindeki beyitleriyle şeyhin, erlerin (eren) ve abdalların *manevî âlemin aslanları* oluşuna temas etmiştir. Yûnus da,*"Hidâyet irdi kamuya hevâsından geçmezlere / Tevfîk yüzin yire urup 'ışkumı şîr-gîr eyleyem"*[876] dizelerinde manevî yardım vesilesiyle *ilâhî aşk*ının bir aslan avcısı gibi güçlü ve cesur olmasını niyaz etmiştir. Bu düşünceyle bağlantılı olarak, mesnevîlerde sıkça konu edilen av hikayeleri, mürşid-i kâmilin önderliğinde Hakk tecellîlerinin müşahede edildiği seyr ü sülûk bağlamında şerh edilmiştir[877]. Aynı manayı Yûnus'un beyitlerinde aşağıdaki şekilde bulmak mümkündür.

"Yusuf'am bazara geldüm Mansur'am bu dâra geldüm

---

[871] Erzurumlu İbrahim Hakkı, *Divan*, ed. Numan Külekçi - Turgut Karabey (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1997), 280; Gök - Abbasoğulları, "Harakânî Menkıbelerinde ve Kültürümüzde Aslan Figürü", 149-152.

[872] Mustafa Öztürk, "Tefsir ve Hadis Tarihinde Hz. Ali", *Hayatı Kişiliği ve Düşüncesiyle Hz. Ali Sempozyumu* (Bursa: Bursa İl Müftülüğü, 2005), 57-58.

[873] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, II/247, 3246-3247. Beyitler.

[874] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, III/383, 4021-4023. Beyitler .

[875] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, I/50, 274. Beyit .

[876] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 348.

[877] Bk. Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, I/129; Ahmet Avni Konuk, *Mesnevî-i Şerîf Şerhi* (İstanbul: Gelenek Yayıncılık, 2004), II/310.

Arslanam şikâra (av) geldüm velakin yatagum anda (orada)"

Buna mukabil, aşağıdaki beyitte seyr ü sülûkun zorlu aşamalarından biri Yûnus'un dilinde aslan, evren ve ejderha ile cenk etmeye benzetilmiş ve ancak aslan ile cengin neticesinde erlerin adının Rüstem gibi destanlara yazılabileceği ifade edilmiştir.

"Bu tokuz arslan u yidi evren ü dört ejderhâ
Bunlarunla ceng edem Rüstem olam destân olam"[878]

Seyr ü sülûk esnasındaysa ulaşılan her kapı, yeni bir mertebeye açılır. Bununla birlikte Hakk şehrine girişin anahtarı ve yolculuğun durakları mahiyetindeki kapıların, mutlak sûrette aşılması gereken bekçileri vardır. Aşağıdaki dizeler buna işaret etmekte olup ikinci kapının bekçileri Yûnus'un *Divân*ında iki aslandır.

"Hakîkatdür Hak şârı yidüdür kapuları
Dergahında yüz dürlü gerek kudret göresin"
....
"İkinci kapusunda iki aslan vardur anda
Niçeleri korkutmuş olmasın kim korkasın"[879]

Görüldüğü üzere aslan mecazı, tasavvufî metinlerde evvela Hz. Ali'nin başlıca sembolü olarak karşımıza çıkar. Bunun yanında *mürşid-i kâmil* ve *ilâhî aşk* da kimi durumlarda aslan mecazıyle sembolize edilir. Ayrıca menkıbelerde evliyaların manevî kudretlerini ve kerametlerini somutlaştırmak maksadıyla, adeta evcilleştirdikleri ve hükmedebildikleri bir hayvan olarak yer alır. Tasavvuffî metinlere ilaveten *Acâibü'l-Maklûkât ve Garâibü'l-Mevcûdât*[880]*, Tuhfetü'l-Acâ'ib ve Turfetü'l-Garâ'ib*[881]*, Kitabü'l-Hayevân*[882]*, Hayâtü'l-Hayevân*[883] gibi eserler de aslan füğürünün İslâm medeniyetindeki

---

[878] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 344.

[879] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 368.

[880] Bu hususta en bildik eserlerin başında Kazvinî'nin (v.682/1283) Arapça kaleme aldığı *Acâibü'l-Maklûkât ve Garâibü'l-Mevcûdât* gelmektedir. Buna mukabil Muhammed bin Mahmud bin Ahmed et-Tûsi es-Selmânî (v.1160), aynı başlığa sahip Farsça eserini Kazvinî'den yaklaşık yüz yıl önce yazmış ve Selçuklu sultanı Tuğrul bin Arslan'a ithaf etmiştir. Bk. Günay Kut, *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları II-Acâibü'l-Mahlûkât*, (İstanbul: Simurg Yayınları, 2010), 2; *Tercüme-i Acâibü'l-Maklukât ve Garâibü'l-Mevcudât,* Haz. Bekir Sarıkaya, (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı: 2019), 19.

[881] İzzeddin İbnü'l-Esîr'in (v.630/1233).

[882] el-Câhız (v.255/869).

[883] Muhammed b. Musa b. İsa Demîrî (v.808/1405).

karşılığını çözümlememize yardımcı olur. Bu anlamda Tûsî'nin Kazvînî'den yaklaşık bir asır evvel telif ettiği *Acâibü'l-Maklûkât ve Garâibü'l-Mevcûdât* adlı eserinde dört ayaklı ve büyük hayvanların ele alındığı bölümde, aslan yerdeki hayvanların padişahı olarak anlatılır. Onun bulunduğu yerde başkaca tehlikeli canavarların barınamayacağı ifade edilir[884]. Tûsî'ye göre şayet aslan bir mücadeleye girecek olursa ya öldürür ya ölür, fakat yolundan dönmez. Bu sebepten olsa gerek aslan ismi ve lakâbı, hükümdarlar için bir övünç kaynağıdır. Ne var ki hayvanların kralı olan aslanın da bir korkusu vardır, bu ise horoz ve horoz sesidir[885]. Bu bilgiler, Ebü'l-Bekâ Kemâleddin Muhammed b. Musa b. İsa Demîrî'nin XIV. yüzyıla tarihlenen ve aslan bahsi ile başlayan *Hayâtü'l-Hayevân* adlı eserinde çok küçük farklılıklarla mevcuttur[886]. Sözlü ve yazılı geleneğin harmanlanması ile teşekkül eden *Acâib* türündeki eserlerin tasvirli nüshalarında bulunan kimi figürler tılsımlı sayılır[887]. Eserlerde hayvanlara dair anlatılan hikayeler, heykel ve kabartmalara da kendi döneminde bu minvalde anlamlar yüklendiğini somut olarak gösterir. Örneğin Tûsî'ye ait nüshada, Hz. Süleyman Dönemi'nden evvel Hemedân şehrinde yaşamış Pelinan Hakîm (Belinas) adında bir zatın şehrin kapısına *tılsım* mahiyetinde taştan bir aslan yerleştirdiği ve buraya *Bâbü'l-Esed* adının verildiği belirtilir[888]. Böylece bu tür hikayeler, metinlerle mimarî eserler arasındaki bağı ortaya koyduğu gibi eserlerde mevcut olan birtakım figürlerin sebeplerine ışık tutmaktadır.

3. İslâm Mimarîsinde Aslan

a. Şîr ü Hûrşîd (Aslan Burcu ve Güneş)

Şîr ü hûrşîd, Güneş ile Aslan Burcu'nun birlikte tasvir edildiği kozmoloji kökenli bir figürdür. İslâm mimarîsinde Anadolu, Türkistan ve günümüz İran coğrafyasında gördüğümüz bu kompozisyon, ekseriyetle profilden verilen bir aslan ve onun sırtından yükselen insan sûretinde güneşten müteşekkildir. Güneşin ışınları çizgiler halinde etrafa yayılır. Anadolu'daki örneklerde aslan figürünün sırtından yükselen güneş

---

[884] et-Tûsî, *Acâyibü'l-Mahlûkāt*, 2012, 428, 452, vr. no 283b, 305b.

[885] et-Tûsî, *Acâyibü'l-Mahlûkāt*, 2012, 410, 430, vr. no 266b, 285b.

[886] Sezgin, *Natural Sciences in Islam-Ad-Damîrî Hayât al-Hayawân*, IX/5-9.

[887] et-Tûsî, *Acâyibü'l-Mahlûkāt*, 2012, 26.

[888] et-Tûsî, *Acâyibü'l-Mahlûkāt*, 2019, 269, vr. no 134b-135a.

çoğunlukla tam daire formunda iken İran'daki örneklerde yarım dairedir ve güneşin alt yarısı aslanın arkasına gizlenmiştir. Kimi araştırmacılar bu farklılığı, Isfahan okuluna ait bir üslûp özelliği şeklinde açıklar[889]. Bazı durumlarda aslanın yerini kaplan figürünün aldığı görülür. Mimarîde şîr ü hûrşîd, tekli yahut karşılıklı iki aslan biçiminde tasvir edilmiştir. Bunun yanında Silvan Kalesi'nde olduğu gibi güneşin, aslanların sırtından yükselmek yerine ortalarına yerleştirildiği kompozisyonlar da mevcuttur (Fot.342). Motifin mimarî üzerinde, Güneş ve Aslan Burcu'nu temsil ettiği noktasında şüpheye mahal bırakmayan en bariz örneği XII. yüzyıla tarihlenen Cizre (Yafes-İbn Ömer) Köprüsü'dür[890]. Günümüzde Suriye sınırlarında kalan köprünün batı ayağında 1.00 m x 1.20 m boyutlarında inşa edilen sekiz panoda sırasıyla Terazi Burcu ve Zühal/Satürn Gezegeni, Yengeç Burcu ve Müşteri/Jüpiter Gezegeni, Oğlak Burcu ve Merih/Mars Gezegeni, Aslan Burcu ve Güneş, Balık Burcu ve Zühre/Venüs Gezegeni, Başak Burcu ve Utarid/Merkür Gezegeni, Boğa Burcu ve Ay, Yay Burcu ve Cevzahir Gezegeni tasvir edilmiştir (Fot.340-341)[891]. Batıdan dördüncü pano Güneş ve Aslan Burcu ikilisinden meydana gelir. Önceki yıllara ait fotoğraflarda yürür vaziyetteki aslanın sırtında yer alan güneş kursu içerisinde, belden üst kısmı tasvir edilmiş insan figürü vardır. Panonun sağ üst köşesinde *eş-Şems* ibaresi okunmaktadır.

---

[889] Alireza Mohammadi Milasi, "Motifs on the Laver at the Shrine of Shah Seyed Ali in Isfahan with Emphasis on Consepts and Structure in Iranian Art", *Journal of Art and Civilization of the Orient* VII/26 (2020), 78.

[890] Fügen İlter, "Güney-Doğu Anadolu Erken Devir Türk Köprülerinin Yapısal ve Süsleyici Ögeler Yönünden Değerlendirilmesi", *Anadolu* 18 (1974), 37; İlter, köprünün kitâbesi olmamasına karşın 559/1164 tarihini vermiştir. Fügen İlter, *Osmanlılara Kadar Anadolu Türk Köprüleri* (Ankara: Karayolları Genel Müdürlüğü, 1978), 59; Joachim Gierlichs, *Mittelalterliche Tierreliefs in Anatolian Und Nordmesopotamien: Untersuchungen Zur Figürlichen Baudekoration Der Seldschuken, Artuqiden Und Ihrer Nachfolger Bis Ins 15. Jahrhundert* (Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag, 1996), 211.

[891] İlter, *Osmanlılara Kadar Anadolu Türk Köprüleri*, 61-62; Çaycı, *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*, 127-133.





Fotoğraf 340. *Cizre (Yafes/İbn Ömer) Köprüsü'nde Şîr ü Hûrşîd Tasviri I, Musul Atabeyliği Dönemi, XII. Yy., Suriye.**

Fotoğraf 341. *Cizre (Yafes/İbn Ömer) Köprüsü'nde Şîr ü Hûrşîd Tasviri II, Musul Atabeyliği Dönemi, XII. Yy., Suriye.**

Aslan ve güneş figürlerinin bir arada tasvir edilmesi, yukarıda değindiğimiz üzere, büyük ölçüde astrolojik hadiselere dayandırılır ve gezegen-burç ilişkisi kapsamında değerlendirilir. On iki burcun gezegenlerle birlikte ele alındığı başta ayna, şamdan, kalemlik gibi madeni eserler ve seramik kaplarda söz konusu motifin Aslan Burcu ve Güneş gezegenini temsil ettiği açıktır. Ancak mimarîde yaygın bir kullanıma sahip olan şîr ü hûrşîd sembolünün diğer gezegenler olmaksızın tekli tasvirleri, kozmolojinin ötesinde bir anlama işaret ediyor olmalıdır. Bu hususta Anadolu'da erken tarihli örneklerden biri Silvan Kalesi Aslanlı Burç'tur. (Fot.342). Diyarbakır'ın Eyyübî yönetimi altında bulunduğu 599/1203 yılına tarihlenen burç, adını üzerindeki aslan kabartmalarından alır. Silvan Kalesi'nde yürür vaziyette kafa kafaya vermiş (antitetik) iki aslanın arasına güneş kursu yerleştirilmiştir[892].

[892] Öney, "Anadolu Selçuk Mimarîsinde Arslan Figürü", 28.



Fotoğraf 342. *Silvan Kalesi Aslanlı Burç, Eyyûbi Dönemi, 599/1203, Diyarbakır, (AbdülHamit Tüfekçioğlu'ndan).*

Motifin diğer gezegen ve burçlardan bağımsız bir başka tasviri, Anadolu Selçuklu'da II. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi'ne tarihlenen İncir Han'ın (636/1238) kapalı birimine açılan taç kapıda bulunur[893]. Taç kapının iki yanında karşılıklı duran aslanların sırtından yükselen tam daire formundaki güneş kursu insan sûretindedir (Fot.343-345).

[893] Öney, "Anadolu Selçuk Mimarîsinde Arslan Figürü", 28; Kurt Erdmann, *Das anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts* (Berlin: Verlag Gebr Mann, 1961), I/109-110.



Fotoğraf 343. *İncir Han Taç Kapısında Karşılıklı Şîr ü Hûrşîd Kabartmaları, Anadolu Selçuklu, 636/1238, Burdur.*



Fotoğraf 344. *İncir Han Taç Kapının Solundaki Şîr ü Hûrşîd Kabartması, Anadolu Selçuklu, 636/1238, Burdur.*
Fotoğraf 345. *İncir Han Taç Kapının Sağındaki Şîr ü Hûrşîd Kabartması, Anadolu Selçuklu, 636/1238, Burdur.*

II. Gıyaseddin Keyhüsrev, bastırdığı sikkelerde de şîr ü hûrşîd kompozisyonuna yer veren bir sultandır[894]. İslâm devletlerinde sikke, hutbe vb. unsurların bizatihi birer egemenlik sembolü olduğunu düşündüğümüzde II. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi'nde gerek mimarîde gerekse sikkelerde kullanılan şîr ü hûrşîd tasvirleri, kökenini kozmik ögelerden almış olsa dahi ifade ettiği anlam değişmiştir. Buradan hareketle gezegenlerin padişahı *Güneş'*in ve yeryüzündeki hayvanların kralı *aslan*ın; yer aldıkları burç, kale, sur, kervansaray yapılarında sultanın saltanatının kuvvetine ve yüceliğine işaret ettiği söylenebilir. Esasen yeryüzündeki saltanatı ve hükümranlığı, gökyüzünün kavramlarıyla ifade etmek dönemin yazılı kaynaklarında mevcut olan bir anlatım biçimidir. Örneğin Gülşehri'nin özü itibariyle dinî-tasavvufî niteliğe sahip olan *Felek-Nâme*'si astral motiflerin tasavvufî bakış açısıyla yorumlandığı bir eserdir. Kitapta gök cisimlerinin hareketleri ve gezegenlerin özellikleri kişileştirilerek insan ile aralarında irtibat kurulmuştur. Buna göre göklerin şahı *Güneş*, mecazen yerde *sultan*a karşılık gelir[895]. Öte yandan Güneş; Antik Mezopotamya'da, Mısır'da ve Zerdüştlükte tapınılan, hiç değilse yaşamsal birçok faaliyetin sürdürülebilirliğinin kendisine bağlı olduğu kutsal ve saygı duyulan bir gök cismidir. Çoğu zaman kanat motifi ile birlikte bulunan güneş kursu, kutsiyet atfedilmek istenen her unsura iliştirilen bir sembol olup göksel ve ilâhî olma özelliğini vurgular. Bu bilgiler ışığında İslâm mimarîsinde aslan ile güneşin birlikte tasvirleri, siyasî bakımdan iktidar gücüne ve dinî bakımdan da bu gücün ilâhî kökenine işaret eden bir kompozisyon olma özelliğine sahiptir.

b. Şîr-i Hudâ/Şîr-i Yezdân/Haydar-ı Kerrâr/Esedullah

Çalışmamız açısından aslan figürünün dinî ve tasavvufî metinler aracılığıyla yeniden anlamlandırıldığı en önemli örneklerin başında Şîr-i Hudâ/Şîr-i Yezdân/Haydar-ı Kerrâr/Esedullah isimleriyle adlandırdığımız tasvirler gelir. Bahse konu tasvirler, birinci başlıkta ele alınan şîr ü hûrşîd görselleri ile aynı özelliklere sahip olup bulunduğu yapı ya da mimarî öğe, beraberinde mevcut olan kitâbeler ve kompozisyonlardaki ayrıntılar

---

[894] *Doğu Batı Arası Bir Gökkuşağı-Selçuklu Sikkeleri* (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Merkezi, 1994), 37-38; Gündegür Parlar, *Anadolu Selçuklu Sikkelerinde Yazı Dışı Figüratif Ögeler* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 2001), 122-123.

[895] Diğer gök cisimleri ve karşılıkları için bk. Sadettin Kocatürk, *Gülşehrî ve Felek-Nâme* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1982), 87; Ahmet Çaycı, *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri* (İstanbul: İz Yayıncılık, 2008), 275-276.

sebebiyle anlam bakımından farklılaşmıştır. Esasen antik dönemlere dayanan güneş ile aslanın birlikte tasvirleri İslâmiyet öncesi kültürlerde hayli yaygın bir uygulamadır. Bununla birlikte İslâmiyet sonrasında Şiî eğilimli devletlerin bahse konu motifi Hz. Ali'yi temsilen yeniden canlandırdıklarını söylemek mümkündür. Her ne kadar motifin Hz. Ali'ye atıfla kullanımı Safevî Hanedanlığı döneminde yaygınlık kazanmış olsa da, Safevîlerden evvel, aynı maksatla kullanan devletler olmuştur. Bunların başında İlhanlılar gelmektedir. Zira İlhanlı hükümdarı Olcaytu Muhammed Hüdâbende, kestirdiği sikkelerde güneş-aslan figürlerinin yanına "Ali Velîyullah" ibaresini ilave etmiştir[896]. Bahse konu figürü Safevî Hanedanı'ndan ise ilk olarak Şah İsmail'in dedesi Şeyh Cüneyd, tarikat sancağında kullanmıştır[897]. Safevî hükümdarları arasında en uzun süre iktidarda kalan ve geniş çaplı imar faaliyetleri ile tanınan Şah I. Abbas zamanında söz konusu motif artık Safevîlerin en kuvvetli sembollerinden biri olmuştur[898].

Mimarî eserlere geldiğimizde, motifin form olarak İslâm öncesi dönemlerden beslenmekle birlikte mâna bakımından İslâmî bir kisveye büründüğü örnekler daha çok XVI. yüzyıl ve sonrasında inşa edilen yapılarda karşımıza çıkar. Bunlar arasında dikkate değer eserlerden biri İran'ın Kirman şehrinde Şah I. Abbas dönemi idarecilerinden Ganj Ali Khan tarafından inşa ettirilen kervansaraydır. Cami, medrese ve kervansaraydan oluşan Ganj Ali Khan Külliyesi'nin[899] kervansaray taç kapı kemer köşelikleri, süsleme unsurları bakımından özgün bir niteliğe sahiptir. Yapıda, İslâm sanatlarında sıkça rastlanılan ejder-Sîmurg karşılaşmasına ilave olarak şemse formundaki güneş kursu içerisinde, kucağında bir bebek taşıyan melek tasvir edilmiştir. Söz konusu tasvirin altında başı melek ve bebek figürlerine dönük bir aslan bulunur. Kemerin her iki yanına simetrik olarak yerleştirilen tasvir, kanaatimizce aslan-güneş yahut şîr ü hûrşîd tasvirlerinin farklı bir yorumudur. Meleğin kucağındaki bebeğe bakan aslan, çeşitli

---

[896] Hayrünnisa Turan, "Şîr ü Hûrşîd Tasvirinin Kökeni ve İçeriğine Dair Düşünceler", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* X/51 (2017), 458'ten naklen Seyyid Ahmed Kesrevi Tebrizî, Tarihçe-i Şîr ü Hûrşîd, (Tahran: Haver Neşriyat, 1930), 19, 20, 31.

[897] Milasi, "Motifs on the Laver at the Shrine of Shah Seyed Ali in Isfahan with Emphasis on Consepts and Structure in Iranian Art", 81.

[898] Fuat Köprülü, "Arslan", *İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1941), I/600.

[899] Jackson, *The Cambridge History of Iran: the Timurid and Safavid Periods*, VI/793-794; Khozaei vd., "Revising the Influence of Persian, Indian and Chinese Motifs on the Architectural Decorations of Kerman from the Safavid Time to Present", 77.

kaynaklarda, "Haydar" lakabından yola çıkılarak Hz. Ali ile ilişkilendirilmiştir[900]. Bu elbette yerinde bir tespit olmakla birlikte, tasvirde Şiî inancının Ehl-i Sünnet'ten ayrışan itikadî görüşüne gönderme içeren daha derin bir anlam vardır. Aslanın kafasını, kanatlı bir meleğin kucağındaki bebeğe doğru çevirmiş olması, velâyet-imamet düşüncelerinin sanata aksıdır. Burada *Allah'ın aslanı* olan Hz. Ali'nin manevî varlığının kökeni/doğuşu kanatlı melek figürüyle ilâhî bir kaynağa bağlanmıştır. Bilindiği üzere Şiîlikte on iki imam ve on dört masum (çehardeh masum) *lâhutî* bir ruhaniyete sahiptir. Yani onlar İbnü'l-Arabî'nin tasavvuf nazariyesinden bildiğimiz *ceberut*, *melekût* ve *mülk* âlemlerinde bulunurlar[901]. Buradaki tasvirde ilk imam ve on dört masumdan biri olan Hz. Ali'nin doğumu bahse konu gök katlarıyla ilişkilendirilen mucizevî bir anlatımla ele alınmıştır.

Aslan-güneş ikilisi Safevî Dönemi eserlerinde saray, türbe, seng-âb, mezar taşı olmak üzere birçok mimarî yapı ve mimarîye bağlı elemanda sıkça kullanılan bir motife dönüşmüştür. Bu hususta değinmek istediğimiz bir başka yapı Azerbaycan'ın Gence şehrindeki İmamzâde (Göy İmam) Türbesi'dir. XIX. yüzyıldaki restorasyona ait kitâbeye göre İmam Muhammed Bâkır'ın oğlu İmamzâde İbrahim burada medfundur. Kabrin tarihi VIII. asra dayanmakla birlikte birçok kez restorasyona tâbi olmuştur. 1878-79 tarihlerinde ise büyük bir yenileme ile bugünkü halini almıştır[902]. Bununla birlikte mimarî açıdan XIV.-XVI. yüzyıllara tarihlenen birimleri vardır. Bilhassa türbeyi üç taraftan çevreleyen iki katlı revaklar ile doğu kapısı XVI. yüzyıla tarihlendirilir[903]. Aynı tarihlerde Şiî mezhebinin nüfuzunun artması ve şehrin Safevî hakimiyetine girmesiyle türbe etrafının ehemmiyeti artmış ve Sühreverdiyye, Safeviyye, Kalenderiyye gibi tarikatların faaliyetlerini sürdükleri bir merkeze dönüşmüştür[904]. Çalışmamız açısından önemi ise bu bilgilerin yanında türbenin avlu taç kapısında, hayli zarar görmüş olmasına rağmen, mevcut olan aslan-güneş kompozisyonudur. Kapı açıklığının üstünde iki kemer arasında

---

[900] Bk. Jackson, *The Cambridge History of Iran: the Timurid and Safavid Periods*, VI/795.

[901] Henry Corbin, "Şiilikte Velâyet Kavramı", çev. Sabri Hizmetli, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* XXVI (1983), 721.

[902] Elnur Həsənov, *Gəncə İmamzadə Türbəsi* (Bakı: Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası, 2012), 39, 46, 63, 64.

[903] Ilona Turanszky - Karoly Gink, *Azerbaijan: Mosques, Turrets, Palaces* (Budapest: Kossuth Printing House, 1979), 54-55.

[904] Həsənov, *Gəncə İmamzadə Türbəsi*, 44, 206, 207.

yer alan motif, dikkatle incelendiğinde sırtlarından güneş kursu yükselen karşılıklı iki aslan figürü ve ortalarında form olarak serviyi andıran, ancak yüzeyinde bitkisel bezemeler ihtiva eden bir hayat ağacı fark edilir. Soldaki figürde aslanın kuyruğu, sağdakinde ise güneşin ışınları günümüze net bir şekilde ulaşabilmiştir (Fot.346-347)[905].





Fotoğraf 346. *Gence İmamzâde Türbesi Avlu Taç Kapısında Yer Alan Aslan-Güneş Figürleri I, XVI. Yy. (Ersel Çağlıtütüncügil'den).*

Fotoğraf 347. *Gence İmamzâde Türbesi Avlu Taç Kapısında Yer Alan Aslan-Güneş Figürleri II, XVI. Yy. (Ersel Çağlıtütüncügil'den).*

Kabartmanın aslan-güneş ve ağaç kompozisyonundan oluştuğunu Safevî Dönemi'ne tarihlenen ve yine imamzâde türbelerinde bulunan seng-âb[906] adı verilen, içi su dolu taş havuzlardaki çok benzer örneklerinden anlamak mümkündür. Bunlardan biri İmamzâde Şah Seyyid Ali'nin Isfahan'daki türbesinin girişinde yer alan seng-âb üzerindeki tasvirdir. Kitâbesinde 1119/1707 tarihi bulunan seng-âbın, Safevî hükümdarı Sultan Hüseyin Dönemi'ne tarihlendiği anlaşılır. Seng-âbın bir yüzeyinde ortalarındaki servi ağacına dönük karşılıklı, tasmalı iki aslan figürü vardır. Aslanların sırtından yarım daire formunda güneş yükselir. Soldaki güneşin on iki imama atıfla on iki ışını, sağdaki güneşin ise gayb imama atıfla on bir ışını mevcuttur (Fot.348-349). Şiî gelenekte cennetteki Kevser Irmağı'nın başında Hz. Ali durmaktadır[907]. Bu inançla da bağlantılı

---

[905] Ersel Çağlıtütüncügil, "Kuzey Azerbaycan'daki Türk-İslâm Eserlerinde Arslan Figürü", *Cihannüma-Tarih ve Coğrafya Araştırmaları Dergisi* V/1 (2019), 9-11.

[906] Kitâbeler, Safevî Dönemi'nde seng-âb için Jam (Câm), Havz ve Kadeh gibi kelimelerin kullanıldığını göstermektedir. Bk. Milasi, "Motifs on the Laver at the Shrine of Shah Seyed Ali in Isfahan with Emphasis on Consepts and Structure in Iranian Art", 76.

[907] Milasi, "Motifs on the Laver at the Shrine of Shah Seyed Ali in Isfahan with Emphasis on Consepts and Structure in Iranian Art", 75-77.

olarak motifin Hz. Ali ve on iki imamı temsil ettiği, seng-âb kültürünün ise Kerbelâ hadisesiyle bağlantılı olduğu çok açıktır. Kaldı ki bahse konu kompozisyonda ortada yer alan servi ağacı, kimi çalışmalarda doğrudan Kerbelâ şehidi Hz. Hüseyin ile ilişkilendirilmiştir[908]. Dört mevsim yapraklarını dökmeyerek ölümsüzlüğü temsil eden Elif formundaki servi ağacı, şehadet şerbeti içen Hz. Hüseyin'in *"Allah yolunda öldürülenler için 'ölüler' demeyin. Hayır, onlar diridirler, fakat siz bilemezsiniz."*[909] âyeti bağlamında, diriliğinin bir sembolü olmuştur.



Fotoğraf 348. *İmamzâde Şah Seyyid Ali Türbesi'nde Bulunan Seng-âb, Safevî Dönemi, 1119/1707, Isfahan, (Ali Reza Mohammadi Milasi'den).*

Fotoğraf 349. *Seng-âb Üzerinde Şîr-i Hudâ Kabartması, Safevî Dönemi, 1119/1707, Isfahan, (Ali Reza Mohammadi Milasi'den).*

Aynı kompozisyonun Erdebil'deki Şeyh Cebrâil Türbesi haziresinde bulunan bir mezar sandukasında "Ya Allah, Muhammed, Ali" ibareleri ve sandukayı çevreleyen kartuşta Şiî imamların isimleriyle birlikte tasviri, motifin Şiî itikat ile bağlantısını gözler önüne sermektedir. İki kompozisyon arasındaki en dikkat çekici fark, mezar sandukasında Şîr-i Hudâ tasvirlerinin üzerine birer kuş figürünün ilave edilmesidir. Kanaatimizce buradaki kuşlar da ölümden sonra ruhun öte dünyaya uçuşunu temsil etmektedir (Fot.350-351).

---

[908] Abbas Hosseini, "Iconography of the three Icons in Shi'i Muharram Rituals; The Peacock, the Cypress & the Lion", *Kimiyâ-ye-Honar* IV/17 (2015), 115-116.

[909] el-Bakara 2/154.



Fotoğraf 350. *Şeyh Cebrâil Türbesi Haziresi'nde Şîr-i Hudâ Tasvirli Sanduka I, Erdebil.*

Fotoğraf 351. *Şeyh Cebrâil Türbesi Haziresi'nde Şîr-i Hudâ Tasvirli Sanduka II, Erdebil.*

Şîr-i Hudâ/Şîr-i Yezdân tasvirleri, Safevî Dönemi'nde inşa edilen sivil mimarî eserlerde de mevcuttur. Isfahan'da bulunan Heşt Behişt Sarayı bu hususta mühim bir örnektir. Şah Süleyman Dönemi'nde inşa edilen[910] ve adını tasavvufî metinlerden ilhamla sekiz kapılı cennetten alan yapının her bir cephesinde sembolik hayvan figürler bulunur. Bunlardan biri kuzey cephedeki kemer açıklığının iki yanında karşılıklı duran aslan-güneş tasvirleridir. Aslanların sırtından yükselen insan sûretindeki güneşlerin on ikişer ışını vardır (Fot.352). Başta Şebüsterî ve Sa'dî-i Şirazî gibi İranlı mutasavvıfların eserleri vesilesiyle İslâmiyet sonrası İran düşüncesinde Hz. Peygamber güneşe benzetilmiştir. Zira Şebüsterî'de *"Rasûl güneş gibidir"*[911] ifadesi geçerken Sa'dî ise Rasûlullah'ı, *"yüzündeki ışıkla karanlığı uzaklaştıran güneş"*e benzetmiştir[912]. Nitekim Peygamber Efendimiz Anadolu'da da *"iki cihan güneşi"* olarak nitelendirilir. Bahse konu temsîlî tasavvufî ifadeler, Hz. Peygamberin, bilhassa Şiî kültürde parlayan bir güneş şeklinde

[910] Stierlin, *Persian Art and Architecture*, 191.

[911] Şebüsteri, *Gülşen-i Râz*, çev. Abdülbaki Gölpınarlı (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1985), 29; Şebüsteri, *Gülşen-i Raz*, 94.

[912] Sâdi-i Şirazî, *Gülistan*, çev. Mehmet Kanar (Ankara: Şule Yayınları, 2004), 16, 91.

sembolize edilmesi sonucunu doğurmuştur[913]. Heşt Behişt Sarayı'ndaki örnekte güneşten yükselen ışınların on iki adet olması yine on iki imamı sembolize eden somut bir detaydır. Tasvirdeki nübüvvet güneşi bir anlamda Şîr-i Hudâ olan Hz. Ali'nin üzerindeki kutsal haledir. On iki İmamiyye (İsnâaşeriyye) Şiîliğinin Safevîler Dönemi'nde devletin resmî mezhebi ilan edilmesi, eserin bir saray yapısı olması sebebiyle, buradaki Şîr-i Hudâ kompozisyonunu dinî olduğu kadar siyasî kisveye de büründürmektedir. Bilindiği üzere Safevîlerin İran'da hakimiyet kurdukları dönemde antik Fars kültürünü canlandırma teşebbüsleri ivme kazanmıştır. Bununla birlikte Safevîlerin esas olarak burada yapmak istedikleri, halka benimsetilmeye çalışılan Şiî inancını, onların yabancı olmadıkları İslâmiyet öncesi kültürün unsurlarıyla harmanlamaktır. Buradan hareketle şîr ü hûrşîd ve benzeri simgeler kullanılmış olup bunlara yeni anlamlar yüklenmiştir. Aynı yaklaşım Kaçar Hanedanlığı Dönemi'nde yaygınlaşarak devam etmiştir. İmamzâde türbeleri, şehir kapıları (taklar) ve saraylar, Şîr-i Hudâ/Şîr-i Yezdân tasvirinin kullanıldığı başlıca yapılar olmuştur. Yalnızca Tahran'daki Gülistan Sarayı'nda dahi birçok versiyonu bulunan tasvirin Kaçar Dönemi'ne ait örneklerinden biri Şemsü'l-İmare binasının cephe süslemelerinde yer alır (Fot.353). Sarayın temelleri, bir kale yapısı olarak, Safevî hükümdarı I. Tahmasb Dönemi'ne (1524-1576) kadar uzansa da bugünkü hali Kaçar Dönemi'ne ve büyük ölçüde Nasıriddin Şah zamanına (1848-1896) dayanır[914]. Kaçar Dönemi'nde insan sûretli güneş tasvirlerine ek olarak aslan figürlerinin de bilhassa burun ve göz çizgileriyle insan sûretinde resmedilme eğilimi artmıştır. Bunun yanında Şîr-i Hudâ tasvirlerine aslanın elinde tuttuğu bir kılıç ilave edilmiştir. Söz konusu kompozisyonlarda kılıç motifinin ifade ettiği birden fazla anlam olması mümkündür. Ancak buradaki kılıcın, İslâm geleneğinde Hz. Ali'ye izafe edilen Zülfikâr'dan ilham alarak devletin gücünü ve kararlılığını sembolize ettiği söylenebilir. Öte yandan Kaçar Dönemi'ne ait bazı tasvirlerde, kılıcın yanı sıra aslanların başına birer taç eklendiği görülür[915]. Bu ise İslâm öncesi Ahamenî ve Sâsânî geleneklerinin İslâm sanatıyla

---

[913] Milasi, "Motifs on the Laver at the Shrine of Shah Seyed Ali in Isfahan with Emphasis on Consepts and Structure in Iranian Art", 81.

[914] Zahra Alizadeh Birjandi - Akram Naseri, "The Links between Art and Politics during the Qajar Era and Its Consequences", *The Scientiic Journal of NAZAR (Bagh-e Nazar)* XIII/42 (2016), 75.

[915] Bk. Arthur Upham Pope - Phyllis Ackerman (ed.), *A Survey of Persian Art: From Prehistoric Times to the Present* (Tahran: Soroush Press, 1977), VIII/472.

harmanlanmasının somut örneklerindendir. Tasvirin Kaçar Dönemi'nde yaygınlaşması, antik dönemlerden XIX. yüzyıla taşıdığı siyasî mesajla yakından ilgilidir. Görselin ortaya koyduğu siyasî anlam ise yine tasavvufî metinler aracılığı ile çözümlenebilmektedir. Öyle ki *Gülşen-i Râz'*ın 'felekler ve burçların varlığında aranması gereken hikmetlere dair' bahsinde güneşin aslan burcuna gelmesi *"Aslan Burcu Güneş için barış yurdudur"* şeklinde ifade edilmiştir[916]. Pers topraklarında neşet eden Zerdüşt dininden itibaren *Güneş'in Aslan Burcu'na gelmesi* barış, huzur ve bolluk zamanı kabul edilmiştir. Böylece söz konusu sembolü kullanan devletler, dinî mânasının yanında kendi hükümranlık dönemlerinin tıpkı Güneşin Aslan Burcu'na gelmesi gibi bolluk, bereket, huzur ve barış zamanı olacağını vurgulamaktadırlar.



Fotoğraf 352. *Heşt Behişt Sarayı'nda Şir-i Hûda Tasvirleri, Safevî Dönemi, 1080/1669, Isfahan.*



Fotoğraf 353. *Gülistan Sarayı Şemsü'l- İmâre Binasında Aslan-Güneş Tasviri, Kaçar Dönemi, 1282/1865, Tahran.**

[916] Bu kısım Türkçe çevirilerde "Esedin (aslanın) yeri güneştir" şeklinde çevrilse de İranlı araştırmacıların metnin orijinaline yüklediği mana "Aslan Burcu, Güneş için barış yurdudur" şeklindedir. Bk. Şebüsteri, *Gülşen-i Râz*, (1985), 21; Şebüsteri, *Gülşen-i Râz*, (1999), 69; Milasi, "Motifs on the Laver at the Shrine of Shah Seyed Ali in Isfahan with Emphasis on Consepts and Structure in Iranian Art", 79-80.

Şîr-i Hudâ tasvirleri, Safevîlerde olduğu gibi Kaçar Dönemi dinî yapılarında da yerini almıştır. İmamzâde türbelerinin yanı sıra tekke yapılarında söz konusu motife yer verildiğini gösteren mimarî eserler mevcuttur. Bunlardan biri İran'ın Kirmanşah şehrinde bulunan Muavinü'l-Mülk Tekkesi'dir (1903). Tekkenin mescid giriş kapısı kemer alındığını süsleyen figür, elinde kılıç tutan, insan sûretli bir aslanın sırtından yine insan yüzlü güneşin yükselmesinden müteşekkildir (Fot.354). Buradaki yapı, duvarlarında İslâm öncesi Fârisî kültürden, Kur'an kıssalarından ve Kerbelâ hadisesinden kesitler ihtiva etmesi bakımından İslâm sanatlarında ünik bir eserdir. Bununla birlikte motifin Kaçar Döneminde Hz. Ali'yi temsilen kullanımı, sikkelerden hareketle su götürmez bir gerçekliğe sahiptir. Zira XVIII. yüzyılın sonundan itibaren kılıç mofitiyle zenginleştirilen kompozisyona sikkelerde "Ya Ali" ibareleri de eklenmiştir. Bu durum şîr ü hûrşîd motifinin Şîr-i Hudâ'ya dönüşümünün en somut göstergelerindendir. Aynı sikkelerde güneş kursunun içindeki "Ya Muhammed" yazısı, yukarıda temas ettiğimiz, Farsça kaleme alınan tasavvuf edebiyatında Hz. Peygamberin *güneş* ile sembolize edildiğine yönelik görüşü desteklemektedir (Fot.355)[917].





Fotoğraf 354. *Muâvinü'l-Mülk Tekkesi'nde Şîr-i Hudâ Taviri, Kaçar Dönemi (1903), Kirmanşah.**

Fotoğraf 355.. *Agha Muhammed Khan Sikkesinde Şîr-i Hudâ Taviri, Kaçar Dönemi, 1210/1795, Isfahan, (Pope-Ackerman'dan).*

[917] Bk. Pope - Ackerman, *A Survey of Persian Art: From Prehistoric Times to the Present*, XIII/1481.

Görüldüğü üzere Safevî ve Kaçar dönemlerinde Şîr-i Hudâ tasvirleri; sanat, din ve siyasetin iç içe geçtiği, kronolojik açıdan antik Pers kültürü ile İslâm'ın ve bilhassa Şiî itikadın harmanlandığı zengin bir anlam dünyasına sahiptir.

Kompozisyon, İran dışında ve Sünnî itikada tâbi devletlerin eserlerinde de görülmektedir. Bunlar arasında en bilineni Özbekistan'da Semerkand meydanındaki üç medreseden biri olan Şîr-dâr Medresesi'dir. Medrese, Şeybânî hükümranlığının ardından bölgedeki yönetimi elinde tutan Özbek hanlarından Yalangtuş Bi Alçin tarafından 1616-1636 yılları arasında imar ettirilmiştir[918]. Şîr-i Hudâ kompozisyonu yapının taç kapı kemerinin iki yanında karşılıklı vaziyette bulunur. Burada aslanın yerini, postunun üzerindeki çizgilerden anlaşıldığı üzere, kaplan figürü almıştır. Buna mukabil kapıya Farsça aslan anlamında gelen *şîr* adının verilmesi, esasen eski Türkler bahsinde değindiğimiz üzere, Türk kültüründe aslan, kaplan ve parsın sembolik olarak ifade ettiği anlamın birbirinden çok farklı olmadığının bir göstergesidir. Nitekim Ögel de aslan motifinin Türklerin İslâmiyete girmesi ile yaygınlık kazandığını dile getirir[919]. Kompozisyonda kaplanın sırtından yükselen güneş, insan sûretindedir. Güneşin sağ ve sol yanağında birer ben vardır. Ayrıca güneşin ışınları sağ taraftaki motifte kırk, soldakinde otuz sekiz adettir. Kompozisyonun bir diğer özelliği kaplanların önlerinde bulunan ceylanı takip ediyor olmalarıdır. Ceylanların başı kaplanlara dönüktür (Fot.356-357).

---

[918] Jonathan M. Bloom - Sheila S. Blair, *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture* (Oxford: Oxford University Press, 2009), III/176.

[919] Ögel, *Türk Mitolojisi I*, 50.



Fotoğraf 356. *Şîr-dâr Medresesi Taç Kapısında Şîr-i Hudâ Tasviri I, Özbek Hanlıkları Dönemi, XVII. Yy., Semerkand, (Merve Akyüz).*



Fotoğraf 357. *Şîr-dâr Medresesi Taç Kapısında Şîr-i Hudâ Tasviri II, Özbek Hanlıkları Dönemi, XVII. Yy., Semerkand, (Merve Akyüz).*

Aslan/kaplan güneş birleşiminin bu yapıda yer alması, bölgede etkin olan tasavvufî eğilimlerle yakından ilgili görünmektedir. Semerkand ve Buhara'nın içinde bulunduğu Mâverâünnehir ve Horosan'da hakimiyet kuran Timurlular başta olmak üzere, Şeybânîler ve sonrasında gelen Özbek Hanlıkları, Ehl-i Sünnet taraftarı olmalarına karşın on iki imam düşüncesine kayıtsız kalmamışlardır. Zira Moğol istilasından sonra büyük ekonomik ve siyasî buhranlarla mücadele eden halk nezdinde tasavvufî eğilimler arttığı

gibi bunlar arasında Şiî itikada yakın olanlar hayli fazladır. Bölgede büyük bir etkiye sahip olan Nimetullahiyye tarikatının kurucusu Nimetullah Veli Kirmanî'nin (v.834/1431) soyu İsmail bin Ca'fer es-Sâdık aracılığı ile Hz. Ali'ye dayandırmıştır. Yaşadığı yüzyılda, Orta Asya Türkmenlerinin Müslümanlaşmasının yanında sûfîleşmesinde de büyük emeği olduğu rivayet edilen Nimetullah Kirmanî'nin tarikatı, Şia taraftarlarınca da rağbet görmüş ve aralarında hızla yayılmıştır. Bunun yanında Nimetullahiye tarikatı, başta zikir usûlleri olmak üzere Safeviyye tarikatı ile birçok benzerlik içerir[920]. Timur'un, halkın teveccühünü alabilmek maksadıyla, topraklarında etkili olan söz konusu tarikatın müridlerine devlet kadrolarında görev verdiği bilinir. Benzer alakayı farklı tarikatlara da gösteren Timur, İran seferi sırasında dönemin Safeviyye şeyhine intisap ederek siyasî desteklerini almıştır. Semerkand ve civarında gelişen bahse konu tasavvufî-siyasî hayat, sonraki yönetimlerde de etkilerini sürdürmüştür[921]. Bunun bir örneği olan Şîr-dâr Medresesi'nde *aslan/kaplan-güneş* motifinin dönemin dinî-tasavvufî etkileri bağlamında Hz. Ali ile ilişkilendirmemizin bir sebebi de medrese içerisinde bulunan ve dört halifenin isimlerinin zikredildiği kitâbedir. Kalem işi kitâbede Ebubekir, Ömer, Osman isimlerinin ardından Hz. Ali'nin aslan manasına gelen *Haydar* lakabı ile yer alması, taç kapıdaki tasvirin manasını kuvvetlendirmektedir[922]. Tasvirin, ilim yuvası olan bir medresede bulunması ve Peygamber Efendimiz'in dört halife arasından Hz. Ali için *"Ben hikmet eviyim. Ali de onun kapısıdır."* hadisini söylemiş olması, İslâmî gelenekte aslan/kaplan figürüne medrese taç kapısında yer verilmesini açıklamaktadır[923]. Bunun yanında Anadolu'yu olduğu kadar diğer İslâm coğrafyalarını da tasavvufî görüşleri ile önemli ölçüde etkileyen Mevlânâ, *Mesnevî*'de Hz. Ali'yi *"Tanrı aslanı, ilim şehrinin kapısı, hilim semasının güneşi, Hakk sırlarının kapıcısı"* şeklinde tarif eder[924]. Yine Semerkand'da Registan dışında kalan ve XVII. yüzyıla tarihlenen Nadir Dîvan Begi Medresesi'nin taç

---

[920] Mahmud Erol Kılıç, *Anadolu Tasavvuf Tarihine Notlar I* (İstanbul: Sufi Kitap, 2016), 47-48.

[921] Karadeniz, "Safevi Devleti'nin Kuruluşu Meselesi: Kızılbaşların Ortaya Çıkışı", 56-63.

[922] B. Bobojonov - K. Raximov (ed.), *The Architectural Epigraphy of Uzbekistan-Samarkand (Registan)* (Taşkent: Uzbekistan Today, 2015), 253.

[923] Tirmizî, Menâkıb, 20; Kütüb-i Sitte'de yalnızca Tirmizî'de geçen hadis diğer kaynaklarda "Ben ilim şehriyim. Ali de onun kapısıdır. İlim isteyen kapıya gelsin." şeklinde yer almaktadır. Ayrıntılı bilgi için bk. Seyit Avcı, "'Ben İlim Şehriyim Ali de Onun Kapısıdır' Hadisi Üzerine", *Marife* 3 (2004), 371-381.

[924] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, I/148-149, 3831-3880. Beyitler.

kapısındaki karşılıklı kaplanlar da benzer düşünceden hareketle ilim tahsil edilen bir yapıya işlenmiş olsa gerek (Fot.438).

c. İktidar Sembolü (Heraldik) ve Muhafız Olarak Aslan

İslâm mimarîsinde aslan figürünün bir diğer kullanımı, karşılıklı iki aslanın sırt sırta yahut kafa kafaya tasviri şeklindedir. Ekseriyetle sur, kale, burç, saray, medrese ve türbe yapılarında yüksek kabartma tekniğinde mevcut olan bu kullanım, yapıda yalnız yer alabileceği gibi hayat ağacı benzeri kompozisyonların birer parçası olarak da karşımıza çıkar. Aslan, İslâm mimarîsindeki diğer figürlerden farklı olarak, heykel biçiminde ele alınan yegâne hayvandır[925]. İki aslan heykelinin bir mekânın önünde konumlandırılmasından meydana gelen bu uygulamayı da devlet, güç ve koruyucu hayvan sembolü başlığı altında değerlendirilmek yerinde olacaktır. İslâm mimarîsinde karşılıklı aslan figürünün örneği oldukça fazladır. O sebeple biz konunun anlaşılması bakımından yeterli olacağını düşündüğümüz yapıları vermekle yetineceğiz. Bu hususta en erken tarihli örneklerden biri Filistin'in Eriha şehrindeki Hırbetü'l-Mefcer Sarayı kazılarında çıkarılan heykeldir. Hişam'ın Sarayı olarak da isimlendirilen yapının bânîsi ve inşa tarihi net olmamakla birlikte Hişam b. Abdülmelik veya II. Velid dönemlerinde, dolayısıyla 102/720 ilâ 125/743 tarihleri arasında tamamlandığı düşünülür. Saraydan çıkartılan ve başından ayrılmış heykelin adı geçen iki halifeden birine ait olduğu ileri sürülür[926]. Heykelin kaidesi oturur vaziyette sırt sırta vermiş iki aslan figüründen oluşmaktadır. Kılıcının kabzasını tutmuş şekilde tasvir edilen halife, aslanların üzerinden yükselmek sûretiyle büyük bir heybet kazanmıştır (Fot.358).

---

[925] Öney, "Anadolu Selçuk Mimarîsinde Arslan Figürü", 1.

[926] Aykaç, *K.A.C. Creswell'e Göre Erken Devir İslâm Mimarîsi*, I/325, 332; Hırbetü'l-Mefcer Sarayı'ndaki insan figürleri için bk. Michaela Mammerler, *Khirbet Al-Mafjar with a Special Focus on the Human Sculpture in the Round* (Wien: Universität Wien, Yüksek Lisans Tezi, 2013).





Fotoğraf 358. *Hırbetü'l-Mefcer Sarayı'nda Aslan Kaideli Halife Heykeli, Emevî Dönemi, VIII. Yy., Rockefeller Museum, Kudüs.**

Fotoğraf 359. *Mişatta Sarayı Duvarlarında Karşılıklı Aslan Tasviri, Emevî Dönemi, VIII. Yy., Pergamon Museum, Berlin.**

Burada aslan figürlerinin Emevî Devleti'nin yöneticisi olan halifenin güç ve iktidarını pekiştiren birer unsur olduğu açıktır. Öte yandan İslâm öncesi dönemde bahsi geçtiği üzere, Yahudilikte Hz. Süleyman'ın tahtının kaidelerinde aslan figürlerinin bulunduğu Tevrat'ta belirtilmektedir[927]. Kur'ân-ı Kerîm'e göre Hz. Süleyman, geniş hükümranlık yetkileri ile donatılan bir peygamberdir. Sebe Sûresi 13. âyeti-i kerîmede kendisinin yüksek ve görkemli binalar (korunaklı kaleler, ihtişamlı saraylar, mabedler) inşa ettirdiği ve buralarda heykellerin, havuzların bulunduğu ifade edilir. Âyette heykellerin mahiyeti hakkında bilgi verilmezken İsrailiyat kökenli aktarımların tesiriyle bunların melek, kuş, aslan türünden heykeller olduğu düşünülür[928]. Böylece kutsal metinler aracılığıyla Hz. Süleyman Dönemi'ne uzanan, iktidarın aslan ile sembolize edilmesi geleneği, Hırbetü'l-Mefcer'deki halife heykelinden anlaşılacağı gibi İslâmiyet sonrasına sirayet etmiştir. Esasen semavî dinlerin metinleriyle teyit edilen bu uygulama, İslâm öncesi ve sonrası şeklinde bir ayrışmadan ziyade dinî düşünce ve yaşayıştaki sürekliliğin bir göstergesidir. Bu da dinî ve mistik geleneklerin, tarihin belirli dönemlerinde farklılaşmalar yaşansa da özünde tek bir kaynaktan beslendiği fikrini

[927] I. Krallar 10:19-20.

[928] *Kur'an Yolu*, 2007, IV/421-422.

pekiştirir. Aslan figürünün ikili kullanımı Emevîlerin diğer saray yapılarında da karşımıza çıkar. Ürdün'ün Amman şehri yakınlarından Berlin Pergamon Müzesi'ne taşınan Mişatta Sarayı'nın (106/724-125/743) cephe duvarları bu hususta kompozisyon çeşitliğine sahip önemli bir örnektir. Burada karşılıklı aslanların ortalarında bir saksı ve saksıdan yükselen hayat ağacı bulunur (Fot.359).

İslâm coğrafyasında, yüksek kabartma çifte aslan figürü bilhassa Anadolu topraklarında yaygın bir şekilde kullanılır. Tek bir devlete isnad edilemeyecek olan bu uygulama Anadolu'da hüküm sürmüş başta Abbâsîler, Büyük Selçuklular, Artuklular, Anadolu Selçukluları, İlhanlılar olmak üzere birçok devletin eserlerinde görülür. Bu noktada Diyarbakır Surları, içerdiği kitâbeler ve tasvirler sebebiyle adeta İslâm mimarîsinde çifte aslan figürünün kullanımını kronolojik olarak gözler önüne serer. Surlardaki en erken tarihli aslan figürlerinden biri Dağ Kapı, batı burcu iç yüzünde bulunan mihrap nişinin iki yanındadır. Kitâbesinden İmam Ca'fer el-Muktedir Billâh'ın emriyle 297/909 tarihlerinde yapıldığı anlaşılır (Fot.360)[929].



Fotoğraf 360. *Dağ Kapı Batı Burcu'nda Çifte Aslan Kabartması,. Abbâsî Dönemi, 297/909, Diyarbakır.*

[929] Tuncer, *Diyarbakır Surları*, 114.

Surlarda bulunan bir diğer çifte aslan figürü, Büyük Selçuklu hükümdarı Melikşah Dönemi'ne tarihlenen çokgen planlı Melikşah Nûr Burcu'ndadır (481/1088)[930]. Burada beş satırlık kitâbenin ilk satırının her iki yanına aslan figürü yerleştirilmiştir (Fot.361).



Fotoğraf 361. *Melikşah Nûr Burcu'nda Karşılıklı Aslan Figürleri, Büyük Selçuklu Dönemi, 481/1088, Diyarbakır.*

Diyarbakır surlarında temas etmek istediğimiz son iki örnek Artuklu hükümdarı el-Melik es-Salih Mahmud Dönemi'ne tarihlenen Ulu (Evli/Benüsen) Beden (605/1208) ile Yedi Kardeş burçlarıdır[931]. Her ikisi de silindirik olan burçların yazı ve süsleme kompozisyonları benzerlik arz eder. Ortada ve yüksekte sırt sırta vermiş devlet kuşu tasvirinin altında üçer sıra halindeki kitâbenin ilk satırının sağ ve sol taraflarına aslan figürleri işlenmiştir (Fot.276,278). Ulu Beden Burcu'nda kitâbenin son satırının sağ ve solunda Gabriel'in yaralı (boyunları vurulmuş) olduklarını ifade ettiği iki havyan figürü vardır. Bu kısım Yedi Kardeş Burcu'nda mevcut değildir. Ayrıca Ulu Beden Burcu'ndaki yüksek kabartma aslan figürleri insan yüzlü ve kanatlı iken aynı durum Yedi Kardeş Burcu'nda söz konusu değildir. Ulu Beden Burcu'nda dikkati çeken bir diğer husus, aslanlardan sol taraftakinin başının tıraşlanmış olmasıdır (Fot.362-365).

---

[930] Öney, "Anadolu Selçuk Mimarîsinde Arslan Figürü", 12; Tuncer, *Diyarbakır Surları*, 130-132.

[931] Gabriel, *Diyarbakır Surları*, 22-25; Tuncer, *Diyarbakır Surları*, 141-142.





Fotoğraf 362. *Ulu Beden Burcu'nda Karşılıklı Aslan Kabartmaları I, Artuklu Dönemi, 605/1208, Diyarbakır.*

Fotoğraf 363. *Ulu Beden Burcu'nda Karşılıklı Aslan Kabartmaları II, Artuklu Dönemi, 605/1208, Diyarbakır.*







Fotoğraf 364. *Yedi Kardeş Burcu'nda Karşılıklı Aslan Kabartmaları I, Artuklu Dönemi, 605/1208, Diyarbakır.*

Fotoğraf 365. *Yedi Kardeş Burcu'nda Karşılıklı Aslan Kabartmaları II, Artuklu Dönemi, 605/1208, Diyarbakır.*

Fotoğraf 366. *Köşkü Girişinde Bulunan Aslan Heykeli, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yüzyıl, TİEM, İstanbul.*

Benzer bir durum Anadolu'daki diğer çifte aslan veya kuş kabartmalarında da görülür. Örneğin XIII. yüzyıla tarihlenen ve Döner Kümbet adıyla da bilinen Kayseri Şah Cihan Hatun Kümbeti'nde[932] taç kapının sağ ve sol yanlarındaki hayat ağacı tasvirlerinin iki yanına yerleştirilen hayvan figürlerinden biri sağlam vaziyetteyken diğeri tamamen

[932] Orhan Cezmi Tuncer, *Anadolu Kümbetleri: Selçuklu Dönemi* (Ankara: Güven Matbaası, 1986), I/159-160; Kahya vd., "Sivas Gökmedrese", 224-225.

kazınmıştır. Farklı görüşler ileri sürülmekle birlikte[933], Anadolu'daki diğer örnekler baz alındığında buradaki simetrik figürlerin aslan olma ihtimalleri yüksektir. Yapının genelindeki tahribattan bağımsız olarak hayvanlardan birinin başının yahut tamamının kazınması, esasen bu başlık altında vurguladığımız iktidar/güç/devlet sembolü olma özellikleriyle yakından ilgilidir. Zira burada ikili kompozisyondaki hayvanlardan birinin, devlet sembolü olması sebebiyle, sonraki devirlerde kazınarak söz konusu eseri yaptıran devletin iktidarının sona erdiği vurgulanmak istenmiştir[934]. Nitekim simetrik aslan figürlerinin bir hükümdarlık alameti ve üzerinde bulunduğu yapının dönemin sultanına ait olduğunu gösteren bir işaret sayılabileceği önceki yayınlarda belirtilmiştir[935].

Anadolu'da çifte aslan figürünün bulunduğu en bildik örneklerden bir diğeri kapalı avlulu medreselerin son örneği olan Erzurum Yâkutiye Medresesi'ndedir. Kitâbesine göre İlhanlı Dönemi'ne tarihlenen medresede[936] aslan figürleri, yapının taç kapısının yan yüzeylerinde bulunur. Yapıda hayat ağacı kompozisyonunun bir parçası olarak yer alan aslanlar, ağacın her iki yanında konumlanır (Fot.23-24). Yâkutiye Medresesi'nde, yine bir devlet sembolü olan sırt sırta vermiş devlet kuşunun kapının her iki yakındaki tasvirlerinde de birer başının kazınması, Döner Kümbet'teki durumla aynı mânayı çağrıştırır.

Konunun başında değindiğimiz üzere, İslâm mimarîsinde şehir ve yapı girişlerine heykel formunda aslanların yerleştirildiği bilinir. İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ndeki aslan heykeli (M.1257-67) bunlardan biridir (Fot.366). Kaynaklarda Konya Aleaddin Köşkü'nden müzeye nakledildiği ifade edilen aslan heykelinin orijinalinde iki adet olup köşkün girişinde bulunduğu belirtilir[937].

Çifte aslan ve diğer hayvan figürlerinin surlarda, kale kapıları başta olmak üzere mimarî yapı girişlerinde bulunma sebeplerinden biri yukarıda temas ettiğimiz semavî

---

[933] K. Otto-Dorn, buradaki figürlerin aslan olduklarını belirtirken Semra Ögel, söz konusu hayvanlardan birinin koyun olabileceğini ifade etmiştir. Bk. Otto-Dorn, "Figural Stone Reliefs on Seljuk Sacred Architecture in Anatolia", 111; Ögel, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, 70.

[934] Çifte figürlerin hakimiyet alameti veya sultan/devlet arması olarak kullanılmasına dair bk. Doğanay, "Yüzyıllar Sonra Tokapı Sarayı'ında Ortaya Çıkarılan Ejder-Sîmurg Karşılaşması Üzerine", 11-12.

[935] Semra Ögel, "Selçuk Sanatında Çift Gövdeli Aslan Figürü", *Belleten* XXVI/103 (1962), 534.

[936] Ünal, *Erzurum Yakutiye Medresesi*, 55; Üçer, *Hayat Ağacı*, 47.

[937] Friedrich Sarre, *Konya Köşkü*, çev. Şahabettin Uzluk (Ankara: TTK Yayınları, 1967), 4-5.

kökenli dinlerin metinlerinde yeryüzündeki iktidarın aslan ile sembolize edilmesine kadar götürülebilir. Bununla birlikte söz konusu figürlerin kullanımına ve anlamlarına *Acâibü'l-Mahlûkât* türündeki eserlerde de değinilmiştir. Tûsî'ye atfedilen *Acâibü'l-Mahlûkât ve Garâibü'l-Mevcûdât* adlı eserde Hemedan şehrinin kapısına Pelinân Hakîm adlı bir bilge kişi tarafından tılsım mahiyetinde taştan aslanların yerleştirildiği ve bu kapıya Babü'l-Esed (aslan kapısı) adı verildiği belirtilir[938]. Bu durum, gerçek hayatta ormanların kralı olan aslanın, bulunduğu yerde başkaca canavarların barınamacayağına yönelik inancın[939] mimarîye yansıması gibi görünmektedir. Aynı eserde şehir duvarlarına yapılan sûretlerin şehri ve içindekileri, cinlerden muhafaza edeceğini ifade eden bir hikaye anlatılır. Hikayeye göre İskenderiyye'de mukîm bir çobanın sürüsünden her gün bir koyun eksilir. Bu durumdan hayli mustarip olan çoban gizlenir ve koyunları uzaktan izlemeye koyulur. Saçları uzun, güzel bir kızın deryadan çıkıp bir koyun tuttuğunu görür. Ertesi gün pusuya yatar, kız denizden çıktığında onu yakalayıverir. Kız, çobanın kendisini salıverdiği takdirde bütün İskenderiyye'yi cinlerin şerrinden koruyacak bir tılsım öğreteceğini söyler. Çoban razı olur, kız da İskenderiyye'nin duvarlarına cinlerin korkacağı tılsımlı sûretleri çizer. Böylece şehir korunur, çoban da kızı salıverir[940]. Mimarî eserlerin inşa edildiği döneme ve öncesine tarihlenen bu ve benzeri metinler incelendiğinde başta aslan olmak üzere şehir duvarlarına ve yapılara nakşedilen sûretlerin güç ve iktidar anlamının yanı sıra koruyucu tılsım mahiyeti olduğu anlaşılmaktadır. Esasen Osmanlı'da kitâbe, vakfiye ve ferman gibi metinlerde İstanbul'un ekseriyetle *Konstantiniyye'l-Mahmiyye/himâye edilmiş İstanbul* ifadeleriyle yer alması, Osmanlı Dönemi'nde de şehirlerin ilâhî bir kudret tarafından korunduğuna dair inancın devam ettiğini göstermektedir.

Bu başlık altında temas etmek istediğimiz son iki eser, karşılıklı aslan figürlerinin boyunlarından zincirlenmiş farklı bir tasvirini teşkil etmektedir. Bunlardan ilki günümüz İran topraklında Güney Azerbaycan Bölgesi'nde bulunan Erdebil şehrine bağlı Kelhoran mevkiindeki Şeyh Cebrâil Türbesi'dir (981/1573). Şeyh Eminüddin

---

[938] et-Tûsî, *Acâyibü'l-Mahlûkāt*, 2019, 269, vr. no 134b-135a .

[939] et-Tûsî, *Acâyibü'l-Mahlûkāt*, 2019, 428, vr. no 283b.

[940] et-Tûsî, *Acâyibü'l-Mahlûkāt*, 2019, 384, vr. no 241b -242a.

Cebrâil, Safeviyye tarikatının kurucusu Şeyh Sâfiyüddin İshak Erdebilî'nin babasıdır[941]. Şeyh Sâfiyüddin ise Safeviyye tarikatını Safevî Devleti'ne dönüştüren Şah İsmail'in büyük dedelerindendir. Günümüzdeki halini Safevî Devri'nde alan, dolayısıyla XVI. yüzyıla tarihlenen türbenin taç kapı ayvanında karşılıklı iki aslan yahut parsa benzetilen figürler yer alır[942]. Kalem işi tekniğinde ele alınmış figürlerin ayırt edici özelliklerinden biri boyunlarından zincirlenmiş olmalarıdır (Fot. 367-368).





Fotoğraf 367. *Şeyh Eminüddin Cebrâil Türbesi Girişinde Karşılıklı Aslan Tasvirleri, Safevî Dönemi, 981/1573, Erdebil (Kemal Özkurt'tan).*

Fotoğraf 368. *Şeyh Eminüddin Cebrâil Türbesi Girişinde Karşılıklı Aslan Tasvirlerinden Detay, Safevî Dönemi, 981/1573, Erdebil, (Kemal Özkurt'tan).*

Bahse konu tasvirin bir benzeri Anadolu topraklarında Van Hoşap Kalesi'nde taş malzeme üzerinde görülür. Kitâbesinden Mahmûdî Süleyman Bey tarafından 1052/1643 tarihinde yaptırıldığı[943] anlaşılan kalenin kapı vazifesi gören burcunun üzerinde çifte aslan kabartması vardır. Buradaki tasvirler de Şeyh Cebrâil Türbesi'nde olduğu gibi boyunlarından zincirlenmiş vaziyettedir (Fot.369). Mahmûdîler, Karakoyunlular zamanından Azerbaycan'dan getirtilerek Van'a yerleştirilmiş ve burada bir beylik kurmuşlardır. Beylik, uzun süre Şah İsmail ve oğlu Tahmasb yönetimindeki Safevî Devleti'ne bağlılıklarını bildirmiş, 1548'te ise kesin olarak Osmanlı idaresine

[941] Karadeniz, "Safevi Devleti'nin Kuruluşu Meselesi: Kızılbaşların Ortaya Çıkışı", 59.

[942] Küçükkalfa, "Hünkâr'ın Aslanları", 337.

[943] Mehmet Top, *Hoşap'taki Mahmudi Beylerine Ait Mimarî Eserler* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1998), 11-12.

girmiştir[944]. Azerbaycan kökenli Mahmûdî Beyliği başlangıçta bir aşiret olup kurucuları şeyh unvanı taşıyan Mahmud'dur[945]. Dolayısıyla siyasî bakımdan ortaya çıkışları Safevîler ile benzerlik gösterir. Her iki örnekte kullanılan aslan figürlerinin, devleti temsil eden güç ve iktidar sembolleri olmalarının yanı sıra kanaatimizce tarikat bağına işaret eden yönleri vardır. Aslanların boyunlarından zincirlenmiş olmaları bağlılık ve teslimiyet göstergesi sunar. Şiî ve Alevî çevrelerin hassaten ehemmiyet verdiği Hacı Bektâş-ı Velî ile ilgili *Velâyetnâme*'de anlatılan aslanlı menkıbe, bu konuyu anlamlandırmada yol göstericidir. Menkıbeye göre hünkâr Hacı Bektâş-ı Velî, aslanlarla dolu bir sahrada kendisine hücum eden iki aslanı sıvazlar ve aslanlar taşa dönüşür. Bunu gören diğer aslanlar ise boyunlarını yere eğerek hünkâra biat ederler[946]. Burada, hayvanların kralı olan aslanın evliyâullâha hizmetkâr olması ve onun manevî gücü karşısındaki acizliği öne çıkar. Nasıl ki Hacı Bektâş-ı Velî iki aslanı taşa çevirmesiyle diğer tüm aslanları hükmü altına almışsa, Safevî ve Mahmûdî sultanları da boyunlarından zincirlenmiş aslan tasvirleriyle maddi (devlet) ve manevî (tarikat) âlemlerdeki güçlerini sembolize etmişlerdir. Bilhassa Safevî örneğinde söz konusu figürlerin bir türbe kapısında bulunması, manevî âlemin pîrlerinin aslanlar üzerindeki hakimiyetini anlatan menkıbelerin sanatta somutlaşmış biçimidir. Burada dikkat çeken bir diğer husus, Doğu Anadolu ve Azerbaycan bölgelerinde yaygın olan at, koç, koyun, aslan biçimli mezar taşlarında olduğu gibi türbe kapılarındaki tasvirlerin öte âleme üzerinde göç edilecek hayvanları temsil etmesidir. Bunun farklı bir örneğini Yûnus'un "*İy Yûnus sen ölicek sinün nûrla tolıcak / Îmân yoldaş olıcak âhirete şîr gider"*[947] dizelerinde görmek mümkündür. Burada Yûnus, iman sahibi kimselerin ahirete aslan gibi gideceğini ifade etmektedir.

Görüldüğü üzere İslâm mimarîsinde en fazla tercih edilen hayvan tasvirlerinden biri olan aslan, dinî ve tasavvufî metinler ekseninde okunduğunda anlam bakımından temel üç hususa karşılık gelmektedir. Bunlardan ilki şîr ü hurşîd tasvirleri olup siyasî

---

[944] Nazmi Sevgen, *Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da Türk Beylikleri* (Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1982), 238; Top, *Hoşap'taki Mahmudi Beylerine Ait Mimarî Eserler*, 6-8.

[945] Şeref Han, *Şerefname-Kürt Tarihi*, çev. Mehmet Emin Bozarslan (İstanbul: Ant Yayınları, 1971), 335-336.

[946] Hacı Bektâş-ı Velî, *Velâyetnâme*, 166.

[947] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 242.

bakımdan iktidar gücüne ve dinî bakımdan da bu gücün ilâhî kökenine işaret eden bir kompozisyon olma özelliğine sahiptir. Diğeri, Hz. Ali'yi Allah'ın aslanı şeklinde tanımlayan tasavvufî düşünceden beslenen Şîr-i Hudâ tasvirleridir ki bunun yansımaları daha ziyade Şiî eğilimli coğrafyada görülür. Son olarak güneşten bağımsız tasvir edilen ve devlet egemenliğinin sembolü olmasının yanında konumlandırıldığı bölgeyi muhafaza edeceğine inanılan tek yahut çift aslan figürleri gelmektedir.



Fotoğraf 369. *Hoşap Kalesi'nde Zincirlenmiş Aslan Tasvirleri, Mahmûdîler Dönemi, 1052/1643, Van, (Erdal Elmas'tan).*

C. EJDER – YILAN

Yılan ve yılanın gelişmiş versiyonu sayılan ejder/ejderha[948], istisnasız tüm kadim medeniyetlerde varlık gösteren bir figürdür. Figürün birçok kültürde yer alması, kendisine yüklenen anlamı bir o kadar karmaşık hale getirmiştir. Zira o; yer altı, yer üstü ve gökyüzü şeklinde tarif edilen dünyanın kozmik katmanlarının her üçü ile bağlantısı kurulan muhayyel bir varlıktır. Bu bağlamda bereket, güç ve koruyuculuk gibi olumlu anlamları ihtiva etmesinin yanı sıra tam zıddı olan kıtlık ve kaosun temsilcisi kabul edildiği durumlar mevcuttur. Bununla birlikte ejderin sanat eserlerinde çeşitli hayvanların uzuvlarını bünyesinde barındıran bir yaratık şeklinde tasvir edilmesi, onu bu hayvanların

[948] Acâibüt'l-Mahlûkât'larda da yılanın bin yıl yaşayanı ejderha/sü'ban olarak anlatılmaktadır. Bk. et-Tûsî, *Acâyibü'l-Mahlûkāt*, 2019, 454, vr. no 308a-308b.

tamamının gücünü ve niteliklerini temsil eden bir sembole dönüştürmüştür[949]. Tasavvufî metinlerde sıkça geçen ejder/ejderha, köken itibariyle Farsçaya dayanmaktadır[950]. Yılan ise Çinceden neşet eden bir kelimedir ve Çince *lung* sözcüğünün Eski Türk diline tesiri ile Uygur metinlerinde *luu* şeklinde ifade edilir[951]. Ejder için Türkçede kullanılan sözcük *evren*dir. Evren, figürün kozmik anlamından hareketle verilen bir isimdir. Nitekim eski Orta Asya inancına göre *gök çarkının dönmesi/feleğin evrilmesi*, karşılıklı iki ejder tarafından sağlanır. Evreni harekete geçiren ejderler sayesinde dünya döner ve mevsimler oluşur[952]. Ejder için kullanılan Türkçe kelimelerden biri olan *büke,* Kaşgarlı Mahmud'un *Dîvân-ı Lugatü't-Türk* adlı eserinde geçmekte olup büyük yılan anlamına gelir[953]. Osmanlıca metinlerde ise *nihang,* ejderi karşılayan bir terim olarak yer alır. Kelimenin Arapça karşılığı *tinin*dir[954]. Yılan ise Arapça uzun yaşayan manasında *hayye* kavramıyla ifade edilir[955]. Ejderin mecazî bir anlatım aracı olarak yer aldığı dinî ve tasavvufî metinlerde, yukarıda zikredilen kelimelerin büyük bir kısmı kullanılmaktadır. Bu sebeple konunun başında ejder ve yılanı ifade eden farklı terimleri paylaşmakta yarar gördük. Metinlerde bu denli zengin bir kavram dünyasıyla ifade edilen ejder, sanat eserlerine figür olarak yansımıştır. Mimarî süslemede ejder figürünün *tek başlı, çok başlı, yalnız, çift, kanatlı, boynuzlu, dairesel* tasvirlerini içeren oldukça fazla formu bulunur. Zaman zaman kartal, aslan gibi başka bir hayvanın uzvu olarak karşımıza çıkan ejderi, hayat ağacı kompozisyonlarının bir parçası olarak görmek de mümkündür[956]. Taşıdığı anlamın, tasvir ediliş biçimiyle yakından ilişkili olduğu söylenebilir. Tüm bu farklılıklara mukabil ortak olan en önemli husus, evrenin ortaya çıkışına kadar götürülen figürün, yaratılış mitosları ile doğrudan ilişkilendirilmesidir. Bu manada kozmik yönü ağır basan bir içeriğe sahip

---

[949] Emel Esin, "Evren-Selçuklu San'atı Evren Tasvîrinin Türk İkonografisinde Menşe'leri", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi* I (1970 1969), 162.

[950] Şükun, *Farsça-Türkçe Lugat*, I/127.

[951] Ahmet Caferoğlu, *Uygur Sözlüğü* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, 1934), 101.

[952] Esin, "Evren-Selçuklu San'atı Evren Tasvîrinin Türk İkonografisinde Menşe'leri", 164; Çaycı, *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*, 36.

[953] Kaşgarlı Mahmud, *Divanü Lûgat-it-Türk*, III/227.

[954] Mutçalı, *Arapça - Türkçe Sözlük*, 91.

[955] İbn Manzur, *Lisânü'l-Arab*, III/431.

[956] Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri", *Türk Tarih Kurumu Belleten* XXXIII/130 (1969), 171.

olduğu söylenebilir. Ancak figüre yalnızca kozmik bir mana yüklemek yetersiz görünmektedir. Bu sebeple çalışmada ejder/yılan figürünün ihtiva ettiği mecazî anlamlar üzerinde durulmuştur. Figürün sembolize ettiği anlamlar, insanlık tarihindeki sürekliliği dikkate alınarak İslâm öncesi medeniyetler ile İslâm dini ve tasavvuf metinlerinden hareketle çözümlenmeye çalışılmıştır. Ardından söz konusu mecazî anlamların İslâm mimarîsindeki karşılıkları örneklendirilmiştir.

1. İslâm Öncesi Medeniyetlerde Ejder/Yılan

Çalışmamıza konu olan motif ve figürler arasında cihanşümul bir anlam ihtiva etme bakımından en çelişkili örneğin ejder/yılan figürü olduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Zira diğer motif ve figürlerde, nispeten anlam bütünlüğü yahut olumlu-olumsuz çağrışımlarda ortaklık görmek söz konusu iken yılan ve ejder figürleri bu hususta bizi kesin bir kanıya varmaktan alıkoyar. Bunun temel sebeplerinden biri yılanın esrarengiz doğası gereği insanlar açısından dikkat çekici olduğu kadar korkutucu özelliklere sahip olmasıdır. Ayrıca hem karada, hem denizde, hem de yeraltında yaşayabilen bir canlı olması, yılana bu üç unsura dair iyi ve kötü özellikler atfedilmesini beraberinde getirmiştir. Bu sebeple ejder/yılan çok yönlü okuma gerektiren bir figürdür. Aşağıda ele aldığımız, İslâm öncesi medeniyetlerde yer alan ejder ve yılan tasavvurları, iyiyi ve kötüyü bir arada çağrıştıran bu çoklu tezahürü gözler önüne sermektedir.

Bir Uzakdoğu ve Orta Asya motifi olan ejderhanın Ön Asya'ya Türkler eliyle geldiği varsayılır[957]. Ön Asya ve Batı kültürlerinde devler ve demonlar, evrenin kötücül tarafını temsil ederken bu milletlerin Doğu'dan gelen ejderha ile tanışmalarından sonra söz konusu rol *ejderhaya* verilmiştir. Sümer tabletlerinde ejder/yılan, birden çok hikayede rol alan efsanevî bir canlıdır. Bunlardan ilki hayat ağacı başlığında etraflıca değindiğimiz üzere, İnanna'nın diktiği Huluppu Ağacı'nın dibine yuva yapan ve çekicilikten nasibi almamış muhayyel varlıktır[958]. Gılgamış'ın maceralarının anlatıldığı bir diğer destanda Gılgamış ve Enkidu, Sedir Ormanı'ndan geçebilmek için Humbaba/Huvava adlı, ağzından alevler fışkıran dev ile mücadele etmek durumundadır[959]. Dev bir ejderha misali

[957] Ögel, *Türk Mitolojisi II*, 711.

[958] Kramer, *Sümer Mitolojisi*, 2017, 71-72; Hooke, *Ortadoğu Mitolojisi*, 68.

[959] Hooke, *Ortadoğu Mitolojisi*, 63; Kramer, *Sümer Mitolojisi*, 2018, 143-146.

betimlenen bu yaratık, Gılgamış ile Enkidu'nun hedeflerine yürüdükleri yolda karşılarına çıkan büyük engellerin mecazî bir ifadesi olarak da düşünülebilmektedir. İki kahraman, hikayenin sonunda Humbaba/Huvava'yı alt etmeyi başarır ve Sedir Ormanı'nı geçerler[960]. Bu hikayede anlatıldığı gibi *ejderha öldürme motifi*, başta Mezopotamya mitleri olmak üzere diğer birçok uygarlığın metinlerinde mevcuttur. Hatta semavî dinlerden Yahudilik ve Hıristiyanlığın kutsal kitaplarına, İslâm dininde ise evliyâ menkıbelerinin anlatıldığı eserlere dahi girmiştir. Sanat eserlerinde ejderha figürünün olumsuz bir anlama tekabül edecek şekilde yansıdığı tasarımlar, ekseriyetle bir kahramanın, kötülüğün cisme bürünmüş hali olan ejderha ile mücadele temasından beslenmektedir. Sümer metinlerine dayanan bir başka yılan öyküsü *ab-ı hayat/ölümsüzlük* metaforu ile yakından ilişkilidir. Gılgamış Destanı'nın bir bölümünde anlatılan öyküye göre Gılgamış gençlik bitkisine ulaşmayı başarır. Ancak uzunca bir yol yürüdükten sonra serinlemek için göle girer. Bu esnada gölün kenarına bıraktığı bitkinin kokusunu alan yılan, yuvasından gizlice çıkıp bitkiyi yer. Yılan ölümsüzlük bitkisini yer yemez deri değiştirmeye başlar[961]. Böylece ölümsüzlük yılana geçmiş olur. Yılanın ölümsüzlük ve dolayısıyla sürekli hayatta kalma ve sağlığı temsil etme hikayesinin yazılı ilk örneğinin mezkur Sümer efsanesi olduğu ileri sürülebilir. Sümer tabletlerinde anlatılan bu hikaye ile doğrudan bağlantısı var mıdır bilinmez, ancak bir Sümer hükümdarı olan Lagash Kralı Gueda'nın ilaç kutusunun üzerinde birbirine ve hayat ağacına dolanmış iki yılan tasviri, ölümsüzlük yahut şifâ ile ilgili en erken tarihli görseldir (Fot.1)[962]. Günümüzde tıbbın sembolü sayılan, bir bitkiye yahut direğe sarılmış çifte yılan görseli her ne kadar Greko-Romen mitolojisindeki hekimlik tanrısı Asklepios'a dayandırılmakta[963] ise de görüldüğü üzere kökeni Sümer'e kadar uzanır. Ayrıca yine Yunan mitolojisinden evvel Mısır'da Thot'un yılanlı çifte asası da benzer bir anlam taşımaktadır (Fot.370). Kadim bir uygarlık olan Mısır medeniyetinde de yılan ve ejderin olumlu ve olumsuz tasavvurları bir aradadır. Örneğin firavunların tacında görmeye alışık olduğumuz *Uraeus* adındaki kobra yılanları koruyucu hüviyettedir. Literatürde Wadjet'in

---

[960] Jean Bottero, *Gılgamış Destanı-Ölmek İstemeyen Büyük İnsan* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), 256-260.

[961] Bottero, *Gılgamış Destanı*, 207-210.

[962] Üçer, *Hayat Ağacı*, 6.

[963] Gibson, *Semboller Nasıl Okunur?*, 29; Can, *Klasik Yunan Mitolojisi*, 1994, 440.

sembolü olduğu ifade edilen kobra, varlığı ile krallığı güvende tutar[964]. Bir diğer koruyucu yılan *Mehen*'dir. Mehen doğrudan büyük güneş tanrısı addedilen Ra ile irtibatlıdır. Ra'nın etrafını sararak güneşin her sabah doğduğu ve her akşam battığı kozmik döngünün muhafaza edilmesini sağlar. Buna mukabil Mısır mitolojisinin önemli figürlerinden olan *Apep*, mücadele edilmesi gereken büyük bir yılandır. Kötü ve yok edici bir canlı olarak betimlenen Apep'in en temel özelliği her şeyi yutmak sûretiyle kozmosu tehdit etmesidir. Onun ortaya çıkışı kutsal düzen karşısında büyük bir tehlike oluşturur ve yok ediciliği kaosu temsil eder[965]. Dikkat edilirse her şeyi yutmak gibi bir özelliğiyle ön plana çıkan Apep, semavî kitaplarda anlatılan Hz. Musa'nın yılana dönüşen âsâsı ile büyük bir benzerlik göstermektedir. Kıssaya göre Hz. Musa ile sihirbazlar arasında geçen düelloda, Hz. Musa'nın büyük bir yılana/ejderhaya dönüşen âsâsı sihirbazların yılana çevirdikleri tüm âsâlarını yutmuştur. Hadiseye firavunlar cephesinden bakıldığında ejder/yılan; onların hükümdarlığını, tanrılık iddialarını, kurdukları düzen ve dinî anlayışı sembolik olarak yutup yok etmekle tehdit eden bir canlıdır. Buradan hareketle Apep yılanının Hz. Musa'nın âsâsına karşılık geldiği söylenebilir[966]. Esasen tam da bu noktada bir sembolün olumlu yahut olumsuz anlam ihtiva etmesinin ona hangi açıdan bakıldığıyla yakından ilişkili olduğu ortaya çıkmaktadır. Zira İslâm dininin referans alındığı bakış açısıyla Allah'ın bahşettiği bir mucize neticesinde Hz. Musa'nın yılana/ejderhaya dönüşen âsâsının kötücül karakterde bir varlık olduğunu kim öne sürebilir? Bilakis burada bahse konu varlık, tevhîde hizmet eden bir yaratıktır. Mısır'da son olarak değinmek istediğimiz yılanlı sembol Thoth'un yılanla sarılı çifte değneğidir. Seti Tapınağı rölyeflerinde mevcut olan bu sembol, Thoth'un Mısır mitolojisindeki rolü ile birlikte ele alındığında yeniden doğuş-ölümsüzlük gibi kavramları temsil eder. Cenaze ritüellerinin tasvir edildiği sahnelerde karşılaşılan yılanlı âsâ, yaşam ile ölüm arasındaki sınıra bir

---

[964] Wilhelm Max Müller, "Egytian Mythology", *The Mythology of all Race* (Boston: Marshall Jones Company, 1918), XII/29; Gibson, *Semboller Nasıl Okunur?*, 65.

[965] İbrahim Emre Şamlıoğlu, "Antik Mısır Mitolojisinde Apep-Ra Düellosu ve Hz. Musa'nın Yılana Dönüşen Asası: Karşılaştırmalı Bir Değerlendirme", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* LXI/1 (2020), 35-36.

[966] Şamlıoğlu, "Antik Mısır Mitolojisinde Apep-Ra Düellosu ve Hz. Musa'nın Yılana Dönüşen Asası: Karşılaştırmalı Bir Değerlendirme", 49-50; Mukadder Sipahioğlu, "Tevrat ve Kur'ân'ı Antik Mısır Düşüncesi Işığında Okuma: Hz. Musa'nın Yılana Dönüşen Asası", *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* XIX/2 (2020), 944.

atıftır[967]. Yılanın birçok medeniyette şahit olduğumuz söz konusu kompozisyon bütünlüğü içerisindeki tasviri; *âb-ı hayat, şifâ* ve dolayısıyla *sağlık* ve *tıp* ile ilişkilendirilmiştir.



Fotoğraf 370. *Seti Tapınağı'nda Thoth'un Yılanlı Çifte Âsâsı, Yeni Krallık Dönemi, MÖ XIII. Yy., Abydos, Mısır.**

Mezopotamya ve Anadolu mitlerinin en önemli sahnelerinden biri olan çok başlı yılan, ejderha, dev yahut canavarın öldürülmesi Fenikeliler tarafından Yunan mitolojisine aktarılmıştır[968]. Yunan mitolojisinde ejderha ile mücadele eden başlıca karakterler Zeus, Herakles ve Apollon'dur. Zeus, yılan vücutlu *Typhon*'u; Herakles çok başlı, pis kokulu *Hydra*'yı; Apollon *Python*'u öldürmüştür. Bununla birlikte ejderha öldürmemiş bir Yunan kahramanı yok gibidir. Bu mitolojik öykülerin Arkaik Yunan sanatında fazlaca örneği bulunur (Fot.371). Zeus ile Typhon'un mücadelesi sembolik tasvirlerde bir bakıma *kartal* ile *yılan* mücadelesidir. Nitekim Zeus'un temsil hayvanı kartaldır[969]. Antik Yunan'da Hermes neredeyse tüm görsellerinde *kerykeion* adlı haberci âsasını taşır. Bu âsâ ona Apollon tarafından verilmiştir. Konumuz açısından âsânın tasarımı önem arz eder. Kerykeion, ilk örneklerde ucu ayrık bir sopa görünümündeyken sonraları sopaya

---

[967] Erman Gören, "Yakındoğu Kökenli Yılan Motifinin Yunan-Roma Dinindeki Alımlanışı", *Yılan Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskali (İstanbul: Kitabevi, 2014), 9-10.

[968] Nimet Özgüç, *Hatti Efsanesi Yılan İlluyanka'nın Tasvir Sanatında Yorumu* (Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi Yayınları, 2003), 14.

[969] Carpenter, *Antik Yunan'da Sanat ve Mitoloji*, 39, 103, 111, 156.

dolanmış karşılıklı iki yılan ve çifte kanat ilave edilmiştir (Fot.372). Hermes, "Terazi" başlığında temas ettiğimiz üzere, Mısır mitolojisindeki Thoth'a karşılık gelen figürdür. O, haberci özelliğinin yanı sıra ölen ruhların göçüne eşlik eden, ölüm ve hayat arasındaki sınırda konumlanan bir mitoloji kahramanıdır. Çifte yılanın sarılı olduğu kanatlı âsâ ise her iki mitolojide bu sınırı ifade eder. Böylece birbirine dolanmış çifte yılan tasvirlerinin hekimlik ve eczacılık sembolü olarak kullanılmasının arkasında, yaşam ve ölümü aynı anda temsil etme sebebi görülebilir. Yunan karakterlerini ve atribülerini latinize ederek kullanmayı sürdüren Roma mitolojisinde Hermes'in yılanlı âsâsı *caduceus* olarak karşımıza çıkar[970]. Yılanlı tasarımların en ilginç örneklerinden biri diğeri, Antik Yunan'da da görülen, dairesel formda kendi kuyruğunu yiyen *Ouroboros*'tur. Yunanca *kuyruğunu yiyen* anlamına gelen motif, yukarıda değindiğimiz üzere Mısır'la birlikte Hint ve Budist kültürlerde de mevcuttur[971]. Motif, İslâm sanatında Selçuklu eserlerinde karşımıza çıkar. İslâm öncesi medeniyetlerde, bir çember oluşturan bu tasarım ile ölüm ve zamanın döngüselliği arasında bağlantı kurulmuştur. Ouroboros, zamanın doğrusal değil dairesel olduğuna vurgu yapan bir simgedir. Öyle ki eski Mısır'da alfabe bulunmadan evvel hiyerogliflerde yıl, kendi kuyruğunu ısıran yılan görseliyle ifade edilmiştir[972].

[970] Bk. Carpenter, *Antik Yunan'da Sanat ve Mitoloji*, 35.

[971] Gibson, *Semboller Nasıl Okunur?*, 23.

[972] Erik Hornung, *Kadim Mısır Ötedünya Kitapları*, çev. Zehra Aksu Yılmazer (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006), 100.



Fotoğraf 371. *Yunan Mitoloji Kahramanlarının Yılan Gövdeli Devlerle Savaşı, Antik Yunan, MS II. Yy., Arkeoloji Müzeleri, İstanbul.*

Fotoğraf 372. *Hermes'in Çifte Yılanlı ve Kanatlı Âsâsı, Antik Yunan, Arkeoloji Müzeleri, İstanbul.*

Mezopotamya ve Anadolu'nun kadim medeniyetlerinden olan Hurriler'de ejderle mücadele sahnesi sözde fırtına tanrısı Tessup ile yine bir ejder olan *Hedammu* arasında geçer. Bir diğer Anadolu uygarlığı olan Hattiler'de hikaye aynı kalmakla birlikte kahramanlar Purulli ile çok başlı ejderha *İlluyanka'*dır[973]. İfrit soyundan geldiği kabul edilen ejder ile mücadele iyilik ile kötülüğün, ışık ile karanlığın mücadelesi olmasının yanı sıra Mezopotamya ve Anadolu'da dar anlamda berekete engel olan kuraklık ile mücadeleyi ifade etmiştir.

Babil'de ejder ile mücadele daha ziyade yaratılış mitosuyla ilgilidir. Bu sebeple onunla mitolojinin baş kahramanı, diğer bir ifadeyle sözde baş tanrı Marduk savaşır. *Taimat* adındaki büyük deniz ejderi, Marduk tarafından öldürülür ve parçalarından yeryüzü yaratılır[974]. Bir bakıma ejderin ölümüyle kaostan kozmosa geçiş sağlanır. İlginçtir ki ejderi öldüren Marduk, İştar Kapısı'nda ejderha vücutlu, yılan başlı akrep

[973] Bir Hatti yılanı olan İlluyanka yayınlarda genellikle Hittitler şeklinde geçmektedir. Doğrusu için bk. Nimet Özgüç, *Hatti Efsanesi Yılan İlluyanka'nın Tasvir Sanatında Yorumu* (Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi Yayınları, 2003).

[974] Hooke, *Ortadoğu Mitolojisi*, 114-115; Kramer, *Sümer Mitolojisi*, 2017, 143-144; Vedat Turgut, "Sarı Saltuk, Ona Ait Türbeler ve Ejderha Kültüne Dair", *Rumeli'de Osmanlı Vakıfları Üzerinde Araştırmalar: Bulgaristan* (İstanbul: VAKAR Vakıf Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2020), 154.

kuyruklu, kuş ayaklı bir yaratık halinde tasvir edilmiştir (Fot.373)[975]. Burada, mitolojide sıklıkla rastlanan, galip geldiği yaratığın özelliklerine bürünme durumu söz konusu olabilir.

Ejder ile mücadele motifinin en fazla işlendiği milletlerden biri Farisîlerdir. Fars kahramanlık öykülerini içeren *Şahnâme*'de, Yunan mitolojisinde olduğu gibi, bir dev yahut ejderle mücadelesinde edip galip gelen pek çok şahsiyet vardır. Feridun, Rüstem, Güştasp, İsfendiyar, İskender ve Behram Gûr ejder öldüren kahramanlardan bazılarıdır. İran'ın millî destanı kabul edilen *Şahnâme*'nin minyatürlü yazmalarında ejder öldürme sahnelerinin birçok farklı tasviri bulunur (Fot.403-404)[976]. Kökeni *Avesta*'ya kadar götürülen kötücül ejderha motifinin, Pers tarihinde bir olaydan neşet etmiş olabileceğine dair görüşler ileri sürülür. Buna göre Zahhak/Dahhak/Ejdahak adında sûreti yılanı andıran ve ensesinde iki büyük uru olan zalim bir hükümdar vardır. Dahhak, urlarının acısını dindirmek için her gün iki adam öldürtüp beyinlerini yarasına merhem yapar. Böylece halk onu günde iki adam yiyen üç başlı bir ejderha şeklinde tahayyül etmiştir[977]. O, aynı zamanda ilâhî nûr *Hwarnah*'ı ele geçirip yok etmeye çalışan bir yaratıktır[978]. Zerdüşt inancın düalist evren algısında ise ejderha; karanlığın, yer altının, kuraklığın ve Zerdüşt'ün öğretilerine karşı çıkmanın sembolü sayılmıştır[979]. İran geleneğinde ejderhanın hakîkat karşıtı bir varlık olarak algılanması, onun Ehrimen tarafından yaratıldığına yönelik inançla yakından ilgilidir[980]. Hakîkat karşıtı ejderha motifi ve *Şahnâme*'deki öyküler, İran'ın İslâmlaşmasının ardından tasavvufî mistik boyuta taşınmıştır. Kahramanlar; insan-ı kâmil olmayı arzulayan, ruhları iman ve ibadet silahıyla donanmış karakterlere evrilmiş, savaşları ise azgın ve doymak bilmeyen *nefs ejderine* karşı olmuştur.

---

[975] Demirci, *Eski Mezopotamya Dinlerine Giriş*, 32-33.

[976] Görseller için bk. Gülsen Tezcan Kaya, "Firdevsî Şehnamesi Resimlerinde Ejder Öldürme İkonografisi", *Filiz Çağman'a Armağan*, ed. Ayşe Erdoğdu vd. (İstanbul: Lale Yayıncılık, 2018), 599-610.

[977] Taberî, *Milletler ve Hükümdarlar Tarihi*, çev. Zakir Kadiri Ugan - Ahmet Temir (Ankara: Maarif Basımevi, 1954), I/277.

[978] Detaylı bilgi için bk. Sara Kuehn, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art* (Leiden-Boston: Brill Pub., 2011), 7-9.

[979] "Azdaha-In Old and Middle Iranian", https://www.iranicaonline.org/articles/azdaha-dragon-various-kinds, erişim: 29 Ekim 2021.

[980] Yıldırım, *İran Mitolojisi*, 2018, 516.

Ejderhanın Türk kültürüne çok eski çağlarda Çin'den intikal ettiği söylenmektedir. Bununla birlikte Türk sanatındaki ejderha, Çin ejderhasının birebir aynısı değildir. Orta Asya'dan Anadolu'ya mimarîde Türk ejderhası, kulaklı ve kimi zaman tek kanatlı iri bir yılan olarak tasvir edilmiştir. Minyatürlü yazmalarda ele alınan ejderhalar, hikayelerin menşei ile ilgili olarak Hint ve İran etkisinde gelişir. Ancak kulaklı yılan/ejder tasvirleri, tıpkı kulaklı kuş/kartal tasvirlerinde olduğu gibi Türklere özgü bir tasarımdır[981]. Çoruhlu, Türk topluluklarının göçleri esnasında tarih boyunca karşılaştıkları kültürler sebebiyle bazı simge ve tasvirlerin anlam değişikliğine uğradığını belirtir. Ejderha da bu değişim ve dönüşümden nasibini almış mitsel bir yaratıktır. Figür, tarihî kronolojide evvela Çin mitolojisiyle bağlantılı olarak, bolluk, bereket, güç, hakimiyet gibi iyi unsurlara karşılık gelmiştir[982]. Nitekim Uygurlarda figürün göksel unsurlar ile irtibatını ortaya koyan *Kök Luu* terimi kullanılmakta olup, bu aynı zamanda Uygur Hanedanı'nın heraldik işaretidir. Göktürk Devri'ne gelindiğinde Bilge Kağan ve Kül Tigin anıtlarında çifte ejder kompozisyonu ile karşılaşılır[983]. Türklerin de dahil olduğu Uzak Doğu geleneklerinde yılan, soy atası kabul edilmiştir. Siyasî tarihte Çinlilere *Luu/Lung Hanedanlığı* adının verilmesi, bu hususu teyit eder. Keza Hunlarda Mete Han'ın ejder soyundan geldiğine dair bir inanç gelişmiştir[984]. Yılan, devlet adamlarının yanı sıra din adamı sınıfına giren kamların şecerelerindeki hayvan atalardan biridir[985]. Ejderin Uygurlarda devlet armasında ve Göktürklerde hükümdar anıtlarında kullanımı, figürün ilk anda olumsuz bir mana çağrıştırmadığını, bilakis övgüye layık ve iktidarın güç ve kuvvetini temsil eden bir anlam taşıdığını ortaya koyar. Bu noktada metinler de söz konusu anlamı destekler. Zira ejder için eski Türkçede kullanılan kelimelerden biri *büke/yelbüke* olup[986] bu kavram, gerek gerçek hayatta gerekse destanlarda yiğitlere verilen bir ad ya da ismi niteleyen bir sıfattır. Yine Dede Korkut'ta ejderin göğün en

---

[981] Bk. Ögel, *Türk Mitolojisi II*, 717; Esin, "Evren-Selçuklu San'atı Evren Tasvîrinin Türk İkonografisinde Menşe'leri", 172.

[982] Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, 66.

[983] Esin, "Evren-Selçuklu San'atı Evren Tasvîrinin Türk İkonografisinde Menşe'leri", 166-167.

[984] Fuat Yöndemli, *Hayat Ağacı Ejder Yılan* (İstanbul: Nüve Kültür Merkezi, 2006), 74.

[985] Pervin Ergun, "Şaman/Kam ve Yılan", *Yılan Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskali (İstanbul: Kitabevi, 2014), 54.

[986] Kaşgarlı Mahmud, *Divanü Lûgat-it-Türk*, III/227; Ögel, *Türk Mitolojisi II*, 718.

yücelerine konumlandırılan bir varlık olması, onun olumlu hatta nispeten kutsanmış bir niteliği haiz olduğunu kanıtlar mahiyettedir[987]. Eski Türklerde kahramanların halkın refahı için bir dev yahut canavar ile mücadele öyküleri, destanların vazgeçilmez unsurları arasındadır. Ancak burada dikkat çeken husus, diğer medeniyetlerdeki benzer anlatımların aksine, savaşılan yaratığın bir ejder olmamasıdır. Örneğin Oğuz Kağan destanında canlandırılan canavarı öldürme motifinde boynuzlu bir yaratık olarak tarif edilen canlı, *kiang* kelimesi ile ifade edilmiştir. *Kiang,* gergedan anlamına gelmektedir[988]. Böylece Oğuz Kağan'ın mücadele ettiği canlının mitolojik bir yaratık olmaktan ziyade irice bir yeryüzü hayvanı olduğu düşünülebilir. Emel Esin bu konuyla ilgili olarak kadim Türk geleneğinde *evren*le mücadele motifinin bulunmadığını, ancak XI. yüzyıldan dan sonra Bizans etkisi ile Türk kültürüne girdiğini ifade eder[989]. Çoruhlu da Türklerin Hint ve İran kültürleri ile temasa girmeleri ve Ön Asya'ya ilerlemeleri neticesinde ejderin bazı durumlarda kötülüğü ifade eden bir simge haline geldiğini dile getirir[990]. Bununla birlikte farklı araştırmacılar bu durumu, Yahudilik inancının tesirine bağlamakta ve Yahudilik inancıyla birlikte figürün olumsuz yanlarının ön plana çıkartıldığını, olumlu yanlarının ise neredeyse tamamen göz ardı edildiğini belirtmektedir[991]. Kısmen destekleyebileceğimiz bu görüş, Tevrat'ta yılana yüklenen olumlu anlamları devre dışı bırakmaktadır. Firavunun sihirbazları karşısında *yılana dönüşen âsâ*[992] ve kendisine bakanlara *şifâ veren tunç yılan*[993] pasajları, Yahudi geleneğinde yılanın tamamen olumsuz mana içermediğini gözler önüne sermektedir. Kaldı ki kötücül ejder motifi ve kahramanların onunla savaşının Yahudi kültürüne de Zerdüştlükten intikal ettiğine dair çalışmalar mevcuttur[994].

---

[987] Ergin, *Dede Korkut Kitabı*, I/I/211 Bk.

[988] Ögel, *Türk Mitolojisi I*, 132-133, 349.

[989] Esin, "Evren-Selçuklu San'atı Evren Tasvîrinin Türk İkonografisinde Menşe'leri", 178.

[990] Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, 66.

[991] Yöndemli, *Hayat Ağacı Ejder Yılan*, 44, 84; Ahmet Emre Dağtaşoğlu, "Anadolu Türklerinde Yılan Motifi ve Nefs", *Yılan Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskali (İstanbul: Kitabevi, 2014), 138.

[992] Mısır'dan Çıkış 7:8-13.

[993] Çölde Sayım 21:4-8.

[994] Sara Kuehn, "The Dragon Fighter: The Influence of Zoroastrian Ideas on Judaeo-Christian and Islamic Iconography", *ARAM* XXVI/1-2 (2014), 59-92.

Şifâcı yılan motifi ise eski Türk kültüründe de yer alır. Yılan, bilhassa kamın sağaltıcı rolünde ona destek olur. Hastalık gibi yaşamsal döngüyü sekteye uğratan olaylarda kam, yılanın yardımına başvurur. Bu, yılanın diğer birçok özelliğinin yanı sıra yer altı ve yer üstünde yaşama kabiliyetine bağlı olarak yaşam ve ölüm arasındaki sınırı temsil etme inancıyla yakından ilişkili bir anlayıştır. Böylece kamın metafizik yolculuğunda ona eşlik edebilmesi maksadıyla davuluna, kostümüne ve âsâsına yılan tasvirleri işlenir. Bununla birlikte ejderin Türklerde tartışmasız en fazla kullanıldığı ve İslâmî döneme net bir biçimde aktarıldığı alan astronomidir. Astronomi bilimi ile ejder figürü arasında gözlem deneylerine dayanan bilimsel bir bağ olduğu kadar kozmik mitolojilerin tesiri de mevcuttur. Zira Türk ve Çin evren anlayışına göre ejderhanın gök çarkı etrafında dönüşü mevsimleri oluşturmakta ve böylece bir yıl tamamlanmaktadır. Bu dönüş ejderin göğe yükselişi, yeryüzüne gelişi ve yer altına inip tekrar yeryüzüne çıkışı ile sağlanır[995]. Güneş ve ay tutulmaları ise Hint kozmolojisi ile paralel olarak gök çarkı etrafında konumlanan ejderin onları yutması şeklinde açıklanmıştır[996].

İslâm öncesi semavî dinlerde yılanın hikayesi yaratılan ilk insanla birlikte başlar. Tevrat'ın ilk bahsi olan Yaratılış kitabında Hz. Havva'yı kandırıp yasak ağacın meyvesini yemelerine sebep olan canlı, Tevrat'ın ifadesiyle *yaban hayvanlarının en kurnazı olan yılan*dır. Pasajın devamında Hz. Havva kendisini yılanın aldattığını söylediğinde Rab, yılanı lanetler ve karnının üstünde sürünüp toprak yiyen bir hayvana dönüştürür[997]. Tevrat'ta geçen bu kıssa sebebiyle Yahudi kültüründe ve Yahudilikle temasa geçmiş olan medeniyetlerde yılanın ve onun efsanevî versiyonu olan ejderin, kötülüğü temsil eden bir varlık olduğuna yönelik kanaat oluşur. Ayrıca Tevrat'ın Mezmurlar kitabında, Yahudilik öncesi mitolojilerin etkisinde teşekkül eden bir anlatıma göre[998] Rab yeryüzünü yaratırken evvela *livyatan/leviathan* adlı çok başlı kozmik deniz canavarı ile mücadele etmiş ve onun başlarını ezmeyi başardıktan sonra dereleri, ırmakları, ayı, güneşi ve

---

[995] Esin, "Evren-Selçuklu San'atı Evren Tasvîrinin Türk İkonografisinde Menşe'leri", 164.

[996] Willy Hartner, "The Pseudoplanetary Nodes of the Moon's Orbit in Hindu and Islamic Iconographies", *Ars Islamica* V/2 (1938), 131.

[997] Tekvin 3:1-14.

[998] Bk. George E. Mendenhall, *Antik İsrail'in İnancı ve Tarihi: Kitab-ı Mukaddes Bağlamında Bir Giriş*, çev. Mia Pelin Özdoğru (İstanbul: İnsan Yayınları, 2016), 48.

mevsimleri yaratmıştır[999]. Yahve'nin livyatan ile mücadelesi, Yahudilikte ejderin/yılanın kötücül yorumunu kuvvetlendiren pasajlardan biri olmuştur. Öte yandan diğer birçok kültürde olduğu gibi Yahudi kutsal kitabında da yılan yalnızca olumsuz yönü ile anılan bir canlı değildir. Yılan evvela kimi durumlarda Tanrı'nın emrinde hareket eden[1000] ve büyüden etkilenmeme özelliğine sahip olan bir varlıktır[1001]. Tevrat'ta önce Hz. Musa'nın âsâsı[1002] şeklinde geçen sonra Hz. Harun'un âsâsı[1003] olarak anlatılan ve Firavun'un sihirbazlarının yılana dönüşen tüm âsâlarını yutup yok eden *mucizevî yılan*, her hangi bir olumsuz anlam taşımak şöyle dursun peygamberlerin putperestliğe karşı mücadelelerinde Tanrı'nın bir lütfu sayılmalıdır. Son olarak yukarıda değindiğimiz üzere Tevrat'ta yılanın şifâ verici özelliğine de vurgu yapılmıştır. Buna göre Tanrı'ya isyanları nedeniyle cezalandırılan Yahudiler, yılanların kendilerini sokmaları neticesinde birer birer ölmektedirler. Hz. Musa onların söz konusu azaptan kurtulmaları için Tanrı'ya yalvarır ve Rab onlara *tunçtan şifâ dağıtıcı bir yılan* gönderir. Bu yılana bakan iyileşmektedir[1004].

Semavî dinlerden Hıristiyanlıkta yılan ve ejder figürleri, kıssalar ve mitler bazında beslendiği iki temel kaynak olan Yahudilik ve Antik Yunan mitolojisi ekseninde gelişim göstermiştir. Hıristiyan teolojisinde Eski Ahit şeklinde isimlendirilen Tevrat ve Zebur kitaplarındaki tarihî anlatımlar, emir ve yasaklardan bağımsız olarak benimsenmiştir. Buradan hareketle Hıristiyanlıkta yılan, *ilk günah* olarak anılan cennetten kovulma hadisesinden itibaren varlık gösteren bir canlıdır. Ayrıca Vahiy 12:1-18'te gökyüzünde gebe bir kadın ile ejderha arasında geçen mücadele anlatılır. Pasajda *"İblis ya da Şeytan denen, bütün dünyayı saptıran o eski yılan"*[1005] cümlesiyle ejderhanın İblis'in ta kendisi olduğu ifade edilir. Ejderha öldürme motifi, Batı medeniyetinde Hıristiyanlığın kabulünün ardından azizlere dair anlatılarla devam etmiştir. Bu anlamda en tanımmış efsane "Aziz George'un Ejderha ile Mücadelesi'dir. Askerî bir kimliği de olan Aziz George'un ejderha ile mücadelesi X-XI. yüzyıl Hıristiyan metinlerinde ve

---

[999] Mezmurlar 74:12-17; Yeşaya 27:1.

[1000] Amos 9:3.

[1001] Yeremya 8:17.

[1002] Mısır'dan Çıkış 4:1-4.

[1003] Mısır'dan Çıkıs 7:8-13.

[1004] Çölde Sayım 21:4-8.

[1005] Vahiy 12:9.

görsel kültüründe kullanılan yaygın bir ikonografik öğeye dönüşmüştür[1006]. Ahtamar Adası'ındaki Kutsal Haç Kilisesi'nde mevcut olan kabartmalar, söz konusu mücadeleyi aktaran en güzel örnekler arasındadır (Fot.374). Görüldüğü üzere ejder/yılan figürü, gerek metinlerde gerekse sanat eserlerinde farklı coğrafya ve dönemlerde varlık gösteren ve devamlılık arz eden mecazî bir anlatım aracı olarak İslâm öncesi medeniyetlerde de başat bir role sahiptir.





Fotoğraf 373. *İştar Kapısı'nda Ejder Kabartması, Babil Dönemi, MÖ VI. Yüzyıl, Arkeoloji Müzeleri, İstanbul.*

Fotoğraf 374. *Aziz George'un Ejderha Öldürme Sahnesi, Vaspurakan Krallığı, X. Yy., Van, (Sümeyra Ocak'tan).*

2. İslâm Dini ve Tasavvuf Metinlerinde Ejder/Yılan

Yılan, Kur'ân-ı Kerîm'de Hz. Musa kıssasının anlatıldığı âyetlerde zikredilen bir hayvandır. Hz. Musa'nın dokuz mucizesinden biri olan âsâsının yılana dönüşmesi Kur'an'da pek çok sûrede geçer[1007]. Bu mucizeler, yukarıda dile getirdiğimiz üzere Tevrat'la paralellikler gösterse de belirli noktalarda farklılık arz eder. Âyetler bir bütün olarak incelendiğinde âsânın üç farklı durumda yılana dönüştüğü anlaşılır. Bunlardan ilkinde Hz. Musa yalnızken Allah bir ağacın ardından kendisine âsâsını yere bırakması yönünde seslenmiş ve Hz. Musa, âsânın yılana (hayye/حَيَّة - cân/جَآنّ) dönüşmesiyle korkup kaçmıştır[1008]. İkincisinde Hz. Musa Firavun'un karşısına çıktığında yine Allah'ın

[1006] Kuehn, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*, 108-109.

[1007] el-Kasas 28/31; en-Neml 27/7-10; eş-Şuarâ 26/32; Tâhâ 20/17-21; el-A'râf 7/107.

[1008] Tâhâ 20/20; el-Kasas 28/30-32.

emri ile yere bıraktığı âsâ bu kez büyükçe bir yılana (su'bân / ثُعْبَانٌ) dönüşmüştür[1009]. Bu hadisenin devamında Firavun Hz. Musa'yı büyük bir büyücü olmakla itham etmiş ve Firavun'un sihirbazları ile Hz. Musa'nın karşı karşıya gelmeleri kararlaştırılmıştır. Söz konusu karşılaşmada Hz. Musa'nın âsâsı, sihirbazların yere bıraktıkları ipleri ve âsâların tamamını yutup yok etmiştir[1010]. Bu son anlatımda her ne kadar âsâların dönüştüğü varlıkla ilgili olarak Kur'an'da bir ifade kullanılmamış olsa da önceki âyetlerle bağlantı kurulduğunda bunun *su'bân* olduğu anlaşılmaktadır. Kıssada dikkati çeken husus, Hz. Musa yalnız olduğunda âsânın dönüştüğü yılan için *hayyetü'n-tes'â* (حَيَّةٌ تَسْعٰى) tamlaması kullanılırken, Firavun'un karşısında yılana dönüşen âsânın *su'bân* (ثُعْبَانٌ) kelimesiyle ifade edilmesidir. *Hayyetü'n-tes'â* "akıp giden, hızla hareket eden yılan" anlamına gelmektedir. *Su'bân* ise "ayakları ve büyük bir ağzı olan, görenlerin kalbini yerinden hoplatıcı ve korkutucu bir ejderha" şeklinde açıklanır[1011]. Hatta Bursevî *su'bân*ı, "at yelesi gibi yelesi olan, sarı renkli, ağzı açık bir ejderha şeklinde tarif etmiştir[1012]. Tefsirlerde geçen ejderha benzetmesi bir yorum olmakla birlikte *su'bân*'ın *hayye*'den iri bir yılan cinsi olduğunda müfessirler ortak kanaate sahiptir[1013]. Âyet-i kerîmelerden anlaşıldığı üzere Kur'ân-ı Kerîm'de yılan yalnızca Hz. Musa kıssası bağlamında geçmekte olup burada da yılana/ejderhaya olumsuz bir anlam yüklenmemiştir. Hatta söz konusu kıssadan hareketle yılan ve ejderhayı *büyü ve sihre karşı koruyucu* kabul eden bir anlayış geliştiği söylenebilir. İslâm medeniyetinde bu anlayışın yansımaları görülür. Nitekim bir yapıya yahut şehre girişin sağlandığı kapılar üzerindeki yılan ve ejder figürleri, kozmolojik anlamlar içermelerinin yanı sıra şehri afet, düşman ve salgın hastalıklardan koruyacağına inanılan birer tılsımdır[1014]. Yılanın koruyucu/bekçi rolüne

---

[1009] el-A'râf 7/107; eş-Şuarâ 26/32.

[1010] Tâhâ 20/56-73; el-A'râf 7/107-117.

[1011] İbn Kesir, *Hadislerle Kur'ân-ı Kerîm Tefsiri*, XI/6061.

[1012] Bursevî, *Muhtasar Rûhu'l-Beyân Tefsiri*, V/III/215.

[1013] Ebu Cafer Muhammed b. Cerîr et-Taberî, *Taberî Tefsiri*, çev. Kerim Aytekin - Hasan Karakaya (İstanbul: Hisar Yayınevi, 1996), IV/92-93; Mutâkil b. Süleyman, *Tefsîr-Kebîr*, çev. M. Beşir Eryarsoy (İstanbul: İşaret Yayınları, 2017), III/203; Sipahioğlu, "Tevrat ve Kur'ân'ı Antik Mısır Düşüncesi Işığında Okuma: Hz. Musa'nın Yılana Dönüşen Asası", 937-938.

[1014] Ülker Erginsoy, *İslâm Maden Sanatının Gelişmesi* (İstanbul: Kültür Bakanlığı, 1978), 328-329; Canan Parla, "Diyarbakır Artuklu Dönemi Urfa Kapısı'nın Figürlü Kabartmalarına İkonografik Yaklaşım", *Turkish Studies* X/6 (2015), 781; Öney, "Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri", 190; Yöndemli, *Hayat Ağacı Ejder Yılan*, 204.

dair tasavvufî metinlerden pek çok örnek sunmak mümkündür. Bu bağlamda Mevlânâ *Mesnevî*'de *"Hazine var da, yılan mı meydanda? Zira altın hazinesi bekçisiz olmaz."*[1015] beytiyle her kıymetli şeyin bir bekçisi ve bu bekçinin de bir yılan olduğuna vurgu yapmıştır.

Yaygın kanaatin aksine cennetten kovulma hadisesinde Hz. Âdem ve Hz. Havva'yı aldatan şeytan için Kur'an'da yılan benzetmesi yapılmamıştır. Bununla birlikte İsrailiyat kaynaklarından beslenen tefsirlerde şeytanın cennete yılanın ağzında yahut karnında girdiğine, dolayısıyla şeytanla birlikte lanetlendiğine dair ifadeler bulunur[1016]. Bu devşirme anlayış, İslâm kültüründe *iğva yılanı* kavramıyla yer edinmiştir. Şaşırtıp, doğru yoldan çıkarmak anlamına gelen iğva, Kur'an'da İblis ile alakalı olarak ele alınan bir terimdir[1017]. Onun, insanları Allah'a ulaştıran yoldan saptırma gayesiyle çalışacağının bildirilmesi[1018] ile yılanın kurnaz ve hilekâr bir hayvan olduğuna yönelik İsraliyat kökenli algı birleşmiştir. Kur'ân-ı Kerîm merkezli okumalarda yılanın olumsuz bir çağrışımı olmamasına rağmen iğva yılanı örneğinde teşekkül ettiği gibi İslâm öncesi medeniyetlerin tesiri ile bilhassa tasavvufî/mistik düşüncede yılana ve ejderhaya olumsuz anlamlar yüklendiği görülür. Bu olumsuzluk, mücadele edilmesi gereken gizli yahut açık, somut bir düşman şeklinde tasvir edilebildiği gibi soyut düzlemde *nefsi* nitelemektedir. Tasavvufî düşüncede kişinin verdiği en büyük mücadele/cihad nefsine karşı verdiği mücadeledir ve nefs ne kadar terbiye edilse de onun şerrinden emin olunamaz. Bu özellikleri sebebiyle nefs, mecazen eğitilmesi güç, şerri çok olan efsanevî düşman ejderha ile özdeşleştirilmiştir. Bununla birlikte bilhassa menkıbevî tasavvufî eserlerde kahramanın canlı kanlı somut bir ejderha ile mücadelesi sıkça karşılaştığımız bir temadır. Evliyâların ve İslâm tarihinde dinî önder kabul edilen karakterlerin kerametlerinin anlatıldığı bu tür eserler, Türklerin Anadolu'ya gelişiyle halk arasında yaygınlık kazanmıştır. Türklerin tasavvurunda hem tarihsel hem de efsanevî şahsiyetiyle mühim bir yer edinen Hz. Ali ise ejderha ile mücadele eden kahramanların başında gelir. Bu anlamda *Dastân-ı Ejderhâ* ve *Ceng-i Hazret-i Ali (Kan Kalesi Hikayesi)* gibi risaleler, Hz. Ali'nin

---

[1015] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, II/183, 857. Beyit .

[1016] Zemahşeri, *el-Keşşaf Tefsiri*, ed. Murat Sülün, çev. Muhammed Çoşkun (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2016), I/352; Ebu Cafer Muhammed b. Cerîr et-Taberî, *Taberî Tefsiri*, I/187.

[1017] Ramazan Biçer, "İğvâ" (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2000), XXI/525.

[1018] el-Hicr 15/39-40.

ejderhaya galip gelmesini konu edinen eserlerdendir. Rivayete göre bir topluluk Hz. Peygambere gelir ve topraklarına musallat olan ejderhadan yakınırlar. Kendilerini ejderhanın elinden kurtarması için Peygamberimize, *"... Bir ejderhâ kopdu yedi başı var. Her başında otuz iki dişi var. Elli deve anın günlük aşıdır... Yüz bin ok attık anın tenine biri batıp bulaşmadı kanına, ejderhâdan kaçıp size geldik, eğer gelmeseydik bizi ateşi ile yakardı, Yâ Resûlallâh sen bize şefaat eyle..."* diyerek niyazda bulunurlar. Bunun üzerine Hz. Ali; *"...Ya bu uğurda ölelim ya ejderhayı öldürelim, ya da kaçıp kafirleri kendimize güldürelim..."* diyerek öne atılır, ejderhanın yanına vardığında ise salavât ve tekbir getirerek Zülfikâr'ını çeker ve ejderhanın üzerine yürür[1019]. Benzer bir anlatım Hacı Bektâş-ı Velî'nin *Velâyetnâme'*sinde karşımıza çıkar. Burada ejderha ile mücadele eden kahraman Sarı Saltuk'tur. Menkıbeye göre Kaligra Kalesi'nde ikamet eden bir grup gayr-i müslim halk, zalim bir ejderhanın kendilerine eziyetleri nedeniyle kaleyi terk etmek durumunda kalmıştır. Bunu haber alan Hacı Bektâş-ı Velî derhal Saru Saltuk'u halkı ejderhadan kurtarması için görevlendirir. Saltuk, Hızır'ın da yardımıyla ejderhanın yedi başını keser. Hadiseye şahit olan kale halkı ise ihtida eder[1020]. Bir başka menkıbevî eser olan *Danişmend Gazi Destanı*'nda Melik Danişmend, Deryanos Manastırı'nda halka huzur vermeyen bir ejderhayı öldürür[1021]. Anadolu'da benzer minvalde kaleme alınmış menkıbelerin sayısı oldukça fazladır. Bu tür tasavvufî öykülerde ejderha figürü aslında mecazî bir misaldir[1022]. Ejderha ile mücadeledeki ana tema, küfre düşmüş bir halkı zalim hükümdarın elinden kurtarıp iman etmelerine vesile olmaktır. Bilhassa Anadolu ve Balkanların İslâmlaşmasında kullanılan motif, dine karşı tutum sergileyenlere yönelik mücadeleyi temsil eden ve İslâm dininin tebliği önündeki engelleri kaldıran, gaza ve

[1019] Ali Kozan - Rumeysa Bilgili, "Hz. Ali'nin Menkıbevî Hayatına Dair Bir Destan: Dâstân-ı Ejderhâ ve İslâmî Dönem Anadolu Türk Kültürüne Yansımaları", *Turkish Studies* VIII/5 (2013), 474-475; Ayrıca bk. Cevâhirzâde Mustafa Hilmi Efendi, *Hz. Ali'nin Kan Kalesi Hikâyesi*, haz. İsmail Güleç (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2011).

[1020] Hacı Bektâş-ı Velî, *Velâyetnâme*, 358-362; Ayşe Yücel, "Hacı Bektaş Velâyetnâmesinde Ejderha Motifi", *Kadri Erdoğan Hacı Bektaş Velî Armağanı* (Ankara: G.Ü. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi, 1997), 117.

[1021] Necati Demir, *Danişmendname* (Tokat: Gazi Osman Paşa Üniversitesi, 1999), 96-98.

[1022] Kozan - Bilgili, "Hz. Ali'nin Menkıbevî Hayatına Dair Bir Destan: Dâstân-ı Ejderhâ ve İslâmî Dönem Anadolu Türk Kültürüne Yansımaları", 471.

cihad duygusunu geliştiren bir sembol halini almıştır[1023]. Kimi araştırmacılar Türk-İslâm menkıbelerine yansıyan bu motifin Aziz George Efsanesi'nden esinlenme olduğunu ifade etmektedirler[1024]. Ancak bilindiği üzere Türklerin Anadolu'ya geliş güzergâhı olan İran coğrafyasında, Antik Fars kültürüne ait ejderhayı alt eden kahraman öyküleri hayli yaygındır. Anadolu'nun Müslüman-Türk mutasavvıflarının başında gelen ve eserlerini Türkçe söyleyen Yûnus'un, *"Bu tokuz aslan u yidi evren ü dört ejdehâ / Bunlarunla ceng idem* ***Rüstem*** *olam destân olam"*[1025] beytinde ejderha ile mücadele eden Fars kahramanı Rüstem'e öykünmesi bu etkiyi göstermektedir. Netice itibariyle tasavvufî metinlerde İslâm dışı kaynaklardan alınan bazı motiflerin İslâmî boyaya bürünerek yeniden anlam kazandığı açıktır. Bu doğrultuda tasavvufî metinlerde sıkça rastlanılan ejderha ile mücadele metaforu Yûnus, Mevlânâ ve İbnü'l-Arabî gibi, tasavvufu bir düşünce sistemi olarak geliştiren vahdet-i vücûdcu mutasavvıflarda bireyin nefsi ile mücadelesi temelinde yer almıştır. Mevlânâ *Mesnevî*'de *nefsi*, farklı özelliklerine göre *kirpi, öküz, karga* ve benzeri birçok hayvanla izah etme yoluna gitmiştir. Ancak bunlar arasından en fazla öne çıkan *ejderha*dır. O, ejderhayı bir *nefs putu* olarak nitelendirir[1026]. Ayrıca *Mesnevî*'de, nefs ejderhasının aslının bir kurtçuk/karınca olduğu ancak şehvet, hırs, makam sevdası gibi kötü huylarla beslendiği takdirde kişinin kendi eliyle bir yılana hatta ejderhaya dönüşebileceği aşağıdaki beyitlerde ifade edilmiştir.

"...şehvet karıncası alışkanlıkla yılan haline gelir.

Şehvet yılanını öldür de kurtul. Yoksa yılanı ejderha olmuş görürsün.

Lakin herkes yılanını karınca zanneder."[1027]

"Şehvet denizin dalgalanmaya başlayınca o vakit sana, ekmek ve kadın dolu bir şehir gerektir!

Yılandın, meğer ejderha olmuşsun. Bir başın vardı, şimdi yedi başın var!

[1023] Kozan - Bilgili, "Hz. Ali'nin Menkıbevî Hayatına Dair Bir Destan: Dâstân-ı Ejderhâ ve İslâmî Dönem Anadolu Türk Kültürüne Yansımaları", 478-480.

[1024] Ocak, *Bektâşî Menâkıbnâmelerinde İslâm Öncesi İnanç Motifleri*, 172-176; Ahmet Yaşar Ocak, "Anadolu'da XIII-XV. Yüzyılda Müslim- Gayri Müslüm Dini Etkileşimler ve Saint Georges (Aya Yorgi-Hagios Georgios) Kültü" (X. Türk Tarih Kongresi, Ankara: TTK, 1991), III/961.

[1025] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 344.

[1026] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, I/64, 800-802. Beyitler.

[1027] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, II/255, 3509-3511. Beyitler; Ayrıca bk. Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, V/541 523-527. Beyitler .

Yedi başlı ejderha cehennemdir. Hırsın tane, cehennemse tuzaktır.

Tuzağı parçala, taneyi yak! Bu yeni evin kapılarını aç!"[1028]

Feridüddîn Attâr'ın *Mantıku't-Tayr* adlı eserinde de yılan ve ejderhanın kötü huylara tekabül ettiği ve bunların aslında kişinin kendi içinden beslendiğine dair ifadeler, *"Kötü sıfatlarından tamamen temizlen, bu sıfatları yele ver ve toprak ol. Sen nereden bileceksin ki bedeninin içinde ne kötülükler ve külhanlar var. Yılanlar ve akrepler senin içinde bir perdenin altında gizlenip yatmışlar. Eğer bir kıl ucu kadar onlara mühlet verirsen her biri yüzlerce ejderhaya dönüşür."*[1029] cümleleriyle yer alır. Buna göre kişinin içinde bir perdenin altında gizli bulunan *yılanlar* şeklinde betimlenen *kötü huylar*, fırsat verildiğinde yüzlerce ejderhaya dönüşüp ortaya çıkarlar. Yûnus'un *Divân'*ında ise birbirleriyle aynı manaya gelecek şekilde kullanılan *ejdeha, ejderha* ve *evren* kelimeleri *nefs-i emmare* için bir teşbih unsurudur[1030]. Nefsi de kapsayacak şekilde dünya ve dünyaya ait olan her şeyin evren/ejderha motifiyle sembolize edilişini Yûnus; *"Bu dünya bir evrendür âdemleri yuducı / Bize dahi gelüben yuda toyuna birgün"*[1031] beyti ile dile getirir. Dünyaya aldanış, ejderhanın ağzına düşmek kadar tehlikeli görülür. Çok benzer bir beyit Yusuf Has Hacib'in *Kutadgu Bilig* eserinde *"Konak yeridir bu dünya, gelen geçer / Her şeyi yiyen ejderha gibidir, yedikçe acıkır"*[1032] şeklinde yer alır. Her iki beytin de kozmolojideki döngüsel ejderha motifleriyle bağlantısı kurulabilir. Daha önce değindiğimiz üzere Eski Türk inancı dahil antik kültürlerde evrenin dönüş eylemini gerçekleştiren muharrik güç çifte ejderdir ve onun belirli zamanlarda Ay ile Güneş'i yutmasıyla tutulmalar gerçekleşir[1033]. Yûnus, bu astrolojik yaklaşıma tasavvufî bir çözümleme getirmiş ve mistik anlam yüklemiştir. Buna göre nasıl ki ejderler âlemleri yutmakta ise, dünya da bir ejder misali kendine aldanan âdemleri yutmaktadır. Ancak nefs ejderini düşman bilenler, fânî dünyaya aldanmayıp bâkî olan cennetle mükafatlandırılacaktır. Yûnus bu durumu çok aşina olduğumuz *"Nefsini düşman bilenler*

[1028] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, VI/790, 4689-4692. Beyitler .

[1029] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 333.

[1030] Bk. Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 519.

[1031] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 370.

[1032] Yusuf Has Hacib, *Kutadgu Bilig*, çev. Muzaffer Tunçel (Ankara: Gençlik Spor Yayınları, 2019), 122.

[1033] Çaycı, *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*, 36; Roux, *Eski Türk Mitolojisi*, 67-68.

konar Tûba dallarına"[1034] mısraı ile anlatmıştır. Bunun yanında Yûnus, insanın fânîliğini toprağın altına girdiğinde tenini yılan ve çıyanların yemesi ile izah etmiştir[1035]. Burada antik kültürlerden itibaren yer altının ve ölümden sonraki hayatın yılan figürü ile sembolize edilmesine benzer bir yaklaşım mevcuttur.

Tasavvuf ve yılan motifi bir arada düşünüldüğünde akla gelen en önemli hususlardan bir diğeri İbnü'l-Arabî'ye nispet edilen *Satranc-ı Urefâ* risalesidir[1036]. *Satranc-ı Urefâ*/*Ariflerin Satrancı,* zâhirde bir oyun gibi tasarlanmış olup bâtında sâlikin seyr ü sülûkunu ve bu yolda karşısına çıkan güçlükler ile mükafatları ortaya koyan bir şemadır. Tasavvuf yolculuğunda en yüksek mertebe olan *visal*e giden aşamalar, *faziletli* ve *zilletli* davranışları temsil eden 100 kelime ile anlatılmıştır. İlk kutucuk zillet ile başlamakta olup nefsin en alt mertebelerine tekabül eden bu kısım yılanlarla gösterilir. Oyunda yılanlar, kötü huyları temsil eder ve insanı mütemadiyen aşağı kademelere düşürür. Tablonun üstlerinde yer alan oklar ve kuşlar[1037] ise kişiyi faziletli hallere yükseltir. Bu ilerleyişte âni yükselişler olduğu gibi belalı inişler de mümkündür. Örneğin visale çok yaklaşan sâlik, 91. karedeki *gurur illeti*ne müptela olursa, bu kareye denk gelen büyük yılanın başı sebebiyle ilk karedeki *zillet*e kadar düşüş yaşar. Öte yandan kuşlar ile *cefâ*dan *safâ*ya, *sabır*dan *maksûd*a bir hamlede erişmek mümkündür. Netice itibariyle arifin visale giden çileli hayat yolculuğunda nefsin insanı kemal noktalarından zillete kadar alaşağı eden tuzakları yılanlarla gösterilmiştir[1038]. Esasen dünya hayatına aldanmanın yılan ile temsil edilmesi, tasavvufun erken devirlerinde de mevcut olan bir anlayıştır. Mutasavvıfların pîri sayılan Hasan-ı Basrî, Emevî halifelerinin içinde sefahatten uzak, adil ve dindar bir hayat yaşayan neredeyse yegâne hükümdar olan Ömer bin Abdülaziz'e yazdığı bir mektupta *"Bu dünya bir yılana benzer; dokununca yumuşaktır, ama zehri öldürücüdür."* ifadelerini kullanmıştır[1039]. Verilen örneklerde görüldüğü üzere tasavvufî metinlerin büyük bir kısmında yılanlar, insanın kulluk

---

[1034] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 431.

[1035] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 367.

[1036] Bk. Dağtaşoğlu, "Anadolu Türklerinde Yılan Motifi ve Nefs", 152.

[1037] Ekseriyetle turna kuşudur.

[1038] Detaylı bilgi için bk. Şükran Eser Göknar (ed.), *Ariflerin Satrancı (Şitranci'l Arifin)*, çev. Ali Vasfi Kurt (İstanbul: Kitsan, 2011).

[1039] Güngör, *İslâm Tasavvufunun Meseleleri*, 135-136.

bilincine ulaşmasını engelleyen bir motif şeklinde yer alır. Bununla birlikte yılanın zümrüde bakınca kör olmasından mülhem, zümrüdün yeşil rengi ile pîrin/mürşidin manevî gücü arasında ilişki kurulur. Böylece tasavvufî düşüncede şeyhin bakışı/nefesi/eğitimi, nefs yılanını zararsız hale getirir. Bu sebeple nefse karşı yeşil renge ayrı bir ehemmiyet atfedilmiştir[1040]. Öte yandan tasavvufî gelenekte bilhassa Anadolu topraklarında kaleme alınan menkıbelerde yılan ve ejder sadece olumsuz bir mana içermemektedir. Don değiştirme metaforu kapsamında yılan/ejder, şekline bürünülen hayvanlar arasındadır. Bu bağlamda ejder, tıpkı aslan veya kaplan gibi alplik ve kahramanlık vasfına tekabül eder[1041]. Bu konuya uygun en önemli örnek Ahi Evran'dır. Hacı Bektâş-ı Velî, *Velâyetnâme*'de Ahi Evran'ın *evren* kılığında don değiştirdiğini anlatır[1042]. *Velâyetnâme*'de karşımıza çıkan bir başka olumlu ejder figürü, Hacı Bektâş-ı Velî'nin kafirlere karşı mücadelesinde Allah'tan yardım istemesi sonucunda gökten gönderilen ejder motifidir. *Velâyetnâme'*de,

"Ol Muhammed hürmetiçün yâ ilâh / Cümle mahlûkâta olursun penâh

Bu gelen kafirleri sen çâker it / Bekçimi hem yidi başlu ejder it"[1043] şeklinde anlatılan göksel ejder, vazifesini icra ettikten sonra tekrar göğe çekilir. Menkıbede geçen ve gökten gönderilen ejderin İslâm öncesi Türk inancındaki *kök-luu*'nun İslâmî dönem eserlerine yansıması olduğu açıktır[1044]. Bu, aynı zamanda ejder figürünün bulut motifine kaynaklığı konusunda değerlendirilebilecek bir menkıbedir. Son olarak tarih boyunca süregelen, yılanın şifâcı rolünün İslâmî dönemde de varlık gösterdiğini söylemek mümkündür. Bu husus kaynaklarda birkaç şekilde karşımıza çıkar. Hadiseye menkıbevî olarak yaklaşıldığında yılanın şifâ verme özelliği Hint-İran kökenli bir masal kahramanı olan Şahmaran hikayesinde somutlaşmaktadır. Doğu kökenli bu efsane Osmanlı kültürüne de aksetmiş ve bilhassa XV. yüzyılda Şahmaran'ın hikayesini anlatan

---

[1040] Schimmel, *İslâm'ın Mistik Boyutları*, 169.

[1041] Namık Aslan, "Don Değiştirme Motifi ve Ahi Evran'ın Yılan Donuna Girmesi", *I. Ahi Evran-ı Velî ve Ahilik Araştırmaları Sempozyumu* (Kırşehir: Kırşehir Valiliği ve G.Ü. Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi, 2005), I/124.

[1042] Bk. Hacı Bektâş-ı Velî, *Velâyetnâme*, 397-398.

[1043] Hacı Bektâş-ı Velî, *Velâyetnâme*, 141.

[1044] Yücel, "Hacı Bektaş Velâyetnâmesinde Ejderha Motifi", 118.

mesnevîler kaleme alınmıştır[1045]. Bunlar arasında özgün bir üslûpla öne çıkanı Musa Abdi'ye ait *Camasbnâme*'dir. Hikayeye göre Danyal peygamberin oğlu olan Camasb, arkadaşlarının ihaneti sebebiyle yerin altına kalır. Burada yılanların kraliçesi Şahmaran'la karşılaşır. Onunla aralarında hoş bir bağ kurulur. Ancak Şahmaran, Camasb'tan yerini kimselere söylememesini ister. Bu esnada İran'ın efsanevî hükümdarlarından Keyhüsrev büyük bir illete tutulur. Tek çaresi Şahmaran'ın etini yemektir. Ne var ki Camasb yeryüzüne çıktığında Keyhüsrev'in adamları bir vesileyle onun Şahmaran'ın yerini bildiğini anlar ve Camasb'tan Şahmaran'ın yerini öğrenir. Nihayetinde Şahmaran'ın etinden yapılan ilaçla hasta hükümdar Keyhüsrev şifâ bulur[1046]. Netice itibariyle yılan, Kur'ân-ı Kerîm başta olmak üzere İslâm dinine ait temel kaynaklarda mecazî bir anlatım aracı olarak kullanılmıştır. Ancak bu anlatımlardan yola çıkarak İslâm medeniyetinde yılanın salt olumlu yahut olumsuz bir anlama tekabül ettiğini söylemek mümkün değildir. Yılan ve ejderin temsilleri, içerisinde yer aldığı kompozisyon bütünlüğü dikkate alınarak değerlendirildiğinde daha anlamlı bir neticeye varılacaktır.

3. İslâm Mimarîsinde Ejder/Yılan

Ejder/yılan, İslâm sanatında tasvir edilen efsanevî hayvanlar arasında en sık karşılaşılan figürlerden biridir. İslâm eserlerinde, Türklerin ve Fârisîlerin İslâmiyeti kabulünden sonra görülmeye başlanmıştır. Dinî ve sivil mimarîde tezyînî bir unsur olarak kullanılan figür, daha ziyade han, darüşşifâ ve kale yapılarında yer alır. Mimarî süslemede taş ve çini malzemede örneğini gördüğümüz *ejder* figürü, Selçukluda mezar taşlarının da belirgin süsleme öğelerinden olmuştur. Anadolu taş tezyînatındaki örneklerde ekseriyetle uzun gövdeli ve gövdelerinde düğümlerle tasvir edilen ejderler; başı, gövdesi, dişleri, çatallı dili ile gerçekçi bir üslûpla ele alınmıştır. Buna mukabil, bulut motifi ile irtibatlı olarak, ileri derecede üslûplaştırılmış yılan derisi pulu ile bezeli kıvrımlardan ve helezonik desenlerden müteşekkil tasarımları da mevcuttur. Bulunduğu yapı ve konuma göre farklı anlamlar yüklenebilecek olan figür; burçlar, takvimler ve evrenin hareketlerini içeren kozmik ve astrolojik olayların anlatıldığı tasvirlerin önemli bir parçasıdır. Zira

[1045] Didem Z. Havlıoğlu, "Şahmaran: Bir Anadolu Efsanesi", *Yılan Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskali (İstanbul: Kitabevi, 2014), 346.

[1046] Metin için bk. Hanife Koncu, *Abdi'nin Camasbnamesi* (İstanbul: Marmara Üniversitesi Tükiyat Araştırmaları Enstitütüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1994), 189-221.

ejder (luu) Türk-İslâm astronomisinde, *Yay Burcu* ve *Cevzâhir* gezegeninin sembolüdür[1047]. Ayrıca yılanla birlikte on iki hayvanlı Türk takviminin hayvanları arasındadır[1048]. Bu bağlamda Cizre (Yafes/İbn Ömer) Köprüsü'ndeki (XII. yy.) kompozisyon, Anadolu'nun en erken tarihli örneklerinden sayılır (Fot.375). Figürün mecazî anlamları üzerinde durulan çalışmada ise mimarî tezyînatta mevcut olan *uzun yaşam-şifâ*, *nefs ile mücadele* ve *koruyucu tılsım* anlamlarına tekabül eden tasvirler ele alınmıştır.



Fotoğraf 375. *Yafes/İbn Ömer Köprüsü'nde Yay Burcu ve Cevzahir Gezegeni Kabartması, Musul Atabeyliği Dönemi, XII. Yy., Suriye.**

a. Hayat Bahşeden Ejder/Yılan

Metinler üzerine yaptığımız çalışmalar, İslâm mimarîsinde ejder/yılan tasvirlerinin karşılık geldiği temel anlamlardan birinin ebediyet, uzun yaşam ve bu düşünceyle bağlantılı olarak şifâ olduğunu göstermiştir. Anadolu'da sağlıkla ilgili yapıların tezyînatında birbirine dolanmış ejder/yılan figürlerinin kullanımı bu görüşü

[1047] Çaycı, *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*, 100-101.

[1048] A. Necati Akgür, "Takvim", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2010), XXXIX/490.

desteklemektedir. Kitâbesinden Sultan Gıyaseddin Keyhüsrev zamanında Kılıç Arslan kızı Melike Gevher Nesibe tarafından 602/1205 yılında yaptırıldığı anlaşılan Kayseri'deki Gevher Nesibe Sultan Darüşşifâsı ve Tıp Medresesi[1049], bu konuda en mühim örnek sayılabilir. Yapı, tıp medresesi ve hastane (mâristan) olmak üzere iki ayrı birimden müteşekkildir. Medrese taç kapısına nispetle orijinal haliyle kalabilen darüşşifâ taç kapısı, kaynaklarda belirtildiği üzere, karşılıklı iki yılan figürüyle bezenmiştir. Kitâbeliğin üzerinde iki geometrik rozetin ortasındaki yılan tasvirleri, günümüzde oldukça tahrip olmuş vaziyettedir. Bununla birlikte yılan kabartmalarının, tahrip edildiği murç izlerinden yola çıkarak rekonstrüksiyonu yapılmıştır[1050]. Başları birbirine dönük ve kuyrukları sekiz rakamını andıracak şekilde üst gövdelerine dolanmış iki bağımsız yılan figüründen oluşan dikdörtgen blok, günümüzde müze işlevi gören yapıda sergilenmektedir (Fot.376).



Fotoğraf 376. *Gevher Nesibe Sultan Darüşşifası Taç Kapısındaki Çifte Yılan Tasvirinin Rekonstrüksiyonu, Anadolu Selçuklu Dönemi, 602/1205, Gevher Nesibe Tıp Tarihi Müzesi, Kayseri.*

[1049] Gönül Cantay, *Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifaları* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2014), 42.

[1050] Tevfik Elkovan, "Gevher Nesibe Şifâiyesinin Kapısında Bulunan ve Kaybolmakta Olan Yılan Kabartması Üzerinde Bir Araştırma", *Kayseri Gevher Nesibe Tıp Fakültesi Mecmuası* V/1 (1983), 3-5.

Anadolu coğrafyasında ejder/yılan figürüyle bezenmiş bir başka darüşşifâ Çankırı'da bulunan 633/1235 tarihli Atabey Cemaleddin Ferruh Dârülâfiyesi'dir. Kitâbesinde *dârülâfiye* terimiyle isimlendirilen yapı tamamen yıkılmıştır. Buna mukabil ön tarafına inşa edilen dârülhadis ve bâniye ait türbe ayaktadır. Süheyl Ünver, *Selçuklu Tatabeti* başlıklı eserinde, burada bir arşın (yaklaşık 68-70cm) uzunluğunda bir taş üzerinde kabartma iki yılan figürü olduğunu belirtir. Hatta İstanbul Üniversitesi Tıp Tarihi Enstitüsü ve Türk Tıp Tarihi kurumlarına ait amblemlerin söz konusu tasvirlerden esinlenerek geliştirildiğini ifade eder[1051]. Dolayısıyla birbirine girift tezyînî bir üslûpla işlenmiş olan çifte ejder/yılan tasvirinin 1930'lu yıllarda yapıda orijinal haliyle mevcut olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte akıbeti bilinmeyen tasvirli panonun rekonstrüksiyonu yapılmış olup halihazırda türbe giriş kapısına yerleştirilmiştir (Fot.377). Ayrıca Cantay, yapıda tespit edilen plastik niteliği yüksek taş bir kadehten söz eder[1052]. Çankırı Müzesi'nde sergilenen kadeh, ayak kısmına sarılmış ve başı kadehin içine uzanan yılan figürüyle tezyîn edilmiştir (Fot.378). Söz konusu plastik parçanın tıp ile ilgili bir sennssesede bulunması hayli ilginçtir. Zira tarif edilen figür günümüzde ecza biliminin sembolü olarak kullanılmaktadır.



Fotoğraf 377. *Atabey Cemaleddin Ferruh Dârülâfiyesi'nde Mevcut Olan Çifte Yılan Tasvirinin Rekonstrüksiyonu, Anadolu Selçuklu Dönemi, 633/1235, Çankırı.*

[1051] Süheyl Ünver, *Selçuk Tababeti* (Ankara: TTK, 2014), 69.

[1052] Cantay, *Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifaları*, 58.

Fotoğraf 378. *Atabey Cemaleddin Ferruh Dârülâfiyesi'nde Bulunan Yılanlı Kase, Anadolu Selçuklu Dönemi, 633/1235, Çankırı Müzesi.**

Konya Çini Eserleri Müzesi'nde sergilenen ve evrenin dönüş eylemini gerçekleştiren muharrik güç çifte ejderli kabartma, kozmoloji temalı tasvirleri andırmaktadır. Buna mukabil bahse konu ejderli kabartma da müze envanter bilgilerine göre Anadolu Selçuklu Dönemi eserlerinden Konya Darüşşifâsı'na (XIII. yy.) aittir (Fot.379). Ejder/yılan figürüyle ilişkilendirilen bir sağlık yapısı da Kastamonu'da mevcuttur. Selçuklu devlet adamlarından Muinüddin Süleyman Pervâne'nin oğlu Ali tarafından 671/1272 senesinde yaptırılan darüşşifâ, kitâbesinde *mâristan* kelimesiyle isimlendirilmiştir. Ünver, bu ifadeyi dilimize doğrudan *yılanlık* şeklinde aktarır[1053]. Nitekim *mâr* sözcüğü Farsça *yılan* anlamına gelir[1054]. Böylece *mâristan*ı yılanlık olarak çevirmek imkân dahilindedir. Ne var ki Ünver'in de belirttiği üzere burada mâristandan maksat hastanedir[1055]. Yapının mâristan olarak anıldığı kitâbede ayrıca şifâ ile ilgili âyet-i kerîme ve hadîs-i şeriflere yer verilmiştir. Bunlar *"Biz Kur'an'da ne indirdiysek o, ancak şifâ ve rahmettir"*[1056] mealindeki âyet ile *"Müminler için Peygamber sallallâhu aleyhi ve sellem şöyle dedi: Allah'ın kulları tedavi olun. Şüphe yok ki Allah Teâlâ ölümden başka her derde bir deva yarattı."* hadisidir[1057]. Burada mâristan kelimesiyle şifâ ve deva ifadelerinin birlikte anılması, Orta Çağ İslâm kültüründe yılan ile şifâlanmanın bir arada düşünülebildiğini ortaya koymaktadır. Biz bu durumun, önceki başlıklarda temas edilen mitoloji kaynaklı anlatılarda, yılanın ölümsüzlük otunu yemesiyle ilişkili olmasının yanında kelimenin etimolojik kökeniyle de irtibatlı olduğu kanaatindeyiz. Zira konunun başında belirtildiği üzere, Arapçada yılanı niteleyen *el-hayye* kelimesi aynı zamanda *uzun yaşayan* anlamı taşımaktadır[1058]. Sâmi dillerinden İbranicede de *yılan* ve *hayat* kelimeleri aynı kökten neşet etmiştir[1059]. Dikkat çekici nokta ise Esmâ-i Hüsnâ'dan olan *el-Hayy*'ın yaşamak, diri ve canlı olmak anlamına gelen *hayât*

[1053] Ünver, *Selçuk Tababeti*, 72.

[1054] Ziya Şükun, *Farsça-Türkçe Lugat - Gencine-i Güftar Ferheng-i Ziya* (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1984), III/1766-1767.

[1055] Ünver, *Selçuk Tababeti*, 73.

[1056] el-İsrâ 17/82.

[1057] Kitâbe metninin devamı için bk. Ünver, *Selçuk Tababeti*, 72.

[1058] İbn Manzur, *Lisânü'l-Arab*, III/431.

[1059] Riddle, *Goddesses, Elixirs and Witches*, 37.

kökünden sıfat olup diri olan, yaşayan manalarını içermesidir. Bu ifade Allah'a mahsus olduğunda *ölümsüzlük/bekâ/bâkî* olma, dolayısıyla *hakkında ölüm geçerli olmayan varlık* anlamlarını karşılar. Bahse konu esmânın dünya hayatı, insanoğlu ve canlılara yansıması ise yaşatanın da öldürenin mutlak vaziyette Allah olduğunun hatırlanması şeklindedir[1060]. Diğer bir ifadeyle, darüşşifânın taç kapısına hakkedilen hadiste vurgulandığı gibi tedavinin yollarını aramak, Allah'ın yarattığı devalara başvurmak ve bunun yanında her türlü canlıyı yaşatıp öldüren, tekrar dirilten ve hayat-ölüm çerçevesinde kurduğu nizamla tabiatı idare edenin de ancak ve ancak yüce Allah olduğuna iman edip teslim olmaktır. Bu bağlamda Farsça hastane anlamına gelen *mâristanın/yılanlığın* da Sâmi kökenli dillerden neşet eden yılan ile ölüm-hayat arasındaki anlam bağının tesirinde gelişen bir kavram olduğu düşünülebilir. Kastamonu Yılanlı Darüşşifâsı'yla ilgili olarak yayınlarda yer alan bir diğer husus, yapının dış cephede kapıya göre sağ tarafta kalan duvar örgüsünde kullanılan ve yılana benzetilen devşirme taş kabartmadır. Halk arasında, bahse konu yılan kabartmasından kopartılan parçaların suda eritilerek içildiğinde ruhî ve bedeni hastalıklara şifâ olduğuna dair inanç gelişmiştir[1061]. Ne var ki darüşşifâlar hakkında mühim araştırmaları bulunan Cantay, kıvrımlardan oluşan kabartmanın yılan değil, koyun başı ve girlandlardan meydana gelen bir süsleme olduğunu ifade eder (Fot.388)[1062].





Fotoğraf 379. *Konya Darüşşifâsı'na Ait Ejderli Kabartma, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Taş Eserleri Müzesi (Betül Eser'den).*

Fotoğraf 380. *Yılanlı Darüşşifâ'da Yılana Benzetilen Kabartma, Anadolu Selçuklu Dönemi, 671/1272, Kastamonu.**

[1060] Bekir Topaloğlu, "Hay", *DİA* (İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 1997), XVI/549.

[1061] Bk. Ünver, *Selçuk Tababeti*, 74.

[1062] Cantay, *Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifaları*, 59.

Kelimenin yukarıda izah etmeye çalıştığımız etimolojik kökeninden hareketle Allah'ın *el-Hayy* ismiyle bağlantılı anlamlar, mimarîde yalnızca darüşşifâlarda tezahür eden bir uygulama değildir. Bilhassa mezar yapılarında görülen ejder/yılan tasvirleri, yine aynı anlam çerçevesinde değerlendirilmelidir. Bu hususu iki örnekle izah edecek olursak bunlardan ilki XIII. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen İmam Bahir Türbesi'dir. Musul'da yer alan türbe, Eylül 2014 tarihinde tamamen tahrip edilmiştir. Buna mukabil türbenin konumuzla ilişkili olan taç kapısı, söz konusu tahribattan evvel Bağdat'taki Irak Müzesi'ne taşınmıştır. Özgün bir tezyînata sahip taç kapı, en dışta üç taraftan Besmele ile başlayan Âyetü'l-kürsî yazılı kitâbe kuşağı ile çevrilidir. Kitâbe kuşağı ile kapı açıklığı arasında kalan enlice bordür, kuyrukları en alt kısımda serbest olan, ancak yukarıya çıkıldıkça gövdeleri düğümler oluşturan ikişer ejder figürüyle bezelidir. Düğümlenen ejder gövdeleri üst üste dört niş meydana getirir. En üst sıradaki nişin kemeri ejder başlarının düğümlenmesiyle tamamlanır. Söz konusu nişlerin içi mukarnas kavrasalı ve sütunçeli mihrabiyelerle doldurulmuştur (Fot.381). Kapının iki yanında simetrik uzanan dörtlü mihrabiye sırasının ortasında kalan kısma, altta düğümlü kuyruk ile başlayıp tepe noktasında yine ejder başlarının düğümlenmesiyle kapanan kemerlerden müteşekkil mihrabiyeler yerleştirilmiştir. Nişlerin yuvarlak silmeleri gibi tasarlanan ejderlerin gövdeleri, yılan derisi ve balık pulu görünümündedir (Fot.382). Kapı açıklığının üzerine ikisi kandil şeklinde beş parçadan meydana gelen düz hatıl yerleştirilmiştir. Kandil şeklindeki mermerlerde "el-Mülk" ve "Lillâh" ibareleri yazılıdır[1063]. Her türlü varlık, hüküm ve karar Allah'a aittir manasına gelen ifade, kapıdaki Âyetü'l-kürsî metni ve ejder tasvirleriyle bir arada değerlendirildiğinde tezyînatın birbirini ne ölçüde bütünlediği anlaşılmaktadır (Fot.383). Bilindiği üzere Âyetü'l-kürsî, Allah'ın *el-Hayy/daima diri* ve *el-Kayyûm/her şeyin varlığının ona bağlı ve dayalı* olduğuna vurgu yapan en mühim âyetlerdendir. Tefsirlerde de Âyetü'l-kürsî'nin şifâ ve korunmaya vesile olduğu belirtilir[1064]. İmam Bahir Türbesi'nde gördüğümüz çifte ejder kabartmalarının benzerleri Ahlat Meydan Mezarlığı'nda aynı yıllara tarihlenen pek çok mezar taşında mevcuttur[1065].

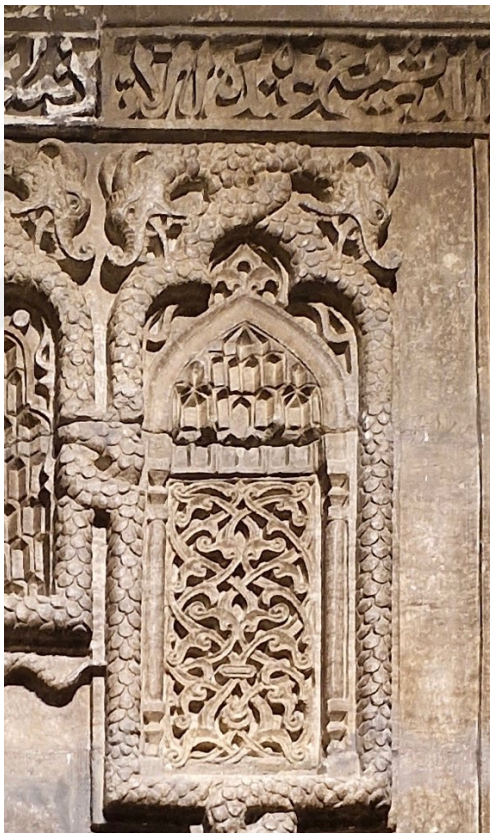
[1063] Bk. Târıq Jawâd Al-Janâbî, *Studies in Mediaeval Iraqi Architecture* (Edinburgh: Edinburgh University, Doktora Tezi, 1975), II/317-319; Abdüsselam Uluçam, *Irak'taki Türk Mimarî Eserleri* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1989), 141-142.

[1064] *Kur'an Yolu*, 2007, I/398-401.

[1065] Bk. Karamağaralı, *Ahlat Mezar Taşları*, 174-178, 187-188.

İki başlı ejderler, ekseriyetle mezar taşlarının tepeliğinde kemer gibi kavisli gövdeleriyle düğüm oluşturur. Zaman zaman ileri derecede üslûplaştırılmış örnekleri bulunsa da fotoğraftaki gibi göz oyuntuları, açık ağızları ve kulaklarıyla natüralist ejder tasvirleri şüpheye mahal bırakmamaktadır (Fot.384-385). Mezar taşları ve türbe tezyînatında kullanılan ejder tasvirlerini, el-Hayy esmâsı ile bağlantılı olarak, mezar taşlarına yazılan *hüve'l-bâkî/ezelî ve ebedî olan yalnızca Allah'tır* ibaresinin sembolik tasviri şeklinde okumak yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla buradaki ejderler; hayatı bahşedenin, onu geri alanın ve bâkî olanın yalnızca Allah olduğunu hatırlatarak geride kalanlar için teselli sunmaktadır.





Fotoğraf 381. *İmam Bahir Türbesi Taç Kapısı, XIII. Yy., Irak Millî Müzesi, Bağdat.**

Fotoğraf 382. *İmam Bahir Türbesi Taç Kapısından Detay, XIII. Yy., Irak Millî Müzesi, Bağdat.**



Fotoğraf 383.. *İmam Bahir Türbesinde Çifte Ejder Tasvirleri ile "El-Mülk" ve "Lillâh" İbareleri, XIII. Yy., Irak Millî Müzesi, Bağdat.**



Fotoğraf 384. *Ejderli Mezar Taşı, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Ahlat Meydan Mezarlığı, Bitlis, (Sümeyra Ocak'tan).*

Fotoğraf 385.. *Ejderli Mezar Taşından Detay, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Ahlat Meydan Mezarlığı, Bitlis, (Sümeyra Ocak'tan).*

İslâm sanatında ejder figürüyle çevrelenmesi gelenek halini alan alemler de bu başlık altında ele alınabilecek mimarî parçalardır. Yaygın kanaat alemlerin geçmişten günümüze hilâl şeklinde olduğudur. Ne var ki dikkatle incelendiğinde son yüzyıla kadar gerek cami gerekse sancak alemlerinin özünde hilâl formuna sahip olmadığı anlaşılır. Süheyl Ünver, bu konuya temas ettiği bir yazısında alemlerin Eski Mısır'dan intikal eden

Apis boynuzu olduğunu belirtmiştir[1066]. Ancak yayında paylaştığı görselde olduğu gibi bilhassa sancak alemlerini çevreleyen daire, çoğunlukla karşılıklı iki ejder figürünün gövdeleridir. Siirt Ulu Camii'ne ait 695/1295 tarihli bakır alem, damla formundaki tepelik bölümünü dıştan sınırlayan ejder figürleriyle Anadolu'da tespit edilen erken tarihli örneklerdendir. Ejderlerin gövdeleri damla motifini çevrelerken başları damlanın daralan kısmında dışa dönük ve ağızları açık şekilde tasvir edilmiştir. Merkezinde ajur tekniğinde "Allah" yazılı olan cami alemi, bulunduğunda ejder başlarından biri kırıktır (Fot.386-387)[1067]. Osmanlıda alemler, kubbe ve minarelerinin tepelerine yerleştirilmelerinin yanı sıra mimarî süslemenin bir parçası olarak da yer almıştır. Figürlü bezemeden nispeten uzak durulan Osmanlı Devrinde ejder formlarının hayli stilize edilmiş olduğu söylenebilir. Bu anlamda Süleymaniye Camii taç kapısının iki yanına yerleştirilen taş alemler, başları birbirine dönük ve ağızları açık çifte ejderi andıran yapılarıyla Klasik Dönem Osmanlı mimarîsinde karşılaştığımız mühim bir örnektir (Fot.388). Tasavvufî yaşantıda ise alemler hilafet sembolüdür. Tarikat sancağının ucuna takılan alem, halife ilan edilen kişiye verilerek onun şeyhlik makamı tasdik edilmiş olur[1068]. Derviş çeyizi adı verilen ve içerisinde alemin de bulunduğu birtakım eşya, silsile halinde sonraki kuşaklara intikal ettirilir. Nitekim başta Mevlânâ Müzesi ve Hacı Bektâş-ı Velî Müzesi olmak üzere tasavvuf ve tarikat eşyalarının sergilendiği müzelerde ejderli sancak alemlerinin çok sayıda örneği sergilenmektedir (Fot.389)[1069]. Kezâ bir tarikat oluşumuyken devlete dönüşen Safevîlerin kullandıkları alemler de ekseriyetle ejder biçiminde olup Şiî itikatta bunların ebedî olanı işaret ettiği belirtilir (Fot.390)[1070]. Alemlerde kullanılan ejder motifleri, merkeze yazılan Lafzatullahla birlikte Allah'ın *hayy* ve *bâkî* mevcudiyetinin yanı sıra Allah'ın söz konusu isimlerinin tecellîsi olarak ilgili tarikatın silsilesini kıyamete kadar sürdürme idealine bir atıftır.

[1066] Süheyl Ünver, "Cami Alemleri", *Hayat Tarih Mecmuası* I/5 (1968), 11.

[1067] Abdülhamit Tüfekçioğlu, "Siirt Yüzey Araştırmasında Tespit Edilen Sanatkârlar", *X. Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu* (Ankara: Gazi Üniversitesi, 2009), 754-755.

[1068] Ekrem Işın - Selahattin Özpalabıyık, *Hoş Gör Yahu: Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), 53.

[1069] Bk. Gül Güler, "Mevlevî ve Bektaşi Tarikatlarına Ait Bir Grup Bayrak ve Sancak Alemi", *Turkish Studies* XIII/10 (2018), 353-370.

[1070] Hosseini, "Iconography of the three Icons in Shi'i Muharram Rituals; The Peacock, the Cypress & the Lion", 115.





Fotoğraf 386. *Siirt Ulu Camii Alemi, 695/1295, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan).*

Fotoğraf 387. *Siirt Ulu Camii Aleminde Ejder Tasviri, 695/1295, (Abdülhamit Tüfekçioğlu'ndan).*

Fotoğraf 388. *Süleymaniye Camii Taç Kapı Alemi, Osmanlı Dönemi, 964/1557, İstanbul.*




Fotoğraf 389. *Çifte Ejderli Sancak Alemi I, Mevlânâ Müzesi, Konya, (Gül Güler'den).*

Fotoğraf 390. *Çifte Ejderli Sancak Alemi II, Safevî Dönemi, XVII. Yy., MET Museum, New York.*

Sağlık, uzun yaşam ve diri olma haliyle irtibatlı olarak hayat bahşeden ejder/yılan tasvirleri, İslâm sanatında su yapılarında da karşımıza çıkar. Selçukluda ve Osmanlıda daha ziyade suyun aktığı lüleler ejder başı biçimde ele alınmıştır. Ejder başlı lülelerin Anadolu'da bilinen en erken tarihli örneği Tokat'ın Pazar ilçesindeki Hatun Han

yahut Mahperi Hatun Kervansarayı (636/1239) olarak isimlendirilen yapıda tespit edilmiştir. Önge, 1969 yılında kaleme aldığı makalede kervansaray çeşmesinin ejder başlı lülelerinden söz eder[1071]. Ne yazık ki günümüzde yerinde olmayan lülelerin 1977 yılında Yozgat Müzesi'ne intikal ettiği düşünülmektedir[1072]. Candaroğlu Beyliği eseri olan Kastamonu İsmail Bey Hanı avlusundaki havuzun lüleleri de ağzı açık ve başının üstünde yeleleri olan bir ejderha biçiminde tasvir edilmiştir[1073]. Bununla birlikte Karaman Arapzade Camii[1074] ve Bursa Ebû İshak Camii önündeki Abdullah Mustafa Türbesi'nde (XV.yy)[1075] olduğu gibi, çatılarda biriken suyun bina temeline akmasını engelleyen çörtenlerin/rahmet oluklarının ejder başı şeklinde tasarlandığı çok sayıda örnek İslâm mimarîsinde mevcuttur. Mimarîye akseden bu anlayışın temelinde âb-ı hayatın/ebedî yaşam suyunun ejderhanın ağzından aktığına yönelik düşünce ve yine ejderhanın bereketin ve yaşamın kaynağı olan suyun bekçisi olduğuna dair inanış yatmaktadır[1076]. Nitekim bu anlayış İslâm kültürünün aynası olan edebiyatımıza da yansımış ve Lâle Devri şairi Nedim, "*Gülelim oynayalım kâm alalım dünyadan / Mâ-i tesnîm içelim çeşme-i nev-peydâdan*

Görelim âb-ı hayât aktığın ejderhadan / Gidelim serv-i revanim yürü Sa'd-âbâd'a" dörtlüğünü söylemiştir. Bunun yanında İslâm medeniyetinin teşekkülünde büyük bir rolü olan bilim insanı el-Cezerî'nin abdest alma makinesi ve filli saatinin tasvirlerinde suyu taşıyan varlığın ejder/yılan olması, Orta Çağ İslâm bilim dünyasında da aynı düşüncenin hakim olduğunu ortaya koyan oldukça önemli görsellerdir (Fot.391-392). Burada akıllara ejderha ile suyun birlikteliğinin İslâm medeniyetinde nereye dayandığı sorusu gelmektedir. Âyet-i kerîmede *"Canlı olan her şeyi sudan yarattık."*[1077]

[1071] Yılmaz Önge, "Anadolu'da Ejder Başlı Madenî Çeşme Lüleleri", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi* I (1970 1969), 184.

[1072] Hakkı Acun, "Tokat-Pazar Mahperi Kervansarayı Çeşmesinin Ejder Başlı Lülesinin Bulunuşu", *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı* (Konya: Selçuk Üniversitesi, 1993), 263.

[1073] Önge, "Anadolu'da Ejder Başlı Madenî Çeşme Lüleleri", 185.

[1074] Öney, "Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri", 189.

[1075] Aziz Doğanay, "Koca Sinan'ın Üç Büyük Eserinde Rahmet Olukları: Çörtenler", *Mimar Sinan ve Su*, ed. Coşkun Yılmaz (İstanbul: Sultangazi Belediyesi, 2017), 150.

[1076] Doğanay, "Koca Sinan'ın Üç Büyük Eserinde Rahmet Olukları: Çörtenler", 149; Maşrapa, ibrik, sürahi ve şifa taslarında ejder figürü için bk. J. Özlem Oktay Çerezci, "Türk Sanatında Ejder ve Su Birlikteliği", *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi* IV/2 (2020), 212-214.

[1077] el-Enbiyâ 21/30.

buyrulur. Canlı ve diri olmanın, dolayısıyla hayatın kaynağı sudur. Bu yönüyle su, Allah'ın *el-Hayy* ismine dalalet eder. Su yapılarına hakkedilen kitâbelerde bu birlikteliği görmek mümkündür. Âb-ı hayat, âb-ı cavîdan ifadelerinin yanı sıra ölülere bile cân veren bir kaynak olarak nitelenen çeşme yapılarında[1078] el-Hayy isminin geçtiği beyitler yer alır. Fatih Camii avlusundaki Hacı Ahmed Paşa Çeşmesi'nde (1154/1740) yazılı olan *"Hak bu kim mevki'ini buldu bu hayr-ı cârî / Nâil-i ecr ide bânîsini hayy u dânâ"*[1079] şeklindeki beyitte, Hayy olan Allah'ın bu çeşmeyi yaptıranın mükafatını vermesi temenni edilmektedir. Konumuz kapsamında çeşme ve sebil kitâbelerinde dikkat çeken bir diğer husus ise buradan içen kimsenin Nuh (as) gibi uzun ömre nail olmasına yönelik dua cümleleridir[1080]. Bilindiği üzere âyet-i kerîmede Hz. Nuh'un bin yıldan elli yıl az yaşadığı zikredilir[1081]. Mimarîde somut olarak tespit edebildiğimiz tüm bu veriler, *el-Hayy* isminin tesellisi olarak canlıların yaşam kaynağı olan *su* ile *uzun yaşam, canlı* ve *diri kalma* arasında kuvvetli bir bağ kurulduğunu gösterir. Bu bağ kimi zaman yine Kur'ânî bir örnek olan Nuh (as) ile yahut kadim mitolojilerin ölümsüzlük iksiri olarak kabul ettiği âb-ı hayat/bengi su ile ifade edilirken kimi zaman da uzun yaşayan efsanevî bir canlı olarak yılan/ejder figürüyle tasvir edilmiştir. Böylece İslâm sanatında hayat suyu akıtan çeşme lüleleri, çörten ve ibrikler ejder/yılan figürüyle bezenmiştir. Çalışmada ele aldığımız örnekler göstermektedir ki, İslâm süsleme sanatlarında darüşşifâlar, mezar yapıları, alemler ve su mimarîsinde kullanılan ejder tasvirleri, ortak bir düşünceden beslenen mecazî ifadelerdir. Bu ortak düşünce ise Allah (cc)'ın *el-Hayy* isminden hareketle hayatı bahşedenin ve diriliğin kaynağının yalnızca "O" olduğuna yönelik inançtır.

[1078] "Gel bundan eyle iz'ân cân vermek oldu âsân / Mevtâya…" Cevri Kalfa Çeşmesi (1235/1818) bk. Hasibe Durmaz vd., *İstanbul'un Çeşme ve Sebil Kitabeleri* (İstanbul: İstanbul Yayınları, 2016), I/50.

[1079] Durmaz vd., *İstanbul'un Çeşme ve Sebil Kitabeleri*, I/59.

[1080] Bk. Durmaz vd., *İstanbul'un Çeşme ve Sebil Kitabeleri*, I/173.

[1081] el-Ankebût 29/14.



Fotoğraf 391. *el-Cezerî'nin Abdest Alma Makinesi, el-Câmiu beyne'l-İlm ve'l-Ameli'n-Nâfi's-Sanâati'l-Hiyel, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, A. 3472.*

Fotoğraf 392. *el-Cezerî'nin Filli Saati, el-Câmiu beyne'l-İlm ve'l-Ameli'n-Nâfi's-Sanâati'l-Hiyel, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, A. 3472.*

b. Koruyucu Tılsım Olarak Ejder/Yılan

Yılan/ejder figürünün İslâm sanat eserleri içerisinde olumlu anlama karşılık geldiği bir diğer tasvir türü, ejderin koruyucu mahiyette kullanıldığı kompozisyonlardır. Söz konusu uygulamanın mimarîde daha ziyade bir şehre yahut yapıya girişin sağlandığı kapılar üzerinde yer aldığı görülür. Bu bağlamda ilk olarak değinmek istediğimiz eser Cizre Ulu Camii kapı tokmaklarıdır (Fot.393). Kapı tokmakları mimarî bir parça olmamakla birlikte dinî bir yapının girişinde temas edilen ilk unsur olması sebebiyle oldukça önemli bir yere sahiptir. Sekiz adet kitâbesi bulunan Cizre Ulu Camii, yayınlarda XII. yüzyıla tarihlendirilir. Bununla birlikte bizzat kapının üzerindeki kitâbeden hareketle kapı ve tokmağının Ebu'l-Kasım Mahmud Sencer Şah Dönemi'ne ait olduğunu söylemek mümkündür[1082]. Orijinalinde iki adet olan kapı tokmaklarından biri günümüzde İstanbul

[1082] Orhan Cezmi Tuncer, "Cizre Ulu Camii ve Medresesi", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 3 (1981), 104.

TİEM'de sergilenmektedir. Bronz malzemeden imal edilen tokmağın menteşe işlevi gören merkezî kısmı stile aslan başı şeklindedir. Aslanın iki yanında konumlanan ejderler ise başları dışa dönük, gövdeleri birer düğüm oluşturmakta ve en altta kuyrukları birbirine kenetlenmiş vaziyettedir (Fot.394). Ejderlerin kuyruk uçları gaga ve kulak yapısıyla efsanevî Selçuklu kartalını andırır. Başları geriye dönük ejderlerin açık olan ağızları adeta etraftan gelebilecek olan tehlikelere karşı hazır vaziyette bekledikleri izlenimi verir. Bunun yanında kompozisyonun ortasında birbirine dayanmış ikişer ayakları, koruma vazifelerini icra ederken birbirlerinden destek aldıklarını gösterir. Bilindiği üzere aslan, İslâm medeniyeti de dahil pek çok uygarlıkta iktidar ve hükümranlık sembolüdür. Yukarıda etraflıca betimlediğimiz ejderlerin de iktidarı korumakla mükellef efsanevî bekçiler olduğunu söylemek mümkündür.





Fotoğraf 393. *Cizre Ulu Camii Kapısı, XIII. Yy., TİEM, İstanbul.*

Fotoğraf 394. *Cizre Ulu Camii Kapı Tokmağı, XIII. Yy., TİEM, İstanbul.*

Diyarbakır Kalesi'nin Urfa Kapı adı verilen girişi, kitâbesine göre 579/1183 yılında Artukoğlu Muhammed tarafından yaptırılmıştır[1083]. Kapıyı çevreleyen dikdörtgen silmenin hemen üzerinde basık kemer görünümü verilmiş kitâbe metninin başı ve sonu ejder figürleriyle tezyîn edilmiştir. Başları kitâbe metnine dönük olan kanatlı ejderlerin ağızları açık olup biri zemine basan ikişer ayakları bulunur. Karşılıklı ejderlerden sol tarafta yer alan günümüzde hayli aşınmış vaziyettedir. Buna mukabil kitabenin sağında bulunan ejder sağlam durumdadır ve düğümlü bir gövdeye sahip olduğu görülür (Fot.395). Bir bölgedeki hakimiyetin göstergelerinden sayılan kitâbe metinin iki yanına yerleştirilen ejderler, hem iktidarı hem de üzerinde yer aldıkları şehre giriş kapısını koruyan sembolik ifadeler olarak değerlendirilebilir. Benzer şekilde Halep iç kale kapısındaki çifte ejder kabartması, koruyucu ejder tasvirleri arasında günümüze sağlam bir biçimde ulaşmış olan oldukça dikkat çekici örneklerden biridir. Kapı kemerini süsleyen ejder kabartmalarının, Eyyûbîlerin Halep valisi Melik Zâhir Gazi tarafından 606/1209 yılında gerçekleştirilen onarımlar esnasında eklendiği düşünülmektedir[1084]. Baş kısımları birbirine dolanmış iki ejderden meydana gelen kompozisyonda figürlerin kuyrukları da ejder başı biçiminde sonlanır. Gövdeleri üçer düğümden oluşan ejderlerin ağızları açık ve dilleri dışarıda olup kendi gövdelerine meyletmiş durumdadır (Fot.396). Babü'l-Hayyât (Yılanlı Kapı) olarak isimlendirilen[1085] kapının üstündeki kitâbe metninde dönemin hükümdarı için *muhyî* nitelemesi yapılmıştır. Devleti yaşatan, ihyâ eden anlamlarına gelen bu ifade Esmâ-i Hüsnâ'dan yaşatan, dirilten manasındaki *el-Muhyî* ile benzerliğinin yanı sıra kapıya verilen Babü'l-Hayyât/Yılanlı Kapı ismindeki yılanla da aynı kökten türemiştir. Bir devletin canlılığı, onun ayakta olmasına bağlıdır. Bu ise ancak doğru yönetim ve koruma/savunma ile mümkündür. Dolayısıyla buradaki ejderler birer tılsım olarak devleti korumayı sembolize ettikleri gibi, kitâbede geçen muhyî ifadesi de devletin görünürdeki koruyucusu ve yaşatanının hükümdar olduğunu vurgulamaktadır.

[1083] Boran, "Diyarbakır Kalesi", 99.

[1084] Kuehn, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*, 26; Abbas Daneshvari, *Of Serpents and Dragons in Islamic Art: An Iconograpical Study* (Costa Mesa: Mazda Publishers, 2011), 83.

[1085] Kuehn, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*, 26 ve Plate 2.



Fotoğraf 395. *Urfa Kapı'da Koruyucu Ejder Tasvirleri, Artuklu Dönemi, 579/1183, Diyarbakır.*



Fotoğraf 396. *Halep İç Kale Babü'l-Hayyât (Yılanlı Kapı), Eyyûbîler Dönemi, XIII. Yy., Halep.**

Koruyucu ejder başlığında ele alınacak en mühim örneklerden biri günümüzde ayakta olmayan 618/1221 tarihli Bağdat Tılsım Kapısı'dır. Halife Nasır Dönemi eserlerinden olan Tılsım Kapı[1086], kaynaklardaki görsellerden anlaşıldığı üzere, dairevi bir kule şeklinde tasarlanan burcun dikdörtgen giriş cephesindedir. Sivri kemeri çevreleyen ve köşelikleri de dolduran süslemenin merkezinde bağdaş kurmuş kaftanlı ve taçlı insan figürü vardır. Figürün iki yanında simetrik ejderlerin başları figüre dönük,

[1086] Friedrich Sarre - Ernst Herzfeld, *Archäologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet* (Berlin: Verlag von Dietrich Reimer, 1911), I/35.

ağızları açık ve dilleri dışarıdadır. Kompozisyonda hayli ilginç olan ayrıntı, insan figürünün elleriyle ejderlerin dillerini tutuyor olmasıdır. Gövdelerinde ikişer büyük düğüm olan ejderlerin kuyrukları kıvrımlar oluşturarak üzengi taşına kadar uzanır. Kemerin yastık taşının üzerindeyse karşılıklı ikişer aslan kabartması mevcuttur (Fot. 397-398). Buradaki tasvir farklı anlamlara tekabül edecek şekilde pek çok araştırmacı tarafından yorumlanmıştır. Kozmoloji temelli açıklamalara ilaveten Sarre, söz konusu kompozisyonun Halife Nasır'ın Moğol ve Harizmşahlarla mücadelesinde galip gelmesini betimleyen bir zafer anıtı olabileceğini ileri sürmüştür[1087]. Burcu çevreleyen inşa kitâbesi Eugen Mittwoch tarafından çözümlenmiş olup kitâbenin Besmele ve Bakara Sûresi 121. âyet-i kerîme ile başladığı belirtilir. Ancak tercümesi verilen âyet, Bakara Sûresi 127'dir. Metin kitaba aktarılırken sehven 7 yerine 1 rakamının yazılmış olması muhtemeldir[1088]. Ne var ki Sarre ve Herzfeld'in Mittwoch'tan aldıkları bu hatalı bilgiyi, daha sonraki yayınlarda aynen kullanmaya devam etmeleri düşündürücüdür[1089]. Burada dikkat çeken husus *"İbrâhim İsmâil'le birlikte o evin (Kâbe'nin) temellerini yükseltiyordu: "Ey rabbimiz! Bizden bunu kabul buyur; şüphesiz sen işitensin, bilensin."* şeklindeki âyetin bir öncesi olan Bakara Sûresi 126. âyet-i kerîmenin *"İbrâhim, 'Rabbim! Burayı güvenli bir şehir yap, halkından Allah'a ve âhiret gününe inananları da çeşitli ürünlerle rızıklandır' diye dua etmişti."* ifadeleriyle başlamasıdır. Bu durumda akla, Batılı araştırmacıların yapı üzerinde yaptıkları incelemelerden evvel yıkılan yahut onların dikkatinden kaçan bir birimde söz konusu âyetin olup olmadığı sorusu gelmektedir. Zira şehre girişin sağlandığı görkemli bir kapıda Bakara Sûresi 127 ile birlikte 126. âyetin yer alması gayet makul ve anlamlı görünmektedir. Bununla birlikte çalışmamız açısından önemli olan husus Bağdat Kalesi'nin mezkur kapısının Tılsım Kapısı olarak adlandırılmasıdır. Araştırmacılar kapının kitâbe ve figürlü süslemeleri nedeniyle bu ismi aldığını ifade etse de[1090], isimlendirmenin hangi tarihten itibaren olduğuna dair bir bilgi

---

[1087] Sarre - Herzfeld, *Archäologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet*, I/36; ayrıca bk. Friedrich Sarre - Eugen Mittwoch, "Islamische Tongefäße aus Mesopotamien", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 26 (1905), 79.

[1088] Sarre - Mittwoch, "Islamische Tongefäße aus Mesopotamien", 88.

[1089] Bk. Sarre - Herzfeld, *Archäologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet*, I/35 dipnot 5.

[1090] Uluçam, *Irak'taki Türk Mimarî Eserleri*, 205.

vermemektedir[1091]. Buna mukabil Sara Kuehn, XII. yüzyılda Şam ve Cezire bölgelerinin vakanüvisti olarak bilinen İzzeddin Muhammed İbn Şeddâd'ın (613/1217-684/1285), Halep'te yılan ısırıklarının zararlı etkilerini önlemek ve aynı zamanda şehir sakinlerini korumak amacıyla inşa edilen bir Ejderha Kulesi'nden (Burç es-Saʿabîn) bahsettiğini aktarır. Yazar, XV. yüzyılda yaşamış Memlûk topografı Ebu'l-Fadl Muhammad İbn el-Şihne'nin de, Burç es-Saʿabîn olarak anılan kulenin Halep'te yılan ısırmasına karşı bağışıklık sağladığını ve yılanlara karşı bir tılsım görevi gördüğünü daha açık bir şekilde yazdığını belirtir[1092]. Dönem kaynaklarında tespit edilen yılanın/ejderin halk arasında mevcut olduğu bilinen koruyucu tılsım özelliğine yönelik inanç, ejderli Tılsım Kapısı'nın adlandırılmasına da ışık tutmaktadır. Orta Çağ İslâm kültüründe mevcut olan bu anlayışın kaynağı düşünüldüğünde elbette ilk olarak akla Hz. Musa kıssası gelir. Hz. Musa'nın ejderha büyüklüğünde bir yılana dönüşen âsâsı, Firavun'un üstün yetenekli büyücülerinin ortaya koyduğu tüm sihir ve büyüleri yutarak yok etmiştir[1093]. Dikkat edilirse İslâm mimarîsinde tasvir edilen ejderler de gövdeleri itibariyle büyükçe bir yılan görünümündedir. Bir anlamda Hakk ile bâtılın mücadelesi olan bu karşılaşmada ejderha, kötüyü temsil edenlere karşı Hz. Musa'nın Allah'ın inayetiyle zafer kazanmasına vesile olan mucizevî bir varlıktır. Dolayısıyla ona ait tasvirin, Müslümanların yaşadığı şehirleri ve mimarî yapıları; düşman, afet, salgın hastalık gibi olumsuzluklardan koruyacağı düşüncesi akla yatkındır. Esasen burada da, bir önceki başlıkta ele aldığımız ve kelimenin kökeniyle irtibatlı olarak hayat bahşetme, uzun yaşama olgusu, şehrin ve yapıların korunarak daima ayakta kalma temennisiyle paralellik arz eder. Burada üzerinde durmak istediğimiz bir başka husus, kale ve yapı girişlerindeki ejderlerin kuyruklarının ekseriyetle bir ya da daha fazla düğüme sahip olmalarıdır. Gövdelerinin düğümlü olması onların yalnızca görünen değil görünmeyen kötülüklere karşı da birer tılsım olduğunu gösterebilir. Zira Felâk Sûresi'nde *düğümlere üfürenlerin şerrinden Allaha sığınılmaktadır*[1094], ki müfessirler düğümlere üfleyenlerden maksadın büyücüler ve

---

[1091] Bk. Sarre - Mittwoch, "Islamische Tongefäße aus Mesopotamien", 76; G Le Strange, *Baghdad During the Abbasid Caliphate* (Oxford: The Clarendon Press, 1924), 291-292.

[1092] Araştırmamız esnasıda yukarıda belirtilen kaynakların farklı ciltlerine ulaşmış olmakla birlikte Halep bölümlerine erişimediğimizden konuyu Kuehn'den naklen verdik. Bk. Kuehn, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*, 23.

[1093] Detaylı bilgi için bk. tezin "İslâm Dini ve Tasavvuf Kaynaklarında Ejder/Yılan" başlığı.

[1094] el-Felak 113/4.

sihirbazlar olduğunu belirtirler[1095]. Ayrıca Mezopotamya kültüründe düğümlerin olumlu/ak ya da olumsuz/kara anlamda büyüyü temsil etmesi antik çağlara kadar uzanan bir geçmişe sahiptir[1096]. Böylece Tılsım Kapısı özelinde ortadaki figürün düğümlü ejderlerin dillerini tutmasıyla, düşmana karşı galibiyetin yanı sıra, şehre gelebilecek olan felaketlerin, büyü ve tılsımların engellenmesini de sembolize ettiği düşünülebilir.





Fotoğraf 397. *Tılsım Kapı, Abbâsî Dönemi, 618/1221, Bağdat.**

Fotoğraf 398. *Tılsım Kapı'dan Detay, Abbâsî Dönemi, 618/1221, Bağdat.**

İslâm dünyasında özellikle Halep, Bağdat ve Güneydoğu Anadolu civarında yaygın bir uygulama olan kapılara ejder figürlerinin nakşedilmesi, zamanla Anadolu'nun iç kesimlerindeki eserlerde de görülmeye başlanmıştır. Bunlar arasında Selçuklu sultanı Aleaddin Keykûbad Dönemi'ne tarihlenen Kayseri Sultan Han'ın köşk mescidi öne çıkan örneklerdendir. Hanın açık avlusunda konumlanan mescidin güney ve doğu ayakları arasında kalan kemerler simetrik ejderlerle tezyîn edilmiştir. Karşılıklı ejderlerin başları, kemerin kilit taşında buluşur. Ağzı açık, sivri dişli yüksek kabartma ejderlerin gövde kıvrımları kalp şekline benzemekte olup kuyrukları da ejder başı ile sonlanır (Fot.399)[1097].

[1095] *Kur'an Yolu*, 2007, V/721-722.

[1096] Demirci, *Eski Mezopotamya Dinlerine Giriş*, 73-74.

[1097] Öney, "Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri", 174-175; Şükrü Dursun, "Sultan I. Alaeddin Keykubad'ın İnşa Ettirdiği Kervansaraylardaki Figürlü Süslemeler", *Sanat Tarihi Dergisi* XXVIII/2 (2019), 370-373.



Fotoğraf 399. *Sultan Han Köşk Mescidinde Çifte Ejder Kabartması, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Kayseri, (Şükrü Dursun'dan).*

Buradakine oldukça benzer, ancak daha küçük ölçekte ele alınmış bir tasvir Burdur sınırlarında kalan Susuz Han'dadır. Taç kapının iki yanında yer alan mihrabiyelerin kemerleri, kalp şeklinde kıvrımları olan karşılıklı iki ejder formundadır. Birbirlerine dönük ve ağzı açık ejderlerin ortasında birer küre bulunur (Fot.400). Kompozisyonun merkezindeki kürenin tahrip edilmiş insan başı olduğuna yönelik görüşler mevcuttur[1098]. Anadolu'da bir diğer çarpıcı örnek, yapımına Aleaddin Keykûbad Devri'nde başlanan ve II. Gıyaseddin Keyhüsrev zamanında tamamlanan Kayseri Karatay Han'dadır[1099]. Yapıda taç kapının avluya bakan yüzünde bulunan kabartma, başları birbirine dönük ve gövdelerinde halkayı andıran üçer düğüm olan çifte ejderden müteşekkildir. Ejder başlarının ortasında yine büyükçe bir düğüm mevcuttur. Halka şeklindeki bu düğümün Susuz Han'da görülen kürenin işlevine sahip olduğu söylenebilir. Ağzı açık olan ejderlerin kulakları, dilleri ve badem gözleri seçilebilmektedir (Fot.402). Netice itibariyle İslâm mimarîsinde ayakları ve kulakları olan irice bir yılan şeklinde tasvir edilen ve kapılara nakşedilen ejderlerin şehri, yapıyı ve içindekileri görünür görünmez kötülüklerden koruyan sembolik birer ifade olduğunu söylemek mümkündür.

[1098] Güner İnal, "Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kült Çevresindeki Yeri", *Sanat Tarihi Yıllığı* 4 (1971 1970), 166.

[1099] Öney, "Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri", 175-176.

Bir önceki başlıkta tasavvufi metinlerle de desteklediğimiz bu görüş İslâm medeniyetine mal olmuş, tasvirli yazmalarda kaşımıza çıkar. Konumuz icabı yalnızca bir örneğini paylaşmak istediğimiz bu tasvirli yazmalarda, ejderlerin başta hazine olmak üzere insan hayatı için kıymet ve anlam ifade eden maddi unsurların koruyucusu olduğu anlaşılmaktadır (Fot. 401).





Fotoğraf 400. *Susuz Han Taç Kapı Mihrabiyeleri, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Burdur.*

Fotoğraf 401. *Anuşirvan ve Veziri Büzürg Mihr Tarafından Bulunan Hazineyi Koruyan Çifte Ejderhalar, Acâibü'l-Mahlûkât, vr. 74a., XVI. Yy., The Walters Art Museum, Baltimore.**



Fotoğraf 402. *Karatay Han'da Çifte Ejder Kabartması, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yüzyıl, Kayseri, (Şükrü Dursun'dan).*

c. Nefse Tekâbül Eden Ejder/Yılan

Herhangi bir hayvanın bizatihi kötü olduğuna dair Kur'ân-ı Kerîm'den anlam çıkarmak mümkün değildir. Dolayısıyla yılan da İslâm'a göre kötülükle nitelenebilecek bir varlık değildir. Ancak İslâmiyet öncesinde teşekkül eden Farisî dinî-mitolojik anlatıların İslâm kültürüne etkisiyle tasavvufî düşüncede yılana ve yılanın gelişmiş versiyonu olan ejdere olumsuz bir mana verilmiştir. Antik dönem Fars tarihlerinde yarı efsanevî kahramanların büyük bir kısmı, iyiliğin galip gelmesi için yaşamlarının bir bölümünde ejderle/ejderhayla mücadele etmiştir. Başta *Şahnâme* ve *Hamse-i Nizâmî* olmak üzere İslâmî dönemde kaleme alınmış yazmalarda söz konusu anlatılara ve tasvirlerine yer verildiği görülür. Mezkur sahnelerde kötülüğün timsali olan ejder/ejderha Behram Gûr, Rüstem yahut İsfendiyar tarafından alt edilir (Fot.403-404). İyi ile kötünün bu amansız mücadelesinde ejderle/ejderhayla göksel bir varlık olan Sîmurg da mücadele etmiştir. Böylece kötücül karakterdeki ejder, mimarîye birkaç farklı şekilde yansır. Sîmurg'un ejderle mücadelesi bunlardan biridir. British Museum'da sergilenen İlhanlı Dönemi mimarî çini parçası, içerdiği kitâbe metniyle bu mücadelenin dünyevî boyutuna

gönderme yapar (Fot.405-406). İlhanlıların yazlık saray olarak kullandıkları Taht-ı Süleyman'dan çıkarılan duvar çinisinde Farsça "*yeryüzünün krallığı"* ibaresi yazılıdır. *Şahnâme*'den beyitlerin de sıklıkla yer aldığı İlhanlı Dönemi saray çinilerinde, devletin düşmana galip gelmesi, İran'ın mitolojik kahramanlarının öykülerinden yola çıkılarak anlatılmıştır.





Fotoğraf 403. *Behram Gûr'un Ejderle Mücadelesi, Hamse-i Nizâmî, Safevî Dönemi, 892/1486-900/1494, The Walters Art Museum, Baltimore.**

Fotoğraf 404. *Behram Gûr'un Ejderle Mücadelesi, Şahnâme, Safevî Dönemi, XVII. Yy., The Aga Khan Museum, Toronto.**





Fotoğraf 405. *Mimarîde Sîmurg-Ejder Mücadelesi, İlhanlı Dönemi, XIII.-XIV. Yy., British Museum, Londra.*

Fotoğraf 406. *Mimarîde Sîmurg-Ejder Mücadelesinden Detay, İlhanlı Dönemi, XIII.-XIV.Yy., British Museum, Londra.*

Mimarîde az örneğine rastlanılan Sîmurg-ejder mücadelesi, Osmanlı Devri yapılarından Topkapı Sarayı'nda mevcuttur. Kalem işi tekniğinde ele alınan tasvir, yazma eserleri aratmayacak incelikte nakşedilmiş olup kanatları ve rengarenk kuyruğuyla gökte süzülen Sîmurg, yerdeki korkutucu ejderle mücadele içerisindedir (Fot.295-296).

Saray yapılarında mevcut olan Sîmurg-ejder mücadele sahneleri, dünyevî olduğu kadar manevî âlem için de bir mesaj taşır. Zira göksel bir varlık olan Sîmurg, tasavvufî metinlerde kişinin manevî yolculuğunda ulaşması hedeflenen nihayî sonu, insan-ı kâmili hatta vahdet-i vücûdcu görüş çerçevesinde fenâfillâh mertebesini temsil eder. Buradan hareketle Sîmurg'un ejderle mücadelesi, sâlikin seyr ü sülûkunda karşısına çıkan büyük küçük nefsanî tuzakları ifade eder. Ejderin kimi zaman tek başlı kimi zaman çok başlı olması da, bu tuzakların çeşitliliğindendir. Esasen onunla mücadele, kulluk bilincine erişmede ve Yüce Yaratıcıya ulaşmada birincil engel olan *benlik* duygusuyla mücadeledir. Tasavvufî düşüncedeki bu bakış açısının farklı kompozisyonlar ekseninde Selçuklu mimarîsinde birebir tezahürlerini görmek mümkündür. Bunlar arasında en çarpıcı örnekler Konya Kale'si kalıntılarından Konya Taş Eserleri Müzesi'ne aktarılan mimarî parçalardır. Gövdesi düğümlü, ağzı açık ve hücum halindeki bir yaratık gibi dili dışarıda olan kanatlı ejder tasvirlerinin kuyrukları da ejder başı biçimindedir. İlginç olansa ejder başlı kuyruğun geriye kıvrılarak kendi gövdesini ısırmasıdır (Fot.407-408). Doğrusal özellikte olan bu tasvirlere, antik uygarlıklarda ouroboros adı verilen ve evrenin döngüsü, zamanın sonsuzluğu gibi hususlarla ilişkili olan dairevî forma sahip çifte ejderli tasvirlerle çoğu zaman aynı mana verilir. Ancak her ejderhanın astrolojik bir anlamı olmadığı açıktır[1100]. Zira çeşitli İslâm devletleri tarafından tezyînî unsur olarak yapılara nakşedilen doğrusal çifte ejder tasvirleri, dönemin tasavvufî metinlerinde adeta izah edilmektedir. Başta *Mesnevî-i Şerîf* ve Yûnus'un *Dîvân*ı olmak üzere tasavvufî kaynaklara göre nefsin ve nefsi besleyen kötü hasletlerin başlıca özelliği, dönüp dolaşıp kişinin kendisini zarara uğratmasıdır. Anadolu Selçuklu Dönemi'ne tarihlenen bu gibi tasvirler, sanki Yûnus'un;

"Nasîhat kandilinden bir işaret göründi
Tenüm için cânum andan yana süründi
Nefsümün ejdehâsı döndi bana haml'itdi

[1100] Hartner, "The Pseudoplanetary Nodes of the Moon's Orbit in Hindu and Islamic Iconographies", 143.

Kanâ'at hay dimezse hakîkatdür yir indi

Kanâ'ati yar idin uyma nefs dileğine

İresin hakîkate yirün buldun tur indi"[1101] mısralarının taşa nakşedilmiş şeklidir. Benzer şekilde Mevlânâ'nın Anadolu Selçuklu eserleriyle çağdaş *"Sen dahi zâhirde başkalarına kin güdüyorsun ama asıl düşmanın olan nefsin içinde yerleşmiş."*[1102] beyti, tasvirlerin anlam dolu izahlarını sunmaktadır. Bu minvalde pek çok mısra içeren *Mesnevî*'de bir yılancının donmuş yılanı ölü zannıyla iple bağlayarak seyir için Bağdat şehrine götürdüğü hikaye anlatılır. Burada Mevlânâ, *"Nefis ejderhasını da öldü sanma. Eline imkân geçmediği için donmuş gibi duruyor. Ejderi, ayrılık kârı içinde hasta kıl. Irak güneşinin hararetine gösterme. O donmuşken senin esirindir. Kurtulursa seni yer."*[1103] ifadeleriyle kişinin nefs ejderhasını canlandırmamasını öğütlemiş ve onun donmuş iken yeniden eski haline dönmesinin insanın kendi elinde olduğunu vurgulamıştır. Burada çalışmamız açısından en dikkat çekici ifadelerden biri *"...kurtulursa seni yer."* ibaresidir. Söz konusu nefs olduğunda kuyruğunun da başının da aynı kapıya çıktığı ve ondan hiçbir hayrın ve nimetin sadır olmayacağına yönelik beyit ise aşağıdaki şekildedir.

"Meğer siz nefsinizin yaptığına aşık oldunuz. Elbette yılan kuyruğuna yılan başı yaraşır.

Ne kuyruğunda onun bir devlet ve nimet, ne başında bir rahat ve lezzet var!"[1104] Bu ve benzeri ejderin yoldan sapma, şehvet, hırs ve nefse uymayı temsil eden anlatımları, tasavvufî/mistik metinler aracılığı ile Anadolu Türk kültürüne tesir etmiştir. Bunun yanında nefse tekabül eden ejder kompozisyonlarının bir parçası da düğümlerdir. Günümüzde dahi tasavvuf meclislerinde dillendirilen *"Nefs insanı kördüğüm yapar."* anlayışından mülhem bu düğümler, nefse uyan benliğin ruh dünyasında meydana gelen çıkmazlar gibidir.

[1101] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 455.

[1102] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, IV/469, 1939. Beyit .

[1103] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, II/299, 1058, 1062-1063. Beyitler.

[1104] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, IV/347, 2781-2782. Beyitler .





Fotoğraf 407. *Kendine Hamleden Ejder Tasviri I, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Taş Eserleri Müzesi, Konya.*

Fotoğraf 408. *Kendine Hamleden Ejder Tasviri II, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Taş Eserleri Müzesi, Konya, (Betül Eser'den).*

Mimarî süslemede ejderin olumsuz anlamına karşılık gelen bir diğer kompozisyon sırt sırta vermiş devlet kuşu ve aslan tasvirlerinde görülen, kuşun kanatlarının yahut aslanın geriye doğru kıvrılan kuyruğunun ejder başı şeklindeki tasvirleridir. Birer hakimiyet sembolü olan devlet kuşu ve aslan figürlerinin uzuvlarından birinin, ana figüre zarar verecek izlenimi uyandıran ağzı açık ejder biçiminde tasviri, kişiye/hükümdara her an tetikte olması gereken haricî ve dahilî düşmanlar ile yine nefsini hatırlatan sembolik ifadelerdir. Niğde Hüdâvend Hatun Türbesi (712/1312)[1105] ile Divriği Ulu Camii batı cephesini tezyîn eden devlet kuşları ve kanatlarının ucunda tasvir edilen ejderler, bu konuda kayda değer örneklerdir (Fot.282,283,409). Kezâ Karakoyunlu hükümdarlarından Kara Yusuf'a ait olduğu düşünülen Erciş Zortul Kümbet'teki antitetik aslanlar ve ejder başlı kuyrukları, öne çıkan örnekler arasında sayılabilir (Fot. 410)[1106].

Bununla birlikte bir önceki başlıkta ele aldığımız kale ve han gibi yapıların kapılarına yerleştirilen koruyucu tılsım mahiyetindeki bazı ejderlerin çift başlı olduğu ve kuyruktaki başın gövdeyi ısırdığı görülür (Fot.396). Bu tür kompozisyonlarda büyük ejderler tılsım mahiyetindeki koruyucu önleme işaret ederken, kuyruktaki ejder başlarının gizli düşmana bir gönderme olduğu söylenebilir. Büyük ejderin gövdesine hamleden bu gizli düşman; dünyevî manada iktidarı tehdit eden haricî ve dahilî unsurları ifade edebileceği gibi *Mesnevî*'deki nefs ejderinden hareketle hırsına ve şehvetine yenik düşen

---

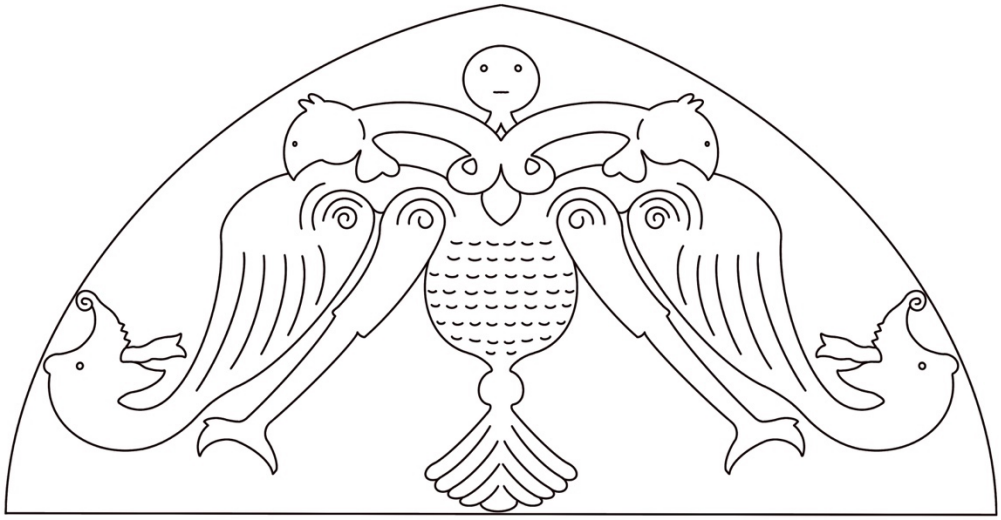
[1105] Hamza, Gündoğdu, *Türk Mimarisinde Figürlü Taş Plastik* (İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, Doktora, 1979), 339-340.

[1106] 2011 Van depreminde tahrip olan yapının, deprem öncesi görsellerinde aslanlar ve ejder başlı kuyrukları seçilebilmektedir.

idarecilerin kendilerine sunulan lütufları fark etmeyip oldukları halden daha kötü duruma düşmelerini, diğer bir ifadeyle kendi kendilerine zarar vermelerini simgeleyen/hatırlatan manevî hallerin sembolü olarak da okunabilir.



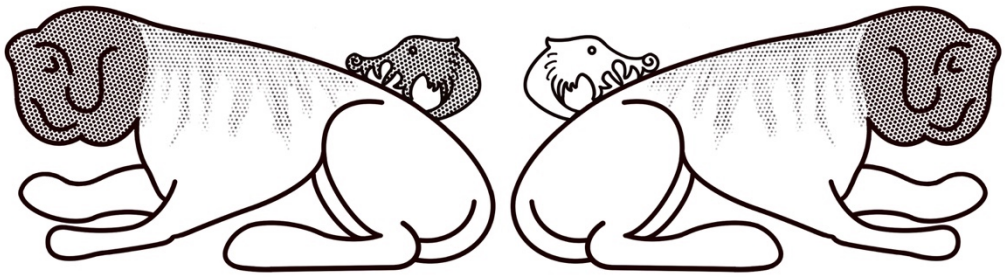
Fotoğraf 409. *Hüdâvend Hatun Türbesi'nde Devlet Kuşuna Meyleden Ejder, İlhanlı Dönemi, 712/1312, Niğde.**



Şekil 6. *Hüdâvend Hatun Türbesi'nde Devlet Kuşuna Meyleden Ejder, İlhanlı Dönemi, 712/1312, Niğde, (Merve Akyüz).*



Fotoğraf 410. *Erciş Zortul Kümbet'te Aslana Meyleden Ejder Başı Formunda Kuyruk, Karakoyunlu Dönemi, XV. Yy., Van, (Kemal Özkurt'tan).*



Şekil 7. *Erciş Zortul Kümbet'te Aslana Meyleden Ejder Başı Formunda Kuyruk, Karakoyunlu Dönemi, XV. Yy., Van, ((Merve Akyüz).*

D. GEYİK – BOYNUZ

Geyik; en erken tarihli uygarlıklardan itibaren insanoğlunun; yaşadığı mekâna, mabedine, şehir surlarına ve mezar yapılarına nakşettiği bir figürdür. Tasvirlerde boynuzları ve narin yapısıyla tanınan geyik, mimarî eserlerde birkaç farklı kompozisyonda karşımıza çıkar. Bunlar geyiğin yalın halde, hayvan mücadele sahneleri

ve av sahneleri kapsamında tasviri şeklinde sıralanabilir. Tasvirler çağlar boyunca üslûp bakımından çok büyük değişiklikler göstermese de, onlara yüklenen anlam, toplumların inanç ve düşünce yapısına göre farklılaşabilmektedir. İslâm sanatının önemli bir parçası olan geyik figürünün ikonografik açıdan çözümlenebilmesi için de elbette, önceki başlıklarda olduğu gibi, medeniyeti oluşturan temel yazılı kaynaklara başvurulmalıdır. Bu bağlamda İslâmî literatürde *geyik, âhu, ceylan, karaca* ve *şikâk* isimleriyle geçen hayvanların metinlerde ortak niteliklerle anıldığı ve zaman zaman birbirlerinin yerine kullanıldığı tespit edilmiştir. O sebeple çalışmada adı geçen hayvanlar tek bir başlık altında ele alınmış olup onların ayırt edici bir uzvu olan *boynuz* bahsi bu konu içerisinde değerlendirilmiştir. Motifin insanlık tarihindeki sürekliliğinden hareketle ihitva ettiği kök anlamlar ve geçirdiği değişimleri fark etmek adına konuya İslâm öncesi örneklerle başlanmıştır. Ardından İslâm dini ve tasavvuf metinlerinde geyik figürüne yüklenen anlamlar üzerinde durulmuş ve son olarak İslâm mimarîsindeki karşılıklarına yer verilmiştir.

1. İslâm Öncesi Medeniyetlerde Geyik

İslâm öncesi dönemden günümüze ulaşan en eski yazılı metinler Sümerlere aittir. Sümerlerin düşünce ve inanç dünyasına dair mühim ipuçları sunan Gılgamış Destanı'nda, destanın diğer kahramanı olan Enkidu'nun Gılgamış ile karşılaşmadan evvelki yaşantısı anlatılırken *geyiklere/ceylanlara* temas edilir. Hikayeye göre bir avcı çölde avlanırken Enkidu'ya tesadüf eder ve onun tıpkı yabanî bir hayvan gibi ceylanlarla birlikte otladığını, dere başında su içtiğini anlatır. Enkidu'nun güçlü yapısına hayran kalan avcı, onu Gılgamış'a götürmek ister[1107]. Burada tamamını aktarma imkânımız olmayan hikayenin bütünü dikkate alındığında Enkidu'nun ceylanlar tarafından büyütüldüğü izlenimi edinilir. Bu husus eski Türk mitolojisi başta olmak üzere çeşitli mitik öykülerde karşımıza çıkan *hayvan-ata* kültünün Sümerlerdeki tezahürü gibidir. Zira Enkidu, tabiatta yalnız bir insan olarak hayatta kalmayı, ceylanlarla birlikte yaşayarak ve tıpkı onlar gibi davranarak öğrenmiştir. Böylece ceylan, Sümer tabletlerinde öncelikle *hayvan-ata* kimliğiyle ön plana çıkar. Bununla birlikte konuya dair araştırmalarda ceylan ve geyiklerin Sümerlerde daha ziyade yer altı dünyası ile ilişkilendirildikleri anlaşılır.

[1107] Bottero, *Gılgamış Destanı*, 70-74.

Nitekim destanın devamında vahşi hayvanların, hususî olarak da ceylanların lideri kabul edilen *Samukan*, farklı metinlerde yer altını idare eden güç olarak geçer[1108]. Geyiğin yer altını temsilen bir anlam taşıdığını, British Museum'da sergilenen, Sümerlerin efsanevî kuşu *An-Zu* kabartmasında, kuşun her iki pençesinde tuttuğu geyiklerden anlamak mümkündür. Sümer kültürünün hayli etkisi altında olan Asur ve Babil uygarlıklarında benzer tasvirler mimarîyi süslemeye devam etmiştir (Fot.259).

Anadolu'nun köklü medeniyeti Hititlerde geyik, devletin simgesi olacak kadar önemli bir yere sahiptir. Alacahöyük kazılarında gün yüzüne çıkarılan hayvan figürlü güneş kurslarının merkezindeki geyik tasvirleri, bu durumun temel göstergelerindendir. Ayrıca güneş kurslarının ekseriyetle bir çift boynuz üzerine oturduğu görülür. Böylece geyik ve boynuz tasvirleri kompozisyonun bütününe etki etmektedir (Fot.411). Antik uygarlıklarda iktidar alameti olarak görülen boynuz motifleri, aynı zamanda bir tür rütbe işaretidir[1109]. Hititlerde geyik ve onunla bağlantılı olarak boynuz tasvirlerine dinî bir anlam yüklendiği *riton (rhyton)* adı verilen ve ayinlerde sunu kabı olarak kullanılan madeni objelerin niteliklerinden anlaşılmaktadır (Fot.412). Ekseriyetle geyik ve boğa biçiminde tasarlanan ritonlar, dinî törenlerde kullanılan eşyaların başında gelir[1110].

[1108] Gábor Kalla, "Date Palms, Deer/Gazelles and Birds in Ancient Mesopotamia and Early Byzantine Syria. A Christian Iconographic Scheme and Its Sources in the Ancient Orient", *Across the Mediterranean-Along the Nile* (Budapest: Archaeolingua Alapitvany, 2018), II/881; Jeremy Black - Anthony Green, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: an illustrated Dictionary* (London: British Museum Press, 1992), 850-851.

[1109] Ekrem Akurgal, *Hatti ve Hitit Uygarlıkları* (İstanbul: Net Turistik Yayınları, 1995), 86.

[1110] Muhibbe Darga, *Hitit Sanatı* (İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, 1992), 37-38.




Fotoğraf 411. *Dini Törenlerde Kullanılan Tunç Alem, MÖ 2500-2250, Anadolu Medeniyetleri Müzesi Ankara.*

Fotoğraf 412. *Geyik Formunda Kutsal Sunu Kabı, Hititler, MÖ XIV.-XIII. Yy., MET Museum, New York.**

Geyik, Yunan ve onun devamı niteliğindeki Roma mitolojisinde birden fazla mitin kahramanıdır. Bunlar arasında *Apollon*, *Juno*, *Orpheus* ve *Herakles*'in mitolojik anlatılarını saymak mümkündür. Figürün tam manasıyla etkin bir role sahip olduğu mit ise *Artemis/Diana* mitidir (Fot.413). Olimpos'un avcı kadın kahramanı olan Artemis, daima vahşi hayvanların peşindedir. O, ekseriyetle iki geyiğin çektiği şar adı verilen aracın üzerinde ava çıkar. Artemis, ormanda avlandığı bir günün ardından civardaki bir su kaynağında yıkanıp dinlenmek ister. Bu esnada fânî bir erkek olan *Akteon* onu görür. Daima bakire kalma arzusunda olan Artemis, bir erkeğin bakışlarıyla kirlendiğini hisseder ve Akteon'u geyiğe çevirir. Böylece Yunan ve Roma mitolojilerinde geyiğin *metamorfoz/hayvana dönüşme/don değiştirme metaforu* ile gündeme geldiği anlaşılmaktadır[1111]. Ayrıca Kelt mitolojisinden Yunan ve Roma'ya tesir eden *Cernunnos Efsanesi* de doğrudan geyik ve boynuz metaforu ile ilgilidir. Kelt dilinde "boynuzlu" anlamına gelen *Cernunnos*, Batı kökenli mitolojilerde vahşi dünyanın efendisi kabul edilir. Kendisi görkemli bir geyik boynuzuna sahiptir (Fot.414). Bir anlamda *geyik-insan* olan Cernunnos hayvan görünümüne bürünme/don değiştirme kültünün Batı dünyasında

[1111] Can, *Klasik Yunan Mitolojisi*, 2015, 89.

önemli bir temsilcidir. Ancak Batı'da Hıristiyanlığın yaygınlaşmasının ardından olumsuz bir mana yüklenerek lanetli bir kahramana dönüşmüştür[1112].





Fotoğraf 413. *Artemis/Diana ve Geyik, MS II. Yy., Musée Du Louvre, Paris.**

Fotoğraf 414. *Gundestrup Kazanı Cernunnos Figürü, MÖ I. Yy., National Museum Of Denmark, Kopenhag.**

Geyik, semavî dinlerden Yahudilik ve Hıristiyanlığa ait mabedlerin süslemelerinde de mevcut olan figürdür. Sinagog ve kilise bezemelerindeki geyik ve ceylan tasvirleri, tabiattan alınmış natüralist üslûpta sahneler olarak telâkkî edilebilir (Fot.415-416). Ancak Kitab-ı Mukaddes pasajları doğrultusunda değerlendirildiklerinde geyik, ceylan ve boynuz tasvirlerinin sembolik anlamlar ihtiva ettiği daha net bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Eski Ahit metinlerinde geyik ve ceylan, çevikliği ve narinliği ifade eden bir benzetme unsuru olarak kullanılmıştır[1113]. Bu yönüyle geyik, söz konusu semavî dinlerde, iyilik ve masumiyetin yanında zarafet ve yeryüzündeki ilâhî güzelliğin mecazî ifadesi sayılmıştır.

Erken Hıristiyanlık Dönemi zemin mozaiklerinde ve duvar resimlerinde yaygın bir kullanıma sahip olan geyik motifleri, Kitab-ı Mukaddes yorumcularına göre de dekoratif işlevden fazlasına sahiptir. Örneğin Mezmurlar 42. pasajdan hareketle, Tanrı'ya sağlam bir imanla bağlı olan sâdık kullar geyik figürü ile tasvir edilmiştir[1114]. Bunun

---

[1112] Alicja Zelazko, "Cernunnos", https://www.britannica.com/topic/Cernunnos, erişim: 15 Ağutos 2022.

[1113] Habakkuk 3:19; Ezgiler Ezgisi 2:9; Süleyman'ın Özdeyişleri 5:19.

[1114] Kalla, "Date Palms, Deer/Gazelles and Birds in Ancient Mesopotamia and Early Byzantine Syria. A Christian Iconographic Scheme and Its Sources in the Ancient Orient", II/883.

yanında bilhassa vaftizhanelerde görülen ve bir su kaynağından su içen uzun boynuzlu geyikler, suyla arınma ve masumiyetin göstergesi olarak vaftizin sembolik tasviri kabul edilir (Fot.417)[1115]. Eski ve Yeni Ahit metinlerinin mimarîye fazlaca etki ettiği Bizans Dönemi eserlerinde, abartılı boynuzlara sahip geyik tasvirlerinin yanı sıra salt boynuz motifleri de egemen bir yer teşkil eder. Boynuz sembolizminin ön plana çıktığı bu gibi tasvirler, Eski Ahit'te Daniel Peygamberin gördüğü düşten hareketle yorumlanmıştır. Buna göre Daniel Peygamberin rüyasında gördüğü yaratığın başından çıkan *on boynuz*, yeryüzünü hakimiyeti altına alacak olan *on kral* şeklinde tabir edilir. Böylece *boynuz* ile *iktidar ve hakimiyet* arasındaki bağlantı, Kitab-ı Mukaddes ekseninde açıkça ortaya konulmuştur[1116]. Esasen Hitit bahsinde değindiğimiz üzere boynuz ile iktidar düşüncesinin birlikte anılması, Yahudilik ve Hıristiyanlık öncesi medeniyetlerde de mevcut bir anlayıştır. Burada boynuzun hayvanlar âleminde belirleyici bir güç unsuru olması elbette önemli bir etkendir. Ancak eski çağlardan itibaren dünyanın bir boynuz üzerinde duruyor olduğuna yönelik inanç, kanaatimizce *'boynuza sahip olan dünyaya egemen olur'* fikrini beslemiştir. Bununla birlikte Eski Ahit mirasını devralan, fakat yeniden yorumlayan Hıristiyan sembolizminde geyiğin uzun boynuzları aynı zamanda soyluluk göstergesi sayılmıştır[1117]. Dinî manada soyluluk, ilâhî olana yakınlık ile irtibatlı olduğundan hem Eski Ahit'te hem de Yeni Ahit'te boynuz, *Tanrı'nın lütfunu ve ilâhî yasayı* simgeleyen bir semboldür. Hıristiyan teolojisinin ünlü mistiklerinden Aziz Aponius, bu hususu şöyle bir alegori ile izah etmiştir. Hz. İsa'nın yeryüzüne ilk gönderilişi tıpkı boynuzsuz bir *ceylan/geyik* gibidir. O savunmasızdır. Ne var ki onu koruyacak olan *boynuz*, potansiyel olarak kendinde mevcuttur ve zamanı geldiğinde ortaya çıkacaktır. İşte *Tanrı'nın yasası ve lütfu (vahiy)* da tıpkı geyiğin boynuzları gibi insanoğlu için koruyucu bir niteliğe sahiptir[1118].

[1115] Bernhard Domagalski, *Der Hirsch in spätantiker Literatur und Kunst : Unter besonderer Berücksichtigung der frühchristlichen Zeugnisse* (Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1990), 169-170.

[1116] Daniel 7:24.

[1117] Domagalski, *Der Hirsch in spätantiker Literatur und Kunst : Unter besonderer Berücksichtigung der frühchristlichen Zeugnisse*, 12-19.

[1118] Bk. Domagalski, *Der Hirsch in spätantiker Literatur und Kunst : Unter besonderer Berücksichtigung der frühchristlichen Zeugnisse*, 114.

Geyik, İslâm öncesi Türklerin kültüründe göz ardı edilemeyecek etkisi olan bir mit hayvanıdır. Sibirya bölgesinde doğal yaşam koşulları gereği merkezî bir öneme sahip olan geyik, evvelâ türeyiş mitlerinde *hayvan-ata* olarak karşımıza çıkar. Gerçi Göktürk Devri'ne gelindiğinde türeyiş mitlerinin baş kahramanı *kurt* olmuştur, ancak Moğollar, kökleri çok eskiye dayanan bu iki hayvan-ata kültünü birleştirerek *kurt ata* ve *geyik ana*dan türeyişi ihtiva eden bir mit geliştirmişlerdir[1119]. Türeyiş mitlerinin dışında geyik, kamın ruhsal yolculuğu esnasında boynuzları ve postuyla *sûretine büründüğü* bir hayvandır[1120]. Eski Türklerin inanç dünyasına dair dikkate değer bilgiler aktaran *Irk Bitig* kitabında ise geyikle ilgili birden fazla hususa vurgu yapılır. Bunlardan biri *sıgun keyik* adı verilen dokuz benekli (alacalı/süslü/boynuzlu) geyik cinsinin sesini Tengri'ye duyurabilen mukaddes bir hayvan olmasıdır[1121]. Yine aynı kitapta Roux'un aktarımına göre geyik, kendisine *"kut"* verilen bir hayvandır[1122]. Ne var ki biz doğrudan *"kut"* verildiğine dair bir bilgiye erişemesek de metinde yolunu kaybeden[1123] bir kuş, bir geyik ve bir insanın Tengri'nin inayetiyle (lütfuyla/kutuyla) birbirlerine kavuştukları anlatılmaktadır[1124]. Bunun yanında *Kutadgu Bilig*'in 712. beytinde; *"Geyik gibidir devlet, insana gelir sırayla / Eğer gelirse tut hemen bağla"* ifadeleriyle devletin geyiğe benzetildiğini söylemek mümkündür[1125].

İslâm öncesi Türklerde geyiğe biçilen bir başka rol onun *rehber hayvan* oluşudur. Bizans kaynaklarında geçen bir Hun efsanesine göre, hakimiyetleri altına almak üzere göç ettikleri topraklarda Hunlara dişi bir geyik kılavuzluk yapar. Bölgedeki gizli geçitleri ve sarp yolları bilen bu sihirli geyik, fetihçi orduların önünden giderek onların Maeotis (Azak Denizi) geçitlerini aşmalarını sağlar. Böylece Hunlara Avrupa kapıları

[1119] Ögel, *Türk Mitolojisi I*, 48, 620; Baldick, *Hayvan ve Şaman*, 112.

[1120] Ögel, *Türk Mitolojisi I*, 42; Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, 87, 212.

[1121] *Irk Bitig:Eski Uygurca Fal Kitabı*, çev. Talat Tekin (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2013), 25,33; Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006), 206.

[1122] Roux, *Eski Türk Mitolojisi*, 74-76.

[1123] Roux, burada "kut"u yaşam için yol azığı şeklinde açıklamıştır. Bk. Jean Paul Roux, *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar* (İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2005), 43.

[1124] *Irk Bitig:Eski Uygurca Fal Kitabı*, 20, 28.

[1125] Yusuf Has Hacib, *Kutadgu Bilig*, 85; Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, 208.

açılır[1126]. Netice itibariyle yukarıda dile getirilen efsanevî anlatımlardan beslenerek, İslâmiyet öncesi Türklerin muhayyilesinde güçlü bir yere sahip olan geyik, Orta Asya sanatının başta gelen motifi olmuştur. Ahşap, metal, keçe ve deri gibi çeşitli materyallerde yalnız yahut hayvan mücadele sahnelerinin bir figürü olarak yer almıştır. Türk sanatını anlamada temel bir işleve sahip olan Pazırık Kurganları'nda çok sayıda geyik tasvirli buluntu elde edilmiştir (Fot.419). Türklerin sanatındaki geyik tasvirleri, süreklilik arz ederek İslâmiyet sonrası eserlerde var olmaya devam etmiştir.







Fotoğraf 7715. *Geyik Tasvirli Mozaik Zemin, Ma'on Nirim Sinagogu, Bizans Dönemi, MS VI. Yy., İsrail.**

Fotoğraf 416. *Su İçen Geyikler, Aziz Lot ve Aziz Procopius Kilisesi, Bizans Dönemi, MS VI. Yy., Ürdün.**

Fotoğraf 417. *2 Numaralı Pazırık Kurganından Çıkarılan Geyik Figürü, MÖ V. Yy., Hermitage Müzesi, St. Petersburg.**

2. İslâm Dini ve Tasavvuf Metinlerinde Geyik

İslâm öncesi medeniyetlerin efsanelerinde ve kutsal kitaplarında mecazî anlatımların mühim bir kahramanı olan *geyik* ve *ceylan*, Kur'ân-ı Kerîm'de ismen yer almamaktadır. Tekvîr Sûresi 5. âyet-i kerîmede yaban hayatı yaşayan tüm hayvanları ifade etmek üzere *el-vuhuş* kelimesi geçer. Bunun yanında cennette mümin erkeklere eşlik edecek olan hûrilerin özellikleri arasında onların iri ve güzel gözlü oluşları[1127] Kur'an'da üç yerde vurgulanmıştır. Bu durum meallerin bir kısmına *ceylan gözlü huriler*[1128] biçiminde yansımış olsa da, orijinal metinde ceylan ifadesi yer almaz.

[1126] Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı* (Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1972), 118-119; Ögel, *Türk Mitolojisi I*, 628-629; Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, 205.

[1127] et-Tûr 52/20; el-Vâkıa 56/22.

[1128] ed-Duhân 44/54, https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Duh%C3%A2n-suresi/4454/40-57-ayet-tefsiri, erişim: 25 Ağustos 2022.

Peygamber Efendimizin yaşantısı ve sözlerine baktığımızda, sıhhati konusunda tartışmalar mevcut olmakla birlikte, *Taberî Tarihi* başta olmak üzere İslâm kaynaklarında Hz. Peygamber (sav) ve *geyik* arasında geçen bir hikaye nakledilir. Rivayete göre Efendimiz bir gün sahrada iken ansızın *"Dur, ya Rasûlallah!"* diye bir ses işitir. Sesin geldiği yöne bakan Hz. Muhammed (sav), avcı tarafından yakalanmış bir geyik görür. Geyik Peygamber Efendimize, ot otlayamayacak kadar küçük iki yavrusu olduğunu ve Efendimizin kendisine kefil olması durumunda onları emzirip avcının yanına geri geleceğini söyler. Avcı, insana alışık olamayan vahşi bir hayvanın geri geleceğine ikna olmasa da Hz. Peygamberin (sav) kefaleti sebebiyle geyiği salıverir. Ancak geyik gelmezse Peygamber Efendimizi öldüreceğini ifade eder. Bunun üzerine Hz. Muhammed (sav) de, geyiğin dönmesi halinde avcıdan Müslüman olacağına dair söz alır. Taahhüt ettiği vakitten bir saat erken dönen geyiğe Hz. Peygamber Efendimiz bunun sebebini sorar. Geyik, yavrularına hadiseyi anlattığında onların ot otlamaktan vazgeçip, Rasûlullâh'a bir kötülük gelmemesi için annelerinin bir an önce dönmelerini istediklerini belirtir. Nihayetinde yaşananlara şahit olan avcı hidayete erer ve geyiği salıverir[1129]. Bahsi geçen rivayet, birkaç küçük farklılıkla, Osmanlı Dönemi'nde *Destân-ı Geyik* adıyla meşhur olmuştur. Hatta zaman içerisinde Süleyman Çelebi'nin *Mevlîd-i Şerîf*'inin sonuna yazılması âdet haline gelmiştir. Böylece Anadolu'da halk arasında sıklıkla bilinen bir anlatıya dönüşmüştür[1130]. Anadolu'da geyik, ceylan ve karaca gibi hayvanlara bilhassa merhamet edilmesinin ve avlanmasına pek de sıcak bakılmamasının altında Peygamber Efendimiz ile münasebetine dayanan söz konusu hikayenin yattığını söylemek mümkündür. Bunun yanında geyik ve karaca, Türk-İslâm kültürünün Anadolu topraklarında yayılması ve yerleşmesinde öncülük etmiş birçok mutasavvıfın lakâbı olarak kullanılmıştır. Bu isimlerin başında Osmanlı Kuruluş Devrinin etkin dervişlerinden biri olan *Geyikli Baba* gelir. Kendisine bu şekilde hitap edilmesi, Bursa'daki Uludağ'da geyiklerle birlikte yaşaması yahut önemli bir tasavvufî sembol

[1129] Ebu Ca'fer Muhammed bin Cerir'üt-Taberi Taberî, *Tarih-i Taberî*, çev. M. Faruk Gürtunca (İstanbul: Sağlam Yayınevi, ts.), III/97-98.

[1130] Destan-ı Geyik metinin tamamı için bk. Nurettin Albayrak, *Dini Türk Halk Hikayelerinden Geyik, Güvercin ve Deve Hikayeleri* (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 1993), 94-109.

olan postunun geyik derisinden olmasına bağlanmıştır[1131]. Dönemin tasavvufî yaşantısı düşünüldüğünde her ikisi de mümkün ihtimallerdir. Yine Orhan Gazi Dönemi'nde yaşadığı rivayet edilen[1132] ve adına menâkıbnâme yazılmış olan *Karaca Ahmed* de Geyikli Baba ile benzer nitelikleri haiz bir gazi-derviştir. Kendisine karaca lakâbının, karaca çobanlığı yapması sebebiyle şeyhi Musa Zûlî tarafından verildiği ilgili menâkıbnâmede geçmektedir[1133]. *Menâkıb-ı Karaca Ahmed Sultan*'da anlatılan bir başka hikayeye göre çift sürmek için tek bir öküzü olan Karaca Ahmed'in duasına icâbet eden Allah, dağdan bir geyik gönderir. Karaca Ahmed de onu öküzün yanında çifte koşar. Bu duruma şahit olan köy halkı, bir geyik ile bir öküzün yan yana çifte koşulmasını hayretler içerisinde seyreder[1134]. Anadolu evliyalarının her birinin bir peygamber seccadesinde (makamında) oturduğuna inanılır. Karaca Ahmed, Hz. Süleyman'ın seccadesindedir. Karacalar ile kolayca iletişim kurabilmesi ve insanlarla birlikte cinlerin de mürşidi sayılması[1135] muhtemelen bu sebepten ileri gelmektedir. Anlaşılan o ki, Hz. Süleyman'dan kendisine intikal eden bir özellik olarak hayvanlarla, özellikle de geyiklerle kurduğu hayret verici münasebet, Karaca Ahmed'e bu lakâbın verilmesinde etkili olmuştur. Karaca Ahmed, derviş olmasının yanı sıra iyi bir hekim olarak bilinir. *Menâkıbnâme'*de hastaları ve bilhassa akıl hastalarını iyileştirdiğine yönelik çok sayıda hikaye anlatılır[1136]. Karaca Ahmed ve evlatlarının[1137] şifâ dağıtan kerametlerinin Anadolu'dan Balkanlar'a kadar yayılan ve onun adına kurulan tekkeler eliyle devam

---

[1131] Ahmet Yaşar Ocak, "Geyikli Baba", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1996), XIV/45-46; Zofie Uçar, "Türk Kültüründe Geyik ve Geyikli Baba Üzerine Gözlemler", *Kültür Evreni: Üç Ayda Bir Yayımlanan Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi* VI/21 (2014), 140.

[1132] Ahmed Âşıkpaşazâde, *Âşıkpaşaoğlu Tarihi (Tevârih-i Âl-i Osmân), haz.* Hüseyin Nihal Atsız (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1985), 193; Haşim Şahin, "XIV. Yüzyılda Bir Türk Dervişinin Serüveni: Karaca Ahmed", *Üsküdar Sempozyumu I* (İstanbul: Üsküdar Belediye Başkanlığı, 2004), II/321.

[1133] Karaca Ahmed'in hayatına ve kerametlerine dair malumat içeren ve çalışmada istifade ettiğimiz Menakıbnâmesi, *Menâkıb-ı Karaca Ahmed Sultan* ve *Mir'âtü'l-Vucûhu's-Safâ* isimleriyle bilinmekte olup hicrî 1299 yılında yazılmıştır. Bk. Seyyid Hüseyin, *Karaca Ahmet Sultan Menâkıbnâmesi*, çev. Dursun Gümüşoğlu (İstanbul: Alevi Vakıfları Federasyonu, 2013) 16-17, 71; Ayrıca bk. Necdet Tosun, "Karaca Ahmed Hakkında Yeni Bir Kaynak ve Meçhul Kalmış Bilgiler", *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu V* (İstanbul: Üsküdar Belediye Başkanlığı, 2008) II/323-328.

[1134] Seyyid Hüseyin, *Karaca Ahmet Sultan Menâkıbnâmesi*, haz. Dursun Gümüşoğlu (İstanbul: Alevi Vakıfları Federasyonu, 2013), 119.

[1135] Seyyid Hüseyin, *Karaca Ahmet Sultan Menâkıbnâmesi*, 53.

[1136] Seyyid Hüseyin, *Karaca Ahmet Sultan Menâkıbnâmesi*, 101.

[1137] Mutasavvıfların iki tür evladı olduğu düşünülür. Bunlardan biri aralarında kan bağı olan *bel evladı*dır. Diğeriyse gönül ve tarikat bağı olan *yol evla*dıdır.

ettiğine inanılır[1138]. Mimarî başlığında ele alınacağı üzere bu tekkelerin büyük bir kısmında *geyik boynuzları* asılıdır. Geyik boynuzlarının şifâ aracı olması, Gülşenî tarikatı şeyhlerinden Hasan Sezaî (v.1151/1738) hazretlerinin kerametlerinden sayılmaktadır. Halk arasında anlatılan rivayete göre Hasan Sezaî hazretleri, kötü yola düşmüş, fakat sonra tövbe etmiş bir kadına dergâhının hanımlar bölümünde oda tahsis eder. Bu durumu yanlış yorumlayan kötü niyetli insanlar, şehirde dedikodu çıkarırlar ve bununla da yetinmeyip dergâhın kapısına bir geyik boynuzu bırakırlar. Hasan Sezaî hazretleri bu boynuzu alır ve tevhîdhane kapısının iç kısmına asar. Daha sonra şehirde bir uyuz hastalığı baş gösterir. Ancak salgına yalnızca Hasan Sezaî'ye iftira edenler yakalanır. Bir gün tebdîl-i kıyafet çarşıya giden Hasan Sezaî, hastalığın şifâsının dergâhta olduğunu söyler. Böylece dergâha kötü maksatla bırakılan geyik boynuzlarından kazınan tozlar, yaralara şifâ olur.

Kahramanın geyik olduğu tasavvufî menkıbelerde dikkat çeken en önemli hususlardan bir diğeri geyiğin yol göstericiliğidir. İslâm öncesi Türk efsanelerinde sıklıkla karşılaşılan bu metaforik anlatım, İslâm dininin kabulüyle birlikte geyiğin manevî rehberliğine dönüşmüştür. Geyik yahut ceylanın kişiyi doğru yola sevkini, Attâr'ın *Tezkîretü'l-Evliya* adlı eserinde görmek mümkündür. Zira, evliyaların biyografilerinin anlatıldığı bu eserde nakledilen menkıbeye göre İbrahim Edhem'in irşadına bir *ceylan/âhu* vesile olmuştur. Rivayete göre vaktiyle Belh Sultanı olan İbrahim Edhem, gönlündeki ateşi söndürmek ve derdini bir nebze olsun hafifletmek için avlanmaya gider. Bu esnada sahrada bir ceylana tesadüf eder. Dile gelen ceylan *"Seni, bir biçareye ok atıp onu avlamak için mi yarattılar? Bundan başka işin yok mu?*" der. İşittiği bu nidâ, İbrahim Edhem'i derin bir varoluş düşüncesine sevk eder ve onun manevî değişiminin ilk kıvılcımı olur[1139]. Mevlânâ aynı hadiseyi *Fîhi mâ fîh* eserinde anlattığı[1140] gibi *Dîvân-ı Kebîr*'inde şu şekilde ifade eder;

[1138] Şahin, "XIV. Yüzyılda Bir Türk Dervişinin Serüveni: Karaca Ahmed", II/323.

[1139] Attâr, *Tezkiretü'i-Evliya (Evliya Tezkireleri)*, 126-128.

[1140] Mevlânâ Celâleddîn Rûmî, *Fîhi Mâ Fîh*, çev. Ahmet Avni Konuk - Selçuk Eraydın (İstanbul: İz Yayıncılık, 2018), 147-148.

"Yahut Edhemoğlu gibi ceylana doğru at sürer, onu avlamak isterken kendi avlanır, bir başkasına av olur"[1141]. Çok benzer bir menkıbe Anadolu erenlerinden Kaygusuz Abdal'ın Abdal Musa'ya intisabı için anlatılmaktadır. Teke ili Alâiye Sancak Beyi'nin oğlu Gaybî Bey (Kaygusuz Abdal), on sekiz yaşındayken emrindeki adamlarıyla ava çıkar. Beyzâde, bir tepe üzerinde bir âhu/ceylan görür ve peşine düşer. Tirkeşinden çıkardığı ok ile âhuyu sol kolunun altından yaralar. Fakat âhu yıkılmaz ve koşmaya devam eder. Peşine düşen Gaybî Bey, yaralı âhunun bir âsitâne kapısından içeri girdiğini görür. Dergâha varır ve kendi av hakkı olan âhuyu dervişlere sorar, ancak onlar dergâhta bir âhu olmadığında ısrar ederler. Sonra kendisini tekkenin şeyhi Abdal Musa'nın huzuruna çıkarırlar. Abdal Musa, beyzâdeye okunu tanıyıp tanıyamayacağını sorar. Şeyhin kolunu kaldırmasıyla Gaybî Bey attığı oku mürşidin sol kolunun altında görür. Abdal Musa, şaşkınlık içinde bakan Gaybî Bey'e, dergâhının kapısının kendisine her dâim açık olduğunu söyler. Böylece mürşidi ile bir av esnasında kovaladığı ceylan vasıtasıyla karşılaşan Gaybî Bey, ona intisab eder ve Kaygusuz Abdal nâmını alır[1142]. Görüldüğü üzere âhunun hidayete erdirmede yol gösterici rolü; kuş, aslan ve ejder başlıklarında ele alındığı gibi *don değiştirme/donuna girme* metaforundan istifade edilerek ortaya konulmuştur. Buradan hareketle geyik ve ceylanın soyut manevî rehberliğinin yanı sıra cisimleşmiş bir figür olarak da mürşidi sembolize ettiğini söylemek yerinde olacaktır.

Nitekim Mevlânâ *Dîvan* ve *Mesnevî*sinde geyiği/ceylanı adeta mürşidin yerine koymuştur. Esasen çalışmamızın aslan başlığında, *Mesnevî*'de aslan mecazının mürşid-i kâmil için kullanıldığına dair örnekler vermiştik. Geyik motifinin mürşidi temsil etmesinde ise mecaz içerisinde mecazla karşılaşılmaktadır. Zira ilgili gazellerde ceylanın/geyiğin de mürşidi temsil ettiği, ancak onun ceylan kılığına girmiş bir aslan olduğu anlaşılmaktadır. Bu ise insanları doğru yola *meşrebine göre davet etme ve ısındırma* düstûrundan ileri gelir. Denizmen bu hususu gönülleri avlamak isteyen

---

[1141] Mevlânâ Celâleddîn Rûmî, *Dîvân-ı Kebîr*, çev. Abdülbaki Gölpınarlı (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007), II/44.

[1142] Abdurrahman Güzel, *Kaygusuz Abdal (Alâeddin Gaybî)* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981), 30-36.

mürşidin *celâl* yerine *cemâl* sıfatına bürünmesi şeklinde ifade etmiştir[1143]. Muhatabına yumuşak sözle yaklaşmayı temel alan bu hal, Kur'ân-ı Kerîm'de Hz. Peygamberin üslûbu özelinde hatırlatılmakta ve onun insanlara yumuşak sözle yaklaşması taltif edilmektedir. Aksi halde kaba ve katı yürekli olmak, ancak insanların dağılıp gitmelerine sebebiyet verecektir[1144]. Bu bağlamda Mevlânâ *Dîvan*ında ceylan sûretindeki mürşidi şu beyitlerle anlatır;

"*Temiz bir gönüle sahip olan herkes, gönül sesiyle topraktan meydana gelen bedenin sesini fark eder; bu ses, onun ceylan şekline girmiş arslanının kükreyişidir."*[1145]

"Toprağa mensup olan herkesin bedeninde nice gökyüzü güneşi var; nice kükreyen arslanlar ceylan şekline bürünmüş, gizlenmiş." [1146]

Böylece yumuşak sözlü mürşid, ceylan kılığındaki aslana benzetilmiş ve ceylan, yolundan gidenlerin Allah'a ulaşacağı bir sembol olarak kullanılmıştır[1147]. Bu noktada Hacı Bektâş-ı Velî'nin yaygın olarak kullanılan tasvirlerinde, bir elinin altında aslan diğer elinin altında ceylan olması, hazretin tasavvufî düşüncede mürşidi temsil eden her iki mecazî unsurun niteliklerine sahip olduğu şeklinde yorumlanabilir (Fot.418).

[1143] Serap Denizmen, "Mevlânâ'nın Dîvânında 'Kut'lu Ceylan Motifi"", *Divan Edebiyatı Araştımaları Dergisi* 27 (2021), 222.

[1144] Âl-i İmrân 3/159.

[1145] Rûmî, *Dîvân-ı Kebîr*, I/191.

[1146] Rûmî, *Dîvân-ı Kebîr*, V/711.

[1147] Bk. Denizmen, "Mevlânâ'nın Dîvânında 'Kut'lu Ceylan Motifi"", 223.



Fotoğraf 418. *Hacı Bektâş-ı Velî'nin Aslan ve Ceylan ile Birlikte Tasviri.**

Esasen geyiğe yüklenen *yol gösterici*, *rehber* yahut *mürşid* anlamlarının yalnızca halk arasında şifâhî anlatımla günümüze ulaşan metinlerde değil, *Tezkîretü'l-Evliya* ve *Dîvân-ı Kebîr* gibi Orta Çağ'ın entelektüel birikimini yansıtan klasik eserlerde de yer alması, geyik mecazının İslâm kültüründe ne denli benimsendiğini göstermektedir. Geyik motifiyle ilgili olarak yer vermek istediğimiz bir diğer kaynak *Acâibü'l-Mahlûkat* kitaplarıdır. Söz konusu eserlerde *âhu, şikâk, dâye* gibi hayvanlar *geyiğin* türleri şeklinde zikredilir. *Acâib* türünden eserlerde doğrudan geyik ve özellikleri hakkında bilgi verildiği gibi bahse konu hayvanın ifade ettiği mecazî anlamlar da anlatılır. Örneğin *"Türk kabileleri ve onların fertlerinin ahlâkı"* başlığını taşıyan bölümde Türk neslinden olanların âdem sûretinde ancak geyik tabiatında oldukları belirtilir. Bundan maksat vahşiliktir[1148]. Geyik, *Acâib* kitaplarında boynuzları ve etrafa yaydıkları güzel koku ile öne çıkan bir hayvandır. Bununla ilgili olarak *Tatarî* adı verilen bir başka Türk kavminin, evlerine müşk/misk geyiklerinin boynuzlarını astıklarını yazar[1149]. *Acâibü'l-Mahlûkât*'larda yer alan bir diğer önemli husus, balığın karnından çıktığında gayet zayıf olan Hz. Yûnus'u bir geyiğin emzirmesi ve Peygamberin bu sayede tekrar eski gücüne

[1148] et-Tûsî, *Acâyibü'l-Mahlûkāt*, 2019, 332, vr. no 192b.

[1149] et-Tûsî, *Acâyibü'l-Mahlûkāt*, 2019, 330, vr. no 190a.

kavuşmasıdır[1150]. Bu anlatıda *geyik-ata kültü,* bir peygamber kıssasına uyarlanmıştır. Böylece geyiğe dinî açıdan manevî bir anlam ve ilâhî bir görev yüklenmiştir. Netice itibariyle İslâmiyet öncesi Orta Asya ve Orta Doğu toplumlarında iyilik getiren, doğru yola sevk eden geyik motifi, İslâmiyet sonrasında mistik hikayelerin olumlu kahramanı olmaya devam etmiş ve bir sonraki başlıkta temas edileceği üzere, mimarî süslemeye yansımıştır.

3. İslâm Mimarîsinde Geyik

Geyik figürünün mimarî süslemeye yansıması üç farklı kategoride ele alınabilir. Bunlardan ilki insan ve geyik münasebetinde geyiğin, etinden ve postundan yararlanılan kıymetli bir av hayvanı olmasıyla ilgilidir. Av hayvanı olarak geyik tek başına, tabiattaki diğer hayvanlarla birlikte veya bir avcı tarafından avlanırken tasvir edilmiştir. İkinci kategori olarak hayvan mücadele sahnelerini belirtmek mümkündür. Bu tasvirler, geyiğin aslan ve kaplan gibi yırtıcı bir hayvan tarafından yakalandığı sahneleri içerir. İslâm mimarîsinde tesadüf edilen bir diğer kompozisyon, sembolik anlamın daha net bir biçimde ortaya çıktığı süslemeler olup geyiğin yol gösterici olarak mürşid-i kâmili ve don değiştirme metaforunu temsil ettiği görsellerdir.

a. Av Hayvanı Olarak Geyik

Geyik, etinden ve postundan yararlanılan kıymetli bir av hayvanı olması sebebiyle tarih boyunca insan hayatında önemli bir yere sahip olmuştur. Bu doğrultuda eski çağlarda mağara duvarlarını süsleyen geyik tasvirleri, İslâm mimarîsinde bilhassa saray ve kale süslemelerinde, tabiattaki diğer hayvanlarla birlikte yerini almıştır. Anadolu coğrafyasında bir açık hava müzesi mahiyetinde olan Diyarbakır Kalesi, bezemelerinin çeşitliliği ve orijinalliğiyle oldukça zengin bir malzeme sunar. Bunlar içerisinde Tek Beden[1151] adı verilen burç, geyik tasviri içermesi bakımından ilgi çekici bir örnektir.

[1150] et-Tûsî, *Acâyibü'l-Mahlûkāt*, 2019, 447, vr. no 301a; Ayrıca bk. Bekir Sarıkaya, "Acâibü'l-Mahlûkât ve Geyik Motifi", ed. Emine Gürsoy Naskali - Erkan Demir (İstanbul: Kitabevi, 2013), 177-188.

[1151] Canan Parla, geyik figürünün Tek Beden (5.) Burcu'nda yer aldığını ifade ederken aynı yayın içerisinde Orhan Cezmi Tuncer, figürün 3. burçta bulunduğunu belirtmektedir. Bk. Canan Parla - Orhan Cezmi Tuncer, *Yazıtları ve Betimlemeleriyle Diyarbakır Surları*, ed. Canan Parla (Diyarbakır: T.C. Diyarbakır Valiliği, 2016), 79-80.

Geyik figürü, burçta bulunan 476/1083 tarihli kûfi kitâbenin başına nakşedilmiştir (Fot.419). Burcun Mervânilerden Nizameddin oğlu Ebu'l Muzaffer'in emriyle yapıldığını ifade eden inşa kitâbesi, geyik figürü hakkında herhangi bir ipucu vermemektedir. Zamanın etkileriyle aşınmaya maruz kalan figür, birçok araştırmacı tarafından geyik şeklinde yorumlanmıştır[1152]. Bizce de figürün uzun ve çok dallı boynuzları, geyik olduğu hususunda şüpheye mahal bırakmamaktadır[1153]. Surlarda Melikşah Burcu'ndaki kitâbenin ilk iki satırının ortasında kalan karşılıklı hayvan figürleri de ceylan olarak nitelendirilir[1154]. Boynuzları gövdelerine doğru kıvrılmış olan hayvanlar kafa kafaya gelmişlerdir (Fot.420). Diyarbakır Surları bir bütün olarak düşünüldüğünde; buradaki betimlemeler, fantastik tasvirlerin yanında hayatın olağan akışını yansıtan kareleri adeta bir film şeridi gibi yansıtır. Taht sahneleri[1155], koşum takımlarıyla birlikte tasvir edilen atlar[1156], av ve hayvan mücadele sahnelerini söz konusu kareler arasında saymak mümkündür (Fot.421). Surlardaki geyik ve ceylan tasvirleri de; tıpkı dağ keçisi, tavşan, at, antilop ve benzeri, tabiatı mimarîye aksettiren diğer hayvanlar gibi insanoğluna gerek etinden gerekse diğer özelliklerinden yararlanmak maksadıyla sunulan nimetler arasındadır.

[1152] Canan Parla, "Diyarbakır Surlarının Söyledikleri", *Uluslararası Diyarbakır Surları Sempozyumu* (Diyarbakır: T.C. Diyarbakır Valiliği, 2012), 35; Zeki Kanay vd., "Diyarbakır Surlarında ve Ulu Camii'de Bulunan Geyik Figürleri Üzerine", *Dicle Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Dergisi* VIII/2 (2017), 329; Açelya Dursun, *Orta Asya'dan Doğu Avrupa'ya Erken Devir Türk Sanatında Geyik Figürleri* (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2022), 101.

[1153] Burçtaki tasvirin gergedan olduğu yönünde görüşler de mevcuttur. Bk. Baş, *Diyarbakır'daki İslâm Dönemi Mimarî Yapılarında Süsleme*, 333, 442.

[1154] Parla - Tuncer, *Yazıtları ve Betimlemeleriyle Diyarbakır Surları*, 103-106.

[1155] Parla - Tuncer, *Yazıtları ve Betimlemeleriyle Diyarbakır Surları*, 101.

[1156] Baş, *Diyarbakır'daki İslâm Dönemi Mimarî Yapılarında Süsleme*, 324-325.



Fotoğraf 419. *Tek Beden Burcu'nda Geyik Tasviri, Mervâniler Dönemi, 476/1083, Diyarbakır.*

Fotoğraf 420. *Melikşah Nûr Burcu'nda Karşılıklı Geyik Tasviri, Büyük Selçuklular Dönemi, 481/1088, Diyarbakır.*



Fotoğraf 421. *Melikşah Nûr Burcu'nda Taht Sahnesi ve Atlar, Büyük Selçuklu Dönemi, 481/1088, Diyarbakır.*

Bu bağlamda Anadolu Selçuklu saray ve köşklerinde de, yaban hayatını temsil eden ve diğer hayvanlarla bütüncül bir kompozisyon oluşturan geyik tasvirleri mevcuttur. Saraylarda ekseriyetle alçı ve çini malzemede görülen bu tür tasvirler, kendi döneminde görkemli süslemelere sahip olduğu anlaşılan, Konya Köşkü'nün (XII. yy.) alçı dekorasyonunda görülür[1157]. Anadolu Selçuklu Devri'nin iki önemli saray yapısı olan Kubâdâbâd ve Keykûbâdiye saraylarında bu kez duvarları süsleyen çinilerde geyik ve ceylan figürleri karşımıza çıkar. Kubâdâbâd bünyesindeki Küçük Saray'dan çıkarılan çini parçalarda, boynuzları ve âhu gözleriyle dikkat çeken geyik figürleri bulunur

[1157] Arık, *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, 37.

(Fot.422)[1158]. Antalya Aspendos Tiyatrosu'nda Alaadin Keykûbad tarafından düzenlettirilen köşkte yine av teması kapsamında Küçük Saray'dakilere çok benzer geyik figürlerine rastlanmıştır. Ancak bunlar günümüze hayli deforme olmuş bir biçimde ulaşmıştır (Fot.423)[1159]. Bunun yanında Kayseri'de yer alan Keykûbâdiye Sarayı'ndan (XIII. yy.) 2017 yılında çıkarılan sekizgen çini üzerindeki figür ise boynunun ve bacaklarının uzunluğuyla ceylan tasvirine oldukça fazla benzemektedir (Fot.424)[1160].



Fotoğraf 422. *Küçük Saray'dan Çıkarılan Geyik Tasvirli Çini, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Konya (Rüçhan Arık'tan).*

Fotoğraf 423. *Aspendos Tiyatrosu Çinilerinde Geyik Tasviri, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy, Antalya (Rüçhan Arık'tan).*

Fotoğraf 424. *Keykûbâdiye Sarayı'ndan Çıkarılan Ceylan/Geyik Tasvirli Çini, Anadolu Selçuklu Dönemi, XIII. Yy., Kayseri (Ali Baş'tan).*

Yaban hayatı ve av teması kapsamındaki geyik ve ceylan figürleri Anadolu coğrafyası dışında da sıklıkla yapıları süsleyen bir tasvir olmuştur. Azerî bilim insanı Rasim Efendi'nin, Azerbaycan'ın süsleme sanatlarına dair kaleme aldığı eserinde, çalışmamız açısından dikkate değer bir hankah hakkında bilgi verilmektedir. Buna göre Bakü'nün 150 km güneybatısında konumlanan Şeyh Pîr Hüseyin Hankah'ı (XIII.-XV. yy.) içerdiği süslemeler bakımından Azerbaycan'ın öne çıkan mimarî eserleri arasındadır. Bulunduğu bölge itibariyle Pirsaatçay Hankah'ı olarak da bilinen yapının iç tezyînatında 11m yüksekliğe ulaşan sekiz köşeli duvar çinileri, Kur'ân-Kerîm'den âyetlerle Hakânî Şirvânî ve Celaleddîn Rûmî gibi mutasavvıf şairlerin şiirlerini ihtiva eder. Daha da önemlisi

---

[1158] Rüçhan Arık, "Anadolu Selçuklu Saraylarında Çini", *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini: Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, ed. Rüçhan Arık - Oluş Arık (İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları, 2007), 323-326; Dursun, *Orta Asya'dan Doğu Avrupa'ya Erken Devir Türk Sanatında Geyik Figürleri*, 100.

[1159] Arık, *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, 132; Ayrıca bk. Arık, "Anadolu Selçuklu Saraylarında Çini", 267.

[1160] Ali Baş vd., "Keykubadiye Sarayı Figürlü Çinileri (2014-2017)", *Sanat Tarihi Dergisi* XXVIII/2 (2019), 395.

çinilerde söz konusu metinlerle birlikte tasvir edilen sıçrayıp atlamaya hazır *ceylanlar*, tavşanlar ve diğer hayvan figürleri mevcuttur[1161]. Gink ve Turanszky, bu erken tarihli görkemli çinilerin hankahın mescidine bitişik şekilde inşa edilen Pîr Hüseyin Türbesi'nde olduğunu belirtir[1162]. 1683-1684 yılının kış aylarında 77 gün boyunca Azerbaycan coğrafyasında bulunan seyyah Engelbert Kempfer, hatıratında Pirsaatçay Hankahı'nı detaylıca anlatarak yapının gravürüne yer vermiştir. Ne var ki bilhassa türbenin sanat değeri yüksek çinileri Sovyet Rusya Dönemi'nden itibaren peyderpey Leningrad/St. Petersburg'taki Hermitage Müzesi'ne taşınmıştır[1163]. Çalışmada söz konusu esere yer vermemizin en önemli sebeplerinden biri tasavvufî bir yapı olan hankahta yahut bünyesinde inşa edilen türbede, âyet-i kerîmeler ve mutasavvıfların beyitlerinin yanında, başta ceylan olmak üzere, o beyitlerle ilişkili tasvirlerin yer almasıdır. Nitekim bu yapıda da müşahede edildiği üzere İslâm sanatında süsleme, medeniyeti oluşturan metinlerle bir bütün olarak ele alınmıştır. Yapıya temas etmemizin bir diğer sebebi ise anavatanından koparılan ve İslâm medeniyeti açısından önem arz eden çok kıymetli kâşîlere dikkat çekmektir. Zira bir bütün olarak taşınan çinilere çevrimiçi erişim de mümkün değildir.

Geyik merkezli av kompozisyonlarında kaçan yahut koşan tekli geyik tasvirlerinin yanı sıra doğrudan bir avcı tarafından avlanan geyik ve ceylan tasvirleri de mevcuttur. Victoria and Albert Müzesi'nde gördüğümüz çini parça, bahse konu tasvirler için mühim bir örnektir. 674/1275 yılına tarihlenen mimarî süsleme parçasında deve üzerinde bir erkek ve kadın tasvir edilmiştir. Ön tarafta oturan erkek, elindeki yay ile ardından gittiği ceylanı hedef almıştır. *Şehnâme*'de anlatılan "Behram Gûr'un Ceylan Avı" hikayesinin mimarîye aktarıldığı bu sahnede, ceylan olanca masumiyetiyle yer alır (Fot.425). Berlin Pergamon Müzesi'nde sergilenen benzer bir kompozisyonda ceylan, biri mızraklı diğeri ok ve yaylı iki avcı arasında kalmıştır (Fot.426).

[1161] Rasim S. Efendi, *Azerbaycan Dekorativ-Tetbigi Sanatları: Orta Asırlar* (Bakü: Işık, 1976), 22.

[1162] Turanszky - Gink, *Azerbaijan: Mosques, Turrets, Palaces*, 36.

[1163] Detaylı bilgi için bkz. Cəfər Qiyasi- Kamil İbrahimov, "Bir Xanəgahın Tarixi", https://shamakhi-encyclopedia.az/pir-huseyn-xan%C9%99gahi/, erişim: 19 Mart 2023.



Fotoğraf 425. *Behram Gûr'un Ceylan Avı, İlhanlı Dönemi, 674/1275, Victoria & Albert Museum, Londra.*

Fotoğraf 78. *Duvar Çinisinde Ceylan ve Avcılar, İlhanlı Dönemi, XIII-XIV. Yy., Pergamon Museum, Berlin.**

Bu başlık altında vermek istediğimiz son örnek İlhanlı Dönemi yapılarından günümüze ulaşan sekiz köşeli yıldız çinidir (Fot.427). Arkasına bakarak koşar vaziyette tasvir edilen geyik figürünün uzun boynuzları vardır. Esasen bu tasvirde üzerinde durmak istediğimiz husus, yıldız çiniyi çevreleyen bordürde Fâtiha Sûresi'nin yazılı olmasıdır. Âyet-i kerîmeyle birlikte bir süsleme kompozisyonu meydana getiren figürün bizlere Kur'ânî bir mesaj sunması kanaatimizce gayet mümkündür. Nitekim antik dönemlerden itibaren mimarîyi süsleyen av ve hayvan temalı kompozisyonlar, İslâm mimarîsinde, izleyici için farklı anlam katmanlarına kapı aralamaktadır. Bu noktada insan ve hayvan arasında cereyan eden ilişkiye ve hayvanların yaratılış amaçlarına vurgu yapan birçok âyet akla gelmektedir. İnsanların hizmetine sunulan hayvanlarla ilgili olarak Yâsîn Sûresi 72. âyet-i kerîmede *"Biz o hayvanları kendilerine boyun eğdirdik. Onlardan bir kısmı binekleridir, bir kısmını da yerler."* buyrulur. Hayvanlar, daha pek çok âyette insanlar için binek, yük taşıma vasıtası[1164], tüyünden barınma ve giyinme ihtiyacının karşılandığı[1165] nimetler olarak tarif edilir. Bir başka âyette, yetiştirilen yırtıcı hayvanlar aracılığıyla avlanarak rızık temin etmenin helâl olduğu vurgulanmıştır[1166]. Bunun yanında yeryüzünde yürüyen hayvanların ve gökyüzünde uçan kuşların tamamının birer

[1164] ez-Zuhruf 43/12.

[1165] el-En'âm 6/142.

[1166] "Sana, kendileri için nelerin helâl kılındığını soruyorlar. De ki: 'İyi ve temiz olanlar size helâl kılınmıştır.' Yırtıcı hayvanlardan olup Allah'ın size öğrettiği ile eğiterek avcı hale getirdiğiniz hayvanların sizin için yakaladıklarından da yiyin; (hayvanı ava salarken besmele çekerek) üzerine Allah'ın adını da anın. Allah'tan korkun, şüphesiz Allah'ın hesabı pek çabuktur." el-Mâide 5/4.

ümmet olduğu belirtilirken[1167] onların rızıklarına ve bakımlarına ihtimam gösterilmesi Kur'ân'a göre insanların hayvanlara karşı vazifelerindendir. Ayrıca Yüce Yaratıcının ilmine ve kudretine delâlet eden tüm bu canlılar, akıl sahipleri için birer ibret vesilesidir[1168]. Böylece İslâm mimarîsinde av ve yaban hayatını konu edinen tasvirlere Kur'ânî bir pencereden baktığımızda, onları, ilâhî kudretin birer nişanesi ve Allah'ın dünya üzerindeki nimetlerini hatırlatan âyet-i kerîmelerin taşa yansımaları olarak düşünmek mümkündür.



Fotoğraf 427. *Geyik Tasviri ve Onu Çevreleyen Fatiha Sûresi, İlhanlı Dönemi, XIV. Yy., The National Museum of Art of Romania, Budapeşte.**

b. Hayvan Mücadele Sahnelerinde Geyik

Mimarî süslemede geyik ve ceylan figürleriyle karşılaşılan bir diğer kompozisyon hayvan mücadele sahneleridir. Kadim bir geleneğe sahip olan söz konusu tasvirlerde geyiğin mücadele içerisinde olduğu hayvan ekseriyetle aslan veya kaplan gibi yırtıcı bir hayvandır. İslâm mimarîsinde en erken tarihli aslan-ceylan mücadele sahnesi Eriha kentindeki Hırbetü'l-Mefcer Sarayı'nda (102/720-125/743) bulunmuştur. Sarayın

[1167] el-En'âm 6/38; *Kur'an Yolu Tefsiri Cilt: 2 Sayfa: 399-401.*

[1168] et-Tâhâ 20/54.

hamam bölümünde halifeye ait dinlenme salonunun[1169] zemini kaplayan mozaik süslemenin merkezinde bir nar ağacı vardır. Ağacın sağ tarafında aslan-ceylan mücadelesi tasvir edilirken sol tarafında otlayan iki ceylan figürü yer alır (Fot.428). Söz konusu tasvir özelinde, hayvan mücadele sahnelerine *kozmolojik*, *askerî-politik*[1170] ve *dinî* yorumların yanında *kadın-erkek münasebeti*ni[1171] ihtiva eden açıklamalar getirilmiştir. Hartner ve Ettinghausen'e göre kompozisyonun bizlere sunduğu dinî anlam, esasen dünyada var olan barış ve savaş ortamlarının İslâmî terminolojiyle ifadesidir. Buna göre huzur içinde otlayan ceylanların bulunduğu taraf *dârü'l-islâm*'ı, aslanın ceylana saldırdığı taraf ise *dârü'l-harb*'i sembolize etmektedir. Hayat ağacının kâinatın sembolik bir tasviri olduğunu düşündüğümüzde bu görselle İslâm'ın egemen olduğu, bir anlamda halifenin hükmü altında bulunan topraklarda *barışın*; küffarın egemen olduğu yerlerde ise *savaşın* yerleşeceği anlatılmak istenmiştir. Bizim kanaatimize göre de buradaki tasvirin, yeryüzündeki iyiliği ve kötülüğü temsil etmesi kuvvetle muhtemeldir. Ne var ki burada kullanılan mozaik süsleme tekniğinin Bizans yapılarının başlıca süsleme unsuru olması ve İslâm'ın ilk anıtsal eserlerinde gayrimüslim yahut mühtedî ustaların çalıştırılması, henüz çok erken tarihli olan bu tasvirin, dönemin sanatkârlarının zihin dünyasını yansıtma ihtimali oldukça yüksektir. Nitekim Eski Ahit'te Hz. Havva ile Hz. Âdem'in meyvesini yedikleri ağaç, iyi ile kötüyü bilme ağacıdır[1172]. Hz. Havva ile Hz. Âdem, İyi ile kötüyü bilme ağacının meyvesini yediklerinde bilgeliğe sahip olacaklar ve ölümsüzlük ağacının yerini öğreneceklerdir[1173]. Dolayısıyla gayrimüslim sanatkârlar tarafından yapılan bahse konu mozaik süslemenin, âdemoğlunun erişebileceği *bilgelik ve bilgeliğin getirdiği huzur* ile *cehalet ve cehaletin sebep olduğu çatışmayı* temsil eden bir tasvir olduğunu söylemek de mümkündür. Başta semavî dinler olmak üzere, yeryüzündeki inanç sistemlerinin ortak bir özden beslendiği düşüncesi, çalışmamızın

---

[1169] Dîvan salonu olabileceği de ifade edilmektedir. Bk. Aykaç, *K.A.C. Creswell'e Göre Erken Devir İslam Mimarisi, 335-336.*

[1170] Willy Hartner - Richard Ettinghausen, "The Conquering Lion, the Life Cycle of a Symbol", *Oriens* XVII (1964), 161-168.

[1171] Sarayın bânîsi Halife II.Velid'in sevdiği kadın Selmâ'ya yazdığı şiirler üzerinden tasvire getirilen yorumlar için bk. Doris Behrens-Abouseif, "The Lion-Gazelle Mosaic at Khirbat al-Mafjar", ed. Gülru Necipoğlu, *Muqarnas* XIV (1997), 14-16.

[1172] Yaratılış 2:9; Yaratılış 3:3; ayrıca tezde bk. "İslâm Öncesi Medeniyetlerde Hayat Ağacı" başlığı.

[1173] Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, 2003, 286.

temel çıkış noktalarından biridir. Zamanla sapmalara uğratılan ilâhî mesaj, Yaratıcı tarafından belirli dönemlerde güncellenerek temel ilkeler, yeni kavram ve terimlerle insanoğluna hatırlatılmıştır. Nihayetinde bu süreç İslâm dininin nüzûluyla tamamlanmıştır. Dolayısıyla, tarihin pek çok devrinde benzerlerini gördüğümüz Hırbetü'l-Mefcer Sarayı mozaiklerindeki sahne, İslâmî kavramlarla yeniden okunabilir. Buna göre halifenin tepeden baktığı bu görseli, kâinatı temsil eden hayat ağacının altında *eşref-i mahlûkât*ın da *esfel-i sâfilîn*in de var olacağı, ancak Allah'ın bahşettiği idrak ve iradeyle insanın tarafını seçeceği şeklinde okumak mümkündür.

Aslan-geyik/ceylan mücadele sahneleri, Emevîlerden sonra da İslâm mimarîsinde öne çıkan bir tasvir olmuştur. Kompozisyonun taş üzerindeki örneklerinden biri Anadolu Selçuklu Devri'ne (XII-XIII. yy.) ait olup günümüzde Konya Taş Eserleri Müzesi'nde sergilenir (Fot.429).



Fotoğraf 428. *Hırbetü'l-Mefcer Sarayı'nda Ceylan-Aslan Mücadele Sahnesi, Emevî Dönemi, 102/720-125/743, Eriha.**



Fotoğraf 429. *Aslan-Geyik Mücadele Sahnesi I, Anadolu Selçuklu Dönemi, XII. Yy., Taş Eserleri Müzesi, Konya.*

Hayvan mücadele sahnelerinde XIV. yüzyıla tarihlenen dikkat çekici bir örnek Ermeni işgali altındaki Azerbaycan topraklarında bulunan Ağdam-Haçin *Dorbatlı Köyü Türbesi*'ndedir (1314)[1174]. Kitâbesinden Kutlu Musa oğluna ait olduğu anlaşılan türbe, Kutlu Musa adıyla da anılır. Sekizgen türbenin cephelerinde pencere açıklıkları bulunur. Pencerelerin kemer köşelikleri ise çeşitli hayvan tasvirleriyle bezenmiştir (Fot.430). Bunlardan birinde karşılıklı aslan ve ceylan figürleri yer alır. Ayrıca türbenin tezyînatında aslan-geyik mücadele sahnesinin var olduğu kaynaklarda belirtilir[1175]. Ne yazık ki yaklaşık otuz yıl süren işgal döneminde eserin üzerindeki tasvirlerin bir kısmı zarar görmüş ve yerine haç işaretleri kazınmıştır[1176]. Sonraki yıllarda İslâm mimarîsinde aslan

---

[1174] Çağlıtütüncügil, *Azerbaycan'daki İslâmi Dönem Yapılarında Süsleme*, 77; Efendi, *Azerbaycan Dekorativ-Tetbigi Sanatları: Orta Asırlar*, 21-24, Çizim 34; Türbenin, 2018 tarihli bir yayında Ermeni askerî birlikleri ve onlara katılan çeteler tarafından yıkıldığı belirtilmektedir. Bk. Araz Aslanlı, "Karabağ Sorununda Çözümsüzlüğün Nedenleri ve Sonuçları", *Türk Cumhuriyetlerinde Bağımsızlık ve Devlet İnşa Süreci*, ed. M. Akif Kireççi (Almatı-Ankara: Ahmet Yesevî Üniversitesi, 2018), 249-250.

[1175] Görsel için bk. Efendi, *Azerbaycan Dekorativ-Tetbigi Sanatları: Orta Asırlar*, Çiz. 34.

[1176] Bk. Sona Rzayeva, "Karabağ Savaşı'nın Kültürel Miras ve Varlıklar Üzerindeki Etkiler", *Azerbaycan ve Dağlık Karabağ*, ed. Sevilay Yıldırım – E. Elif Gönüllü (Yayın yeri yok: Kültür Bakanlığı ve Yurtdışı Türkler ve Akraba Topluluklar Başkanlığı, 2020), 26, https://www.ytb.gov.tr/haberler/azerbaycan-ve-daglik-karabag, erişim: 05 Şubat 2023.

ve geyiğin/ceylanın çok fazla karşı karşıya gelmediği görülür. Bunun yerine boğa, hayvan mücadele sahnelerinde öne çıkar. Öte yandan geyiğin bir taraf olduğu mücadele sahneleri, Safevî Dönemi saraylarından Heşt Behişt Sarayı cephe süslemeleri ve Çehel Sütun Sarayı duvar resimlerinde aslan-geyik ve kaplan-geyik mücadelesi olarak XVII. yüzyılda yeniden gündeme gelir (Fot. 431-433).



Fotoğraf 430. *Kutlu Musa Türbesi, XIV. Yy., Karabağ.**





Fotoğraf 431. *Kaplan-Geyik Mücadele Sahnesi, Heşt Behişt Sarayı, Safevî Dönemi, 1080/1669, Isfahan.*

Fotoğraf 432. *Aslan-Geyik Mücadele Sahnesi II, Heşt Behişt Sarayı, Safevî Dönemi, 1080/1669, Isfahan.*



Fotoğraf 433. *Aslan-Geyik Mücadele Sahnesi III, Çehel Sütun Sarayı, Safevî Dönemi, XVII. Yy, Isfahan.*

Kutlu Musa Türbesi başta olmak üzere İslâm mimarîsinde mevcut olan bu tasvirler, insanın iç çatışmalarının sanata aksi olarak düşünülebilir. Tasavvufî metinlerde aslanın *celâl*; ceylanın ise *cemâl* vasfı ağır basan mürşid için birer mecazî anlatım aracı olduğunu belirtmiştik. Bu düşünceden yola çıkarak aslan-geyik/ceylan mücadele sahnelerinin de insanoğlunun ilk yaratılışından itibaren tabiatında var olan *hilm* ve *cehl*in mücadelesini ifade ettiğini söyleyebiliriz. Kur'an'da Allah'ın kullarıyla olan ilişkilerinde

öne çıkan *hilm* kavramı, Esmâ-i Hüsnâ'dan olup "hilm sahibi olmak" manasında *el-Halîm* şeklinde geçer[1177]. Bu bağlamda Allah'ın kullarına karşı merhameti ve bağışlayıcılığı *el-Halîm* esması ile izah edilir. Aynı zamanda insanların birbirleriyle olan ilişkilerinde öğütlenen bir davranış biçimi olan *hilm*e "yumuşak huyluluk" anlamı verilir[1178]. Tasavvufî düşüncede çok önemli bir yere sahip olan *hilm*, her durumda sükûnet hâli; zıddı olan *cehl* ise öfke alevi olarak görülür. Izıtsu, bu iki zıt insan davranışını açıklarken cehli "en *ufak bir kızgınlık anında iradesini kaybedip sonucu düşünmeden hareket eden sabırsız kişinin davranışı"* şeklinde ifade eder. Buradan hareketle cehl, hırslarına hakim olamayan ve kendisini öfkenin pençesine düşüren insanın davranışıdır. Hilm ise *"cehl patlamasını dizginleyebilen insan ahlâkıdır"*. Bu kimse kör ihtiraslarını yenebilen ve ne olursa olsun sakin kalmayı başaran, bağışlayıcı ve medeni insandır[1179]. Sanat eserlerine yansıyan her bir çizginin, sanatçının muhayyilesinde kendi inanç ve kültür ortamından beslenen bir anlama karşılık geldiğini düşünürsek; İslâmî devirde türbe, hankah ve saray gibi yapılara sıklıkla nakşedilen aslan-geyik mücadele sahnelerini *hilm* ve *cehl* perspektifinden okumak daha anlamlı görünmektedir.

c. Mürşid-i Kâmil Olarak Geyik

Geyik/ceylan figürü, İslâm mimarîsinde önceki medeniyetlerden bağımsız, özgün bir uygulama olarak mürşid-i kâmili temsilen kaşımıza çıkar. Bu çeşit tasvirlerin en çarpıcı örneği, Niksar Çöreğibüyük Tekkesi'ne ait taç kapıdadır. Yapının günümüze orijinal haliyle ulaşan taç kapısında mukarnaslı kavsaranın ortasına yerleştirilen geyik figürü, ayaklarını altına toplamış ve başı geriye dönük vaziyette tasvir edilmiştir. Binanın ilk inşasında ve bulunduğu konum için özellikle tasarlandığı anlaşılan figür, fantastik unsurlarla ve bitkisel bezemelerle harmanlanmadan, yalın bir halde işlenmiştir (Fot.434-435) Figürün herhangi bir üslûplaştırmaya gerek duyulmaksızın doğrudan yapıya girişin sağlandığı birimde ve büyük sayılabilecek bir ebatta olması, onu özgün kılan temel

---

[1177] el-Bakara 2/263.

[1178] et-Tevbe 9/114; Detaylı bilgi için bk. Serpil Başar, "Kur'an'da Hilm Kavramı", *Diyanet İlmî Dergi*, (2013) XLIX/1: 83-105.

[1179] Toshihiko Izutsu, *Kur'an'da Allah ve İnsan*, çev. Süleyman Ateş (Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, 1975), 193-195.

özelliklerindendir[1180]. Bu, aynı zamanda geyik tasviri ile sembolize edilen düşüncenin yahut temsil edilen kişinin, dönemin sakinlerince açık bir biçimde anlaşılabildiğini gösterir. Çöreğibüyük Tekkesi günümüzde her ne kadar cami olarak kullanılsa da, adından anlaşıldığı üzere, geçmişte tekke fonksiyonu icra eden bir mekândır. Nitekim halk arasında Geyikli Baba Tekkesi olarak bilindiği kaynaklarda mevcuttur[1181]. Esasen taç kapı kemerinin üzerinde yer alan kitâbe, yapının işlevi hakkında büyük ölçüde fikir verir. Kitâbede yazan Firdevsî'ye ait Farsça beyit;

"Adalet ehlini sevmeyi meslek et / Dünyadan geçmek düşüncen olsun

Allah'tan kork kimseyi incitme / Yolun doğrusu budur, başkası değil"[1182]

anlamına gelmekte olup zühd hayatı yaşayan, kurdu kuşu dahi incitmeme düstûrunu benimseyen dervişlerin adeta yaşam felsefesini, diğer bir ifadeyle tasavvuftaki *tarîkini* ifade eder. Onların tekâmül yolcuklarında adaleti şiar edinmelerine yönelik bir hatırlatma ve ihtardır. Kitâbe metninden yapının kimliği ile geyik tasviri arasında kuvvetli bir bağ olduğu anlaşılmakla birlikte bu bağ ancak tasavvufî metinler aracılığıyla anlamlandırılabilir. Tasavvufî düşüncede mürşid-i kâmilin, meşrebine göre kimi zaman kükreyen bir arslanın celâline yahut naif bir ceylanın hassasiyetine sahip olabileceğini ilgili bölümde dile getirmiştik. Mevlânâ da, yine bir mürşid-i kâmil sembolü olan nice aslanın ceylan şekline girdiğini, onun kükreyişini ise ancak temiz bir gönle sahip olanların duyabileceğini ifade eder[1183]. Henüz inşa tarihi net bir biçimde çözümlenememiş olan Çöreğibüyük Tekkesi, taç kapı ve mimarî özelliklerinden hareketle bazı yayınlarda XIII. yüzyıla[1184], bazılarında ise XIV. yüzyıla tarihlendirilir[1185]. VIII.-XIV. yüzyıllar, başta Moğol istilası olmak üzere çeşitli sebeplerle Horasan, Mâverâünnehir, Irak, Suriye gibi

---

[1180] Selçuk Mülayim, "Anadolu'da Hayvan Üslûbunun Bir Örneği", *Folklor ve Etnografya Araştırmaları*, (1984), 329.

[1181] Mülayim, "Anadolu'da Hayvan Üslûbunun Bir Örneği", 327.

[1182] Hamza Gündoğdu vd., *Tarihi Yaşatan İl Tokat* (Ankara: PYS Vakıf Sistem Matbaa Müdürlüğü, 2006), 439-440.

[1183] Rûmî, *Dîvân-ı Kebîr*, I/191.

[1184] Otto-Dorn, *Kunst Des Islam*, 148.

[1185] Aptullah Kuran, *Anadolu Medreseleri* (Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi, 1969), 63; Nuri Seçgin, *Tokat İl ve İlçeleri Mimarî Eserleri* (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Doktora Tezi, 1997), 145-147.

bölgelerden muhtelif tasavvufî zümrelerin Anadolu'ya akın ettiği dönemlerdir[1186]. Tasavvufî hareketlerin zirvede olduğu bu yüzyıllarda *geyik donuna girerek* keramet gösteren yahut dergâhına yüz sürenlere *ceylan naifliğinde* yaklaşan bir mürşidin, tekke kapısında geyik figürü ile tasvir edilmesi mümkün görünmektedir. Beyhan Karamağaralı, Hacı Bektâş-ı Velî'nin, kucağında geyik/ceylan ile tasvirleri sebebiyle figürün Bektâşî ve bâtınî tarikatlarla olan ilgisine dikkat çekmiş ve o şekilde bir anlamlandırma yoluna gitmiştir[1187]. Anadolu coğrafyasında anlatılagelen Bektâşî meşreb tasavvufî menkıbeler dikkate alındığında elbette yerinde bir yorumdur. Ancak Alevî-Bektâşî menkıbelerinin dışında kalan, ehl-i sünnet merkezli klasik tasavvuf literatüründe geyik motifinin mürşidi simgeleyen bir mecaz olduğu bilindiğinden, figürün yalnızca Alevî-Bektâşî eğilimli tarikatlara mahsus bir süsleme unsuru olamayacağı anlaşılmaktadır. Tüm bu etkenler göz önüne alındığında Çöreğibüyük Tekkesi'nin Alp-eren yahut gazi-derviş denilen, Orta Asya kökenli kolonizatör toplulukların mühim bir merkezi ve geyik figürünün bölgenin belki de kutup adı verilebilecek mürşidinin, söz konusu tekkede ikâmet ettiğini gösteren bir remiz olduğu söylenebilir.





Fotoğraf 434. *Niksar Çöreğibüyük Tekkesi Taç Kapısı, XIII.-XIV. Yy., Tokat, (Mehmet Top'tan)*

Fotoğraf 435. *Niksar Çöreğibüyük Tekkesi'nde Geyik Figürü, XIII.-XVI. Yy., Tokat, (Mehmet Top'tan).*

Tasavvufla doğrudan ilişkili bir başka geyik/ceylan tasviri Güney Azerbaycan Bölgesi'nde Erdebil şehrine bağlı Kelhoran kasabasındaki Şeyh Eminüddin Cebrâil

---

[1186] Rauf Kahraman Ürkmez, *Selçuklular Zamanında Anadolu'da Tasavvufî Zümreler (XIII. Yüzyıl)* (Konya: Çizgi Kitabevi, 2020), 46.

[1187] Beyhan Karamağaralı, "Anadolu'da XII-XVI. Asırlardaki Tarikat ve Tekke Sanatı Hakkında", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* XXI (1973), 251.

Türbesi'nde (981/1573) bulunur. Şah İsmail'in büyük dedelerinden olan Şeyh Eminüddin'in türbesi Safevî Dönemi'nde yenilenmiş ve bu esnada çok zengin kalem işi süslemelerle bezenmiştir. Türbenin mukarnaslı kubbesinde simetrik iki ceylan tasviri vardır. Başları geriye dönük olanlar ceylanların, Abdal Musa misali geyik/ceylan donuna giren dervişleri sembolize ettiği söylenebilir (Fot.436-437). Zira Safeviyye tarikatının Anadolu'da faaliyet gösteren halifeleri vasıtasıyla Türkmenlerle kayda değer bir ilişkisi olduğu bilinir[1188]. Ayrıca figürler doğrudan Safeviyye tarikatının şeyhine ait türbede yer aldığından gelişigüzel birer süsleme unsuru olmasa gerekir. Nitekim bilhassa tekke ve tarikat mekânlarında, bu kurumların inanç ve adetlerinin, yapılarda mevcut olan motif ve figürlere yansıdığı, farklı araştırmacılarca da dile getirilmiştir[1189].



Fotoğraf 436. *Şeyh Eminüddin Cebrâil Türbesi Kalem İşleri, Safevî Dönemi, 981/1573, Erdebil, (Kemal Özrkurt'an).*

Fotoğraf 437. *Şeyh Eminüddin Cebrâil Türbesi'nde Ceylan Tasviri, Safevî Dönemi, 981/1573, Erdebil, (Kemal Özkurt'tan).*

Mürşid-geyik bağlamında vermek istediğimiz son iki örnek Özbekistan'ın Semerkand şehrinde bulunan Şîr-dâr (XVII. yy.) ve Nadir Dîvan Begi medreseleridir (XVII. yy.)[1190]. Her iki medresenin de taç kapı kemer köşeliklerini süsleyen kompozisyonda kaplanların hareket halindeki ceylanların arkasından gittikleri görülür

[1188] Reşat Öngören, "Safeviyye", *DİA* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2008), XXXV/460.

[1189] Karamağaralı, "Anadolu'da XII-XVI. Asırlardaki Tarikat ve Tekke Sanatı Hakkında", 248.

[1190] Nadir Divan Begi medresindeki kaplan-ceylan tasvirleri 1980 yılında gerçekleştirilen restorasyona ait olmakla birlikte bölgedeki diğer tarihî yapılardan esinlenerek hazırlandığı anlaşılmaktadır. Bk. Abdujabbor Abduvohitov vd., "Nodir Divonbegi Madracaci", *Özbekiston Milliy Entsiklopediyasi* (Taşkent: Davlat İlmiy Naşriyati, 2004), VI:376.

(Fot.356,357,438). Bu, bir hayvan mücadele sahnesi değildir. Kaplanlar adeta ceylanların izinden gitmekte, onları takip etmektedir. Buradaki tasvir, tasavvufî kaynaklarda İbrahim Edhem ve Kaygusuz Abdal'ın irşadına vesile olan ceylan figürünü anımsatır. Her iki zât da ardına düştükleri ceylan vasıtasıyla kendi iç âlemlerinde muhasebe yapıp Hakk yoluna ulaşmışlardır. Hatta Kaygusuz Abdal menkıbesinde ceylan, doğrudan Kaygusuz Abdal'ın mürşidi Abdal Musa'nın kendisidir. Görüldüğü üzere tasavvufta ceylana yüklenen *yol gösterici, rehber* anlamı, burada aslana rehberlik yapan ceylan tasvirinde ortaya çıkmaktadır. Böylece söz konusu yapılarda ceylan, mürşidin manevî âlemdeki rehberliğinin İslâm sanatında figüre dönüşmüş şeklidir. Ayrıca Şîr-dâr Medresesi'nde kaplanın sırtından güneşin yükseldiği görülür. Bu, aslan bahsinde ele aldığımız Şîr-i Hudâ tasviridir. Esasen bahse konu tasvirde kaplanları, Allah'ın aslanı Hz. Ali olarak düşündüğümüzde onun ve tüm Müslümanların en büyük mürşidinin Hz. Peygamber Efendimiz olduğunu ifade etmek mümkündür.



Fotoğraf 438. *Nadir Dîvan Begi Medresesi'nde Ceylan Tasviri, Özbek Hanlıkları Dönemi, XVII. Yy., Semerkand. (Merve Akyüz'den).*

4. İslâm Mimarîsinde Boynuz

Geyik ve ceylan figürleriyle bağlantılı olarak değinmek istediğimiz son husus, İslâm mimarîsinde *boynuz* kullanımıdır. Boynuz, mimarîde bilhassa geç dönemde yaygınlık gösteren bir süsleme unsuru olmuştur. Batılılaşma hareketinin tesiriyle XVIII. yüzyıldan itibaren Osmanlıda rağbet gören boynuz motifi, mimarî yüzeylerin yanı sıra el sanatları ve mezar taşlarında yerini almıştır. Hatta Osmanlı devlet armasına dahil edilecek kadar önemsenen bir motif haline gelmiştir (Fot.250-251). Motifin geç dönemde kullanımı, Batı sanatının Osmanlıya nüfuz etmesiyle gerçekleştiğinden anlamlandırmada da Batı kültürü esas alınmıştır[1191]. Arma gibi siyasî nitelikli tasvirlerde, kelimenin doğu ve batı dillerindeki ortak kökeninden hareketle boynuz, *güç* ve *iktidar* ile ilişkilendirilir. Latincede *boynuz/cornu* ve *tâcın/corona* aynı kökten gelmesi ve her ikisinin başın üzerine yerleştirilen bir sembol olması da bu düşünceyi pekiştirmiştir[1192]. Kur'ân-ı Kerîm'de Kehf Sûresi'nde anlatılan ve *iki boynuz/kâkül/nesil/akran sahibi* şeklinde anlamlar verilen Zülkarneyn'in[1193] de Allah tarafından kendisine tanınan büyük güç ve imkânlar sayesinde doğu ve batıya sefer düzenleyen muktedir bir kul olduğu anlaşılır. Bununla birlikte Geyikli Baba, Karaca Ahmed gibi tasavvufî önderlerin, uzun boynuzlarıyla bilinen bahse konu hayvanın isimleriyle anılması, boynuzun, dolayısıyla motifin medeniyetimizde mistik bir anlama da sahip olduğunu akla getirmektedir. Nitekim boynuz, motif olarak kullanılmadan evvel, özellikle türbe ve tekke gibi dinî yapılarda, duvara veya kirişlere asılmak sûretiyle, bizatihi bulundurulan bir nesnedir[1194]. Türbelerde boynuz bulundurmanın kadim bir gelenek olduğu kimi tekkelerin vakfiyelerinden anlaşılır. İstanbul'un fethine katılan Şeyh Muhammed/Mehmed bin Şeyh Hasan Geylanî; fethin ardından, şehre giriş yaptığı kapının hemen yakınında bir zaviye inşa ettirmiştir. Zaviyenin 858/1454 tarihli vakfiyesinde tekke teberrükât eşyası arasında "kendisinde çerağ bulunan bir geyik boynuzu"nun varlığından söz edilir[1195]. Türbe ve zaviyelere geyik boynuzu asmak halen devam eden bir gelenektir. Bursa'nın Keles ilçesine bağlı

[1191] Semiha Altıer, "Bir Motifin Peşinden: Osmanlı Sanatında Bereket Boynuzu", *History Studies International Journal Of History* X/7 (2018), 32.

[1192] Guénon, *Mukaddes İlmin Sembolleri*, 238-239.

[1193] Bk. el-Kehf 18/83-98.

[1194] Hikmet Tanyu, *Türklerde Taşla İlgili İnançlar* (Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, 1968), 196.

[1195] Vedat Turgut, "Ahu ve Derviş: XIII. Yüzyıl Tasavvuf Dünyası Üzerine Bazı Yeni Bulgular", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 96 (2020), 22.

Dedeler Köyü'nde bulunan Şeyh Selahaddin Buharî Türbesi ve Dedeler Camii[1196] ile yine Bursa'da yer alan Geyikli Baba Türbesi[1197], bu hususta dikkat çeken yapılardır (Fot.439). Edirne merkezde yer alan Hasan Sezaî Külliyesi de geyik boynuzu içermesi bakımından önemli bir yapıdır. İlgili başlıkta etraflıca anlatıldığı üzere buradaki geyik boynuzundan kazınan tozların hastalara şifâ olduğuna inanılır. 1153/1740 yılına tarihlenen Hasan Sezaî Dergâhı birçok kez temelden yıkılıp onarım geçirmiş olmasına rağmen[1198], cami cümle kapısının iç kısmında asılı duran boynuz parçasının, Hasan Sezaî hazretleri döneminden intikal ettiği düşünülür (Fot.440). Türbelerde geyik boynuzlarının asılı olması çeşitli sebeplere bağlanmıştır. Güzel koku yaymaları[1199] ve bereket sembolü sayılmaları[1200] bu sebeplerdendir. Boynuz; geyik ve ceylan gibi hayvanların doğada hayatta kalabilmeleri için en güçlü silahı ve aynı zamanda kalkanıdır. Bu durum boynuza, kötülüklerden muhafaza eden bir anlam yüklemektedir. Boyunuzun doğal yaşamdaki koruyuculuk vasfı tasavvufta geyik ve ceylanın mürşidi temsil eden bir hayvan olmasıyla birlikte değerlendirilebilir. Böylece mürşid, bedenen öte dünyaya irtihal etmiş olsa da, mekânlara asılan boynuzlar, onu temsil ederek mürşidin manevî anlamda himaye ve koruyuculuğuna bir gönderme şeklinde telâkkî edilebilir.

Netice itibariyle geyik, ceylan ve âhu, tasavvufî literatürde kahir ekseriyetle olumlu manaya sahip hayvanlardır. Yumuşak huyluluğu ve itidali temsil eden bu hayvanlar, övgüye layık davranışlar için birer metafor olmuştur. Bilhassa rehberlik etme özellikleri, temsilî hikayelerde onları mürşid-i kâmilin sembolü haline getirmiştir. Mimarî tazyinatta farklı kompozisyonlar içerisinde ele alınan ceylan ve benzeri hayvanlar; Allah'ın yeryüzündeki nimetlerini, kâinatın huzurlu yanını, insanoğlunun hilm sahibi yönünü ve nihayetinde mürşidi ifade eden sembolik anlamara karşılık gelir. Yine söz konusu hayvanların ayırt edici bir uzvu olan uzun boynuzlar ise, tabiatta ilgili hayvanı vahşi hayattan koruması sebebiyle, koruyucu bir anlam üstlenmiştir.

[1196] Hicabi Gülgen, "Bursa Keles İlçesi Dedeler Köyü Camii ve Süslemeleri", *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* XXI/1 (2012), 65.

[1197] Münevver Gürevin, *Bursa Kestel Geyikli Baba (Baba Sultan) Külliyesi* (Bursa: Uludağ Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2019), 41.

[1198] Esin Benian - Arif Mısırlı, "Edirne Hasan Sezai Dergâhı Üzerine Bir İnceleme", *Turkish Studies* XV/2 (2020), 817-817.

[1199] et-Tûsî, *Acâyibü'l-Mahlûkāt*, 2019, 330, vr. no 190a.

[1200] Altıer, "Bir Motifin Peşinden: Osmanlı Sanatında Bereket Boynuzu", 22-23.



Fotoğraf 439. *Geyikli Baba Türbesinde Asılı Boynuzlar, Bursa (Münevver Gürevin'den).*

Fotoğraf 79. *Hasan Sezaî Hazretleri Mescid-Tevhîdhâne Cümle Kapısında Asılı Geyik Boynuzu, Edirne*

VI. DEĞERLENDİRME

Bu çalışmada, özgün ve soyut ifade biçimiyle araştırmacıların merakını celbeden ve sayısız bilimsel yayına konu olmuş müstakil bir disiplin olan İslâm sanatının yaygın olarak kullanılan mimarî bezeme öğeleri anlam bakımından incelenmiştir. Araştırmanın bütünü, metinlerden hareketle yorum ve değerlendirmeler içerdiğinden bu başlık altında motif ve figürlerin tek tek ele alınması yerine, çalışmada uygulanan metodoloji doğrultusunda, varılan sonuçlar bütüncül bir bakış açısıyla verilmeye çalışılmıştır.

Hulefâ-i Râşidîn Devri'nden itibaren geniş bir coğrafyada varlık gösteren Müslümanlar, yaşadıkları toprakların geçmiş birikimleri, estetik anlayışları, iklim ve malzeme özellikleri doğrultusunda mimarî eserler inşa etmişlerdir. İslâm sanatı söz konusu olduğunda yaygın kanaat mimarî yapıları meydana getiren minare, mihrap, avlu gibi formların ihtiyaçlar doğrultusunda zaman içerisinde şekillendiği yönündedir. Bunun yanında Kubbetü's-Sahre ve Şam Ümeyye Camii tezyînatları, erken devir İslâm sanatı olarak adlandırılan Emevî Dönemi'nden itibaren estetik kaygının ihtiyaçlara önemli ölçüde eşlik ettiğini ortaya koyar (Fot.11,12,14,28-31). *"Şüphesiz ki Allah güzeldir, güzelliği sever."* hadîs-i şerifiyle irtibatlandırılan bu estekik eğilim, dünyanın dört bir yanında imar edilen mimarî yapıların aynı zamanda hayranlık uyandıran birer sanat eserine dönüşmesine vesile olmuştur. XI.-XII. yüzyıllara gelindiğinde artık mekâna girişin sağladığı açıklık yalnızca bir kapı değil, eşsiz motiflerle bezenen bir taç kapıdır. Mihraplar, imamın cemaate namaz kıldırdığı birim olmaktan öte bir niteliğe bürünen göz alıcı eserler halini almıştır (Fot.13,31,38,167,169,179,182,184,190). İşte bu estetik tasavvurun ardında onu besleyen koca bir medeniyet vardır. Hindistan'dan Kuzey Afrika'ya mimarî özellikler ve teknikler farklılık arz etse de süslemenin yoğunlaştığı

birimlerin müşterekliği ve üslûp farklılıklarına mukabil motiflerin benzerliği, ortak bir kaynağa işaret etmektedir. Yayınlarında bu konuya temas eden Grabar, form ve teknikler düzleminden daha karşmaşık olan anlamlar düzlemine geçildiğinde İslâm sanatının özgünlüğünün belirmeye başladığını ifade eder[1201]. Zira sanatta anlam, onun içinde filizlendiği medeniyete özgü düşünce dünyası ve fikrî arka planla kuvvetli bir bağa sahiptir. Elinizdeki çalışmada söz konusu bağ, metinlerde kullanılan *mecazlar* ile mimarîde mevcut olan *teyînî unsurlar* üzerinden ele alınmıştır. Buradan hareketle araştırmada mecazlardan beslenen motifler, temelde üç başlık altında tasnif edilmiştir. Bunlar bitkisel kökenli, nesnel ve hayvan kökenli süslemelerdir. Kendi içinde de alt başlıklara ayrılan söz konusu sınıflandırmada bitkisel kökenli tasvirler, *hayat ağacı* ve *meyve tasvirleri*nden müteşekkildir. Kur'ân-ı Kerîm ve hadîs-i şeriflerde başat bir mecazî anlatım unsuru olan ağaç, tasavvufî kaynaklarda *şeceretü'l-kevn* benzetmesinden mülhem çok katmanlı bir evren tasavvuru sunar. *Varlık ağacı* şeklinde de isimlendirilen bu metaforun tohumu *"Kün/Ol!"* emri olarak ifade edilmiştir. Bunun yanında İslâm düşüncesinde yine ağaç tasvirinde somutlaşan cennet ağacı *Tûba* ve *Sidretü'l-Müntehâ*, hayat ağacına kaynaklığı noktasında önemli iki mecazî unsurdur. Hayat ağacı tasvirlerinin dallarına yerleştirilen meyveler ve minik kuşlar, hadîs-i şerifte müminler için kullanılan cennet ağacının/Tûba'nın meyvelerinden yiyen *yeşil kuşlar* benzetmesiyle paralellik gösterir. Kubbetü's-Sahre mozaiklerindeki hayat ağaçlarında aynı dalda farklı meyvelerin tasvir edilmesi, bizleri yine dallarında her türlü meyvenin yetiştiği Tûba Ağacı düşüncesine götürmektedir. Âyet-i kerîme ve hadislerde anlatılan Cebrâil (as)'in makamı ve cennet ırmaklarıyla beslenen Sidretü'l-Müntehâ betimlemeleri de mimarî tezyînatta hayat ağacı tasvirleriyle somutlaşmaktadır. Hayat ağacı kompozisyonlarında, ağacı besleyen hilâl biçimindeki kâse yahut vazolar, cennet ırmaklarından gelen âb-ı hayata işaret ederken, bilhassa tepede bulunan kanatlı figürün, yaratılmışlarca bilinebilen son sınır olan *kanatlı melek* Cebrâil (as)'in makamına karşılık geldiği düşünülebilir. Zira Emevî Dönemi de dahil olmak üzere hayat ağacı tasvirlerinin en üst noktasına ekseriyetle kanat motifi yahut kanatlı figür yerleştirilmiştir (Fot.29-30 Şek.8). Bunun yanında Yâkutiye Medresesi'nde olduğu gibi kimi tasvirlerde kanatlı figürlerin üzerinde görülen ve sonsuzluk ifade eden dairevî kompozisyonlar/gülbezekler, Cebrâil (as)'in makamının

[1201] Oleg Grabar, *İslam Sanatının Oluşumu*, çev. Nuran Yavuz (İstanbul: Alfa Yayınları, 2018), 246

ötesinde, yaratılmışların erişmesi mümkün olmayan ezelî ve ebedîliği sembolize ederek bu düşünceyi doğrular mahiyettedir.



Şekil 8. *Metinlerden Hareketle Hayat Ağacının Anlamlandırılması*



Şekil 9. *Sanat Eserlerinde Medeniyetlerin "Manevî Kök Birliği"ne İşaret Eden Ortak Unsurlar*

Hayat ağacının bir başka versiyonu olan *servi*, Selçuklu ve İlhanlı yapılarında görülmekle birlikte daha ziyade Osmanlı ile özdeşleşen bir motif olmuştur. Servinin güçlü bir şekilde dimdik ayakta durması ve diğer ağaçlarla temas etmeden doğrudan göğe doğru büyümesi, motifin özgürlüğün sembolü olarak algılanmasını beraberinde getirmiştir. İslâm dininde ise özgürlük, *tevhîd akidesi*ne bağlılıktır. Aynı zamanda *dosdoğru ve istikamet üzere* bir hayat sürmeyi gerektirir. Şekil itibariyle bu ilkelerle büyük bir uyum içerisinde olan servi, yere bağlılıktan sıyrılıp göklere doğru yönelen duruşuyla fânî hayattan kopup Yüce Yaratıcı ile "Bir" olmayı temsil eden sembolik anlamı kuvvetli bir motife dönüşmüştür (Fot.53-60).

Kur'an'da ve tasavvufî kaynaklarda yer alan ve süslemeye yansıyan bir diğer mecaz türü *meyveler*dir. Tasavvufî temsilî anlatılarda öne çıkan *nar, üzüm* ve *hurma,* âyet-i kerîmelerde cennet meyveleri arasında zikredilir. Özellikle nar ve üzümün kapı ve mihrap tezyînatında yoğunlaşması, cennete açılan sembolik kapıların cennet meyveleriyle tezyîn edildiğini gösterir. Öte yandan meyveler, tasavvufta manevî tecrübeleri izah eden birer mecaz olarak yer alır. İçi ve dışı birbirinden bambaşka özellikte olan nar, zâhir ve bâtın farkını temsil ederken hurma, Hoca Ahmed Yesevî'nin hikmetleri bağlamında Hz. Peygamber (sav)'den intikal eden manevî emanetin sembolü ve ilahî sıfatların tecellîsi sayılmıştır. Koruk, meyve ve şarap aşamalarından geçen üzüm ise sâlikin seyr ü sülûkunda *hamlık, pişmişlik* ve *yanmışlık* mertebelerini ifade eden bir mecazî anlatım aracı olup İslâm sanatında en sık tasvir edilen meyve olma özelliğine sahiptir (Fot.73-91).

Çalışmada *nesne* mecazları, süslemeye yansıyan örneklerden hareketle *ayna, kandil – şem', kapı – perde* ve *terazi – mîzan* olmak üzere dört başlıkta incelenmiştir. Bunlardan ilki olan ayna metaforu sanatta motif, malzeme ve müsennâ kompozisyonlar şeklinde yer alır (Fot.96,97,103,106,116,125). Sultan III. Selim'in Dua Odası'nda olduğu gibi kimi örneklerde aynanın doğrudan metinlerle birlikte bulunması, bu metaforik öğenin tezyînattaki ayna ile somutlaştığını net bir biçimde ortaya koyar. Öte yandan tasavvufî düşüncede Allah (cc)'ın yarattıklarında tecellîsini izah etme amacıyla kullanılan söz konusu mecaz, temelde *"Mümin, müminin aynasıdır"* hadîs-i şerifi ile irtibatlandırılarak hakîkî manada mümin kişinin, *el-Mü'min* olan Allah'ın sıfatlarının

aynası olacağını ifade eder. Bununla birlikte vahdet-i vücûd felsefesinin aktarımında hayli mühim bir metafor olan ayna, Allah ile yarattıkları arasında aynı anda var olan *özdeşlik/ayniyet* ve *başkalık/gayriyet* esasını temsil eder. Buna göre *el-Musavvir* olan büyük sanatkârın eseri olan âlem ve âdem, O'dan nüveler taşır. Kâinatı doğru gözle temaşa eden insan baktığı her yerde Rahmân'ı görür. Sûfîlere göre Allah'ın yarattıkları arasında tecellî ettiği ikinci varlık insandır ve insan, evren aynasının bir prototipidir. Allah'ın bir diğer tecelligâhı yine insanla ilişkili olmakla birlikte *gönül*dür. Belki de tasavvufî metinlerde en sık rastlanan tecellî metaforu *gönül aynası*dır denilebilir. Gönül aynasını ibadet ve tefekkürle cilalayıp temiz tutmak, Allah'ın oradaki tecellîsini berraklaştıracaktır. Ayna, bu açıdan manevî arınmayı somutlaştıran bir sembol olması hasebiyle manevî tefekkürün yaygın bir simgesi kabul edilmiştir. Sanatta bunun en güzel yansımaları taç kapı tezyînatında mevcut olan ayna motiflerinde görülür. Divriği Ulu Camii ve Şifâhanesi, Buruciye Medresesi, Ayasofya İmareti gibi eserlerin giriş cephesinde yapıya girenleri karşılayan simetrik aynalar ile aynalı kompozisyonlar ve İmamzâde türbelerinin tezyînatında yoğun olarak kullanılan aynalı geometrik tasarımlar, adeta kişiye gönül aynasını hatırlatan birer semboldür (Fot.96-101,118-120). Bununla birlikte ayna formundaki süslemeler bir mekâna girişte *kendi rûyunda (yüzünde) Hûdâ'nın sanatını ve nûrunu teferrüç eden insana "Kendini bilen Rabbini bilir."* hadîs-i şerifini hatırlatmaktadır. Ne de olsa insan, ilâhî Esmâ-i Hüsnâ'nın mazharıdır.

Kur'ânî bir mecazın süslemede doğrudan karşılık bulduğu nesne metaforu *kandil*dir. Nûr Sûresi 35. âyet-i kerîmeyle ilişkilendirilen kandil tasvirleri, öncelikle Allah'ın nûrunu temsil eder. Bunun yanında tasavvufî düşüncede gelişen ışık/nûr sembolizmiyle irtibatlı olarak ilâhî mesajla da özdeşleşen kandil, yapılarda daha ziyade Hz. Peygamberin makamı olan mihrapta bulunarak, ilâhî mesajın taşıyıcısı Hz. Muhammed (sav)'in temsillerinden biri olmuştur. Zira o aynı zamanda müminler için *sirâcen münîrâdır/ışık saçan kandildir*. Yine âyet-i kerîmede doğrudan *en-Nûr* ismiyle anılan Kur'ân-ı Kerîm de kandil motifinin sembolize ettiği unsurlardandır. Böylece tasavvufî düşüncede bir nûrlar hiyerarşisi gelişmiştir. Buna göre dünyadaki her şeyin kaynağı *Nûru'l-Envâr/nûrların nûru* olan Allah'ın nûruna bağlanmış ve ışık/nûr ile varoluş arasında bir özdeşlik kurulmuştur. Aynı şekilde karanlık/zulmet de yokluğa karşılık gelir. Diğer yandan Allah'ın yarattıklarına kendi nûrundan vermesi, onların

hidayete erişerek âlemde var olmaları anlamına gelir. Böylece kandil, *işrak/manevî aydınlanma* ve *hidayet* aracı olarak mimarî tezyînatta yerini almıştır. İslâm düşüncesinde kandilin/Allah'ın nûrunun her şeyin kaynağı olarak görülmesi, kandil motiflerinin gövdelerine "Allah" lafzının yazılması şeklinde tezahür etmiştir. Ancak bu durum, Bursa Yeşil Türbe mihrabında daha kuvvetli ve somut bir karşılık bulur. Burada kandilin merkezine yazılan *"Başarı sağlayan Allah'tır"* ifadesi, Fetret Devri'nden sonra Osmanlıyı yeniden ayağa kaldıran Çelebi Mehmed'in başarısını dayandırdığı kaynağı işaret eder (Fot.140-141). Türbesini henüz hayattayken inşa ettiren Çelebi Mehmed, bir anlamda saltanat ışığını da ilâhî nûra bağlamıştır. Işık sembolizmi kapsamında mimarî süslemede görülen diğer tasvirler kendi yanarken etrafını aydınlatan *şem'* ile nûr-ı nebi kaynağı olan *istiridye* ve *incid*r (Fot.147-151,154-157).

İslâm mimarîsinde tezyînatın yoğunlaştığı iki önemli birim *kapı* ve *mihrap*tır. Bu iki mimarî öğenin kurtuluş ve sonsuz mutluluğa açılan birer geçit telâkkî edilmesi, yapıların diğer birimlerinden çok daha özenli ve ihtişamlı bir biçimde tezyîn edilmelerine vesile olmuştur. Nitekim gerek dinî gerekse, Topkapı Sarayı Bâbü's-Selâm'da olduğu gibi, sivil mimarîde taç kapılara hakkedilen âyetler, İslâm medeniyetinde kapıların mahiyetini ortaya koyar. Bu bağlamda en sık görülenlerden biri *"...Kuşkusuz Allah'a itaatsizlikten sakınanlara çok güzel bir gelecek**, kapıları kendilerine ardına kadar açılacak adn cennetleri vardır***."[1202] âyetidir. Bu yaklaşım, mimarîdeki kapılarla cennet kapıları arasında benzeşim kurulduğunu gösterir. Cennet kapısı tasavvuruna ilaveten tasavvuf düşüncesinde kapı, bilinmeyen ve daha önce tecrübe edilmemiş başka bir âleme, makama geçişin ifadesi olmuştur. Bir nevi dervişin dikey yolculuğu anlamına gelen seyr ü sülûkta *maddeden manaya*, *kesretten vahdete* geçişi sembolize eden ve aşılması gereken duraklardır. Bu en yalın haliyle Hoca Ahmed Yesevî'nin dört kapı kırk makam anlaşıyında belirginleşir. *Merâtib-i erbaa* olarak da anılan *dört kapı kırk makam*, tasavvufî bir irşad ve eğitim metodunu ifade eder. Bu düşüncenin bilhassa klasik dönem Osmanlı mimarîsinde vücut bulduğunu söylemek mümkündür. Zira Süleymaniye Camii'ne ilk olarak *tâk kapı* adı verilen ve taşra avlusuna adım atılan kapılardan girilir (Fot.189). Bu kapıların en büyüğü caminin kuzey girişinde ve mihrap aksındadır. Daha

[1202] Sâd 38/50.

sonra *taç kapı*dan harem-i bîrûn adı verilen şadırvanlı avluya giriş yapılır (Fot.190). Buradan ana ibadet mekânı olan hareme ise *cümle kapısı*ndan girilir (Fot. 191). Sırasıyla aşılan aynı aks üzerindeki bu üç kapı, mümini *mihrab*a ulaştırır. Sonraki öncekinden birkaç basamak yüksekçe olan bahse konu kapılar, mihrapla tamamlandığında tasavvuftaki *dört kapı*yı temsil ettiği düşünülebilir.

İslâm mimarîsinde kapı metaforuyla ilişkili bir başka unsur, mezar taşlarıdır. *"Ölüm/kabir bir kapıdır, her insan oradan geçecektir."* hadisinden mülhem ölümünün öte dünyaya açılan bir kapı şeklinde algılanması, hem bahse konu hadisin mezar yapılarına yazılması hem de mezar taşlarının kapı formunda dekore edilmesi sonucunu doğurmuştur (Fot.196-199,202-205). Yine Kur'ân-ı Kerîm temelli bir metafor olan *perde*, İslâm düşüncesinde varlık ve mahiyet arasındaki metafiziksel ayrımın sembolü olmuş ve özellikle geç dönem Osmanlı mimarîsinde süsleme unsuru olarak kullanılmıştır (Fot.217-226; Şek.10).



Şekil 10. *Metinlerden Hareketle Perde Motifinin Anlamlandırılması*

Nesne mecazlarının son başlığı *terazi*dir. İslâm sanatında mevcut olan terazi motifinin dinî ve tasavvufi metinlerdeki arka planı araştırıldığında Kur'an'da zikredilen ve kıyamet günü kurulacak olan adalet terazileri karşımıza çıkar. Mîzan olarak da adlandırılan adalet terazileri, kimseye hiçbir şekilde haksızlık yapılmayacağının

göstergeleridir. Bu bağlamda mizan, mimarî tezyînatta cennet – cehennem tasvirleriyle birlikte yer alır. Bahse konu kompozsiyonlarda terazinin kefeleri arasına yerleştirilen makas oldukça dikkat çekici bir ayrıntı olup Mevlânâ'nın *Mesnevî*'deki *"... o, Hakk terazisidir. Şeytanın hilesinden kurtulmuştur. Şeriat ve Hakk üzre mücadelelerin makasıdır. İki hasmın dedikodusunu keser. Efsunla şeytanı şişede hapseder. Fitneyi kanun ile yatıştırır."*[1203] beyti ile anlam bulmaktadır. Kadıların toplum içerisindeki yerini anlatan hikayede kadı, *mîzan/terazi*ye; şeriat/kanunlar diğer bir ifadeyle "ilâhî emirler" de Hakk uğruna mücadelede dedikodu ve fitneyi kesen *makas*a benzetilmiştir. Dolayısıyla tasvirlerde mahşer günü kurulacak olan adalet terazilerinin yanında tasvir edilen makas, ilâhî emirlere uymayı hatırlatmaktadır (Fot.242-244,247). Osmanlı armasında tasvir edilen terazi ise kitap ve silah ile birlikte heraldik bir sembol olarak karşımıza çıkar. Bu üçlü kompozisyon, Hadîd Sûresi 25. âyet-i kerîmede geçen *kitap*, *mîzan* ve *demir* vurgusunu akla getirir. Buna göre devlet, yeryüzünde *mîzan/terazi* ile adaleti sağlayan, *demir (silah-kılıç)* ile adaletin sağlanmasının önündeki engellerle mücadele eden bir kurumdur. Kompozsiyonun diğer parçası *kitap* ile de bu yetkinin ilâhî kökenine ve ilme işaret edilmektedir (250-255).

Tezin beşinci bölümünde *hayvan kökenli mecazlar* ve onların mimarîdeki akisleri incelenmiştir. Burada ilk başlığı, süslemede diğerlerine kıyasla en sık görülen *kuş* teşkil eder. Dünyanın en eski ikonografik öğelerinin başında gelen kuş, İslâm mimarîsinde *tavus* gibi doğada mevcut olan kuşların yanında *Hümâ/devlet kuşu*, *Ankâ* ve *Sîmurg* gibi efsanevî kuşlar şeklinde tezahür eder. Bilhassa efsanevî kuşların doğrudan metin kökenli gelişim gösterdikleri gayet açıktır. Kur'an'da kuşlar, inanan topluluklar için ibret vesilesi şeklinde yer alırlar. Ayrıca Hz. İbrahim ve Hz. İsa kıssalarından hareketle mecazî anlatım aracı olarak da kullanılırlar. Tasavvufta kuşlar, *Mantıku't-Tayr* ve benzeri temsîli hikayelerde farklı insan karakterlerinin izahı için birer metafor olarak öne çıkar. Bu bağlamda yukarıda değindiğimiz, Hz. İbrahim kıssasında geçen dört kuş, *Mesnevî*'de insan tenini makam edinen dört fitneci kuş olarak anlatılır. Tavus, kaz, karga ve horozdan müteşekkil bu fitneci kuşlar, insan nefsindeki dört huyun misalidir. *Kaz* hırs, *horoz* şehvet, *tavus* makam sevdası, *karga* ise ebediliğe tamahtır. Mevlânâ'ya göre, şayet

[1203] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, VI/700, 1512-1514. Beyitler .

kişi ihyâ olmak istiyorsa, âyette buyrulduğu üzere, bu dört kuşun kafasını kesmelidir. Ancak o vakit gönül ülkelerinde sultan ve Hakk'ın halifesi olacaktır. Ne var ki *Mesnevî*'de *"Süleyman'a tâbi olan kuşlar"* olarak da ifade edilen *"Hikmetli bilgiye ulaşan kuşlar",* tüm bu olumsuzluklardan berîdir. Zira onların zayıf ve çirkin addedilen özellikleri dahi güzel görünür, anlam kazanır. Örneğin Hakk yolundaki tavusun ayakları, diğer tavusların kanatlarından güzeldir. Böylece dünyevî ve uhrevî güzelliği bünyesinde aynı anda barındıran tavus, mimarî süslemede fazlaca tasvir edilmiştir (Fot.304-307). Diğer yandan tavus kuşları, âb-ı hayat kaynağı ile ilişkilendirilerek su mimarîsinde tercih edilen bir kompozsiyon olmuştur (Fot.310). Nitekim dinî mimarîdeki örneklerin birçoğunda da tavus kuşlarının ortasında yine âb-ı hayata atıf içeren vazo yahut su kâsesi yer alır (Fot.314).

İslâm mimarîsinde, daha ziyade Türklerin inşa ettiği yapılarda görülen *devlet kuşu*, Türklerin Anadolu'yu fethetmelerinin ardından, Birinci Beylikler Devri'ne tekâbül eden Artuklu, Mengücekoğulları, Saltukoğulları eserleriyle Selçuklu yapılarının başlıca süsleme unsurlarından olmuştur. Hz. Peygamberin *el-Ukab/kartal/karakuş* adıyla malum sancağından da yola çıkarak *kartal/şahin/doğan* türünden yırtıcı kuşların İslâm devletlerinde egemenlik sembolü olduğu bilinir. Tasavvufta da bu üç kuş, asaleti ve yücelikleriyle her daim padişaha dost olmuşlardır. İslâm mimarîsinde doğrudan kartala benzemeyen, fakat Selçuklu çift başlı kartalı olarak isimlendirilen ve çoğu zaman birden fazla hayvanın uzuvlarının bir araya getirilmesinden müteşekkil zoomorfik tasvir, çalışmada *devlet kuşu/Hümâ* şeklinde isimlendirilmiştir. Söz konusu heraldik figürün Anadolu'da erken tarihli ve karakteristik iki örneği Diyarbakır'da 605/1208 yılına tarihlenen Ulu Beden ve Yedi Kardeş burçlarında bulunur (Fot.273-275). Burada kompozsiyonun diğer parçaları olan aslanlar heraldik etkiyi pekiştirir. Yine Selçukludan günümüze intikal eden ve çeşitli müzelerde sergilenen çok sayıda çini ve taş eserlerde bahse konu figürün *es-Sultan* yahut *el-Muazzam* ibareleriyle yer alması, onların iktidar ve egemenlik sembolü olduğunu ortaya koyar. Ayrıca Anadolu'daki erken dönem Türk-İslâm eserleri, kitâbelerinde sultanlara ait unvan ve ongunları içermeleri bakımından, *devlet kuşu-Hümâ* ilişkisini ortaya koyma noktasında mühim bir yere sahiptir. Bu hususta Divriği Ulu Camii dikkat çekici bir örnektir. Camiyi yaptıran Mengücek beyi Ahmed Şah'ın dedesi Şahin Şah, doğrudan *şahin* adını taşımasının yanında Sitte Melik Türbesi

kitâbelerinde kendisi için zikredilen unvanlar kayda değer birer ipucudur. Divriği'deki türbede Şahin Şah için *Alp Kutluğ*, *Uluğ Hümâyûn Çeboğa Tuğrul-Tekin* ifadelerine yer verilmiştir[1204]. Bu unvanlar onun, *kut sahibi bir alp*, *Hümâ'ya ait (Hümâ gibi) bir hükümdar* olduğunu gösteren ifadelerdir[1205]. Nitekim *hümâyûn* kavramı daha sonraki yıllarda da padişaha ve devlete ait kurumlar için kullanılmaya devam etmiştir. Bununla birlikte hayat ağacı tasvirlerinde mevcut olan devlet kuşu/Hümâ figürleri, dünyevî anlamın yanında dinî ve mistik bir boyuta da gönderme içerir. Daha önce temas ettiğimiz üzere burada kuşlar, Cebrâil (as)'in makamına işaret ederek devlet hakimiyetini ilâhî/göksel bir kaynağa bağlamaktadır (Şek.8). Diğer bir deyişle hayat ağacındaki kanatlı figür, kitâbelerde yazıyla belirtilen, sultanın Allah'ın yeryüzündeki gölgesi oluşunun ikonografik ve sanatlı bir ifadesidir. Bu ise tasavvufta Ankâ ve Sîmurg'tan farklı bir mahiyeti olan Hümâ ile benzerlikler taşımaktadır. Nitekim tasavvufî metinlerde *Hümâ*, himmet sahibi, gölgesiyle padişahlara saltanat bağışlayan üstün bir kuş olup padişahlık onun kanadı altında elde edilir.

Kuş tasvirlerinin diğer iki önemli öğesi *Ankâ* ve *Sîmurg*'tur. Hayvanlar âlemini fiziksel olduğu kadar efsanevî yönleriyle de ele alan *Acâibü'l-Maklûkât* türünden eserler, bahse konu kuşların niteliklerine yönelik bilgiler içermesi bakımından mevzuya kısmen açıklık getirir. Bu doğrultuda adı geçen efsanevî kuşlardan iri cüssesi ve heybetiyle dikkat çeken Ankâ, kuşların hükümdarı ve efendisi olarak anlatılır. Buna mukabil bir başka efsanevî kuş olarak öne çıkan Sîmurg, Ankâ gibi heybetli bir kuş olmasının yanında kanatlarından çıkan ve hiçbir âdemin işitmediği sesler, tüylerinden savrulan ateşler ve envâi çeşit çiçeklerle donatılmış bir bahçeyi andıran renkli görünümüyle tarif edilir[1206]. Attâr'ın *Mantıku't-Tayr*'ında ise tamamen mistik bir karektere bürünür. Dönemin efsanevî hayvanlar hakkında bilgi veren metinlerinden anlaşıldığı üzere Ankâ ve Sîmurg, ortak yönleri olmakla birlikte gerek mahiyet gerekse görünüş bakımından birbirinden farklı kuşlardır. Nitekim tasvirleri de farklılık arz eder. Bu betimlemelerden yola çıkarak Ankâ'nın Hümâ'ya daha yakın bir kuş olduğu söylenebilir. Mimarî tezyînatta,

---

[1204] Önkal, *Anadolu Selçuklu Türbeleri*, 46.

[1205] Bk. Sakaoğlu, *Türk Anadolu'da Mengücekoğulları*, 302-307.

[1206] et-Tûsî, *Acâyibü'l-Mahlûkāt*, 2012, vr. no 307a-308b; et-Tûsî, *Acâyibü'l-Mahlûkāt*, 2019, 389, vr. no 245b-246a.

yazmalardaki Ankâ tasvirlerine benzeyen ve heybetiyle dikkat çeken örnekler arasında Kubâdâbâd Sarayı çinilerindeki tekli kuş figürünü zikretmek yerinde olacaktır. Beyşehir Gölü'nün güneybatı kıyısında kalan Küçük Saray'ın sekiz köşeli duvar çinilerinde bahse konu tek başlı kuş figürünü görmek mümkündür (Fot. 293). Bir diğer örnek Topkapı Sarayı Sünnet Odası giriş cephesini süsleyen çini panolar ile Bağdat Köşkü pencere aralarındaki çini panolarda bulunur. Metinlerde iktidar sahibi bir kuş şeklinde anlatılan Ankâ, Sîmurg'dan ayrışarak, dünyevî iktidarla irtibatlandırılabilecek bir figürdür. Selçuklu ve Osmanlı saray yapılarını süsleyen tekli muktedir kuş figürlerinin de bu çağrışımı yansıtan Ankâ görselleri olduğu söylenebilir.

Hem yazmalarda hem de mimarîde Ankâ'dan hayli farklı tasvir edilen, uzunca bir boyna ve kabarık renkli tüylere sahip olan *Sîmurg* ise kanatları olabildiğince açık ve ekseriyetle gökyüzünde süzülür vaziyettedir (Fot.301-302). Sîmurg'un yine metinlerle paralel olarak çoğu kez ejderle karşı karşıya tasvir edildiği görülür (Fot.295,296,300). Sîmurg tasvirlerinde dikkat çeken bir diğer mesele, figürün daima uçar vaziyette olmasıdır. Sîmurg'un çoğunlukla hareket halinde oluşu, onu Ankâ'dan ayıran en temel özelliklerden biridir. Esasen bu husus İslâm kültüründe Sîmurg'un taşıdığı anlamla yakından ilişkilidir. İbn Sîna ve Gazzalî başta olmak üzere ruh=kuş denklemi üzerinden insanın asıl ve gerçek yurduna yolculuğunu mecazî bir üslûpla ele alan birçok risale yazılmıştır. Sîmurg bu metaforik anlatıların baş kahramanıdır. Ancak Attâr'ın Sîmurg'a yönelik özgün tasavvufî yaklaşımı, figüre yüklenen manevî anlamı derinleştirmiştir. *Mantıku't-Tayr*'da kuşlar, padişahları Sîmurg'u bulmak üzere zahmetli bir yolculuğa çıkar. Yolculuk sırasında ruhun karşılaşacağı maddî ve manevî güçlükler, yedi çetin vadiyi aşmak üzerinden okuyucuya aktarılır. Yolun sonunda ancak *otuz kuş* kalır. Nihayet Sîmurg'a ulaştıklarında bu otuz kuş bizatihî kendilerinin *sî murg* (Farsça otuz kuş) olduğunu anlar[1207]. Attâr'ın bahse konu tasavvufî metni ve *si murg* benzetmesi, ruhla ilâhî zâtın özdeşliği tecrübesini olağanüstü bir şekilde ifade eden en ustalıklı cinastır. Böylece Sîmurg tasavvuftaki *fenâfillah* makamını karşılayan mücerret bir anlama kavuşur. *Mantıku't-Tayr* ile birlikte Sîmurg, insanoğlunun yeryüzündeki varoluş sürecinde kendini bulmasını ve öze dönüşünü simgeleyen bir metafor olmuştur. Bir anlamda seyr ü sülûkun

[1207] Attâr, *Mantıku't-Tayr*, 381.

ve insan-ı kâmil olmanın başlıca mecazlarındandır. Bu ise yolda olmayı gerektiren bir durumdur. Tasavvufî düşüncede Allah'a ulaşma gayesindeki insan, bilhassa manevî âlemde bir mertebeden diğerine daima hareket halindedir. Böylece mistik düşüncede Sîmurg'a yüklenen anlamın süsleme sanatlarındaki en dikkat çekici tezahürü, onun hareket halindeki tasvirleri olmuştur.

Çalışmada ikinci olarak ele alınan hayvan mecazı *aslan*dır. Mimarî süslemenin en kadim figürlerinden olan aslan, metinlerde büyük oranda olumlu anlama tekâbül eder. Güçlü bir karakteri ve sağlam bir mizacı niteleyen aslan, İslâmî gelenekte hem Hz. Hamza[1208] hem de Hz. Ali için kullanılan yerleşik bir metafordur. Zamanla tasavvufî literatürde Hz. Ali ile daha fazla anılır olan "Allah'ın Aslanı" kavramı, dîvan ve mesnevîlerde *Esedullah*[1209]*, Esedullâhi'l-Gâlip*[1210], *Haydarullah*[1211], *Şîr-i Hûda, Şîr-i Yezdân, Haydar-ı Kerrâr* gibi benzer manalara gelen Farsça ve Arapça farklı tamlamalarla ifade edilmiştir. Çalışmamız açısından aslan figürünün dinî ve tasavvufî metinler aracılığıyla yeniden anlamlandırıldığı en önemli örneklerin başında bahse konu tamlamaların İslâm sanatında karşılık bulduğu tasvirler gelir. Zira kadim bir kompozsiyon olan güneş-aslan ikilisine İlhanlı hükümdarı Olcaytu Muhammed Hüdâbende zamanında kestirilen sikkelerde "Ali Velîyullah" ibaresinin ilave edilmiş olması[1212] ve sonraki dönemlerde ise güneşin merkezine "Muhammed" aslanın altına "Yâ Ali" yazılması, artık bu kompozisyonun İslâm medeniyeti için farklı bir anlama büründüğünün somut göstergeleridir (Fot.355). Mimarî eserlere geldiğimizde, motifin form olarak İslâm öncesi dönemlerden beslenmekle birlikte mâna bakımından İslâmî bir kisveye büründüğü örnekler daha çok XVI. yüzyıl ve sonrasında inşa edilen yapılarda karşımıza çıkar. Günümüz İran sınırlarında kalan Kirman şehrinde Şah I. Abbas Dönemi idarecilerinden Ganj Ali Khan tarafından inşa ettirilen kervansarayın taç kapı kemer köşelikleri, Şir-i Hudâ tasviri bakımından özgün bir niteliğe sahiptir. Şiî eğilimli İslâm

---

[1208] Sezgin, *Natural Sciences in Islam-Ad-Damîrî Hayât al-Hayawân*, IX/5.

[1209] et-Tûsî, *Acâyibü'l-Mahlûkāt*, 2019, 430, orijinal vr. no 285b.

[1210] Allah'ın güçlü aslanı.

[1211] Ethem Ruhi Fığlalı, "Sünnî Tarih ve İlahiyat Geleneğinde Hz. Ali", *Tarihten Teolojiye İslâm İnançlarında Hz. Ali*, ed. Ahmet Yaşar Ocak (Ankara: TTK, 2005), 103.

[1212] Turan, "Şîr ü Hûrşîd Tasvirinin Kökeni ve İçeriğine Dair Düşünceler", 458'ten naklen Seyyid Ahmed Kesrevi Tebrizî, Tarihçe-i Şîr ü Hûrşîd, (Tahran: Haver Neşriyat, 1930), 19, 20, 31.

devletlerinde kompozisyona *kılıç* nesnesinin ilave edilmesi de söz konusu tasvirlerin Hz. Ali ve Zülfikâr bağlamında Şîr-i Hudâ anlamını pekiştimektedir (Fot.353-354). Kompozisyon, İran dışında ve Sünnî itikada tâbi devletlerin eserlerinde de görülür. Bunlar arasında en bilineni Özbekistan'da Semerkand meydanındaki üç medreseden biri olan Şîr-dâr Medresesi'dir. Şîr-dâr Medresesi'nde *aslan/kaplan-güneş* motifinin dönemin dinî-tasavvufî etkileri bağlamında Hz. Ali ile ilişkilendirmemizin bir sebebi de medrese içerisinde bulunan ve dört halifenin isimlerinin zikredildiği kitâbedir. Kalem işi kitâbede Ebubekir, Ömer, Osman isimlerinin ardından Hz. Ali'nin aslan manasına gelen *Haydar* lakabı ile yer alması, taç kapıdaki tasvirin manasını kuvvetlendirmiştir[1213]. Tasvirin, ilim yuvası olan bir medresede bulunması ve Peygamber Efendimiz'in dört halife arasından Hz. Ali için *"Ben hikmet eviyim. Ali de onun kapısıdır."* hadisini söylemiş olması, İslâmî gelenekte aslan/kaplan figürüne medrese taç kapısında yer verilmesini açıklamaktadır.

Tasavvufî metinlerde *aslan* metaforu ile öne çıkan bir diğer husus, *ilâhî aşk* yahut *cezbe* hali diyebileceğimiz durumdur. Bu itibarla dervişlerin Allah aşkında zirveye ulaşma halleri, kimi eserlerde, ilgili bölümde etraflıca ele aldığımız bir kavram olan *kağan aslan* ile tarif edilir. Böylece dervişlerin cezbe hali, aşktan kükreyen aslana benzetilir. Terimin tasavvufî literatürde Farsça karşılığı *Şîr-i Devân/koşan aslan* olarak geçer ve ilâhî aşk ile mürşid-i kâmili temsil eder. Buradan hareketle mürşid, *hakîkat aslanı* yahut *sırların aslanı*dır. Mimarîde bunun en güzel örneklerinden biri Erdebil'de bulunan Şeyh Eminüddin Cebrâil Türbesi girişindeki kalemişi aslanlardır (Fot.367-368).

Mimarîde aslan figürünün öne çıktığı alanlardan biri de karşılıklı aslan tasvirleridir. Bu tür kompozisyonlarda aslan, İslâm mimarîsindeki diğer figürlerden farklı şekilde, heykel formunda ele alınan yegâne hayvan olarak belirir. Bu hususta erken tarihli ve dikkate değer örneklerden biri Filistin'in Eriha şehrindeki Hırbetü'l-Mefcer Sarayı kazılarında çıkarılan heykeldir. Başından ayrılmış heykelin dönemin Emevî halifesine ait olduğu ileri sürülür. Kılıcının kabzasını tutmuş şekilde tasvir edilen halife, sırt sırta vermiş aslanların üzerinden yükselmek sûretiyle büyük bir heybet kazanmıştır (Fot.361). Aslanın iktidar sembolü oluşu ilâhî kitaplarda Hz. Süleyman Dönemi'ne kadar götürülür. Kur'ân-ı Kerîm'e göre Hz. Süleyman, geniş hükümranlık yetkileri ile donatılan bir

[1213] Bobojonov - Raximov, *The Architectural Epigraphy of Uzbekistan-Samarkand (Registan)*, 253.

peygamberdir. Sebe Sûresi 13. âyeti-i kerîmede kendisinin yüksek ve görkemli binalar (korunaklı kaleler, ihtişamlı saraylar, mabedler) inşa ettirdiği ve buralarda heykellerin, havuzların bulunduğu ifade edilir. Âyette heykellerin mahiyeti hakkında bilgi verilmezken İsrailiyat kökenli aktarımların tesiriyle bunların melek, kuş ve *aslan* türünden heykeller olduğu belirtilir[1214]. Nitekim Tevrat metinlerinde Hz. Süleyman'ın fildişinden tahtının iki yanındaki aslanlar etraflıca betimlenmiştir. Böylece kutsal metinler aracılığıyla Hz. Süleyman Dönemi'ne uzanan, iktidarın aslan ile sembolize edilmesi geleneği, Hırbetü'l-Mefcer'deki halife heykelinden anlaşılacağı gibi İslâmiyet sonrasına sirayet etmiştir. Esasen semavî dinlerin metinleriyle teyit edilen bu uygulama, İslâm öncesi ve sonrası şeklinde bir ayrışmadan ziyade dinî düşünce ve yaşayıştaki sürekliliğin bir göstergesidir. Bu da dinî ve mistik geleneklerin, tarihin belirli dönemlerinde farklılaşmalar yaşansa da özünde tek bir kaynaktan beslendiği fikrini pekiştirir. Bu minvaldeki karşılıklı aslan tasvirleri başta Artuklu, Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu olmak üzere İslâm devletlerinin tasvir geleneğinde varlığını sürdürmüştür. Öte yandan *Acâib* türünden eserlerde hayvanlara dair anlatılan hikayeler, heykel ve kabartma şeklindeki aslanlara kendi döneminde koruyucu anlam yüklendiğini somut olarak gösterir. Örneğin Tûsî'ye ait nüshada, Hz. Süleyman Dönemi'nden evvel Hemedân şehrinde yaşamış Pelinan Hakîm (Belinas) adında bir zatın şehrin kapısına *tılsım* mahiyetinde taştan bir aslan yerleştirdiği ve buraya *Bâbü'l-Esed* adının verildiği belirtilir[1215]. Böylece bu tür hikayeler, metinlerle mimarî eserler arasındaki bağı ortaya koyduğu gibi eserlerde mevcut olan birtakım figürlerin sebeplerine ışık tutmaktadır.

Hayvan mecazlarında üçüncü olarak incelediğimiz figür *ejder*dir. Ejder; yer altı, yer üstü ve gökyüzü şeklinde tarif edilen dünyanın kozmik katmanlarının her üçü ile bağlantısı kurulan muhayyel bir varlık olduğundan bereket, güç ve koruyuculuk gibi olumlu anlamları ihtiva etmesinin yanı sıra tam zıddı olan kıtlık ve kaosun da temsilcisi kabul edilir. Karmaşık bir anlam örgüsü sunan ejder, mimarî süslemeye farklı biçimlerde yansımış olup ihtiva ettiği anlamlara paralel olarak çalışmada üç başlıkta ele alınmıştır. Bunlar *hayat bahşeden ejder/yılan*, *koruyucu tılsım olarak ejder/yılan* ve *nefse tekâbül*

[1214] *Kur'an Yolu*, 2007, IV/421-422.

[1215] et-Tûsî, *Acâyibü'l-Mahlûkāt*, 2019, 269, orijinal vr. no 134b-135a.

eden ejder/yılan şeklinde isimlendirilmiştir. İlk iki başlık ejderin daha ziyade olumlu anlamlarından beslenen tasvirleri içerirken üçüncü başlık, nefs ile ilişkilendirilen ve olumsuz anlamın öne çıktığı tasvirlerden oluşur. Metinler üzerine yaptığımız çalışmalar, İslâm mimarîsinde ejder/yılan görsellerinin karşılık geldiği temel anlamlardan birinin *ebediyet, uzun yaşam* ve bu düşünceyle bağlantılı olarak *şifâ* olduğunu gösterir. Buradan hareketle Kayseri Gevher Nesibe ve Çankırı Cemaleddin Ferruh şifâhanelerinde tespit edilen birbirine dolanmış ejder figürleri, su mimarîsinde kurnaların ve çörtenlerin ejder formunda tasarlanması, mezar yapıları ve alemlerde mevcut olan çifte ejder kabartmaları, ortak bir düşüncenin mecazî ifadelerdir (Fot.376-379,384). Bu husus mitoloji kaynaklı anlatılarda, yılanın ölümsüzlük otunu yiyerek sonsuz yaşama kavuşmasıyla açıklanırken İslâm mimarîsinde esas itibariyle kelimenin etimolojik kökeniyle yakından ilgilidir. Zira Arapçada yılanı niteleyen *el-hayye* kelimesi aynı zamanda *uzun yaşayan* anlamı taşır[1216]. Dikkat çekici nokta ise Esmâ-i Hüsnâ'dan olan *el-Hayy*'ın yaşamak, diri ve canlı olmak anlamına gelen "hay / حي" kökünden sıfat olup diri olan, yaşayan manalarını içermesidir. Bu ifade Allah'a mahsus olduğunda *ölümsüzlük/bekâ/bâkî* olma, dolayısıyla *hakkında ölüm geçerli olmayan varlık* anlamlarını karşılar. Bahse konu esmânın dünya hayatı, insanoğlu ve canlılara yansıması ise yaşatanın da öldürenin de mutlak sûrette Allah olduğunun hatırlanması şeklindedir. Diğer bir ifadeyle, Kastamonu Yılanlı Darüşşifâsı'nın taç kapısına hakkedilen hadiste vurgulandığı gibi tedavinin yollarını aramak, Allah'ın yarattığı devalara başvurmak ve bunun yanında her türlü canlıyı yaşatıp öldüren, tekrar dirilten ve hayat-ölüm çerçevesinde kurduğu nizamla tabiatı idare edenin de ancak ve ancak yüce Allah olduğuna iman edip teslim olmaktır. Yine İmam Bahir Türbesi ve Ahlat Meydan Mezalığı'ndaki ejderli mezar taşları bu düşünceyi destekleyen mühim örneklerdir (Fot.381-385). Bahse konu mezar yapılarında Allah'ın *el-Hayy/daima diri* ve *el-Kayyûm/her şeyin varlığının ona bağlı ve dayalı* oluşunu vurgulayan Âyetü'l-Kürsî'nin ejderlerle birlikte sıklıkla süslemede yer alması, figürleri daha anlaşılır kılar. Dolayısıyla mezar taşları ve türbe tezyînatında kullanılan ejderler, el-Hayy esmâsı ile bağlantılı olarak, Osmanlı mezar taşlarına yazılan "*hüve'l-bâkî/ezelî ve ebedî olan yalnızca Allah'tır"* ibaresinin tasvirle ifadesidir. Böylece buradaki ejderler; hayatı bahşedenin, onu geri alanın ve bâkî olanın yalnızca Allah olduğunu hatırlatır. Benzer

[1216] İbn Manzur, *Lisânü'l-Arab*, III/431.

durum cami ve sancak alemleri için de geçerli olup alemlerin merkezindeki Allah lafzını çevreleyen ejderler, İslâm'ın mabedlerinin ve sancağının kıyamete kadar diri kalacağının simgesidir (Fot.386-390).

Yılan/ejder figürünün İslâm sanat eserleri içerisinde olumlu anlama karşılık geldiği bir diğer tasvir türü, şehir ve yapı girişlerinde yer aldığı kompozisyonlardır. Söz konusu uygulamanın mimarîde daha ziyade bir şehre yahut yapıya girişin sağlandığı kapılar üzerinde yer aldığı görülür. Bu anlamda Halep'teki Bâbü'l-Hayyât ve Bağdat'taki Bâbü't-Tılsım, ejder figürleriyle tezyîn edilmiş kapıların öne çıkan iki örneğidir. Çalışmada etraflıca temas ettiğimiz üzere Anadolu'da inşa edilen Türk Devri eserlerinde kapı tokmaklarında, kitâbe metinlerinin her iki yanında, taç kapı ve kemer teyînatında çifte ejderli kompozisyonların çok sayıda örneği bulunur (Fot.394,399,400). Dönemin düşünce yapısıyla yakından ilgili olduğu anlaşılan bu uygulamanın izlerine tarihî kayıtlarda rastlanır. Nitekim XII. yüzyılda Şam ve Cezire bölgelerinin vakanüvisti olarak bilinen İzzeddin Muhammed İbn Şeddâd (613/1217-684/1285), Halep'te yılan ısırıklarının zararlı etkilerini önlemek ve aynı zamanda şehir sakinlerini korumak amacıyla inşa edilen bir *Ejderha Kulesi/Burç es-Saʿabîn*'den bahseder. XV. yüzyılda yaşamış Memlûk topografı Ebu'l-Fadl Muhammad İbn el-Şihne de Burç es-Saʿabîn olarak anılan kulenin Halep'te yılan ısırmasına karşı bağışıklık sağladığını ve yılanlara karşı bir tılsım görevi gördüğünü daha açık bir şekilde belirtir[1217]. Dönem kaynaklarında tespit edilen yılanın/ejderin halk arasında mevcut olduğu bilinen koruyucu tılsım özelliğine yönelik inanç, ejderli Tılsım Kapısı'nın adlandırılmasına da ışık tutmaktadır. Orta Çağ İslâm kültüründe mevcut olan bu anlayışın kaynağı düşünüldüğünde elbette ilk olarak akla Hz. Musa kıssası gelir. Hz. Musa'nın ejderha büyüklüğünde bir yılana dönüşen âsâsı, Firavun'un üstün yetenekli büyücülerinin ortaya koyduğu tüm sihir ve büyüleri yutarak yok etmiştir. Dikkat edilirse İslâm mimarîsinde tasvir edilen ejderler de gövdeleri itibariyle büyükçe bir yılan görünümündedir. Bir anlamda Hakk ile bâtılın mücadelesi olan bu karşılaşmada ejderha, kötüyü temsil edenlere karşı Hz. Musa'nın Allah'ın inayetiyle zafer kazanmasına vesile olan mucizevî bir varlıktır. Dolayısıyla ona ait tasvirin, Müslümanların yaşadığı şehirleri ve mimarî yapıları; düşman, afet, salgın

[1217] Araştırmamız esnasıda yukarıda belirtilen kaynakların farklı ciltlerine ulaşmış olmakla birlikte Halep bölümlerine erişimediğimizden konuyu Kuehn'den naklen verdik. Bk. Kuehn, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*, 23.

hastalık gibi olumsuzluklardan koruyacağı düşüncesi akla yatkındır. Esasen burada da, bir önceki başlıkta ele aldığımız ve kelimenin kökeniyle irtibatlı olarak hayat bahşetme, uzun yaşama olgusu, şehrin ve yapıların korunarak daima ayakta kalma temennisiyle paralellik arz eder. Burada üzerinde durmak istediğimiz bir başka husus, kale ve yapı girişlerindeki ejderlerin gövdelerinin ekseriyetle bir ya da daha fazla düğüme sahip olmalarıdır. Gövdelerinin düğümlü olması onların yalnızca görünen değil görünmeyen kötülüklere karşı da birer tılsım olduğunu gösterebilir. Zira Felâk Sûresi'nde *düğümlere üfürenlerin şerrinden Allah'a sığınılmaktadır*[1218] ki müfessirler düğümlere üfleyenlerden maksadın büyücüler ve sihirbazlar olduğunu belirtirler[1219].

Mimarîde ejder motifi bazı kompozisyonlarda kâinatın ve insanın kötücül yanını temsil etmek maksadıyla kullanılmıştır. Buna mukabil İslâm inancında yılan yahut başka bir hayvanın bizatihi kötü olduğuna yönelik bir yaklaşım söz konusu değildir. Ancak İslâmiyet öncesinde teşekkül eden Farisî dinî-mitolojik anlatıların İslâm kültürüne etkisiyle tasavvufî düşüncede yılana ve yılanın gelişmiş versiyonu olan ejdere olumsuz bir mana verilmiştir. Bu düşünce mimarîde özellikle iki kompozsiyonda karşılık bulur. Bunlardan ilki iyi ile kötünün ezelî mücadelesi olan Sîmurg-erjder karşılaşmaları diğeriyse tasvirlerde ejder başı formundaki kuyrukların ana gövdeye meyletmesi şeklindedir (Fot.407-408; Şek.11).

[1218] el-Felak113/4

[1219] *Kur'an Yolu*, 2007, V/721-722.



Şekil 11. *Metinlerden Hareketle Kuyruktaki Ejder Figürünün Anlamlandırılması*

Simurg-ejder mücadelesi İlhanlı Dönemi saraylarının çini süslemelerinde kullanılmıştır. British Museum'da sergilenen bir çini parçası, içerdiği kitâbe metniyle bu mücadelenin dünyevî boyutuna gönderme yapar (Fot.405-406). İlhanlıların yazlık saray olarak kullandıkları Taht-ı Süleyman'dan çıkarılan duvar çinisinde Farsça "*yeryüzünün krallığı"* ibaresi yazılıdır. *Şahnâme*'den beyitlerin de sıklıkla yer aldığı İlhanlı Dönemi saray çinilerinde, devletin düşmana galip gelmesi, Persler'in mitolojik kahramanlarının öykülerinden yola çıkılarak anlatılmıştır. Topkapı Sayarı'nda yürütülen restorasyonlar esnasında yakın zamanda ortaya çıkarılan kalem işi Sîmurg-ejder mücadelesi, söz konusu kompozsiyonun XVI. yüzyıl Osmanlı mimarîsinde de tercih edildiğini belgeler (Fot.295-296). Saray yapılarında mevcut olan Sîmurg-ejder mücadele sahneleri, dünyevî olduğu kadar manevî âlem için de bir mesaj taşır. Zira göksel bir varlık olan Sîmurg, tasavvufî metinlerde kişinin manevî yolculuğunda ulaşması hedeflenen nihayî sonu, insan-ı kâmili hatta vahdet-i vücûdcu görüş çerçevesinde fenâfillâh mertebesini temsil eder. Buradan hareketle Sîmurg'un ejderle mücadelesi, sâlikin seyr ü sülûkunda karşısına çıkan büyük küçük nefsanî tuzakları ifade eder. Ejderin kimi zaman tek başlı kimi zaman çok başlı olması da, bu tuzakların çeşitliliğindendir. Onunla mücadele, kulluk bilincine erişmede ve Yüce Yaratıcı'ya ulaşmada birincil engel olan *benlik* duygusuyla mücadeledir. Tasavvufî düşüncedeki bu bakış açısının farklı kompozisyonlar ekseninde Selçuklu

mimarîsinde birebir tezahürlerini görmek mümkündür. Bunlar arasında en çarpıcı örnekler Konya Kalesi kalıntılarından Konya Taş Eserleri Müzesi'ne aktarılan mimarî parçalardır (Fot.407-408; Şek.12). Başta *Mesnevî-i Şerîf* ve Yûnus'un *Dîvân*ı olmak üzere tasavvufî kaynaklara göre nefsin ve nefsi besleyen kötü hasletlerin başlıca özelliği, dönüp dolaşıp kişinin kendisini zarara uğratmasıdır. Anadolu Selçuklu Dönemi'ne tarihlenen bu gibi tasvirler, sanki Yûnus'un;

"Nasîhat kandilinden bir işaret göründi
Tenüm için cânum andan yana süründi
Nefsümün ejdehâsı döndi bana haml'itdi
Kanâ'at hay dimezse hakîkatdür yir indi
Kanâ'ati yar idin uyma nefs dileğine
İresin hakîkate yirün buldun tur indi"[1220] mısralarının taşa nakşedilmiş şeklidir.



Şekil 12. *Metinlerden Hareketle Nefs Ejderinin Anlamlandırılması*

Çalışma kapsamında incelediğimiz son metafor *geyik* ve onunla irtibatlı olan *boynuz*dur. *Taberî Tarihi* başta olmak üzere İslâm kaynaklarında Hz. Peygamber (sav) ve *geyik* arasında geçen bir hikaye nakledilir. Özetle geyiğin, Hz. Peygamber (sav)'e verdiği sözde duruşu ve ona bağlılığını vurgulayan bu hikaye Osmanlı'da Dastân-ı Geyik adıyla

[1220] Tatcı, *Yunus Emre Divanı*, 455.

meşhur olmuştur. Bu hikayenin de etkisiyle İslâm kültüründe geyik, âhu, ceylan, karaca gibi hayvanlara özel bir sevgi ve şefkat duyulmuş, avlanmalarına pek sıcak bakılmamıştır. Kahramanın geyik olduğu tasavvufî menkıbelerde dikkat çeken en önemli hususlardan bir diğeri geyiğin yol göstericiliğidir. İslâm öncesi Türk efsanelerinde sıklıkla karşılan bu metaforik anlatım, İslâm dininin kabulüyle birlikte geyiğin manevî rehberliğine dönüşmüştür. Bilhassa İbrahim Edhem ve Kaygusuz Abdal menkıbelerinde, adı geçen zâtların doğru yola sevki ve irşadına geyik yahut ceylan vesile olmuştur. Diğer bir ifadeyle söz konusu menkıbevî anlatılarda geyik veya ceylan mürşidi temsil eden bir mecaza dönüşür. Daha evvel aslan bahsinde, aslan mecazının mürşid-i kâmil için kullanıldığına dair örnekler vermiştik. Geyik motifinin mürşidi temsil etmesinde ise mecaz içerisinde mecazla karşılaşılmaktadır. Mevlânâ Dîvân-ı Kebîr'de bu hususu, "*Temiz bir gönüle sahip olan herkes, gönül sesiyle topraktan meydana gelen bedenin sesini fark eder; bu ses, onun ceylan şekline girmiş arslanının kükreyişidir."*[1221] beytiyle ifade ederek ceylanın/geyiğin de mürşidi temsil ettiğini, ancak onun ceylan kılığına girmiş bir aslan olduğunu söylemektedir. Bu ise insanları doğru yola *meşrebine göre davet etme ve ısındırma* düstûrundan ileri gelir ve gönülleri avlamak isteyen mürşid *celâl* yerine *cemâl* sıfatına bürünür. Böylece yumuşak sözlü mürşid, ceylan kılığındaki aslana benzetilmiş ve ceylan, yolundan gidenlerin Allah'a ulaşacağı bir sembol olarak kullanılmıştır[1222]. Bu noktada Hacı Bektâş-ı Velî'nin yaygın olarak kullanılan tasvirlerinde, bir elinin altında aslan diğer elinin altında ceylan olması, hazretin tasavvufî düşüncede mürşidi temsil eden her iki mecazî unsurun niteliklerini haiz olduğu şeklinde yorumlanabilir (Fot.418). Bununla birlikte söz konusu düşüncenin mimarîdeki en çarpıcı örneği Niksar Çöreğibüyük Tekkesi'nde mevcuttur. Yapının günümüze orijinal haliyle ulaşan taç kapısında mukarnaslı kavsaranın ortasına yerleştirilen geyik figürü, herhangi bir üslûplaştırmaya gerek duyulmaksızın doğrudan yapıya girişin sağlandığı birimde ve büyük sayılabilecek bir ebattadır. Bu, geyik tasviri ile sembolize edilen düşüncenin yahut temsil edilen kişinin, dönemin sakinlerince açık bir biçimde anlaşılabildiğini gösterir (Fot.435).

[1221] Rûmî, *Dîvân-ı Kebîr*, I/191.

[1222] Bk. Denizmen, "Mevlânâ'nın Dîvânında 'Kut'lu Ceylan Motifi"", 223.

Mimarî süslemede geyik ve ceylan figürleriyle karşılaşılan bir diğer kompozisyon *hayvan mücadele sahneleri*dir (Fot.428-433). Kadim bir geleneğe sahip olan söz konusu tasvirlerde geyiğin mücadele içerisinde olduğu hayvan ekseriyetle aslan veya kaplan gibi yırtıcı bir hayvandır. İslâm mimarîsinde mevcut olan bu tasvirler, insanın iç çatışmalarının sanata aksi olarak düşünülebilir. Tasavvufî metinlerde aslanın *celâl*; ceylanın ise *cemâl* vasfı ağır basan mürşid için birer mecazî anlatım aracı olduğunu yukarıda belirtmiştik. Bu düşünceden yola çıkarak aslan-geyik/ceylan mücadele sahnelerinin de insanoğlunun ilk yaratılışından itibaren tabiatında var olan *hilm* ve *cehl*in mücadelesini ifade ettiğini söyleyebiliriz. Kur'an'da Allah'ın kullarıyla olan ilişkilerinde öne çıkan *hilm* kavramı, Esmâ-i Hüsnâ'dan olup "hilm sahibi olmak" manasında *el-Halîm* şeklinde geçer[1223]. Bu bağlamda Allah'ın kullarına karşı merhameti ve bağışlayıcılığı *el-Halîm* esması ile izah edilir. Aynı zamanda insanların birbirleriyle olan ilişkilerinde öğütlenen bir davranış biçimi olan *hilm*e "yumuşak huyluluk" anlamı verilir[1224]. Tasavvufî düşüncede çok önemli bir yere sahip olan *hilm*, her durumda "sükûnet hâli"; zıddı olan *cehl* ise "öfke alevi" olarak görülür. Izıtsu, bu iki zıt insan davranışını açıklarken cehli "en *ufak bir kızgınlık anında iradesini kaybedip sonucu düşünmeden hareket eden sabırsız kişinin davranışı"* şeklinde ifade eder. Buradan hareketle cehl, hırslarına hakim olamayan ve kendisini öfkenin pençesine düşüren insanın davranışıdır. Hilm ise *"cehl patlamasını dizginleyebilen insan ahlâkıdır"*. Bu kimse kör ihtiraslarını yenebilen ve ne olursa olsun sakin kalmayı başaran, bağışlayıcı ve medenî insandır[1225]. Sanat eserlerine yansıyan her bir çizginin, sanatçının muhayyilesinde kendi inanç ve kültür ortamından beslenen bir anlama karşılık geldiğini düşünürsek; İslâmî devirde türbe, hankah ve saray gibi yapılara sıklıkla nakşedilen aslan-geyik mücadele sahnelerini *hilm* ve *cehl* perspektifinden okumak daha anlamlı hale gelmektedir. Çalışmada öne çıkan unsurları kısaca ele aldığımız bu bölümde inancın ve inancı ortaya koyan yazılı külliyatın sanatın teşekkülüne önemli ölçüde kaynaklık ettiği açık bir biçimde görülmektedir.

[1223] el-Bakara 2/263.

[1224] et-Tevbe 9/114; Detaylı bilgi için bk. Serpil Başar, "Kur'an'da Hilm Kavramı", *Diyanet İlmî Dergi*, (2013) XLIX/1: 83-105.

[1225] Izutsu, *Kur'an'da Allah ve İnsan*, 193-195.

SONUÇ

İslâm Mimarîsinde Tasavvufî Düşündecen Beslenen Mecazî Anlatımlar başlıklı doktora tez çalışmasında mimarî tezyînatta yaygın olarak kullanılan motif ve figürlerin anlamı, İslâm medeniyetinin yapı taşları olan klasik metinlerden hareketle çözümlenmeye çalışılmış ve *mecaz* ile *tasvir*in uyumlu birlikteliği ortaya konulmuştur. Diğer bir ifadeyle dinî metinlerde anlamı zenginleştirmek ve soyut kavramları daha anlaşılır kılmak maksadıyla yer verilen teşbih unsurları, sanata, sembolik muhtevaya sahip süsleme unsuru şeklinde yansımıştır. Bununla birlikte kaynağını metinlerden alan figür ve motiflerin tıpkı mecazî ifadeler gibi bulunduğu konteks itibariyle farklı anlamlara karşılık gelebileceği görülmüştür. Bilhassa ejder/yılan, geyik ve aslan gibi mecazlarda belirginleşen bu özellik, ilgili figürün tek bir anlama tekâbül etmediğini, hatta zaman zaman neredeyse zıtlık ifade eden anlam farklılıklarının olduğunu gösterir. Bu durum okuyucunun zihninde soru işaretlerinin belirmesine sebebiyet verebilir. Başlıklandırmaya da yansıyan söz konusu çok anlamlılık, esasen sembolik dilin gerçeğidir. Elinizdeki çalışma vasıtasıyla etraflıca inceleme fırsatı bulduğumuz kaynaklardan yalnızca Mevlânâ'nın *Mesnevî*'si dahi mecazî dilin tek anlamlı olmadığını, farklı bağlamlarda farklı anlamlara işaret ettiğini, kimi durumda olumlu olan bir teşbih unsurunun kimi durumda olumsuz bir çağrışıma karşılık geldiğini anlamak için yeterli bir kaynaktır. Öte yandan sembollerin dilini bilimsel açıdan inceleyen Eliade, imge ve simgelerin bir anlam demeti olduklarını ve onları tek bir anlama indirgemenin çarpıtmaktan daha vahim bir netice doğurduğunu ifade eder. Ona göre simgelerin tek yanlı okunması, çoğu kez eksik bir manayı beraberinde getirir[1226]. Bu düşünceden hareketle ejder figürünün bir yanda şifâ ve uzun ömrü temsil ederken diğer yanda azgın nefsi sembolize etmesi gayet makul bir gerçekliktir. Dolayısıyla bir tasvirin birden fazla anlama karşılık gelmesi çelişki değil, sembolik dilin ifade gücü ve doğası gereğidir. Bazen simgelerle temsil ettikleri arasında, izleyicinin beklediği ölçüde birebir örtüşme sağlanmayabilir. Neticede, mimarî tezyînat özelinde tasvir, direkt bir ifade biçimi değildir. Buna mukabil sembolik tasvirlerin toplumsal kültür açısından önemi, görünenin ötesinde bir şeyin varlığına işaret etmelerinde yatar. Bu ise ona bakan kişinin birikimiyle yakından ilgilidir. Kendi

[1226] Eliade, *İmgeler ve Simgeler*, 25.

medeniyetinin kaynaklarına âşina olan biri, o medeniyetin ortaya koyduğu sanatı da daha derinden anlayıp hissedecektir. Çalışmada da görüldüğü üzere bir sanatkârın taşa, çiniye, kalem işine nakşettiği motifler, toplumun yazılı yahut şifahî yolla hafızasında yer eden dinî ve manevî düşüncenin yansıması olup bu, İslâm sanatına mahsus bir durum da değildir. Tarihsel olarak modern çağ öncesinde yaşayan tüm toplumlar, öyle ya da böyle dinî-mistik bir evren anlayışını benimsemiştir. Dünyaya bakışları mukaddes bildiklerinin penceresinden olmuştur. Modern dünyada ise manevî yönleri budanmış insan, dünyayı *kutsal* ve *dindışı/profan* olarak ikiye ayıran bir zihne sahiptir[1227]. Toplumların sanatının geriye dönük okunması, bugünkü dindışı bakış açısıyla gerçekleştirildiğinde sanat eserleri manadan soyutlanmış sûretler olarak kalmakta ve taşlar yerine oturmamaktadır. Hâlbuki inanç temelli olan sanatta tasvirler, ilâhî hakikatleri bilenler için gayet şeffaftır ve din, sanat vasıtasıyla maddî kültüre dönüşmektedir. Bu noktada, birtakım motif ve figürlerin İslâm dininin nüzûlundan binlerce yıl öncesinden itibaren farklı medeniyetlerin eserlerinde mevcut olması, zihinleri kurcalayan başkaca bir soru olarak belirebilir. Elbette dünyanın birbirinden uzak coğrafyalarında ve farklı tarihî dönemlerde meydana getirilen tasvir sanatlarının konu benzerlikleri, oldukça şaşırtıcıdır. Esasen bahse konu benzerlik, eserlerin bireysel bir sanat zevkinden ziyade *fıtrî hafıza*yı yansıttığının temel göstergelerindendir. Bu ise İslâm sanatından evvel İslâm öncesi medeniyetlerde tespit edilen benzer süsleme unsurlarının çalışmada genişçe yer almasının sebeplerinden biri olup farklı bir neticeyi ortaya koymaktdır. Bizim araştırmada üzerinde durduğumuz, İslâm sanatının İslâm maneviyatı perspektifinden okunmasına yönelik çalışmalar, René Guénon'un başını çektiği gelenekselci/tradisyonelist/perennialist ekol tarafından başlatılmıştır. Bu bağlamda gelenekselci ekole mensup araştırmacıların eserlerinde vahiy temelli metafizik hakîkatin hiçbir şekilde bozulmadığı, ancak teferruatta form değiştirdiği görüşü öne çıkar. *Ezelî hikmet/hikmet-i hâlide* şeklinde isimlendirilen dinlerdeki bu ortak öz, tek ve evrenseldir[1228]. Söz konusu ekol, çalışmamızın temel kaynaklarından olan Attâr, Mevlânâ, İbnü'l-Arâbî ve Sühreverdî gibi mutasavvıf düşünürlerin görüşlerinden çokça beslenmiştir. Nitekim Mevlânâ da hikmetin ezelî oluşunu; *"Musa kıyamete kadar*

[1227] Mircea Eliade, *Kutsal ve Dindışı*, X-XI.

[1228] Frithjof Schuon, *Dinlerde Biçim ve Öz*, çev. Salime Leyla Gürkan (İstanbul: İnsan Yayınları, 2016), 11-12.

bakidir. Başka nûr yok, değişen kandillerdir. Gerçi bu kandil ve fitil başka amma, şûlesi aynı yüce nûrdandır. Nûra bakarsan kurtulursun. Çünkü onda ikilik yoktur. Nazarında Mümin, Mecusî ve Yahudi ayrılığı hep görüş yüzündendir."[1229] sözleriyle özünde varlığın ve hakîkatin bir olduğunu, ancak onu saran kılıfın farklılaştığını ifade etmiştir. Bizim bu çalışmada "*manevî kök birliği"* şeklinde ifade ettiğimiz bu ortak öz, en yalın haliyle sanat eserlerinde müşadehe edilmektedir. Sanat eserleri ve özellikle de çalışmamızın inceleme materyali olan tezyîni unsurlar, yalnızca teferruatta görülen bazı farklılıklarla, ezelî hikmetin çağlar boyu devam eden sürekliliğinin yankısı olmuştur. Diğer bir deyişle sanat aracılığıyla dinin evrensel öğeleri ortak bir dilde somutlaşmaktadır. Böylece Antik Mısır duvar resimlerinde de XIX. yüzyıl İslâm mimarîsinde de öte âleme yolcu olan kişiyi, fiillerini tartan bir terazi karşılamaktadır. Yine beslenilen kaynak müşterek olduğundan Asur, Emevî ve Selçuklu tezyinâtında hayat ağacı tasvirlerinin altında cennet ırmaklarına atıf içeren bir kâse/vazo ve tepesinde Cebrâl (as)'in makamını ifade eden kanatlı figür yer alır (Şek.8-9). Kapı veya kandil gibi diğer bütün mecazî tasvirlerde, sanatın manevî hakikatleri bu âlemde var etme çabası olan bu ortaklığı görmek mümkündür. Ne var ki zamanla sapmalara uğratılan ilâhî mesaj, Yaratıcı tarafından belirli dönemlerde güncellenerek temel ilkeler, yeni kavram ve terimlerle insanoğluna hatırlatılmıştır. İlk insan ve ilk peygamber Hz. Âdem'den kıyamete kadar geçerli olan bu ortak vahyin nihayî adı İslâm olmuştur. Tevhîd ilkesinin beyan edilme şekillerinden biri olan İslâm sanatıyla birlikte ise tarihin pek çok devrinde benzerlerini gördüğümüz *zaman ötesi imgeler* yeniden ele alınmış ve burada müşahede edilen çokluk, özdeki birliğin tezahürü olmuştur.

[1229] Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf*, III/304-305, 1259-1263. Beyitler .

KAYNAKÇA

Abduvohitov, Abdujabbor vd. "Nodir Divonbegi Madracaci". *Özbekiston Milliy Entsiklopediyasi.* Taşkent: Davlat İlmiy Naşriyati, 2004.

Acar, Türkan. "(Uşak) Karaca Ahmet Sultan Türbesi'ndeki Tavus Kuşu Motifi Ve Türbede Gerçekleştirilen Halk İnanışları". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 99 (20221), 203-243.

Acun, Hakkı. *Bozok Sancağı'nda Türk Mimarisi*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 2005.

Acun, Hakkı. "Tokat-Pazar Mahperi Kervansarayı Çeşmesinin Ejder Başlı Lülesinin Bulunuşu". *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*. 263-266. Konya: Selçuk Üniversitesi, 1993.

Adam, Baki. "Sinagog". *DİA*. XXXVII/222-224. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2009.

Adam, Baki. "Yahudilik". *Yaşayan Dünya Dinleri*. 205-250. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2007.

Akar, Metin. *Türk Edebiyatında Manzum Mi'rac-nâmeler*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.

Akarpınar, R. Bahar. "Mevlâna Celâleddin Rûmî'nin Mesnevi ve Rubâiyyat'ında 'Meyve' ve 'Üzüm' Sembolleri". *Bilig* 32 (2005), 145-164.

Akgür, A. Necati. "Takvim". *DİA*. XXXIX/487-490. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2010.

Akurgal, Ekrem. *Hatti ve Hitit Uygarlıkları*. İstanbul: Net Turistik Yayınları, 1995.

Akurgal, Ekrem. *The Hattian and Hittite Civilizations*. Ankara: Ministry of Culture, 2001.

Alalu, Suzan vd. *Yahudilikte Kavram ve Değerler*. İstanbul: Gözlem Gazetecilik Yayınları, 1996.

Albayrak, Nurettin. *Dini Türk Halk Hikayelerinden Geyik, Güvercin Ve Deve Hikayeleri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 1993.

Alibabaei, Golnar. "The Symbolic Language of Mirror in the Mystical Poems and the Reflection in Islamic Art". *Trames* XXV/2 (2021), 191-218.

Alimova, Cıldız. "Er Töştük ve Coodarbeşim Destanlarinda Kullanilan Celmoguz Motifi Üzerine". *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi* 39 (ts.), 7-14.

Alizadeh Birjandi, Zahra - Naseri, Akram. "The Links between Art and Politics during the Qajar Era and Its Consequences". *The Scientiic Journal of NAZAR (Bagh-e Nazar)* XIII/42 (2016), 67-82.

Al-Janâbî, Târıq Jawâd. *Studies in Mediaeval Iraqi Architecture*. Edinburgh: Edinburgh University, Doktora Tezi, 1975.

Altıer, Semiha. "Bir Motifin Peşinden: Osmanlı Sanatında 'Bereket Boynuzu'". *History Studies International Journal Of History* X/7 (2018), 21-57.

Altun, Ara. *Mardin'de Türk Devri Mimarisi*. Mardin: Mardin Valiliği, 2011.

Altunek, N. Serpil. "Şanlıurfa İli Bediüzzaman Mezarlığı Yazıtlarındaki 'Uçmak' ve 'Kapı' Metaforları Üzerine bir Simgesel Antropolojik Çözümleme". *Edebiyat Fakültesi Dergisi* XXVII/1 (2010), 15-32.

Apa, Gülay. *Konya-Ereğli Türk Devri Mimarisi*. Konya: Ereğli Belediyesi Yayınları, 2008.

Arel, Hilmi. "Divriği Ulu Camii Tekstil Kapısı ve Diğerleri". *Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası*. ed. Yılmaz Önge. 376-390. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 1978.

Arık, Rüçhan. "Anadolu Selçuklu Saraylarında Çini". *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini: Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*. ed. Rüçhan Arık - Oluş Arık. 219-398. İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları, 2007.

Arık, Rüçhan. *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1988.

Arık, Rüçhan. *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.

Armutlu, Sadık. "Klasik Fars ve Türk Şiirinde Ortak Bir İmge: Şem' ve Pervâne". *Turkish Studies* XIII/20 (2018), 77-139.

Arseven, Celal Esad. *Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1947.

Arslanoğlu, İbrahim. *Şah İsmail Hatayî ve Anadolu Hatayîleri*. İstanbul: Der Yayınları, 1992.

Asan, Ünal. "Bilge Ağaç Kavramının Mistik ve Sosyolojik Kökenleri". *Türk Dünyası Tarih Kültür Dergisi* LX/358 (2016), 26-29.

Asan, Ünal. "Ölümsüzlük Ağacı Kavramı ve İnanç Sistemlerindeki Yeri". *Türk Dünyası Tarih Kültür Dergisi* LXI/363 (2017), 50-55.

Aslan, Namık. "Don Değiştirme Motifi ve Ahi Evran'ın Yılan Donuna Girmesi". I/119-127. Kırşehir: Kırşehir Valiliği ve G.Ü. Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi, 2005.

Aslanapa, Oktay. "Türk Halılarında Hayvan Postu Motifleri". *60. Doğum Yılı Münasebetiyle Fuad Köprülü Armağanı*. 31-49. Ankara: TTK, 2010.

Aslanlı, Araz. "Karabağ Sorununda Çözümsüzlüğün Nedenleri ve Sonuçları". *Türk Cumhuriyetlerinde Bağımsızlık ve Devlet İnşa Süreci*. ed. M. Akif Kireççi. 239-253. Almatı-Ankara: Ahmet Yesevî Üniversitesi, 2018.

Âşıkpaşazâde, Ahmed. *Âşıkpaşaoğlu Tarihi (Tevârih-i Âl-i Osmân)*. haz. Hüseyin Nihal Atsız. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1985.

Atasağun, Galip. "Yahudilikte Dinî Sembol ve Kavramlar". *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* XI/11 (2001), 125-156.

Ateş, Süleyman. *Yüce Kur'an'ın Çağdaş Tefsiri*. İstanbul: Yeni Ufuklar Neşriyat, 1997.

Attâr, Feridüddîn. *Mantıku't-Tayr*. çev. Sedat Baran. İstanbul: Lacivert Yayıncılık, 2007.

Attâr, Feridüddîn. *Tezkiretü'i-Evliya (Evliya Tezkireleri)*. çev. Süleyman Uludağ. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012.

Âvânî, Gulamrızâ. *Hikmet ve Sanat*. çev. Mehmet Kanar. İstanbul: İnsan Yayınları, 1997.

Avcı, Seyit. "'Ben İlim Şehriyim Ali De Onun Kapısıdır' Hadisi Üzerine". *Marife* 3 (2004), 371-381.

Ayan, Hüseyin. *Nesimi Dîvânı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1990.

Aydın, Mahmut. "Hıristiyanlık". *Yaşayan Dünya Dinleri*. 77-102. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2007.

Aydüz, Davut. "Kur'ân, Sünnet Ve Medeniyetimizde Ağaç". 201-220. Gaziantep, 2014.

Aykaç, Fettah. *K.A.C. Creswell'e Göre Erken Devir İslam Mimarisi*. İstanbul: Mimar ve Mühendisler Grubu Yayınları, 2020.

Ayverdi, Ekrem Hakkı. *Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1972.

Ayverdi, İlhan. *Asırlar Boyu Tarihi Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük - Kubbealtı Lügatı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2005.

Babaie, Sussan. *Isfahan and Its Palaces*. Edinburgh: Edinburgh Univertsity Press, 2009.

Badiee, Julie. "The Sarre Qazwīnī: An Early Aq Qoyunlu Manuscript?" *Ars Orietalies* XIV (1984), 97-113.

Badr, Hamze Abdel Aziz. "Styles of Tombs and Mausoleums in Ottoman Cairo". *İslam Dünyasında Mezarlıklar ve Defin Gelenekleri*. ed. Jean Louis Bacque-Grammont - Aksel Tibet. 349-385. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1996.

Bakırer, Ömür. *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrabları*. Ankara: TTK, 1976.

Baldick, Julian. *Hayvan ve Şaman Orta Asya'nın Antik Dinleri*. İstanbul: Hil Yayın, 2011.

Baş, Ali - Remzi Duran - Şükrü Dursun. "Keykubadiye Sarayı Figürlü Çinileri (2014-2017)". *Sanat Tarihi Dergisi* XXVIII/2 (2019), 387-405.

Baş, Gülsen. *Diyarbakır'daki İslam Dönemi Mimari Yapılarında Süsleme*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2013.

Baydur, Nezahat. *Roma Sikkleri*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1998.

Bayram, Fatma. *En Güzel İsimler-99 Esmâ Sonsuz Mana*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2021.

Bayram, Şirin. *Kapı/Giriş Mekanı, Anlamı ve Tasarımı için Tipolojik Araştırma-19. Yüzyıl Beyoğlu (Pera) Örneği*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, 2003.

Baysal, Ali Fuat - Önkol Ertunç, Çiğdem. "Mevlânâ Türbesi Kalemişlerinde Ortaya Çıkartılan Resimlerin Eflatun ve İşrakilik Bağlamında Bir Analiz Denemesi". *Art-Sanat Dergisi* 15 (2021), 35-60.

Beaulieu, Paul-Alain. *The Pantheon of Uruk During the Neo-Babylonian Period (Cuneiform Monographs)*. Leiden: Brill Pub., 2003.

Behrens-Abouseif, Doris. “The Lion-Gazelle Mosaic at Khirbat al-Mafjar”. ed. Gülru Necipoğlu. *Muqarnas* XIV (1997), 11-18.

Behrens-Abouseif, Doris. “The ʿAbd Al-Raḥmān Katkhudā Style in 18th Century Cairo”. *Annales Islamologiques* XXVI (1992), 117-126.

Benian, Esin - Mısırlı, Arif. “Edirne Hasan Sezai Dergâhı Üzerine Bir İnceleme”. *Turkish Studies* XV/2 (2020), 807-830.

Bennett, Matt. “The Pomegranate: Marker of Cyclical Time, Seeds of Eternity”. *International Journal of Humanities and Social Science* I/19 (2011), 52-59.

Berchem, Max van - Strzygowski, Josef. *Amida*. Heidelberg: Carl Winter’s Universitaetsbuchhandlung, 1910.

Berkli, Yunus. *Türk Sanatında Avrasya Üslubunun Evreleri*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 2011.

Biçer, Ramazan. “İğvâ”. XXI/525. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2000.

Bilici, Z. Kenan (ed.). *Anadolu Selçuklu Çağı Mirası*. Ankara: T.C. Cumhurbaşkanlığı, 2016.

Biray, Nergis. “12 Hayvanlı Türk Takvimi-Zamana ve İnsana Hükmetmek”. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi-Prof. Dr. Hüseyin Ayan Özel Sayısı* 39 (2009), 671-682.

Black, Jeremy - Green, Anthony. *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: an illustrated Dictionary*. London: British Museum Press, 1992.

Blair, Sheila S. - Bloom, Jonathan M. “Safevi Dönemi Mimarisi”. *İslam Sanatı ve Mimarisi*. ed. Markus Hattstein - Peter Delius. 504-519. İstanbul: Literatür Yayınları, 2007.

Bloom, Jonathan M. - Blair, Sheila S. *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Boardman, John. *Yunan Sanatı*. İstanbul: Homer Kitabevi, 2005.

Bobojonov, B. - K. Raximov (ed.). *The Architectural Epigraphy of Uzbekistan-Samarkand (Registan)*. Taşkent: Uzbekistan Today, 2015.

Bombaci, Alessio. “Summary report on the Italian Archaeological Mission in Afghanistan - Introduction to the Excavations at Ghazni”. *East and West* X/1-2 (1959), 3-22.

Boran, Ali. “Diyarbakır Kalesi”. *Medeniyetler Mirası Diyarbakır Mimarisi*. ed. İrfan Yıldız. 77-121. Diyarbakır, 2011.

Bottero, Jean. *Gılgamış Destanı-Ölmek İstemeyen Büyük İnsan*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Bozkurt, Nebi. “Kandil”. *DİA*. XXIV/299-300. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2001.

Bozkurt, Nebi - Yavaş, Doğan. “Mukaddes Emanetler Dairesi”. *DİA*. XXXI/111-114. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2020.

Bulatov, Saidahbar vd. *Ramzlar:Tasvir ve Mazmun*. Taşkent: Fan ve Tehnologiya, ts.

Bulatov, Saidahbar - Mansurov, Oktamjan. *Milli Mimarchilikda Amali Sanat Felsefesi*. Taşkent: Fan, 2005.

Bulatov, Saidahbar - Polatova, M. *Gozallikdadagi Kainat Falsafasi*. Taşkent: Iqtısod-Moliya, 2013.

Burckhardt, Titus. *Aklın Aynası: Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler*. İstanbul: İnsan Yayınları, 1994.

Burckhardt, Titus. *İslam Sanatı Dil ve Anlam*. çev. Turan Koç. İstanbul: Klasik Yayınları, 2005.

Bursevî, İsmail Hakkı. *Muhtasar Rûhu'l-Beyân Tefsiri*. İstanbul: Damla Yayınevi, 1995.

Bülbül, Süleyman. "İran İlhanlı Alçı Mihrapları". *Van İlahiyat Dergisi* VII/10 (2019), 42-63.

Caferoğlu, Ahmet. *Uygur Sözlüğü*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, 1934.

Callou, Cecile vd. "A lion found in the Egyptian tomb of Maia". *Nature* 427 (2004), 211-212.

Can, Şefik. *Klasik Yunan Mitolojisi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1994.

Can, Şefik. *Klasik Yunan Mitolojisi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2015.

Cantay, Gönül. *Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifaları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2014.

Carboni, Stefano. *The Wonders of Creation and the Singularities of Painting-A Study of the Ilkhanid London Qazvini*. Edinburgh: Edinburgh Univertsity Press, 2015.

Carpenter, Thomas H. *Antik Yunan'da Sanat Ve Mitoloji*. İstanbul: Homer Kitabevi, 2016.

Cebecioğlu, Ethem. *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. İstanbul: Anka Yayınları, 2004.

Cengiz, Gülay. *Birgi Ulu Camii Mimari ve Tezyinat Analizi*. İstanbul: M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013.

Cevâhirzâde Mustafa Hilmi Efendi. *Hz. Ali'nin Kan Kalesi Hikâyesi*. haz. İsmail Güleç. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2011.

Ceylan, Ömür. "Tavus". *DİA*. XL/184-185. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2011.

Champdor, Albert. *Eski Mısır'ın Ölüler Kitabı*. çev. Suat Tahsuğ. İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları, 1984.

Ching, Julia. "The Mirror Symbol Revisited: Confucian and Taoist Mysticism". 226-246. Oxford-New York-Toronto-Melbourne: Oxford University Press, 1983.

Cihan, A. Kamil. "Sühreverdî ve İşrâkîlik". *İslam Felsefesi: Tarih ve Problemler*. ed. M. Cüneyt Kaya. 397-427. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2018.

Cihan, Sadık. "Zındıkların Uydurma Hadislerle Münasebeti". *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 4 (1990), 37-92.

Clevenot, Dominique. *Ornament and Decoration in Islamic Architecture*. London: Thames and Hudson, 2017.

Conti, Flavio. *Eski Yunan Sanatını Tanıyalım*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1982.

Corbin, Henry. "Şiilikte Velâyet Kavramı". çev. Sabri Hizmetli. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* XXVI (1983), 717-726.

Çağlıtütüncügil, Ersel. *Azerbaycan'daki İslami Dönem Yapılarında Süsleme*. İzmir: Ege Üniversitesi, Doktora Tezi, 2007.

Çağlıtütüncügil, Ersel. "Kuzey Azerbaycan'daki Türk-İslam Eserlerinde Arslan Figürü". *Cihannüma-Tarih ve Coğrafya Araştırmaları Dergisi* V/1 (2019), 1-31.

Çağlıtütüncügil, Ersel. "Türk Süsleme Sanatında Nar: Form, Köken Ve İkonografik Anlamı". *Türk Bilim Araştırmaları* 33 (2013), 61-92.

Çaycı, Ahmet. *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*. Konya: Palet Yayınları, 2019.

Çaycı, Ahmet. *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2008.

Çeken, Muharrem. "Kubadabad Saray Külliyesi". *Selçuklu Dönemi Saraylar ve Köşkler*. II/63-101. Konya: Selçuklu Belediyesi, 2021.

Çelepi, Mehmet Surur. "Türk Tasavvufunda Hayvan Ruhu ve Koruyucu Pirler Sembolizmi". *IV. Uluslararası Alevilik Bektaşilik Sempozyumu*. ed. Orhan Kurtoğlu - Ayşe Çamkara Erginer. 261-285. Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Kültürü Açısından Hacı Bektâş-ı Veli Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2018.

Çelik, Ömer. "Kur'an-ı Kerîm'de Nûr Kavramı". *M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi* 16-17 (1999), 123-171.

Çetin, İsmet. "Türk Halk Edebiyatında Hz. Ali". *Tarihten Teolojiye İslam İnançlarında Hz. Ali*. ed. Ahmet Yaşar Ocak. 193-215. Ankara: TTK, 2005.

Çetin, Kamile. "Tasavvuf Şiirinde Ağaç ve Meyve İstiâresi: Gaybî Örneği". *Turkish Studies* III/2 (2008), 194-208.

Çetindağ, Yusuf. *Ayna Kitabı*. Çorum: KaraM Yayıncılık, 2005.

Çığ, Muazzez İlmiye. *Kur'an, İncil ve Tevrat'ın Sümer'deki Kökeni*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2009.

Çokay, M. Önder. "Seccâde ve Saf Seccâdelerdeki Bazı Motiflerin İkonografik Değerlendirmeleri". *İSTEM* 9 (2007), 187-208.

Çonkor, Burhan. "Hakikati ve Mahiyeti Açısından Kur'an'da Adalet Terazileri". *Dini Araştırmalar* XXIII/57 (2020), 117-142.

Çoraklı, Başak. "Çini ve Seramiklerde Tavus Kuşu Figürü". *MSGSÜ Sosyal Bilimler* 6 (2012), 7-16.

Çoruhlu, Yaşar. "Kapı". *DİA*. XXIV/341-342. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2001.

Çoruhlu, Yaşar. *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2017.

Çulpan, Cevdet. *Antik Devirlerden Zamanımıza Kadar İlahiyat-Edebiyat-Tıp ve Sanat Tarihinde Serviler*. İstanbul: İsmail Akgün Matbaası, 1961.

Dağtaşoğlu, Ahmet Emre. "Anadolu Türklerinde Yılan Motifi ve Nefs". *Yılan Kitabı*. ed. Emine Gürsoy Naskali. 133-167. İstanbul: Kitabevi, 2014.

Daneshvari, Abbas. "A preliminary study of the iconography of the peacock in medieval Islam". *The Art of the Seljuqs in Iran and Anatolia*. ed. Robert Hillenbrand. 192-200. California: Mazda Publishers, 1994.

Daneshvari, Abbas. *Of Serpents and Dragons in Islamic Art: An Iconograpical Study*. Costa Mesa: Mazda Publishers, 2011.

Darga, Muhibbe. *Hitit Sanatı*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, 1992.

Daşdağ, F. Evren. "Görsel Iletişimin Tarihi, Kültürel ve Estetik Nesnesi Olan Diyarbakır Surları Ve Sembolik Motifleri". *Dicle Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Dergisi* VIII/2 (2017), 307-318.

Degeorge, Gerard - Porter, Yves. *The Art of the Islamic Tile*. Paris: Flammarion, 2002.

Dehkordi, Saba Alebrahim vd. "A Study on the Significance of Cypress, Plantain and Vine in Persian Culture, Art and Literature". *Mediterranean Journal of Social Sciences* VI/6 (2015), 412-416.

Demir, Necati. *Danişmendname*. Tokat: Gazi Osman Paşa Üniversitesi, 1999.

Demircan, Adnan. "Hz. Ömer'in Adaleti". *Yetkin Düşünce* I/2 (2018), 155-164.

Demirci, Kürşad. *Yahudi Mistisizmi veya Kabalacılık-Inançlar ve Tarih*. Ayışığı Kitapları, 2015.

Demirci, Kürşat. *Dinlerin Dejenerasyonu*. İstanbul: İnsan Yayınları, 1997.

Demirci, Kürşat. *Eski Mezopotamya Dinlerine Giriş: Tanrılar, Ritüel, Tapınak*. İstanbul: Ayışığı Kitapları, 2013.

Demirci, Mehmet. "Hakikat-i Muhammediyye". XV/179-180. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1997.

Denizmen, Serap. "Mevlânâ'nın Dîvânında 'Kut'lu Ceylan Motifi"". *Divan Edebiyatı Araştımaları Dergisi* 27 (2021), 213-238.

Derman, M. Uğur. *Türk Sanatında Ebru*. İstanbul: Ak Yayınları, 1977.

Diez, Ernst - Aslanapa, Oktay. *Türk Sanatı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, 1955.

Diyarbekirli, Nejat. *Hun Sanatı*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1972.

Diyarbekirli, Nejat. "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru". *Türk Sanatı Tarihi: Araştırma ve İncelemeleri* II (1969), 112-204.

Dodd, Erica Cruikshank. "On a Bronze Rabbit from Fatimid Egypt". *Kunst des Orients* VIII/1/2 (1972), 60-76.

Doğan, Belkıs. *Akkoyunlu ve Karakoyunlu Türkmen Devletlerinde Mimarî ve Sanat Üslûbu*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2017.

Doğan, Belkıs. “Isfahan Mescid-i Şah’ta Hayvan Tasvirli Çini Pano – İslam Sanatı mı Hıristiyan Sanatı mı?” *İran Çalışmaları Dergisi* IV/1 (2020), 65-98.

Doğan, Bilal. *Pavlus ve Pelagius Bağlamında Hıristiyanlıkta Asli Günah Doktrini*. İzmir: Birleşik Matbaacılık, 2018.

Doğanay, Aziz. “Koca Sinan’ın Üç Büyük Eserinde Rahmet Olukları: Çörtenler”. *Mimar Sinan ve Su*. ed. Coşkun Yılmaz. 145-177. İstanbul: Sultangazi Belediyesi, 2017.

Doğanay, Aziz. *Mimarî ve Tezyinî Unsurlarıyla Câmi*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2017.

Doğanay, Aziz. “Türk Sanatında Pelengî ve Şâhî Benek Nakışları ya da Çintamani Yanılgısı”. *Divân: İlmî Araştırmalar Dergisi* 17 (2004), 193-208.

Doğanay, Aziz. “XVI. Yüzyıl İznik Duvar Çinilerinde Meyve Tasvirleri”. *M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi* XXIV/1 (2003), 43-63.

Doğanay, Aziz. “Yüzyıllar Sonra Tokapı Sarayı’ında Ortaya Çıkarılan Ejder-Sîmurg Karşılaşması Üzerine”. *Milli Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi* 21 (2021), 4-25.

Domagalski, Bernhard. *Der Hirsch in spätantiker Literatur und Kunst : Unter besonderer Berücksichtigung der frühchristlichen Zeugnisse*. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1990.

Doru, M. Nesim vd. (ed.). *Sühreverdî ve İşrak Felsefesi*. Ankara: OTTO Yayınları, 2014.

Dönmez, E. Emine Naza. “Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü Çinileri”. *İstanbul Üniversitesi Art-Sanat* 15 (2021), 203-227.

Duchet-Suchaux, Gaston - Pastoureau, Michel. *The Bible and the Saints*. Paris: Flammarion, 1994.

Duggan, M. Terrance. “Surviving Indications of the Communication Devices Employed in the 13th c. in Seljuk, Atabeg and Ayyubid Territory for Signaling by Means of Light”. ed. Ela Taş. II/536-553. Sakarya: Sakarya Üniversitesi, 2017.

Duran, Remzi. “Konya Alâeddin Camisi Kitâbeleri”. *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat)*. ed. Ali Uzay Peker - Kenan Bilici. II/23-29. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.

Durmaz, Hasibe vd. *İstanbul’un Çeşme ve Sebil Kitabeleri*. İstanbul: İstanbul Yayınları, 2016.

Dursun, Açelya. *Orta Asya’dan Doğu Avrupa’ya Erken Devir Türk Sanatında Geyik Figürleri*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2022.

Dursun, Şükrü. “Sultan I. Alaeddin Keykubad’ın İnşa Ettirdiği Kervansaraylardaki Figürlü Süslemeler”, *Sanat Tarihi Dergisi* XXVIII/2 (2019), 357-385.

“Mirror”. *Encyclopedia Britannica: A New Survey of Universal Knowledge*. ed. Warren E. Preece. XV/591-592. Chicago-London-Toronto: William Benton Publisher, 1957.

Ebu Cafer Muhammed b. Cerîr et-Taberî. *Taberî Tefsiri*. çev. Kerim Aytekin - Hasan Karakaya. İstanbul: Hisar Yayınevi, 1996.

Efendi, Rasim S. *Azerbaycan Dekorativ-Tetbigi Sanatları: Orta Asırlar*. Bakü: Işık, 1976.

Eflâkî, Arifi Ahmed. *Menâkıbü'l-Ârifîn (Ariflerin Menkıbeleri)*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1995.

Ekinci, Abdullah. "Şehrin Aynası Kapılar: Urfa Şehir Kapıları". *Osmanlı Urfası*. I/67-77. İstanbul: Urfa Okulu Yayınları, 2018.

Ekmen, F. Gülden. "MÖ. II. Bin Anadolu Terazi Kefeleri Hakkında Gözlemler". *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 2 (2011), 35-44.

Ekmen, F. Gülden. "Protohistorik Çağ Anadolu Terazi Kefeleri". *Kantarın Topuzu: Teraziler, Ağırlıklar, Ölçü Aletleri*. ed. Derya Önder. 49-57. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.

Eldem, Sedat Hakkı - Akkozan, Ferudun. *Topkapı Sarayı: Bir Mimari Araştırma*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982.

Eliade, Mircea. *Dinler Tarihine Giriş*. çev. Lale Arslan. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003.

Eliade, Mircea. *İmgeler ve Simgeler*. çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2017.

Eliade, Mircea. *Kutsal ve Dindışı*. çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: Gece Yayınları, 1991.

Eliade, Mircea. *Şamanizm: İlkel Esrime Teknikleri*. çev. İsmet Birkan. Ankara: İmge Kitabevi, 1999.

Elkassrawy, Sahar - Ezz El-Din, Dina. "Pomegranates of ancient Egypt: representations, uses and religious significance". 55-69. University of Manchester, 2018.

Elkovan, Tevfik. "Gevher Nesibe Şifâiyesinin Kapısında Bulunan ve Kaybolmakta Olan Yılan Kabartması Üzerinde Bir Araştırma". *Kayseri Gevher Nesibe Tıp Fakültesi Mecmuası* V/1 (1983), 3-5.

Enderlein, Volkmar. "Suriye ve Filistin: Emevi Halifeliği". *İslam Sanatı ve Mimarisi*. ed. Markus Hattstein - Peter Delius. 58-87. İstanbul: Literatür Yayınları, 2007.

Erarslan, Kemal. "Yesevî'nin Fakr-nâmesi". *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* XXII'den ayrı-basım (1977), 45-120.

Erbaş, Ali. "Tûbâ". *DİA*. XLI/316-317. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2012.

Erdmann, Kurt. *Das anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts*. Berlin: Verlag Gebr Mann, 1961.

Ergin, Muharrem. *Dede Korkut Kitabı: Giriş, Metin, Tıpkıbasım*. Ankara: TDK Yayınları, 2014.

Erginsoy, Ülker. *İslam Maden Sanatının Gelişmesi*. İstanbul: Kültür Bakanlığı, 1978.

Ergun, Metin. “Türk Ağaç Kültü İnancının Dede Korkut Hikayelerindeki Yansımaları”. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten* 1 (1998), 71-80.

Ergun, Pervin. “Şaman/Kam ve Yılan”. *Yılan Kitabı*. ed. Emine Gürsoy Naskali. 53-122. İstanbul: Kitabevi, 2014.

Ergun, Pervin. *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2004.

Ernst, Carl W. “The Spirit of Islamic Calligraphy: Baba Shah Isfahani’s Adab Al-Mashq”. *Journal of the American Oriental Society* CXII/2 (1992), 279-286.

er-Râvendî. *Rahatü’s-Sudûr ve Âyetü’s-Sürûr (Gönüllerin Rahatı ve Sevinç Alameti)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2020.

Ersay Yüksel, Ayşe. “Tasavvuf Sanat İlişkisi Bağlamında Şeyh Safiyyünddîn Dergâhı”. *İran Çalışmaları Dergisi* IV/1 (2020), 99-148.

Erzurumlu İbrahim Hakkı. *Divan*. ed. Numan Külekçi - Turgut Karabey. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1997.

Erzurumlu İbrahim Hakkı. *Marifetname*. çev. Turgut Ulusoy. İstanbul: Ahmed Said Matbaası, 1974.

Esemenli, Deniz. “Mekânlar - Zamanlar”. *Topkapı Sarayı*. 24-135. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, 2000.

Esin, Emel. “Evren-Selçuklu San’atı Evren Tasvîrinin Türk İkonografisinde Menşe’leri”. *Selçuklu Araştırmaları Dergisi* I (1970 1969), 161-182.

Esin, Emel. “Ötüken Yış (Türk Sanatında Ağaçlı Dağ Hakkında Notlar)”. *Atsız Armağanı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1976.

Esin, Emel. *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006.

Esmi, Roya - Shahbazi Shiran, Habib. “Comparative Study of Symbolic Motifs of Peacock and Simurgh in Selected Historical Monuments of the Safavid Period in Ardabil and Isfahan Cities”. *Gazi University Journal of Science* XXXV/3 (2022), 776-791.

Etikan, Sema. “Seccade Halılarda Kullanılan Bazı Motifler ve Bu Motiflerin İslam Sanatında Yeri”. II/545-563. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 2008.

F. Miller, Naomi vd. “Sign and Image: Representations of Plants on the Warka Vase of Early Mesopotamia”. *Origini: Prehistory and Protohistory of Ancient Civilizations* XXXIX/1 (2016), 53-73.

Fayda, Mustafa. “Hulefâ-yi Râşidîn”. *DİA*. XVIII/324-338. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1998.

Ferguson, George. *Signs and Symbols in Christian Art*. London-Oxford-New York: Oxford University Press, 1976.

Fığlalı, Ethem Ruhi. “Sünnî Tarih ve İlahiyat Geleneğinde Hz. Ali”. *Tarihten Teolojiye İslam İnançlarında Hz. Ali*. ed. Ahmet Yaşar Ocak. 103-136. Ankara: TTK, 2005.

Firdevsî, Ebü'l-Kasım Mansur b. Ali el-Firdevsî et-Tusî. *Şahname I*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2018.

Firdevsî, Ebü'l-Kasım Mansur b. Ali el-Firdevsî et-Tusî. *Şahname II*. çev. Nimet Yıldırım. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2016.

Flood, Finbarr Barry Flood. *The Great Mosque of Damascus*. Leiden-Boston-Köln: Brill Pub., 2001.

Flood, Finbarr Barry Flood. "Umayyad Survivals and Mamluk Revivals: Qalawunid Architecture and the Great Mosque of Damascus". *Muqarnas* XIV (1997), 57-79.

Friedell, Egon. *Mısır ve Antik Yakındoğu'nun Kültür Tarihi*. çev. Ersel Kayaoğlu. Ankara: Dost Kitabevi, 2006.

Gabriel, Albert. *Diyarbakır Surları*. çev. Kaya Özsezgin. Ankara: Diyarbakır Tanıtma, Kültür ve Yaygınlaşma Vakfı, 1993.

Gaube, Heinz - Wirth, Eugen. *Der Bazar von Isfahan*. Wiesbaden: Ludwig Reichert, 1978.

Gazâlî. *Mişkâtü'l-Envâr (Nur Metafiziği)*. çev. A. Cüneyd Köksal. İstanbul: Gelenek Yayıncılık, 2004.

Gazzâlî, İmam. *İhya (Muhtasar İhyau Ulumi'd-Din Tercümesi): Yıkıcı Kötülükler (Rub'ul-Mühlikat)*. çev. Mustafa Çağrıcı. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2020.

Gibson, Clare. *Semboller Nasıl Okunur?* çev. Cem Alpan. İstanbul: YEM Yayınları, 2012.

Gider, Mahmut. "Bâkî ve Fuzûlî Dîvânlarında Kapının Algılanma Biçimi". *II. Uluslararası El Ruha Sosyal Bilimler Kongresi*. ed. Mevhibe Şahbaz - Damecan Sadykova. 285-298. Şanlıurfa, 2018.

Gierlichs, Joachim. *Mittelalterliche Tierreliefs in Anatolian Und Nordmesopotamien: Untersuchungen Zur Figürlichen Baudekoration Der Seldschuken, Artuqiden Und Ihrer Nachfolger Bis Ins 15. Jahrhundert*. Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag, 1996.

Gleadow, Rupert. *The Origin of the Zodiac*. New York: Dover Publications, 2001.

Golombek, Lisa - Wilber, Donald. *The Timurid architecture of Iran and Turan*. Princeton: Princeton University, 1988.

Goor, Asaph. "The History of the Pomegranate in the Holy Land". *Economic Botany* XXI/3 (1967), 215-230.

Gök, Bilal - Abbasoğulları, Gülcan. "Harakânî Menkıbelerinde ve Kültürümüzde Aslan Figürü". *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 15 (2015), 135-159.

Gökberk, Macit. *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.

Gökçen, Ahmet. "Eşik: Olgular ve İmgeler Bağlamında Bir Mekan Analizi". *İçtimaiyat Sosyal Bilimler Dergisi* 3 (2019), 129-137.

Göknar, Şükran Eser (ed.). *Ariflerin Satrancı (Şitranci'l Arifin)*. çev. Ali Vasfı Kurt. İstanbul: Kitsan, 2011.

Göksu, Erkan. "Çift Başlı Kartal ve Selçuklular". *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi* 5 (2016), 117-141.

Gölcük, Şerafettin. "Esâtîr". *DİA*. XI/359-360. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1995.

Gören, Erman. "Yakındoğu Kökenli Yılan Motifinin Yunan-Roma Dinindeki Alımlanışı". *Yılan Kitabı*. ed. Emine Gürsoy Naskali. 5-52. İstanbul: Kitabevi, 2014.

Grabar, Oleg. *İslam Sanatının Oluşumu*. çev. Nuran Yavuz. İstanbul: Alfa Yayınları, 2018.

Grimal, Pierre. *Mitoloji Sözlüğü (Yunan ve Roma)*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012.

Guénon, René. *Mukaddes İlmin Sembolleri*. çev. Filiz Karaküçük. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2022.

Güler, Gül. "Mevlevî ve Bektaşi Tarikatlarına Ait Bir Grup Bayrak ve Sancak Alemi". *Turkish Studies* XIII/10 (2018), 353-370.

Gülgen, Hicabi. "Bursa Keles İlçesi Dedeler Köyü Camii ve Süslemeleri". *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* XXI/1 (2012), 63-86.

Gülgen, Hicabi. *Osmanlı Mezar Taşlarının Bursa ve Civarındaki İlk Örnekleri*. Bursa: Uludağ Üniversitesi, 2009.

Gün, Recep. *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1999.

Günal, Tuğba. *Kelam'da Nefs Fenomenolojisi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora, 2020.

Gündoğdu, Hamza. *Türk Mimarisinde Figürlü Taş Plastik*. İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, Doktora, 1979.

Gündoğdu, Hamza. "Erciş Anonim Kümbetin Süsleme Programı". ed. Oktay Belli. 165-172. Van: Van Valiliği Güzel Sanatlar Matbaası, 2006.

Gündoğdu, Hamza vd. *Tarihi Yaşatan İl Tokat*. Ankara: PYS Vakıf Sistem Matbaa Müdürlüğü, 2006.

Gündüz, Şinasi vd. *Dinlerde Yükseliş Motifleri ve İslam'da Miraç*. Ankara: Vadi Yayınları, 1996.

Gündüz, Şinasi. "Mecusilik". *Yaşayan Dünya Dinleri*. 507-527. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2016.

Güngör, Erol. *İslâm Tasavvufunun Meseleleri*. İstanbul: Yer Su Yayınları, 2018.

Güngör, Harun. "Eski Türk Dini". *Yaşayan Dünya Dinleri*. ed. Şinasi Gündüz. 530-539. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2007.

Gürevin, Münevver. *Bursa Kestel Geyikli Baba (Baba Sultan) Külliyesi*. Bursa: Uludağ Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2019.

Gürkan, Salime Leyla. “Yahudi Mistisizmi, Sabataycılık ve Anadolu Yahudileri”. *Yaşayan Dünya Dinleri*. ed. Şinasi Gündüz. 250-275. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2007.

Gürkan, Salime Leyla. *Yahudilik.* Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2018.

Gürkan, Salime Leyla. “Yılan”. *DİA*. XLIII/527-529. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2013.

Gürses, İbrahim. “Jung’cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufî Öykülerin Değerlendirilmesi: Sîmurg Örneği”. *U.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi* XVI/1 (2007), 77-96.

Güzel, Abdurrahman. *Bizim Yunus*. İstanbul: Eyüp Sultan Belediyesi Yayınları, 2021.

Güzel, Abdurrahman. *Kaygusuz Abdal (Alâeddin Gaybî)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.

Hachlili, Rachel. *Ancient Synagogues-Archaeology and Art: New Discorveries and Current Research*. London-Boston: Brill Pub., 2014.

Hachlili, Rachel. “The Zodiac in Ancient Jewish Art: Representation and Significance”. *Bulletin of the American Schools of Oriental Research* 228 (1977), 61-77.

Hacı Bektâş-ı Velî. *Velâyetnâme*. çev. Hamiye Duran. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2007.

Hafız, Muharrem. *Kutsal Ve Sanat: Modern Dönemde Kutsal-Sanat İlişkisinin Felsefi, Fenomenolojik, Teolojik ve Mistik Temellendirilişi*. İstanbul: DM Kitap, 2015.

Hâfız-ı Şirâzî. *Hâfız Dîvanı*. çev. Abdülbaki Gölpınarlı. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968.

Hakobyan, Zaruhi. “The Gardens of Eden: Compositional, Iconographic and Semantic Similarities between the ‘Birds Mosaic’ of the Armenian Chapel in Jerusalem and the Mosaic of the Synagogue at Maʿon (Nirim)”. *Apocryphal and Esoteric Sources in the Development of Christianity and Judaism*. 590-609. Boston: Brill Pub., 2021.

Hamidullah, Muhammed. *İslam Peygamberi*. çev. Mehmet Yazgan. İstanbul: Beyan Yayınları, 2004.

Hamidullah, Muhammed. “İslam’da Sembolik Anlatım”. çev. Sadık Kılıç. *Diyanet İlmi Dergi* XXV/1 (1989), 3-16.

Hammer-Tugendhat, Daniela. “Todes- und Jenseitsimaginationen in Der Christlichen Kunst”. *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2 (2014), 13-30.

Han, Şeref. *Şerefname-Kürt Tarihi*. çev. Mehmet Emin Bozarslan. İstanbul: Ant Yayınları, 1971.

Hansen, William. *Yunan ve Roma Mitolojisi*. çev. Ümit Hüsrev Yolsal. İstanbul: Say Yayınları, 2018.

Harman, Mürüvet. “Geç Devir Osmanlı Resim Sanatında Cennet İmgesi: Duvar ve Kitaplarda Yer Alan Şematize Cennet Tasvirleri”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* VIII/39 (2015), 354-364.

Harman, Mürvet. "Yazıcıoğlu Mehmed'in Muhammediye'sinde Yer Alan Cennet ve Cehennem Tasvirleri". *Mukaddime* V/1 (2014), 89-112.

Harman, Ömer Faruk. "İdris". *DİA*. XXI/478-480. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2000.

Hartner, Willy. "The Pseudoplanetary Nodes of the Moon's Orbit in Hindu and Islamic Iconographies". *Ars Islamica* V/2 (1938), 112-154.

Hartner, Willy - Ettinghausen, Richard. "The Conquering Lion, the Life Cycle of a Symbol". *Oriens* XVII (1964), 161-171.

Havlıoğlu, Didem Z. "Şahmaran: Bir Anadolu Efsanesi". *Yılan Kitabı*. ed. Emine Gürsoy Naskali. 345-355. İstanbul: Kitabevi, 2014.

Hayyam, Ömer. *Nevrûznâme*. ed. Müctebâ Mînovî. Tehran, 1312.

Henderson, Joseph L. "Ancient Myths and Modern Man". *Man and His Symbols*. ed. Carl Gustav Jung. 95-157. London: Aldus Books, 1964.

Həsənov, Elnur. *Gəncə İmamzadə Türbəsi*. Bakı: Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası, 2012.

Hill, John Spencer. "The Phoenix". *Religion & Literature* XVI/2 (1984), 61-66.

Hillenbrand, Robert. "Umayyad Woodwork in the Aqsa Mosque". *Bayt al-Maqdis — Jerusalem and Early Islam*. ed. J. Jones. 271-310. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Hooke, Samuel Henry. *Ortadoğu Mitolojisi*. çev. Adam (Alaeddin) Şenel. İstanbul: İmge Kitabevi, 2015.

Hornung, Erik. *Kadim Mısır Ötedünya Kitapları*. çev. Zehra Aksu Yılmazer. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006.

Hosseini, Abbas. "Iconography of the three Icons in Shi'i Muharram Rituals; The Peacock, the Cypress & the Lion". *Kimiyâ-ye-Honar* IV/17 (2015), 110-128.

Hsing, I-Tien - Crowell, William G. "Heracles in the East: The Diffusion and Transformation of His Image in the Arts of Central Asia, India, and Medieval China". *Asia Major* XVIII/2 (2005), 103-154.

Hume, David. *Din Üstüne*. çev. Mete Tunçay. Ankara: İmge Kitabevi, 2004.

Insoll, Timothy. *İslam Arkeolojisi*. çev. Bahar Tırnakcı. İstanbul: Homer Kitabevi, 2007.

Işın, Ekrem - Özpalabıyık, Selahattin. *Hoş Gör Yahu: Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

Izutsu, Toshihiko. *İbn Arabî'nin Fusûs'undaki Anahtar Kavramlar*. çev. Ahmet Yüksel Özemre. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1998.

Izutsu, Toshihiko. *Kur'an'da Allah ve İnsan*. çev. Süleyman Ateş. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, 1975.

İbn Kesir. *Hadislerle Kur'an-ı Kerîm Tefsiri*. çev. Bekir Karlığa - Bedrettin Çetiner. İstanbul: Çağrı Yayınları, 1985.

İbn Manzur. *Lisânü'l-Arab*. nşr. Emin Muhammed Abdülvehhab. Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî, 1997.

İbn-i Bibi. *Selçuknâme*. çev. Mürsel Öztürk. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2014.

İbnü'l-Arabi, Ebû Abdullah Muhyiddin Muhammed b Ali. *Fususu'l-Hikem*. çev. Ekrem Demirli. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006.

İbnü'l-Arabi, Muhyiddin. *Şeceretü'l-Kevn*. çev. Abdülkadir Akçiçek. İstanbul: Bahar Yayınları, 1996.

İlter, Fügen. "Güney-Doğu Anadolu Erken Devir Türk Köprülerinin Yapısal ve Süsleyici Ögeler Yönünden Değerlendirilmesi". *Anadolu* 18 (1974), 31-45.

İlter, Fügen. *Osmanlılara Kadar Anadolu Türk Köprüleri*. Ankara: Karayolları Genel Müdürlüğü, 1978.

İnal, Güner. "Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kült Çevresindeki Yeri". *Sanat Tarihi Yıllığı* 4 (1971 1970), 153-181.

İnan, Abdülkadir. "Türk Folklorunda Simurg ve Geruda". *Makaleler ve İncelemeler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1987.

İnan, Afet. *Eski Mısır Tarih ve Medeniyeti*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2020.

İncidağı, Aliye Serap. *Mevlâna'nın Mesnevî'sinde Yer Alan Bitki ve Meyvelerin Tasavvuf Dünyasındaki Sembolik Anlamları*. Konya: Selçuk Üniversitesi Mevlana Araştırmaları Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2015.

İndirkaş, Zühre. *Türk Mitosları ve Anadolu Efsanelerinin Izsürümü*. Ankara: İmge Kitabevi, 2013.

İstanbuli, Yahya Agâh b Salih el-. *Tarikat Kıyafetlerinde Sembolizm/Mecmuatü'z-Zara'if Sandukatü'l-Ma'arif*. çev. M. Serhan Tayşi. İstanbul: Ocak Yayıncılık, 2002.

Jackson, Peter (ed.). *The Cambridge History of Iran: the Timurid and Safavid Periods*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

James, E. O. "The Tree of Life". *Folklore* 79/4 (1968), 241-249.

K.A.C, Creswell. *A Short Account of Early Muslim Arhitecture*. Middlesex: Penguin Books, 1958.

Kahya, Yegân vd. "Sivas Gökmedrese". *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*. kitap editörü Doğan Kuban. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Kalfazade, Selda. "Yeşilimaret Camii". *DİA*. XLIII/496-498. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2013.

Kalfazade, Selda - Ertuğrul, Özkan. "Kandil ve Kandilin Motif Olarak Anadolu Türk Sanatındaki Kullanımı Üzerine". *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* II/5 (1989), 23-34.

Kalla, Gábor. "Date Palms, Deer/Gazelles and Birds in Ancient Mesopotamia and Early Byzantine Syria. A Christian Iconographic Scheme and Its Sources in the Ancient Orient". *Across the Mediterranean-Along the Nile*. II/863-899. Budapest: Archaeolingua Alapitvany, 2018.

Kanar, Mehmet. *Büyük Türkçe-Farça Sözlük*. İstanbul: Say Yayınları, 2016.

Kanay, Zeki vd. "Diyarbakır Surlarında ve Ulu Camii'de Bulunan Geyik Figürleri Üzerine". *Dicle Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Dergisi* VIII/2 (2017), 327-334.

Kanbaş, Mahmut Sami. "Anadolu Selçuklu Dâru'l-Hadislerindeki Kitâbeler ve Hat Sanatı Üslûbu". *Anadolu'nun İslamlaşma Sürecinde Dâru'l-Hadisler*. 341-383. Samsun: Çankırı Belediyesi, 2013.

Karadayı, Osman Nuri. "Alvarlı Hâce Muhammed Lutfî Efendi'nin Şiirlerinde Ayna Sembolizmi". *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 43 (2015), 306-329.

Karadeniz, Yılmaz. "Safevi Devleti'nin Kuruluşu Meselesi: Kızılbaşların Ortaya Çıkışı". *Amasya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 3 (2014), 53-67.

Karagöz, Nail. "Hoca Ahmed Yesevî'nin Divan-ı Hikmet'inde Kabir Hayatı". *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* XVIII/2 (2018), 892-922.

Karagöz, Şehrazat. *Anadolu'dan Mezar Stelleri: Arkaik- Greko Pers-Hellenistik- Roma-Bizans Çağları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1984.

Karakuş, Yasemin. "İnsan Hakları Bağlamında İki Evrensel Metin". *Cemal Aksu Armağanı*. ed. Müslüm Yılmaz - Ayşe Aksu. 1069-1096. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2020.

Karamağaralı, Beyhan. *Ahlat Mezar Taşları*. Ankara: Selçuklu Tarih ve Medeniyeti Enstitüsü, 1972.

Karamağaralı, Beyhan. "Anadolu'da XII-XVI. Asırlardaki Tarikat ve Tekke Sanatı Hakkında". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* XXI (1973), 247-276.

Karamağaralı, Haluk. "Erzurum'daki Hatuniye Medresesinin Tarihi ve Banisi Hakkında Mülahazalar". *Selçuklu Araştırmaları Dergisi* III (1971), 209-247.

Kâşânî, Kemaleddin Abdürrezzak b. Ahmed. *Te'vilât-ı Kâşâniyye*. çev. Ali Rıza Doksanyedi. Ankara: Kadıoğlu Matbaası, 1987.

Kaşgarlı Mahmud. *Divânu Lugâti't-Türk*. ed. Ahmet B. Ercilasun - Ziyat Akkoyunlu. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2014.

Kaşgarlı Mahmud. *Divanü Lûgat-it-Türk*. çev. Besim Atalay. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1939.

Kaya, Murat. "Kur'an'da Vezn, Mîzân ve Mevzûn Kelimeleri". *Usûl* XXXI (2019), 9-36.

Kaya, Murat. "Peygamberlere Gelen İlahi Mesajı Tamamlayıcı Üç Temel Ölçü: Mizan, Furkan, Hikmet". *Turkish Studies* XIII/17 (2018), 205-220.

Keleş, Erol. "İlhanlıların Anadolu'da Kurduğu Vergi Nizamı ve Neticeleri Hakkında Bir Değerlendirme". *Türk Dünyası Araştırmaları* CXXIV/244 (2020), 11-24.

Keleş, Vedat - Çelikbaş, Ersin. "Paphlagonia Hadrinoupolisi'nde Bulunmuş Kapı Temalı Mezar Steli". *Turkish Studies* VII/6 (2013), 365-376.

Kenney, Ellen. “Mixed Metaphors: Iconography and Medium in Mamluk Glass Mosaic Decoration”. *Artibus Asiae* LXVI/2 (2006), 175-200.

Khoury, Nuha N. N. “The Mihrab Image: Commemorative Themes in Medieval Islamic Architecture”. *Muqarnas* IX (1992), 11-28.

Khozaei, Fatemeh vd. “Revising the Influence of Persian, Indian and Chinese Motifs on the Architectural Decorations of Kerman from the Safavid Time to Present”. *Bagh-e Nazar* XVI/72 (2019), 71-86.

Kılıç, Mahmud Erol. *Anadolu Tasavvuf Tarihine Notlar I*. İstanbul: Sufi Kitap, 2016.

Kılıç, Mahmud Erol. “Hermes”. *DİA*. XVII/228-233. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1998.

Kılıç, Mahmud Erol. *Hermesler Hermesi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2010.

Kılıç, Mahmud Erol. “Miracın Tasavvufî Boyutu”. *Osmanlı Kültür Ortamında Miraç Ve Yolculuk Durakları*. ed. Ayşe Taşkent - Nicole Kançal-Ferrari. I/165-170. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2021.

Kılıç, Mahmud Erol. *Sufi ve Sanat*. İstanbul: Sufi Kitap Yayınları, 2015.

Kılıç, Sadık. *Mitoloji, Kitab-ı Mukaddes ve Kur’an-ı Kerim*. İzmir: Nil Yayınları, 1993.

Kınal, Füruzan. “Kaunos Adak Lambaları”. *TTK Belleten* XXXIII/130 (1969), 151-157.

Kırbaç, Selçuk. *163-170*. “Dede Korkut Kitabı’nda ‘Kagan Aslan’”. *Türk Dünyası Araştırmaları* 139 (2002).

Kırbaç, Selçuk. *Hayâtü’l-Hayevân Tercümesi*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi, Doktora Tezi, 1999.

Knobloch, Edgar. *Monuments of Central Asia-A Guide to the Archaeology, Art and Architecture of Turkestan*. London-New York: I.B. Tauris, 2001.

Kocatürk, Sadettin. *Gülşehrî ve Felek-Nâme*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1982.

Koch, Guntram. *Erken Hıristiyan Sanatı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2008.

Koç, Turan. *Zamanın Gözleri - Sanat, Dil, Hakikat*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2016.

Koncu, Hanife. *Abdi’nin Camasbnamesi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Tükiyat Araştırmaları Enstitütüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1994.

Konuk, Ahmet Avni. *Fususu’l-Hikem Tercüme ve Şerhi*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2017.

Konuk, Ahmet Avni. *Fusûsu’l-Hikem Tercüme ve Şerhi*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2017.

Konuk, Ahmet Avni. *Mesnevî-i Şerîf Şerhi*. İstanbul: Gelenek Yayıncılık, 2004.

Konuk, Ahmet Avni. *Mesnevî-i Şerîf Şerhi*. İstanbul: Kitabevi, 2008.

Konyalı, İbrahim Hakkı. “Çinili Köşk-Sırça Saray”. *Türk Dünyası (Fatih Özel Sayısı)* 1 (t.y.), 22-27.

Kopuz Çetinkaya, Fatma. “İran Edebiyatında Şem‘ ve Pervanenin Anlam Serüveni”. *Erdem* 75 (2018), 183-208.

Korkmaz, Zeynep. "Eski Türklerdeki Agaç Kültünün İslami Devirlerdeki Devami". *TDAYB Belleten* 1 (2003), 99-109.

Kozan, Ali - Bilgili, Rumeysa. "Hz. Ali'nin Menkıbevî Hayatına Dair Bir Destan: Dâstân-ı Ejderhâ ve İslamî Dönem Anadolu Türk Kültürüne Yansımaları". *Turkish Studies* VIII/5 (2013), 465-490.

Köksal, M. Asım. *Peygamberler Peygamberi Hz. Muhammed Aleyhisselâm ve İslamiyet*. İstanbul: Köksal Yayınları, 1999.

Köprülü, Fuat. "Arslan". *İslam Ansiklopedisi*. I/598-609. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1941.

Köroğlu, Kemalettin. *Eski Mezopotamya Tarihi: Başlangıcından Persler'e Kadar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

Kramer, Samuel N. *Sümer Mitolojisi*. çev. Hamide Koyukan. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2018.

Kramer, Samuel Noah. *Sümer Mitolojisi: İ.Ö. Üçüncü Bin Yıldaki Tinsel Ve Edebi Gelişim Üstüne Bir Çalışma*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2017. 0

Kuban, Doğan. *Cennetin Kapıları: Divriği Ulucamisi Ve Şifahanesi'nde Hürremşah'ın Yontu Sanatı = Gates of Paradise: The Sculpture of Hürremşah at Divriği Ulucami and Şifahane*. İstanbul: YEM Yayın, 2014.

Kuban, Doğan. *Divriği Mucizesi: Selçuklular Çağında İslam Bezeme Sanatı Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 1999.

Kuehn, Sara. "The Dragon Fighter: The Influence of Zoroastrian Ideas on Judaeo-Christian and Islamic Iconography". *ARAM* XXVI/1-2 (2014), 59-92.

Kuehn, Sara. *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*. Leiden-Boston: Brill Pub., 2011.

Kuran, Aptullah. *Anadolu Medreseleri*. Ankara: Odtü Mimarlık Fakültesi, 1969.

Kut, Günay. "Şem' ü Pervâne". *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*. V/386-392. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2006.

Kutluer, İlhan. "Niş ve Perde: Gazzâlî'nin Mişkâtü'l-Envâr'ında Entelektüel Perspektifler". *Felsefî Gök Kubbemiz*. 101-138. İstanbul: İz Yayıncılık, 2017.

Küçükkalfa, Ahmet. "Hünkâr'ın Aslanları". *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi* 16 (2017), 325-354.

Küçüktaşdemir, Özgür. "Mitoloji'de Adalet İmgeleri". *Vira Verita E-Dergi* 5 (2017), 87-132.

Lechler, George. "The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures". *Ars Islamica* 4 (1937), 369-419.

Linzey, Michael. "An Architectural Metaphor: the Destining of Imhotep Stone". *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts* 2 (1992), 1-24.

Lise, Giorgio. *Mısır Sanatını Tanıyalım*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1986.

Magdy, Heba. "The guardian lion statues in Egypt During the Graeco-Roman Period". *دراسات في آثار الوطن العربي* XVI/16 (2013), 57-73.

Magnusson, Magnus. *BC The Archaeology of the Bible Lands*. London: The Bodley Head and BBC, 1977.

Mahir, Banu. "Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan". *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık* II (1987), 123-140.

Mahir, Banu. "Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri". *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık* I (1986), 113-130.

Mahmûd, Zekî Necîb. "İbn Arabî'de Sembolizm (Tercümânü'l-Eşvâk Dîvanı Örneği)". çev. Tahir Uluç. *İbn Arabî Anısına-Makaleler*. 81-111. İstanbul: İnsan Yayınları, 2002.

Mammerler, Michaela. *Khirbet Al-Mafjar with a Special Focus on the Human Sculpture in the Round*. Wien: Universität Wien, Yüksek Lisans Tezi, 2013.

Martı, Huriye. "'Mümin Müminin Aynasıdır' Rivayeti Üzerine Bir İnceleme". *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi [Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi],* 27 (2009), 39-63.

Meinecke, Michael. *Die Mamlukische Architektur in Ägypten und Syrien*. Glückstadt: Verlag J. J. Augustin Gmbh, 1992.

Melikoff, Irene. *Uyur İdik Uyardılar*. çev. Turan Alptekin. İstanbul: Cem Yayınevi, 1994.

Mendenhall, George E. *Antik İsrail'in İnancı ve Tarihi: Kitab-ı Mukaddes Bağlamında Bir Giriş*. çev. Mia Pelin Özdoğru. İstanbul: İnsan Yayınları, 2016.

Milasi, Alireza Mohammadi. "Motifs on the Laver at the Shrine of Shah Seyed Ali in Isfahan with Emphasis on Consepts and Structure in Iranian Art". *Journal of Art and Civilization of the Orient* VII/26 (2020), 67-80.

Moraitou, Mina. "Umayyad Ornament on Early Islamic Woodwork: a pair of Door in the Benaki Museum". *Mouseivo Mpenavkh* 1 (2001), 159-172.

Morey, Charles Rufus. *Christian Art*. New York: W.W. Norton & Company, Inc, 1958.

Moscati, Sabatino. *Mezopotamya Sanatını Tanıyalım*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1985.

Mukaffa, Abdullah b. el-. *Kelile ve Dimne-Arapça Metin ve Tercüme*. çev. Hayreddin Karaman - Bekir Topaloğlu. İstanbul: Ensar Yayınları, 2018.

Mutâkil b. Süleyman. *Tefsîr-Kebîr*. çev. M. Beşir Eryarsoy. İstanbul: İşaret Yayınları, 2017.

Mutçalı, Serdar. *Arapça - Türkçe Sözlük*. İstanbul: Dağarcık Yayınları, 1995.

Mutçalı, Serdar. *Türkçe-Arapça Sözlük*. İstanbul: Dağarcık Yayınları, 2004.

Mülayim, Selçuk. "Anadolu'da Hayvan Üslûbunun Bir Örneği". *Folklor ve Etnografya Araştırmaları*, 325-346.

Mülayim, Selçuk. "Arma". *DİA*. III/382-383. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1991.

Müller, Wilhelm Max. “Egytian Mythology”. *The Mythology of all Race*. XII/1-245. Boston: Marshall Jones Company, 1918.

Narmanlı, Faruk. “Eynesil Yeşil Camii Bir Değişimi İfade Ediyor Mu?” *Çağımızda Cami Mimarisinde Arayışlar Uluslararası Sempozyumu – Bildiriler Kitabı*. 484-495. Giresun: Giresun Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi, 2017.

Nasr, Seyyid Hüseyin. *İslam Sanatı ve Maneviyatı*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2017.

Nasr, Seyyid Hüseyin. *Üç Müslüman Bilge*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2016.

Nassar, Mohammad - Turshan, Nizar Ali. “Plant Mosaics in the Church at Yaʿamun”. *Greek, Roman and Byzantine Studies* 52 (2012), 208-225.

Nayernouri, Touraj. “Simurgh as a Medical Symbol of Iran”. *Middle East Journal of Digestive Diseases* II (2009), 49-50.

Niyâzî-i Mısrî Halvetî. *Dîvân-ı İâhiyât*. haz. Mustafa Tatcı. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., 2013.

Norberg-Schulz, Christian. *Existence, Space and Architecture*. New York: Praeger Publishers, 1971.

Ocak, Ahmet Yaşar. *Alevî ve Bektâşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Ocak, Ahmet Yaşar. “Anadolu’da XIII-XV. Yüzyılda Müslim- Gayri Müslüm Dini Etkileşimler ve Saint Georges (Aya Yorgi-Hagios Georgios) Kültü”. III/961-966. Ankara: TTK, 1991.

Ocak, Ahmet Yaşar. *Bektâşî Menâkıbnâmelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1983.

Ocak, Ahmet Yaşar. “Geyikli Baba”. *DİA*. XIV/45-47. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1996.

Ocak Ahmed, Sümeyra. *Erken Devir İslâm Mimarîsinde Beytülmâl (Hazine) Binaları*. İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları, 2022.

Oğuz, Burhan. *Türkiye Halkının Kültür Kökenleri-Tarım, Hayvancılık, Meteoroloji*. İstanbul: Doğu-Batı Yayınları, 1976.

Oktay Çerezci, J. Özlem. “Türk Sanatında Ejder ve Su Birlikteliği”. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi* IV/2 (2020), 207-227.

Omidsalar, Mahmoud. “Candle-Making and Uses”. Erişim 01 Temmuz 2021. https://iranicaonline.org/articles/candle-pers

Orthmann, Winfried. *Untersuchungen zur spaethethitischen Kunst*. Bonn: Rudolf Habelt Verlag, 1971.

Otto-Dorn, Katharina. “Figural Stone Reliefs on Seljuk Sacred Architecture in Anatolia”. *Kunst des Orients* XII/1-2 (1979 1978), 103-149.

Otto-Dorn, Katharina. *Kunst Des Islam*. Baden-Baden: Holle Verlag, 1964.

Ögel, Bahaeddin. *Türk Mitolojisi I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2014.

Ögel, Bahaeddin. *Türk Mitolojisi II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2014.

Ögel, Bahaeddin. "Türklerde Kartal ve Kartal Arması". *Türk Kültürü* X/118 (1972), 208-226.

Ögel, Semra. *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1987.

Ögel, Semra. *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, 1994.

Ögel, Semra. "Selçuk Sanatında Çift Gövdeli Aslan Figürü". *Belleten* XXVI/103 (1962), 529-538.

Ögke, Ahmet. *Elmalı Erenlerinde Mânâ Dili*. İstanbul: H Yayınları, 2018.

Ögke, Ahmet. "İbnü'l-Arabî'nin Fusûsu'l-Hikem'inde Ayna Metaforu". *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi "İbnü'l-Arabî" özel sayısı - II* IX/23 (2009), 75-89.

Ögke, Ahmet. "Tasavvufta 'Kenz-i Mahfî' Düşüncesi ve Sofyalı Bâlî Efendi (960/1553)'nin 'Küntü Kenzen Mahfiyyen' Şerhi Bağlamında Varoluşun Anlamı". *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi* V/12 (2004), 9-24.

Ögke, Ahmet. "Türk Tasavvuf Düşüncesinde Şeriat, Tarikat, Hakikat, Marifet Kavramları ve Marmaravî'de 'Dört Kapı-Kırk Makam' Anlayışının İzleri". *Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* VII/18 (2001), 63-74.

Önder, Mehmet. "Konya'da Karatay Medresesi Portali Kitabeleri". *Antalya 5. Selçuklu Semineri Bildiriler ve Seçkiler*. 75-80. Antalya: Antalya İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, 1998.

Öney, Gönül. "Anadolu Selçuk Mimarisinde Arslan Figürü". *Anadolu (Anatolia)* XIII (1971), 1-64.

Öney, Gönül. "Anadolu Selçuk Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal". *Malazgirt Armağanı*. 139-172. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1972.

Öney, Gönül. "Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri". *Türk Tarih Kurumu Belleten* XXXIII/130 (1969), 171-216.

Öney, Gönül. *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1992.

Öney, Gönül. "Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi". *TTK Belleten* XXXII/125 (1968), 25-50.

Önge, Yılmaz. "Anadolu'da Ejder Başlı Madenî Çeşme Lüleleri". *Selçuklu Araştırmaları Dergisi* I (1970 1969), 183-185.

Öngören, Reşat. "Safeviyye". *DİA*. XXXV/460-462. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2008.

Önkal, Hakkı. *Anadolu Selçuklu Türbeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2015.

Özbek, Gülcan - Yunus, Ömer Avni. "Irak Ulusal Müzesindeki İslam Dönemi Mihrapları". *UNIMUSEUM* III/2 (2020), 57-67.

Özbek, Yıldıray. "The Peacock Figure and Its Iconography in Medieval Antolian Turkish Art". 537-546. Genève, 1999.

Özcan, Ali Rıza. "Mezar Taşları Üzerindeki Sembolik İfadeler". *Kaybolan Medeniyetimiz Hekimoğlu Ali Paşa Camii Haziresi'ndeki Tarihi Mezar Taşları*. 26-33. İstanbul: Damla Yayınevi, 2005.

Özgüç, Nimet. *Hatti Efsanesi Yılan İlluyanka'nın Tasvir Sanatında Yorumu*. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi Yayınları, 2003.

Özkafa, Fatih. *Yâ Hazreti Pîr – Türk Hat Sanatında Tasavvuf Önderleri.* İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları, 2021.

Özkan, Ferudun Hakan. "Eşrefoğlu Rûmî'nin Dîvânı'nda Dört Kapı Kırk Makam". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 59 (2011), 253-278.

Özkan, Haldun. "Bayburt/Aydıntepe Gümüşdamla Köyü Camii Vaaz Kürsüsü". *Atatürk Üniversitesi Güel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* XXXII (2014), 25-38.

Özkan, Serap. *Geç Dönem Osmanlı Adana Mezar Taşları (18.-20. yy)*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2007.

Özkeçeci, İlhan. *Hat Sanatını Tanımak*. İstanbul: Yazıgen Yayıncılık, 2017.

Özköse, Kadir. "Ahmed Yesevî'nin Hikmetlerinde Dört Kapı ve Kırk Makam Anlayışı". *Akademiar Dergisi* 2 (2017), 99-133.

Özkurt, Kemal. "Van Gölü Çevresi Mezartaşlarında Kandil Motifi". 132-142. Ankara: Biltlis Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2007.

Öztekin, Selma. *Dinlerde Hayat Ağacı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2008.

Öztürk, Mustafa. "Tefsir ve Hadis Tarihinde Hz. Ali". *Hayatı Kişiliği ve Düşüncesiyle Hz. Ali Sempozyumu*. 57-88. Bursa: Bursa İl Müftülüğü, 2005.

Pala, İskender. *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık, 2002.

Pala, İskender. *Aşkî ve Divanı'ndan Örnekler*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.

Papatov, P. Leonid. "Shaman's Drum: A Unique Monument of Spiritual Culture of the Altai Turk Peoples". *Anthtopology of Consciousness* X/4 (1999), 24-35.

Parla, Canan. "Diyarbakır Artuklu Dönemi Urfa Kapısı'nın Figürlü Kabartmalarına İkonografik Yaklaşım". *Turkish Studies* X/6 (2015), 763-788.

Parla, Canan. "Diyarbakır Surlarının Söyledikleri". *Uluslararası Diyarbakır Surları Sempozyumu*. 21-51. Diyarbakır: T.C. Diyarbakır Valiliği, 2012.

Parla, Canan - Tuncer, Orhan Cezmi. *Yazıtları ve Betimlemeleriyle Diyarbakır Surları*. ed. Canan Parla. Diyarbakır: T.C. Diyarbakır Valiliği, 2016.

Parlar, Gündegür. *Anadolu Selçuklu Sikkelerinde Yazı Dışı Figüratif Ögeler*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 2001.

Parpola, Simo. "The Assyrian Tree of Life: Tracing the Origins of Jewish Monotheism and Greek Philosophy". *Journal of Near Eastern Studies* LII/3 (1993), 161-208.

Pektaş, Kadir. "Denizli ve Çevresindeki Türk Dönemi Eserleri". *Denizli Tanrıların Kutsadığı Vadi*. ed. Filiz Özdem. 167-230. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.

Pektaş, Kadir. *Tunus'ta Osmanlı Mimari Eserleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2002.

Platon. *Devlet*. çev. Sabahattin Eyüboğlu - M. Ali Cimcoz. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.

Pope, Arthur Upham - Phyllis Ackerman (ed.). *A Survey of Persian Art: From Prehistoric Times to the Present*. Tahran: Soroush Press, 1977.

Porter, Veneta. *Islamic Tiles*. New York: Interlinks Books, 1995.

Gılgameş Destanı. çev. Muzaffer Ramazanoğlu. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1993.

Qiyasi Cəfər - Kamil İbrahimov. "Bir Xanəgahın Tarixi". https://shamakhi-encyclopedia.az/pir-huseyn-xan%C9%99gahi/, erişim: 19 Mart 2023.

Remler, Pat. *Egyptian Mythology A to Z*. New York: Chelsea House Publishing, 2010.

Renard, John. *İslam'ın Yedi Kapısı*. çev. Nurullah Koltaş. İstanbul: İnsan Yayınları, 2006.

Riaubienė, Edita. "Durų Reikšmės ir Simbolika Europinėje Tradicijoje (Door Meanings and Symbolism in European Tradition)". *Urbanistika ir Architektūra (Town Planning and Architecture)* XXXI/3 (2007), 149-156.

Rice, D. Storm. "Medieval Harran: Studies on its Topography and Monuments, I". *Anatolian Studies* II (1952), 36-84.

Richter, Gisela. *Yunan Sanatı*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1984.

Riddle, M. John. *Goddesses, Elixirs and Witches: Plants and Sexuality Throughout Human History*. New York: Palgrave Macmillian, 2010.

Roux, Jean Paul. *Eski Türk Mitolojisi*. çev. Musa Yaşar Sağlam. Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2011.

Roux, Jean Paul. *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2005.

Roux, Jean Paul. "Türk Göçebe Sanatının Dini Bakımdan Anlamı". *Türk Kültürü El Kitabı-İslamiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkındaki Araştırmalar*. II/74-108. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1972.

Rûmî, Mevlânâ Celâleddîn. *Dîvân-ı Kebîr*. çev. Abdülbaki Gölpınarlı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.

Rûmî, Mevlânâ Celâleddîn. *Dîvân-ı Kebîr (Seçmeler)*. çev. Şefik Can. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2000.

Rûmî, Mevlânâ Celâleddîn. *Fîhi Mâ Fîh*. çev. Ahmet Avni Konuk. haz. Selçuk Eraydın. İstanbul: İz Yayıncılık, 2018.

Rûmî, Mevlânâ Celâleddîn. *Mesnevî-i Şerîf*. çev. Süleyman Nahifî - Âmil Çelebioğlu. İstanbul: Timaş Yayınları, 2010.

Rûmî, Mevlânân Celâleddîn. *Mesnevî-i Manevî*. çev. Derya Örs - Hicabi Kırlangıç. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2015.

Rzayeva, Sona. "Karabağ Savaşı'nın Kültürel Miras ve Varlıklar Üzerindeki Etkiler". *Azerbaycan ve Dağlık Karabağ*. 21-46. ed. Sevilay Yıldırım – E. Elif Gönüllü. Yayın yeri yok: Kültür Bakanlığı ve Yurtdışı Türkler ve Akaraba Topluluklar Başkanlığı, 2020. https://www.ytb.gov.tr/haberler/azerbaycan-ve-daglik-karabag, erişim: 05 Şubat 2023.

Sadıkoğlu, Perihan. *Antik Mısır Sanatı Ve Tarihsel Akıştan Günümüze Etkiler*. İstanbul: Kişisel Yayınlar, 2007.

Sâdi-i Şirazî. *Gülistan*. çev. Hikmet İlaydın. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1991.

Sâdi-i Şirazî. *Gülistan*. çev. Mehmet Kanar. Ankara: Şule Yayınları, 2004.

Safranbolulu Mehmet Emin Halvetî. *Mir'âtü'l- Âşıkîn-Mîzanu'l-'Âşıkîn*. çev. Mustafa Tatcı - Musa Yıldız. Ankara: Alperen Yayınları, 2003.

Sağ, Mehmet - Çetin Büyüktunca, Mukaddes. "Şamanların Göğe Yükseliş Ritlerinin Ağaç Simgesi Bağlamında İncelenmesi". *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 43 (2019), 217-230.

Sakaoğlu, Necdet. *Tarihi, Mekanları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun*. İstanbul: Denizbank Yayınları, 2002.

Sakaoğlu, Necdet. *Türk Anadolu'da Mengücekoğulları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Salt, Alparslan. *Neo-spiritüalist Yaklaşımlarla Ezoterik Bilgilerin Işığında Semboller*. İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları, 2010.

Samsakçı, Mehmet. *Ölüme Açılan Estetik Kapı*. İstanbul: Kitabevi, 2015.

Sancaklı, Saffet. "Tıbb-ı Nebevî Hadislerinin Bağlayıcı Olup Olmaması Açısından Değerlendirilmesi". *Mesned İlahiyat Araştırmaları Dergisi* X/2 (ts.), 353-379.

Sarı, Yavuz. *Trabzon ve İlçelerinde Camiler*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Doktora, 2021.

Sarıkaya, Bekir. "Acâibü'l-Mahlûkât ve Geyik Motifi". ed. Emine Gürsoy Naskali - Erkan Demir. 177-188. İstanbul: Kitabevi, 2013.

Sarre, Friedrich - Herzfeld, Ernst. *Archäologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet*. Berlin: Verlag von Dietrich Reimer, 1911.

Sarre, Friedrich - Mittwoch, Eugen. "Islamische Tongefäße aus Mesopotamien". *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 26 (1905), 69-88.

Sarre, Friedrich. *Konya Köşkü*, çev. Şahabettin Uzluk. Ankara: TTK Yayınları, 1967.

Sayın, Esma. "Tasavvufî Kavramların Anlaşılmasında Hayvan Sembollerinin Önemi". *Turkish Studies* XII/10 (2017), 277-290.

Schimmel, Annemarie. *Dinler Tarihine Giriş*. İstanbul: Kırkambar Yayınları, 1999. http://ktp.isam.org.tr/ktp/recordview.php?idno=253681&ele=%3D&wKitaplar=dinler+tarihine+giri%C5%9F

Schimmel, Annemarie. *el-İslam ve acâibü'l-mahlûkât memleketü'l-hayevân = Islam and the wonders of creation the animal kingdom*. London: al-Furqan Islamic Heritage Foundation, 2003.

Schimmel, Annemarie. *İslam'ın Mistik Boyutları*. İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2018.

Schuller, Josef Peter. *Macht des Unbewussten : Sonne, Feuer und Licht als konstitutive Faktoren außereuropäischer sakraler Raumstrukturen*. Viyana: Technische Universität Wien, Doktora, 2005.

Schuon, Frithjof. *Dinlerde Biçim ve Öz*. çev. Salime Leyla Gürkan. İstanbul: İnsan Yayınları, 2016.

Seager, Andrew R. "The Building History of the Sardis Synagogue". *American Journal of Archaeology* LXXVI/4 (1972), 425-435.

Seçgin, Nuri. *Tokat İl ve İlçeleri Mimari Eserleri*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Doktora Tezi, 1997.

Seçkin, Nadide. "Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camisi". *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*. kitap editörü Doğan Kuban. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Serin, Muhittin. *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2003.

Sevgen, Nazmi. *Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da Türk Beylikleri*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1982.

Sevim, Nidayi. *Medeniyetimizin Sessiz Tanıkları: Eyüp Sultan'da Osmanlı Mezar Taşları ve Mezar Kültürümüz*. İstanbul: Abide Yayınları, ts.

Sevim, Nidayi. *Osmanlı Mezar Taşlarında Manzum Metinler*. İstanbul: Kitap Dostu Yayınları, 2012.

Seyyid Hüseyin. *Karaca Ahmet Sultan Menâkıbnâmesi*. çev. Dursun Gümüşoğlu. İstanbul: Alevi Vakıfları Federasyonu, 2013.

Sezgin, Fuat (ed.). *Natural Sciences in Islam-Ad-Damîrî Hayât al-Hayawân*. çev. A.S.G. Jayakar. Frankfurt am Main: Johann Wolfgang Goethe University, 2001.

Sinemoğlu, Nermin. "Ayna". *DİA*. IV/259-260. İstanbıl: Türkiye Diyanet Vakfı, 1991.

Sipahioğlu, Mukadder. "Tevrat ve Kur'an'ı Antik Mısır Düşüncesi Işığında Okuma: Hz. Musa'nın Yılana Dönüşen Asası". *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* XIX/2 (2020), 913-947.

Spagnoli, F. vd. "Archaeology, History and Symbolism". *The Pomegranate*. 1-14. Boston: CAB International, 2021.

Stierlin, Henri. *Persian Art and Architecture*. London: Thames and Hudson, 2012.

Stone, Nicholas. *Symbol of Divine Light: The Lamp in Islamic Culture and other Traditions*. Bloomington: World Wisdom, 2018.

Strange, G Le. *Baghdad During the Abbasid Caliphate*. Oxford: The Clarendon Press, 1924.

Studemund-Halévy, Michael. "Über den Tod hinaus: Sefardische Grabkunst in der Alten und in der Neuen Welt". *ICOMOS–Hefte des Deutschen Nationalkomitees* 53 (2011), 170-179.

Sûdî-i-Bosnevî. *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*. ed. İbrahim Kaya. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2020.

Suyûti, Ebü'l-Fazl Celaleddin Abdurrahman b. Ebî Bekr. *ed-Dürrü'l-Mensur fi't-Tefsir bi'l-Me'sur*. Riyad: Dâru Alemi'l-Kütüb, 2015.

Sühreverdi, Şehabeddin. *Cebrail'in Kanat Sesi*. çev. Sedat Baran. İstanbul: Sufi Kitap, 2006.

Sühreverdi, Şehabeddîn. *Kırmızı Akıl*. çev. Kaan Dilek. İstanbıl: İraniyat Yayınları, 2017.

Süleyman Çelebi. *Mevlîd-i Şerîf (Vesîletü'n-Necât)*. haz. Mehmet Akkuş-Uğur Derman. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., 2013.

Sümer, Necati. "Mitolojik ve Dinsel Bir Sembol Olarak Ayna". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi = The Journal of International Social Research* X/52 (2017), 1367-1375.

Şahin, Haşim. "XIV. Yüzyılda Bir Türk Dervişinin Serüveni: Karaca Ahmed". *I. Üsküdar Sempozyumu.* II/320-328. İstanbul: Üsküdar Belediye Başkanlığı, 2004.

Şahinler, Necmettin. *Kur'an'da Sembolik Anlatımlar*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2013.

Şamlıoğlu, İbrahim Emre. "Antik Mısır Mitolojisinde Apep-Ra Düellosu ve Hz. Musa'nın Yılana Dönüşen Asası: Karşılaştırmalı Bir Değerlendirme". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* LXI/1 (2020), 31-57.

Şebüsteri. *Gülşen-i Râz*. çev. Abdülbaki Gölpınarlı. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1985.

Şebüsteri. *Gülşen-i Raz*. çev. Sadık Yalsızuçanlar. İstanbul: Timaş Yayınları, 1999.

Şener, Dilek. *XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora, 2011.

Şimşirgil, Ahmet. *Taşa Yazılan Tarih Topkapı Sarayı*. İstanbul: Tarih Düşünce Kitapları, 2005.

Şükun, Ziya. *Farsça-Türkçe Lugat - Gencine-i Güftar - Ferheng-i Ziya*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1984.

Şükun, Ziya. *Farsça-Türkçe Lugat – Gencine-i Güftar Ferheng-i Ziya*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1984.

Taberî. *Milletler ve Hükümdarlar Tarihi*. çev. Zakir Kadiri Ugan - Ahmet Temir. Ankara: Maarif Basımevi, 1954.

Taberî, Ebu Ca'fer Muhammed bin Cerir'üt-Taberi. *Tarih-i Taberî*. çev. M. Faruk Gürtunca. İstanbul: Sağlam Yayınevi, t.y.

Tahralı, Mustafa. *Çağ ve Hakîkât*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2018.

Tanyu, Hikmet. "Ağaç". *DİA*. I/456-457. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1988.

Tanyu, Hikmet. *Türklerde Taşla İlgili İnançlar*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, 1968.

Taşkent, Ayşe. "İslâm Kaynaklarında İsrâ ve Miraç". *Osmanlı Kültür Ortamında Miraç ve Yolculuk Durakları*. ed. Ayşe Taşkent - Nicole Kançal-Ferrari. I/47-61. İstanbıl: Dergâh Yayınları, 2021.

Tatcı, Mustafa. *Yunus Emre Divanı*. İstanbul: H Yayınları, 2020.

Tayyar, Mahsa. *Kutsanmış Saltanat*. İstanbul: Mana Yayınları, 2022.

Tekin, Oğuz. "Tarih Boyunca Terazi Ağırlıklarına Genel Bir Bakış". *Kantarın Topuzu: Teraziler, Ağırlıklar, Ölçü Aletleri*. ed. Derya Önder. 31-48. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.

Tekin, Oğuz. "Yakındoğu Uygarlıklarından Bizans'a Terazi ve Terazi Ağırlıkları". *Türk Eski Çağ Bilimleri Enstitüsü Dergisi* 42 (2016), 2-11.

Irk Bitig:Eski Uygurca Fal Kitabı. çev. Talat Tekin. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2013.

Tekinmirza, Ferhan. "Büyük Mecidiye (Ortaköy) Camii'nin Süsleme Programı". *Büyük Mecidiye Camii ve Ortaköy*. 309-343. İstanbul: Kuveyt Türk Kültür Yayınları, 2014.

Tezcan Kaya, Gülsen. "Firdevsî Şehnamesi Resimlerinde Ejder Öldürme İkonografisi". *Filiz Çağman'a Armağan*. ed. Ayşe Erdoğdu vd. 599-610. İstanbul: Lale Yayıncılık, 2018.

Tollu, Cemal. *Mitoloji: Yunan ve Roma*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, 1957.

Tomashevska, Marija. *Sacred Floral Garlands and Collars from the New Kingdom Period and Early Third Intermediate Period in Ancient Egypt*. Leiden: Universiteit Leiden, Yüksek Lisans Tezi, 2019.

Top, Mehmet. *Erken Dönem Osmanlı Mihrabları: XIV - XV. Yüzyıl*. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1997.

Top, Mehmet. *Hoşap'taki Mahmudi Beylerine Ait Mimari Eserler*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1998.

Topaloğlu, Bekir. "Cennet". *DİA*. VII/376-386. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1993.

Topaloğlu, Bekir. "Hay". *DİA*. XVI/549-550. İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 1997.

Topaloğlu, Bekir. "İslam'da Ağaç". *DİA*. I/457-459. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1988.

Tosun, Necdet. "Tasavvuf Kültüründe Meyve". *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi* V/13 (2004), 289-300.

Tosun, Necdet. "Karaca Ahmed Hakkında Yeni Bir Kaynak ve Meçhul Kalmış Bilgiler". *V. Uluslararası Üsküdar Sempozyumu.* II/323-328. İstanbul: Üsküdar Belediye Başkanlığı, 2008.

Tosun, Necdet. *İrfan Bahçesi*. İstanbul: Erkam Yayınları, 2014.

Tuncer, Orhan Cezmi. *Anadolu Kümbetleri Beylikler ve Osmanlı Dönemi*. Ankara: Anadolu Matbaası, 1991.

Tuncer, Orhan Cezmi. *Anadolu Kümbetleri: Selçuklu Dönemi*. Ankara: Güven Matbaası, 1986.

Tuncer, Orhan Cezmi. *Anadolu Selçuklu Mimarisi ve Moğollar*. Ankara, 1986.

Tuncer, Orhan Cezmi. "Cizre Ulu Camii ve Medresesi". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 3 (1981), 95-136.

Tuncer, Orhan Cezmi. *Diyarbakır Surları*. Ankara: Diyarbakır Valiliği, 2012.

Turan Bakır, Sitare. "Osmanlı Döneminde Şam Üretimi Çiniler". *Türkler*. ed. Hasan Celal Güzel. XII/573-586. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.

Turan, Hayrünnisa. "Şîr ü Hûrşîd Tasvirinin Kökeni ve İçeriğine Dair Düşünceler". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* X/51 (2017), 445-475.

Turan, Hayrünnisa. "Tavusla Düşüş, Simurgla Yükseliş İslam Ortaçağı'na Damgasını Vuran Kuş Risaleleri ve Safir-i Simurg". *Vakıflar Dergisi* 38 (2012), 165-172.

Turani, Adnan. *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2017.

Turanszky, Ilona - Gink, Karoly. *Azerbaijan: Mosques, Turrets, Palaces*. Budapest: Kossuth Printing House, 1979.

Turgut, Vedat. "Ahu ve Derviş: XIII. Yüzyıl Tasavvuf Dünyası Üzerine Bazı Yeni Bulgular". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 96 (2020), 11-31.

Turgut, Vedat. "Sarı Saltuk, Ona Ait Türbeler ve Ejderha Kültüne Dair". *Rumeli'de Osmanlı Vakıfları Üzerinde Araştırmalar: Bulgaristan*. 145-167. İstanbul: VAKAR Vakıf Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2020.

Tûsî, Muhammed bin Mahmûd et-. *Acâyibü'l-Mahlûkāt ve Garâyibü'l-Mevcûdât: (İnceleme-Tıpkıbasım)*. ed. Günay Kut. İstanbul: Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2012.

Tûsî, Muhammed bin Mahmûd et-. *Tercüme-i Acâyibü'l-Mahlûkāt ve Garâyibü'l-Mevcûdât: İnceleme-Metin-Dizin (Ali Emiri Tarih Nr. 897)*. ed. Bekir Sarıkaya. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2019.

Tüfekçioğlu, Abdülhamit. *Erken Dönem Osmanlı Mimarîsinde Yazı*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 2001.

Tüfekçioğlu, Abdülhamit. "Osmanlı Öncesinde ve Osmanlı Döneminde Müsenna/Musanna' İstifli Kitabeler". *İslam Dünyasında Hat ve Mimari*. ed. İrvin Cemil Schick - Mohammad Gharipour. 589-613. İstanbul: Albarak Yayınları, 2022.

Tüfekçioğlu, Abdülhamit. "Siirt Yüzey Araştırmasında Tespit Edilen Sanatkârlar". *X. Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*. 753-768. Ankara: Gazi Üniversitesi, 2009.

Uçar, Zofie. "Türk Kültüründe Geyik ve Geyikli Baba Üzerine Gözlemler". *Kültür Evreni: Üç Ayda Bir Yayımlanan Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi* VI/21 (2014), 129-145.

Uluç, Tahir. *İbn Arabi'de Sembolizm*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2007. http://ktp.isam.org.tr/ktp/recordview.php?idno=197459&ele=%3D&wYazarlar=TAH%C4%B0R+ULU%C3%87

Uluçam, Abdüsselam. *Erciş-Çelebibağ Mezarlığı ve Mezar Taşları*. Ankara: TTK, 2000.

Uluçam, Abdüsselam. *Irak'taki Türk Mimari Eserleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1989.

Uludağ, Süleyman. "Ayna". *DİA*. IV/260-262. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1991.

Uludağ, Süleyman. "Sidretü'l-Müntehâ". *DİA*. XXXVII/151-152. İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2009.

Uludağ, Süleyman. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2012.

Uysal, Hatice Kübra. *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 363 Numaralı Kelile ve Dimne Nüshasının Minyatürlerinin Teknik Analizi*. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2019.

Uysal, Nebi. "Yunus Emre Divanı'nda Bitki Adları ve İşlevleri". *X. Uluslararası Yunus Emre Sevgi Şöleni*. 949-965. Eskişehir, 2011.

Uzluk, Şahabettin. *Mevlevilikte Resim, Resimde Mevleviler*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1957.

Uzun, Mustafa İsmet. "Sidretü'l-Münteha (Edebiyat)". *DİA*. XXXVII/152-153. İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2009.

Uzun, Nihat. "Kur'ân'da Üç Ağaç Türü Yahut Bazı Âyetlerin Anlamlarını Yeniden Düşünmek". *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi* XI/3 (2011), 133-164.

Üçer, Müjgan. *A. Süheyl Ünver Sanat Atölyesi Yorumuyla Türk Kültürü ve Sanatında Hayat Ağacı.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2019.

Ünal, Hüseyin Rahmi. "Erzurum Hatuniye (Çifte Minareli) Medresesi". *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*. kitap editörü Doğan Kuban. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Ünal, Mustafa. "Azerbaycan Mezar Taşlarında Geleneksel Türk Dini ve İslam'ın Etkileri". II/287-296. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2000.

Ünal, Rahmi Hüseyin. *Erzurum Yakutiye Medresesi*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1992.

Ünlüsoy, Kamile. *Anadolu'da Hz. Ali Tasavvurları (XIII.-XVI. Yüzyıllar)*. Ankara: TTD, 2015.

Ünver, Süheyl. "Cami Alemleri". *Hayat Tarih Mecmuası* I/5 (1968), 11.

Ünver, Süheyl. *Selçuk Tababeti*. Ankara: TTK, 2014.

Ürkmez, Rauf Kahraman. *Selçuklular Zamanında Anadolu'da Tasavvufî Zümreler (XIII. Yüzyıl)*. Konya: Çizgi Kitabevi, 2020.

Üzüm, İlyas. "Yeşil Kubbe'de Asılı Kandil: Nur-u Muhammedî Kültürel Kaynaklarına Göre Alevilik'te Hz. Muhammed Tasavvuru". *Dini Araştırmalar* XII/33 (2009), 205-234.

Wazana, Lili. "Anzu and Ziz: Great Mythical Birds in Ancient Near Eastern, Biblical, and Rabbinic Traditions". *JANES* 31 (2009), 111-135.

Werblowsky, R. J. Zwi - Iwersen, Julia. "Light and Darkness". *The Encyclopedia of Religion*. ed. Mircea Eliade - Lindsay Jones. VIII/5450-5455. New York vd.: Thomson Gale, 2005.

Werner, Joachim. *Beiträge zur Archäologie des Attila-Reiches*. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1956.

Wheeler, Mortimer. *Roma Sanatı Ve Mimarlığı*. İstanbul: Homer Kitabevi, 2004.

Wiebach-Koepke, Silvia. *Die ägyptische Scheintür: morphologische Studien zur Entwicklung und Bedeutung der Hauptkultstelle in den Privat-Gräbern des Alten Reiches*. Hamburg: Verlag Borg, 1981.

Wilkinson, Kathryn. *Semboller ve İşaretler*. çev. Seda Toksoy. İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2011.

Wilkinson, Toby. *Eski Mısır: MÖ 3000'den Kleopatra'ya Bir Uygarlığın Tarihi*. çev. Ümit Hüsrev Yolsal. İstanbul: Say Yayınları, 2019.

Winckelmann, Johann Joachim. *Antikçağ Sanat Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları, 2012.

Wittek, P. "Ankara'da Bir İlhanî Kitabesi". *Türk Hukuk ve İktisat Tarihi Mecmuası* I (1931), 161-164.

Yavaş, Alptekin. *Anadolu Selçuklu Veziri Sahib Ata Fahreddin Ali'nin Mimari Eserleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2015.

Yavaş, Doğan - Çobanoğlu, Ahmet Vefa. "İnce Minarerli Medrese". *DİA*. XXII/269-270. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2000.

Yazıcı, Tahsin. "Hümâyun". *DİA*. XVIII/479-480. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1998.

Yazıcıoğlu Mehmed. *Muhammediye*. çev. Âmil Çelebi. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1996.

Yazır, Elmalılı Muhammed Hamdi. *Hak Dini Kur'an Dili*. İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı, 1936.

Yelen, Resul. "İslam Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar". *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* Türk Kültür Dünyası Özel Sayısı (2017), 470-492.

Yeomans, Richard. *The Art and Architecture of Islamic Cairo*. Reading: Garnet Publishing, 2006.

Yesevî, Hoca Ahmed. *Dîvân-ı Hikmet*. ed. Mustafa Tatcı. Ankara: Hoca Ahmet Yesevi Üniversitesi, 2017.

Yeşiloğlu, A. Mine. "Kandil'e Dair". *Akademik Araştırmalar-Sosyal Bilimler Dergisi* 5 (1997), 141-144.

Yetkin, Şerare. *Türk Halı Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1991.

Yıldırım, Ali. "Mevlânâ'nın Eserlerinde Kuş Sembolizmi". *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi* II/6 (2015), 235-246.

Yıldırım, Nimet. *Fars Mitolojisi Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Kitabevi, 2008.

Yıldırım, Nimet. *İran Mitolojisi*. Ankara: Pinhan Yayıncılık, 2015.

Yıldırım, Nimet. *İran Mitolojisi: Kökenleri, Kaynakları, Ana Temaları*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2018.

Yılmaz, Salih. *Osmanlı Mimarisinde İstiridye Formu*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Tükiyat Araştırmaları Enstitütüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2005.

Yöndemli, Fuat. *Hayat Ağacı Ejder Yılan*. İstanbul: Nüve Kültür Merkezi, 2006.

Yunus, Ömer Avni. *Ahlat Tah-ı Süleyman Mezarlığındaki Mezar Taşları*. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyla Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2017.

Yusuf Has Hacib. *Kutadgu Bilig*. çev. Muzaffer Tunçel. Ankara: Gençlik Spor Yayınları, 2019.

Yücel, Ayşe. "Hacı Bektaş Velâyetnâmesinde Ejderha Motifi". *Kadri Erdoğan Hacı Bektaş Velî Armağanı*. 115-120. Ankara: G.Ü. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi, 1997.

Yücer, Hür Mahmut - Küçük, Serhat. "Tasavvuf Literatüründe Ağaç Sembolizmi ve Muhyî'nin Temsîl-i-Şecer İsimli Eseri". *Academic Platform Journal of Islamic Research* III/1 (2019), 13-28.

Yücer, Hür Mahmut - Küçük, Serhat. "Tasavvuf Literatüründe Ağaç Sembolizmi ve Muhyî'nin Temsîl-i-Şecer İsimli Eseri", 16.

Zemahşeri. *el-Keşşaf Tefsiri*. ed. Murat Sülün. çev. Muhammed Çoşkun. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2016.

Zerdüşt. *Avesta: Zerdüştilerin Kutsal Metinleri*. çev. Fahriye Adsay - İbrahim Bingöl. İstanbul: Avesta Basın Yayın, 2012.

Zerrinkub, Abdülhüseyin. *Tarihsel Perspektifiyle İran Tasavvufu*. çev. Nurcan Altun. İstanbul: Önsöz Yayıncılık, 2014.

"Ayna". *Ana Britannica*. III/97-98. İstanbul: Ana Yayıncılık, 1987.

Doğu Batı Arası Bir Gökkuşağı-Selçuklu Sikkeleri. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Merkezi, 1994.

"Kandil". *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. II/940-941. İstanbul: YEM Yayınları, 1997.

Kur'an Yolu: Türkçe Meal ve Tefsir. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2003.

Kur'an Yolu: Türkçe Meal ve Tefsir. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2007.

Kutsal Kitap: Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil). İstanbul: Kitab-ı Mukaddes Şirketi, 2001.

Tarama Sözlüğü. Ankara: TTK, 1969.

"Terazi". *Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi*. XX/568-569. İstanbul: Ana Yayıncılık, 2004.

Fotoğraf Kaynakları:

Fotoğraf 1: https://okuryazarim.com/wp-content/uploads/2016/12/Gudea-Vazo-ve-Ningi%C5%9Fzeda.jpg, erişim: 5 Mart 2021.

Fotoğraf 4: https://in.pinterest.com/pin/475552041887263731/, erişim: 23 Mart 2021.

Fotoğraf 6: https://plenumsociety.bandcamp.com/album/songs-of-the-sephiroth

Fotoğraf 7: https://www.hermetics.net/media-library/occult-gallery/kabbalah/ erişim: 5 Mart 2021.

Fotoğraf 10: https://tarihturklerdebaslar.files.wordpress.com/2016/04/kam-davulu.jpg, erişim: 28 Şubat 2021.

Fotoğraf 11: https://www.manar-al-athar.ox.ac.uk/pages/collections_featured.php erişim: 28 Şubat 2021.

Fotoğraf 12: https://www.manar-al-athar.ox.ac.uk/pages/collections_featured.php, erişim: 28 Şubat 2021.

Fotoğraf 14: https://www.manar-al-athar.ox.ac.uk/pages/collections_featured.php, erişim: 2 Mart 2021.

Fotoğraf 15: https://www.manar-al-athar.ox.ac.uk/pages/collections_featured.php, erişim: 4 Mart 2021.

Fotoğraf 31: https://www.manar-al-athar.ox.ac.uk/pages/collections_featured.php, erişim: 2 Mart 2021.

Fotoğraf 34: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Decorative_stucco_from_Samarra,_Iraq,_9th_cent.,_Pergamon_Museum,_Berlin_%285%29_%28393279628 75%29.jpg, erişim: 10 Mart 2021.

Fotoğraf 35: https://www.khanacademy.org/humanities/art-africa/north-a/x1f9f8bff:tunisia/a/the-great-mosque-of-kairouan, erişim: 30 Temmuz 2021.

Fotoğraf 36: https://www.khanacademy.org/humanities/art-africa/north-a/x1f9f8bff:tunisia/a/the-great-mosque-of-kairouan, erişim: 30 Temmuz 2021.

Fotoğraf 38: https://www.manar-al-athar.ox.ac.uk/pages/collections_featured.php, erişim: 22 Eylül 2021.

Fotoğraf 39: https://www.manar-al-athar.ox.ac.uk/pages/collections_featured.php, erişim: 22 Eylül 2021.

Fotoğraf 49: https://www.manar-al-athar.ox.ac.uk/pages/collections_featured.php, erişim: 22 Eylül 2021.

Fotoğraf 50: https://www.manar-al-athar.ox.ac.uk/pages/collections_featured.php, erişim: 22 Eylül 2021.

Fotoğraf 58: https://www.manar-al-athar.ox.ac.uk/pages/collections_featured.php, erişim: 26 Eylül 2021.

Fotoğraf 59: https://www.manar-al-athar.ox.ac.uk/pages/collections_featured.php, erişim: 26 Eylül 2021.

Fotoğraf 61: https://www.themorgan.org/exhibitions/online/she-who-wrote/uruk-vase, erişim: 22 Eylül 2021.

Fotoğraf 62: https://www.britishmuseum.org/collection/image/571407001, erişim 15 Mayıs 2022.

Fotoğraf 63: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/557734, erişim: 18 Mayıs 2021.

Fotoğraf 64: https://www.livius.org/pictures/greece/corinth/corinth-museum-pieces/corinth-plate-with-demeter/, erişim: 18 Mayıs 2021.

Fotoğraf 67: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/557734, erişim: 18 Mayıs 2021.

Fotoğraf 68: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/322651, erişim: 18 Mayıs 2021.

Fotoğraf 69: https://www.manar-al-athar.ox.ac.uk/pages/collections_featured.php, erişim: 26 Eylül 2021.

Fotoğraf 70: https://www.manar-al-athar.ox.ac.uk/pages/collections_featured.php, erişim: 26 Eylül 2021.

Fotoğraf 72: https://www.manar-al-athar.ox.ac.uk/pages/collections_featured.php, erişim: 29 Eylül 2021.

Fotoğraf 73: https://www.manar-al-athar.ox.ac.uk/pages/collections_featured.php, erişim: 29 Eylül 2021.

Fotoğraf 74: https://www.doaks.org/resources/textiles/essays/shalem, erişim: 2 Şubat 2023.

Fotoğraf 79: https://tr.pinterest.com/pin/522206519263352226/, erişim: 23 Mart 2023.

Fotoğraf 80: https://tr.pinterest.com/pin/187180928232505002/, erişim: 23 Mart 2023.

Fotoğraf 82: https://www.doaks.org/resources/textiles/essays/shalem, erişim: 2 Şubat 2023.

Fotoğraf 91: https://tr.pinterest.com/pin/6544361947250904/ , erişim: 23 Mart 2023.

Fotoğraf 94: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/550793, erişim: 19 Mayıs 2021.

Fotoğraf 95: https://www.mdpi.com/2076-0752/8/2/71/htm, erişim: 19 Mayıs 2021.

Fotoğraf 112: https://fotografia.islamoriente.com/en/content/islamic-architecture-inside-imam-rezas-holy-shrine, erişim: 22 Mayıs 2021.

Fotoğraf 129: https://synagogues.kinneret.ac.il/synagogues/beth-alpha/, erişim: 29 Ağustos 2022.

Fotoğraf 130: https://tr.pinterest.com/pin/1146658755102383915/, erişim: 29 Ağustos 2022.

Fotoğraf 132: https://www.manar-al-athar.ox.ac.uk/pages/collections_featured.php, erişim: 29 Eylül 2021.

Fotoğraf 134: https://www.manar-al-athar.ox.ac.uk/pages/collections_featured.php, erişim: 29 Eylül 2021.

Fotoğraf 137: https://www.gettyimages.ca/photos/ibn-barquq, erişim: 7 Ekim 2022.

Fotoğraf 151: https://www.agakhanmuseum.org/collection/artifact/mihrab-panel-akm585, erişim: 12 Ekim 2022

Fotoğraf 152: https://www.manar-al-athar.ox.ac.uk/pages/collections_featured.php, erişim: 12 Ekim 2022.

Fotoğraf 153: https://www.manar-al-athar.ox.ac.uk/pages/collections_featured.php, erişim: 12 Ekim 2022.

Fotoğraf 154: https://en.wikipedia.org/wiki/Mihrab#/media/File:Mihrab_from_al-Khasiki_Mosque_in_Baghdad,_built_by_the_Abbasid_Caliph_Harun_al-Rashid,_192_AH,_Iraq_Museum.jpg , erişim 15 Ekim 2022

Fotoğraf 155: https://www.manar-al-athar.ox.ac.uk/pages/collections_featured.php, erişim: 12 Ekim 2022.

Fotoğraf 156: https://www.manar-al-athar.ox.ac.uk/pages/collections_featured.php, erişim: 12 Ekim 2022.

Fotoğraf 157: https://www.manar-al-athar.ox.ac.uk/pages/collections_featured.php, erişim: 12 Ekim 2022.

Fotoğraf 158: https://www.archnet.org/sites/1930, erişim: 12 Temmuz 2021.

Fotoğraf 159: https://www.archnet.org/sites/1930, erişim: 12 Temmuz 2021.

Fotoğraf 163: https://www.flickr.com/photos/psulibscollections/5833096897/in/photostream/, erişim: 13 Nisan 2021.

Fotoğraf 227: https://egymonuments.gov.eg/monuments/tomb-of-mereruka/, erişim: 2 Ağustos 2022.

Fotoğraf 228: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA10470-3, erişim: 11 Ocak 2022.

Fotoğraf 229: https://www.hittitemonuments.com/maras/maras09-t.htm__ erişim: 25 Aralık 2021.

Fotoğraf 230: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1873-0820-300, erişim: 11 Ocak 2022.

Fotoğraf 231: http://www.ancientcoins.ca/RIC/, erişim: 21 Aralık 2021.

Fotoğraf 232: https://www.getty.edu/art/collection/objects/29485/unknown-maker-weight-with-scales-roman-2nd-century-ad/ , erişim: 21 Aralık 2021.

Fotoğraf 233: https://www.alamy.com/stock-photo/beit-alpha-synagogue.html, erişim: 15 Kasım 2021.

Fotoğraf 234: https://www.akg-images.com/archive/-2UMDHUU562NK.html, erişim: 15 Kasım 2021.

Fotoğraf 236: https://journals.openedition.org/beo/docannexe/image/1404/img-9.jpg, erişim: 15 Kasım 2021.

Fotoğraf 237: https://en.wikipedia.org/wiki/Tekyeh_Moaven_al-molk#/media/File:Iranianhistory-tekyemoaven.jpg, erişim: 25 Şubat 2022.

Fotoğraf 238: https://en.wikipedia.org/wiki/Tekyeh_Moaven_al-molk#/media/File:Tekyemoacen-usof.JPG, erişim: 25 Şubat 2022.

Fotoğraf 245: http://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=722, erişim: 15 Kasım 2021.

Fotoğraf 261: https://naturenet.net/blogs/2011/01/08/raising-the-ba-wildlife-and-the-ancient-egyptian-book-of-the-dead/, erişim: 22 Nisan 2022.

Fotoğraf 262: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA10470-3, erişim: 22 Nisan 2022.

Fotoğraf 263: https://twitter.com/surimana16/status/1169342583782309888/photo/2, erişim: 23 Nisan 2022.

Fotoğraf 265: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/879945, erişim: 15 Mayıs 2022.

Fotoğraf 266: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/3512128, erişim :15 Mayıs 2022.

Fotoğraf 267: https://en.wikipedia.org/wiki/Bust_of_Kul_Tigin#/media/File:Turkic_Head_of_Koltegin_Statue_(35324303410).jpg, erişim: 18 Mayıs 2022.

Fotoğraf 268: https://sardisexpedition.org/tr/essays/about-synagogue, erişim: 15 Mayıs 2022.

Fotoğraf 269: https://www.christianiconography.info/Edited%20in%202013/Italy/baptismJesusArianBaptistery.html, erişim 15 Mayıs 2022.

Fotoğraf 286: https://asia.si.edu/object/F1954.104/, erişim: 5 Temmuz 2022.

Fotoğraf 287: https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W593/description.html, erişim: 5 Temmuz 2022.

Fotoğraf 289: https://ebird.org/species/rinphe?siteLanguage=tr, erişim: 6 Temmuz 2022.

Fotoğraf 294: http://www.corumhakimiyet.net/guncel/kene-avcisi-sulun-tabiata-salindi-h16140.html, erişim: 6 Temmuz 2022.

Fotoğraf 297: https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W593/description.html, erişim: 6 Temmuz 2022.

Fotoğraf 300: https://www.alamy.com/stock-photo/ganj-ali-khan.html?sortBy=relevant, erişim: 12 Temmuz 2022.

Fotoğraf 311: https://hive.blog/hive-148441/@machan/a-trip-to-history-tomb-of-amin-al-din-gabriel-an-impressive-and-artistic-architecture, erişim: 13 Mart 2022.

Fotoğraf 312: https://hive.blog/hive-148441/@machan/a-trip-to-history-tomb-of-amin-al-din-gabriel-an-impressive-and-artistic-architecture, erişim: 13 Mart 2022.

Fotoğraf 314: https://www.alamy.com/detail-of-tile-work-entrance-portal-of-the-masjid-i-shah-isfahan-iran-image62671142.html, erişim: 10 Nisan 2019.

Fotoğraf 315: https://www.archnet.org/sites/3904?media_content_id=122016, erişim: 15 Mart 2022.

Fotoğraf 316: https://www.alamy.com/tiles-on-portal-of-harun-vilayat-shrine-isfahan-iran-image62091537.html, erişim: 8 Temmuz 2022.

Fotoğraf 321: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2003-0718-1, erişim: 6 Aralık 2021.

Fotoğraf 326: https://www.nature.com/articles/d41586-019-03666-2 erişim: 12 Aralık 2021.

Fotoğraf 328: https://en.natmus.dk/historical-knowledge/historical-themes/the-fur-trail/fur-in-antiquity/heracles-and-the-lions-skin / erişim: 5 Mart 2022.

Fotoğraf 329: https://www.aa.com.tr/tr/kultur/mogolistan-da-bilge-kagan-ve-kul-tigin-in-babasi-ilteris-kagan-in-kulliyesi-bulundu/2668320, erişim: 11 Eylül 2022.

Fotoğraf 333: https://sardisexpedition.org/tr/essays/about-synagogue, erişim: 16 Mayıs 2022.

Fotoğraf 334: https://sardisexpedition.org/tr/essays/about-synagogue, erişim: 16 Mayıs 2022.

Fotoğraf 335: https://asouthernyankeeabroad.com/2017/03/19/jerusalem-part-2-yad-vashem-and-the-israeli-supreme-court/, erişim: 13 Mayıs 2022.

Fotoğraf 336: https://www.jhom.com/arts/gallery/lions.htm, erişim: 13 Mayıs 2022.

Fotoğraf 337: https://www.christianiconography.info/Edited%20in%202013/Italy/duomoAssisiWestFacade.leftDoor.html, erişim: 13 Mayıs 2022.

Fotoğraf 338: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464360, erişim: 13 Mayıs 2022.

Fotoğraf 339: https://www.christianiconography.info/Edited%20in%202013/Italy/duomoAssisiWestFacade.leftDoor.html, erişim: 13 Mayıs 2022.

Fotoğraf 340: https://journals.openedition.org/beo/docannexe/image/1404/img-8.jpg, erişim: 15 Mayıs 2022.

Fotoğraf 341: https://journals.openedition.org/beo/docannexe/image/1404/img-17.jpg, erişim: 13 Mayıs 2022.

Fotoğraf 350: https://hive.blog/hive-148441/@machan/a-trip-to-history-tomb-of-amin-al-din-gabriel-an-impressive-and-artistic-architecture, erişim: 12 Mart 2022.

Fotoğraf 351: https://hive.blog/hive-148441/@machan/a-trip-to-history-tomb-of-amin-al-din-gabriel-an-impressive-and-artistic-architecture, erişim: 12 Mart 2022.

Fotoğraf 353: https://www.tasnimnews.com/tr/media/2017/11/14/1573427/tahran-%C5%9Femsul-imare-binas%C4%B1, erişim: 18 Şubat 2022.

Fotoğraf 354: https://itto.org/iran/attraction/tekiye-moaven-almolk-kermanshah/, erişim: 18 Şubat 2022.

Fotoğraf 358: https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/byzantium-and-islam/blog/where-in-the-world/posts/khirbat-al-mafjar, erişim: 15 Ocak 2023.

Fotoğraf 359: https://www.flickr.com/photos/andyhay/34966696193/in/photostream/, erişim: 13 Ocak 2023.

Fotoğraf 370: https://history.stackexchange.com/questions/46193/explain-the-symbols-in-the-relief-of-thoth-raising-seti-i-in-the-temple-of-seti, erişim: 8 Aralık 2022

Fotoğraf 373: https://journals.openedition.org/beo/docannexe/image/1404/img-25.jpg, 11 Ekim 2022

Fotoğraf 378: https://yidb.karatekin.edu.tr/tr/tas-mescit-darussifa-8781-sayfasi.karatekin, erişim: 11 Ekim 2022.

Fotoğraf 380: https://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=2717, 13 Ekim 2022.

Fotoğraf 381: https://www.reddit.com/r/ArtefactPorn/comments/11k1q19/a_marbe_doorway_to_the_mausoleum_of_imam_bahir_in/, erişim: 13 Ekim 2022.

Fotoğraf 382: https://www.reddit.com/r/ArtefactPorn/comments/11k1q19/a_marbe_doorway_to_the_mausoleum_of_imam_bahir_in/, erişim: 13 Ekim 2022.

Fotoğraf 383: https://www.reddit.com/r/ArtefactPorn/comments/11k1q19/a_marbe_doorway_to_the_mausoleum_of_imam_bahir_in/, erişim: 13 Ekim 2022.

Fotoğraf 390: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/457977, erişim: 15 Ekim 2022.

Fotoğraf 396: https://www.manar-al-athar.ox.ac.uk/pages/collections_featured.php, erişim: 15 Ekim 2022.

Fotoğraf 397: https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/iiif/p16028coll11/3890/full/full/0/default.jpg, erişim: 18 Ekim 2022.

Fotoğraf 397: https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/iiif/p16028coll11/3890/full/full/0/default.jpg, erişim: 18 Ekim 2022.

Fotoğraf 401: https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W593/data/W.593/sap/W593_000155_sap.jpg, 19 Ekim 2022.

Fotoğraf 403: https://art.thewalters.org/detail/83577/bahram-gur-killing-a-dragon/ , erişim: 19 Ekim 2022.

Fotoğraf 404: https://agakhanmuseum.org/collection/artifact/bahram-gur-kills-a-dragon-akm80, erişim: 19 Ekim 2022.

Fotoğraf 409:

https://en.wikipedia.org/wiki/Hudavent_Hatun_Tomb#/media/File:Nigde_Hudavent_Hatun_mausoleum_1286.jpg, erişim: 18 Nisan 2023.

Fotoğraf 412: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/879948, erişim: 7 Eylül 2022.

Fotoğraf 413: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010278930, erişim: 7 Eylül 2022.

Fotoğraf 414: https://www.worldhistory.org/image/13426/horned-figure-panel-gundestrup-cauldron/, erişim: 7 Eylül 2022.

Fotoğraf 415: https://www.alamy.com/stock-photo-photograph-of-a-mosaic-floor-in-the-ancient-synagogue-of-maon-nirim-31346570.html

Fotoğraf 416: https://rich.mcclear.net/2017/01/04/the-church-of-st-lot-and-st-procopius/#jp-carousel-18265, erişim: 8 Eylül 2022.

Fotoğraf 417: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/879948, erişim 8 Eylül 2022.

Fotoğraf 418: https://kizilbasalevilik.wordpress.com/2015/02/02/haci-bektas-veli-gercegi/, erişim: 14 Eylül 2022.

Fotoğraf 426: https://joyofmuseums.com/museums/europe/germany-museums/berlin-museums/the-pergamon-museum/tile-building-ceramic-iran-13th-14th-century/, erişim: 15 Eylül 2022.

Fotoğraf 427: https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;EPM;rm;Mus21;5;en, erişim: 15 Eylül 2022.

Fotoğraf 428: https://www.archaeology.org/issues/232-1611/features/4939-khirbet-desert-castle#art_page3, erişim: 18 Mayıs 2021.

Fotoğraf 430: https://hyperallergic.com/618339/can-islamic-shrines-connection-to-armenians-transform-azerbaijani-politics-of-erasure/, erişim: 02 Şubat 2023.

DİZİN

Abbâsî, IX, XI, XV, XXV, XXVII, 53, 62, 66, 67, 96, 97, 103, 179, 354, 401
âb-ı hayat, 21, 25, 27, 49, 63, 64, 366, 394
Ahamenî, XXI, 26, 86, 243, 263, 346
Ahtamar Kilisesi, VIII, 33, 34
Ahura Mazda, XXI, 26, 263
Alp-Karakuş, 35
Ankâ, XXII, 257, 258, 259, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 302, 317
Ankh, XII, 112, 113
aslan, 6, 55, 185, 193, 257, 258, 259, 277, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 326, 328, 329, 330, 332, 333, 334, 335, 337, 340, 341, 342, 343, 345, 349, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 362, 378, 381, 396, 399, 408, 421, 422, 424, 430, 433, 435, 440
asma, 48, 50, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 80, 84, 86, 87, 89, 91, 103, 104, 106, 127, 266
Attâr, 7, 8, 43, 118, 119, 126, 135, 157, 191, 269, 272, 273, 282, 288, 289, 302, 314, 315, 316, 332, 379, 420, 469, 470
Axis Mundi, 20
ayna, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 121, 122, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 136, 139, 143, 160, 202, 240, 308, 337, 447
Bâb-ı Hümayûn, XVI, 199, 200
Bâbü's-Saâde, 200, 201
Bâbü's-Selâm, 200
boynuz, 411, 412, 413, 414, 415, 441
Buğday, 83, 92, 240
bülbül, 159, 272
Cebrâil, XXIII, XXV, XXVI, XXIX, 41, 42, 63, 136, 285, 286, 309, 310, 314, 316, 344, 345, 358, 359, 438, 439
cennet, 29, 33, 35, 40, 41, 42, 49, 62, 64, 66, 70, 91, 103, 107, 123, 189, 221, 222, 228, 237, 238, 242, 246, 247, 249, 254, 266, 304, 315, 316
ceylan, 411, 414, 415, 417, 418, 420, 421, 422, 425, 426, 427, 428, 430, 432, 433, 435, 436, 437, 438, 440, 441, 442
Çifte Minareli Medrese, IX, XI, XVI, 24, 57, 59, 97, 98, 195, 196, 284
Devlet Ağacı, 20
Devlet Kuşu, XXI, 258, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 281
Divriği Şifâhanesi, 139
Diyarbakır Kalesi, 53, 54, 276, 397, 424, 471
Döner Kümbet, VIII, 55, 56, 57, 356, 357
durr, 177
Dünya Ağacı, 20
ebediyet ağacı, 39
efsanevî, 7, 10, 25, 34, 35, 44, 49, 63, 71, 113, 127, 185, 258, 259, 265, 274, 278, 280, 282, 283, 285, 287, 289, 290, 292, 296, 298, 304, 324, 363, 372, 376, 382, 394, 396, 404, 412, 417
ejder, 6, 23, 35, 57, 204, 257, 258, 273, 280, 292, 294, 297, 314, 341, 361, 363, 368, 369, 370, 372, 373, 375, 379, 381, 382, 383, 385, 388, 390, 392, 393, 395, 397, 398, 401, 402, 404, 406, 407, 408, 421
ejderha, 5, 185, 193, 334, 361, 363, 366, 368, 369, 370, 373, 375, 376, 378, 379, 393, 400, 404
Emevî, VIII, IX, XI, XII, XV, XXV, XXIX, 48, 49, 53, 62, 64, 65, 66, 69, 96, 97, 104, 105, 178, 179, 353, 380, 432
Esedullah, 330, 340

Eski Türk, 7, 15, 20, 21, 22, 36, 37, 43, 114, 148, 264, 266, 324, 334, 362, 379, 416, 479, 490
Eşrefoğlu Camii, IX, XVI, XVIII, 60, 61, 99, 205, 206, 223
Farakhkart, 29
Fars, 11, 15, 32, 43, 87, 88, 109, 113, 118, 127, 135, 148, 158, 159, 282, 286, 289, 346, 369, 378, 404, 469, 498
Fâtımî, XIV, XV, 67, 162, 179, 180, 181
Geyik, XXVIII, XXIX, 48, 257, 410, 411, 413, 414, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 430, 433, 435, 436, 438, 441, 443, 468, 475, 483, 491, 496
Gılgamış, 23, 110, 363, 364, 411, 471
Gök Medrese, VIII, XVIII, 54, 55, 57, 97, 156, 221, 222, 276, 283
hayat ağacı, 20, 21, 23, 24, 26, 27, 29, 30, 32, 35, 36, 37, 38, 43, 44, 48, 49, 51, 54, 55, 57, 58, 60, 61, 63, 64, 66, 71, 72, 81, 83, 84, 95, 97, 98, 119, 123, 196, 221, 260, 283, 284, 286, 318, 343, 352, 354, 356, 357, 362, 363
Haydar-ı Kerrâr, 331, 340
heraldik, 253, 259, 370
Hırbetü'l-Mefcer, XXV, XXIX, 48, 96, 352, 353, 430, 432
Hitit, XIX, XXII, XXIV, 111, 231, 234, 235, 285, 319, 320, 365, 412, 415, 468, 474, 476, 492
Huluppu Ağacı, 23, 84, 318, 363
hurma, 25, 38, 48, 50, 51, 53, 54, 55, 61, 80, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 91, 92, 93, 97, 99, 102
Hüdhüd, 118, 269
Hümâ, 258, 263, 265, 272, 274, 281, 286, 299, 304, 317
İbnü'l-Arabî, 7, 8, 15, 19, 31, 44, 45, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 153, 157, 342, 378, 380, 488
İlhanlı, IX, X, XI, XVI, XVII, XXVIII, XXIX, XXX, 37, 48, 54, 58, 59, 60, 74, 75, 98, 195, 196, 207, 284, 341, 357, 404, 405, 409, 429, 430, 472
imamzâde, 343
İnanna, 23, 84, 318, 363
inci, 161, 177, 179, 249
incir, 38, 83, 84, 85, 91
inisiyasyon, 224
istiridye, 161, 169, 177, 179, 181, 182
işrak, 149, 153
kandil, 5, 6, 29, 70, 77, 80, 81, 144, 145, 146, 148, 149, 151, 152, 155, 156, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 169, 170, 171, 173, 174, 176, 180, 181, 182, 229, 388
kantara, 251
kapı, 49, 54, 58, 60, 80, 97, 98, 104, 124, 126, 137, 159, 162, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 206, 207, 209, 211, 213, 216, 219, 221, 223, 229, 279, 284, 297, 298, 300, 308, 310, 321, 329, 334, 341, 349, 359, 388, 395, 429, 437, 439
kaplan, 54, 301, 324, 336, 349, 350, 381, 424, 430, 434
kartal, 10, 35, 257, 259, 261, 262, 264, 266, 270, 273, 274, 276, 278, 280, 282, 284, 285, 291, 327, 329, 362, 366, 370
Kozmik Ağaç, VIII, 20, 31, 34
Kubbetü's-Sahre, VIII, IX, XI, 48, 49, 51, 53, 64, 65, 66, 95, 97
kutsal, 11, 16, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 30, 32, 34, 36, 37, 47, 49, 52, 88, 89, 90, 114, 147, 149, 151, 195, 234, 261, 262, 264, 266, 267, 321, 326, 328, 340, 346, 353, 364, 373, 417
leylek, 258, 304
manevî, I, 2, 3, 8, 17, 36, 82, 92, 93, 94, 95, 102, 114, 121, 122, 126, 136, 146, 152, 157, 168, 177, 192, 193, 202, 208, 240, 247, 263, 271, 272, 300, 302, 333, 334, 342, 360, 381, 406, 409, 420, 421, 424, 440, 442
Mecaz, I

Memlûk, IX, X, XIV, 68, 69, 75, 76, 161, 164, 166, 400
Menora, 149, 150
Meregho Saena, 28, 262
Mescid-i Aksa, 225, 289
metafizik, 3, 5, 15, 19, 39, 116, 122, 154, 194, 195, 204, 205, 213, 229, 372
metafor, 8, 19, 20, 21, 22, 32, 35, 37, 39, 46, 110, 121, 122, 152, 156, 160, 183, 190, 218, 241, 302, 442
Mevlânâ, X, XIII, XXVII, 2, 7, 8, 17, 50, 77, 78, 92, 93, 94, 95, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 138, 139, 156, 190, 191, 240, 252, 253, 271, 282, 289, 315, 333, 351, 376, 378, 391, 392, 407, 420, 421, 422, 437, 470, 474, 490, 498
Mezopotamya, 22, 25, 26, 33, 111, 185, 234, 259, 260, 318, 319, 320, 321, 340, 364, 366, 368, 369, 401, 474, 485, 486
Mısır, I, VIII, XII, XV, XIX, XX, XXVI, 11, 13, 14, 22, 27, 28, 37, 85, 89, 112, 113, 147, 183, 185, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 243, 260, 261, 263, 319, 321, 340, 364, 365, 366, 367, 371, 373, 375, 390, 472, 478, 481, 482, 486, 491, 492, 493, 497
mihrap, 67, 68, 70, 76, 95, 104, 107, 108, 137, 160, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 180, 181, 194, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 213, 216, 226, 227, 245, 248, 354
minber, 156
mir'ât, 109, 127
mistisizm, 9, 14, 15
mişkat, 145, 157, 163, 170
mitoloji, 5, 7, 9, 14, 20, 27, 35, 38, 292, 367, 386
mîzan, 231, 239, 240, 241, 246, 248, 252, 253
mürşid-i kâmil, 333, 334, 421, 437
müsennâ, 80, 123, 137, 138, 139, 141, 142, 198
nar, 38, 48, 54, 57, 60, 62, 66, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 91, 92, 95, 97, 98, 102, 103, 106, 111, 196, 283, 431
nûr, 31, 148, 149, 152, 155, 157, 158, 170, 171, 172, 173, 177, 250, 369
Nûr-ı Muhammedî, 147, 157
nûr-ı nebî, 158, 177
Nûru'l-Envâr, 153, 155, 182
Osmanlı, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXII, XXIII, XXIV, XXVII, 5, 37, 63, 70, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 99, 100, 104, 106, 107, 123, 127, 128, 129, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 156, 160, 166, 168, 169, 174, 175, 176, 177, 182, 190, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 203, 206, 207, 208, 209, 210, 216, 217, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 241, 244, 245, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 292, 293, 294, 295, 296, 300, 306, 308, 309, 317, 325, 326, 358, 359, 368, 381, 384, 385, 387, 391, 392, 406, 418, 441, 442, 468, 470, 472, 476, 479, 480, 481, 484, 486, 489, 490, 492, 494, 495, 498
palmiye, 25, 48, 50, 51, 53, 54, 57, 60, 61, 97
pars, 74, 318, 324
perde, 77, 120, 169, 194, 223, 224, 226, 227, 229, 246, 327
Pers, 29, 35, 187, 261, 262, 263, 320, 347, 349, 369, 483
pervâne, 157, 158
Roma, XIV, XVI, XIX, XXI, XXIV, 7, 11, 21, 52, 112, 146, 151, 185, 186, 187, 235, 236, 237, 261, 262, 274, 275, 322, 326, 327, 366, 367, 413, 470, 479, 480, 483, 494, 497
Rüstem Paşa Camii, XII, 99, 100, 106, 107
Safevî, XI, XIII, XIV, XVI, XXII, XXIII, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, 10, 99, 101, 123, 130, 131, 132, 133, 134, 141, 142, 198, 297, 298, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 317, 341, 342, 343, 344,

345, 347, 349, 359, 392, 405, 434, 435, 439
Sâsânî, XI, 26, 86, 88, 243, 346
Sefirot, VIII, 32, 261
Selçuklu, VIII, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XXI, XXII, XXIII, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, 2, 36, 37, 48, 54, 55, 56, 57, 60, 62, 73, 98, 123, 124, 126, 141, 146, 148, 155, 156, 160, 162, 165, 172, 175, 190, 196, 197, 202, 204, 205, 206, 207, 214, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 231, 258, 274, 275, 278, 279, 281, 282, 283, 284, 286, 290, 291, 292, 304, 305, 308, 315, 316, 334, 336, 338, 339, 340, 355, 356, 362, 367, 370, 371, 372, 379, 383, 384, 385, 386, 387, 390, 393, 396, 401, 402, 403, 404, 406, 407, 408, 426, 427, 432, 433, 469, 471, 472, 473, 477, 479, 482, 483, 488, 489, 492, 495, 496, 497, 498
Semavî, 10, 22, 29, 187, 237, 238, 326, 373
Sembol, 5, 113, 114, 188, 469, 493
Sembolizm, I, 5, 19, 82, 110, 116, 117, 119, 120, 121, 149, 151, 153, 154, 155, 170, 258, 482, 486, 496
servi, 27, 29, 48, 50, 70, 72, 73, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 312, 343
seyr ü sülûk, 17, 121, 192, 333
Sidretü'l-Müntehâ, 20, 38, 39, 41, 42, 45, 63, 496
Simurg, 35, 265, 302, 334, 482, 495
sirâc, 145, 170
Süleymaniye Camii, XVII, XXVII, XXX, 208, 209, 210, 211, 216, 391, 392
şâhide, 171
şamdan, 149, 160, 174, 248, 337
Şehzade Camii, X, 78, 79
şem', 145, 157, 158, 161, 163, 167, 174, 176, 177, 182
şifâ, 28, 29, 33, 364, 371, 373, 381, 383, 386, 388, 419, 442
Şîr ü hûrşîd, 335
Şîr-i Yezdân, 331, 340, 345
taçkapı, 183, 298, 311
Tasavvuf, I, 15, 16, 17, 18, 19, 29, 32, 37, 45, 46, 47, 63, 90, 92, 93, 94, 115, 119, 121, 152, 189, 191, 192, 224, 239, 240, 268, 297, 329, 351, 374, 380, 400, 417, 441, 472, 473, 477, 482, 484, 488, 489, 494, 495, 496, 498
Tavus kuşu, 266, 303, 309
Terazi, XIX, XX, 222, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 250, 251, 252, 254, 256, 336, 367, 476, 494, 499
tılsım, 187, 335, 358, 383, 397, 400, 408
Topkapı Sarayı, VII, X, XI, XIII, XIV, XV, XVI, XVIII, XX, XXII, XXIV, XXVII, 70, 72, 100, 123, 127, 128, 142, 143, 168, 190, 198, 199, 201, 202, 222, 223, 225, 255, 287, 292, 293, 294, 295, 296, 325, 326, 395, 406, 475, 476, 477, 486, 493, 496
Tûba Ağacı, 20, 29, 39, 40, 44, 102, 246
Ümeyye Camii, VIII, IX, XV, 48, 49, 52, 53, 65, 66, 95, 177, 178, 179
üzüm, 38, 64, 66, 68, 70, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 94, 95, 103, 104, 106, 108, 127, 266
Yâkutiye Medresesi, IX, 56, 58, 60, 97, 284, 357
Yesevî, 7, 92, 93, 190, 191, 192, 273, 331, 433, 469, 476, 483, 489, 497
Yılan, VIII, XXVI, 32, 71, 204, 361, 363, 364, 366, 368, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 395, 400, 404, 469, 474, 476, 477, 479, 480, 481, 489, 498
Yunan, I, XI, XIX, XXIV, XXVI, 7, 11, 14, 21, 22, 85, 86, 88, 112, 120, 146, 151, 185, 186, 187, 231, 232, 235, 236, 261, 262, 263, 290, 319, 322, 323, 364, 366, 367, 368, 369, 373, 413, 471, 472, 473, 479, 480, 490, 494
Yûnus, 7, 18, 47, 50, 62, 92, 108, 116, 117, 121, 157, 192, 193, 241, 251,

269, 271, 272, 287, 316, 331, 333, 334, 360, 378, 379, 406, 423
Zerdüşt, 28, 43, 118, 148, 262, 263, 347, 369, 498
zeytin, 29, 38, 39, 48, 83, 88, 91, 149, 152, 267
Zortul Kümbet, XXIII, XXVIII, XXX, 307, 408, 410
Zu-kuşu, 23
Zümrüd ü Ankâ, 287, 289