

DOĞU KARADENİZ CAMİLERİNDEKİ TASAVVUFİ TASVİRLER*

Sufictic Figurations in Eastern Black Sea Mosques

Muhammet ARSLAN**

Öz

Hunlardan başlayarak 8. yüzyılda İslâmiyet'e kadar uzanan ve ardından 11. yüzyılda Selçuklular eliyle Anadolu'ya ulaşan duvar resimleri, Türk-İslâm sanatının önemli unsurları arasında yer alır. Daha çok iç mekân süslemeleri olarak karşımıza çıkan bu resimler, Osmanlı devrindeki Batılılaşma hareketi ile en hareketli günlerine kavuşarak önce başkent İstanbul'da karşılık bulmuş ve 19. yüzyılda Ayanlar eliyle Anadolu'ya taşınmıştır. Yüzyılın sonlarında ise taşradaki kırsal köy camilerine kadar gidebilmiştir. İşte burada tarikatların da devreye girdiği görülmür. Böylelikle, başta İstanbul ve diğer önemli Osmanlı kentlerindeki dini ve sivil mimariye işlenen doğa ve manzara içerikli tasvirler ile birlikte tasavvufi sembollerin de yer aldığı süsleme anlayışı çeşitlenerek zenginleşmiştir. Artık, cami duvarlarına tarikat dervişlerine ait tac gibi aksesuarlar ile Zülfikar, teber, nefir ve keşköl gibi derviş çeyizlerine ait eşyaların da tasviri yapılmaya başlanır. Bunların yanı sıra mizan terazisi, livâü'l-hamd (Peygamber sancağı), sancak, tespih, Ashâb-ı Kehf gemisi gibi tasavvufi olduğu düşünülen diğer sembolik kavramlar da resmedilmiştir. Böylelikle duvar resimleri; banî-usta-cemaat üçlüsünün tasavvufi görüşlerini yansıtan, mensup oldukları tarikatların mesajlarını aktaran sanatsal bir araca dönüşmüştür. Bu yazıda, Doğu Karadeniz Bölgesi'ndeki köylerde inşa edilen camilerin harim mekânı duvarlarındaki tarikatların tasavvufi dünyalarında önemli yer edinmiş nesnelerin tasvirleri anlatılmış ve Anadolu başta olmak üzere diğer İslâm coğrafyalarındaki benzer örnekleriyle bir değerlendirme yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tasavvuf, Bektâşi, Zülfikar, Teber, Nefir.

Abstract

Wall paintings starting from the Hun Turks to Islam in the 8th century and then reaching Anatolia by the Seljuks in the 11th century are among the important elements of Turkish-Islamic art. These paintings, which are mostly seen as interior decorations, reached their most active days with the Westernization movement in the Ottoman period, firstly found in the capital Istanbul and moved to Anatolia by the notables (ayan) in the 19th century. At the end of the century, it was able to reach rural village mosques in the countryside. Here it is seen that religious orders also come into play. Thus, depictions of nature and landscapes, which were processed on religious and civil architecture, especially in Istanbul and other important Ottoman cities, diversified and enriched with şüfî symbols. Now, on the walls of the mosque, accessories such as the crown of the sect dervishes and items belonging to dervish dowries such as zulfikar (the sword of Hazrat Ali), battle-ax, salpinx and kashkul (beggar's bowl) are also started to be depicted. In addition to these, other symbolic concepts that are thought to be mystical, such as the scale, liwâu-l-hamd (the flag of the Prophet), the flag, the rosary, the ship of the Ashâb al-Kahf (people of the cave; the sleepers) are also depicted. Thus, wall paintings turned into an artistic tool that reflects the mystical views of the founder-master-community trio and conveys the messages of the sects they belong to. In this article, the descriptions of the objects that have an important place in the şüfî worlds of these religious orders, which are engraved on the walls of the mosques built in the villages in the Eastern Black Sea Region, are explained and an evaluation has been made with similar examples in other Islamic geographies, especially in Anatolia.

Keywords: Sufism, Bektashi, Zulfikar, Battle-ax, Salpinx.

* Geliş Tarihi: 17.03.2021, Kabul Tarihi: 17.04.2021. DOI: 10.34189/hbv.100.014

** Doç. Dr., Kafkas Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, muhammetarslan25@gmail.com, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5964-7007>.

1. Giriş

MÖ. 1. binin ilk yarısında Hunlardan başlayarak Göktükler ve Uygurlar'a kadar uzanan duvarları boyayarak resim yapma geleneği, daha çok av kültürü ile dinsel ve günlük yaşantıya dair anlatıları sembolize ederler (Cezar, 1977: 251-261, 264-266; Ögel, 1988: 140-142; Aslanapa, 1999: 15-24; Çoruhlu, 2007: 146, 176, 190, 259-278). İslâm sanatında ise özellikle Emevî ve Abbâsî saraylarında karşımıza çıkan duvar resimleri; av sahneleri, hayvan mücadeleleri, müzisyen ve rakkaselerle ele alınan eğlence sahnelerinden oluşurdu (Yetkin, 1988: 51-52; Bektaş, 2002: 461-462). Bu tecrübe ve geleneklerle 11. yüzyıl sonlarında Anadolu'ya ulaşan Türklerin duvarlara resim yapma geleneğinde bir duraksama olduğu görülür (Arslan, 2017: 2596). Konya'daki Kubâdâbâd Sarayı'nın (1226-1236) duvarlarını süsleyen bol figürlü çinili süslemeler (Oral, 1953: 209-222; Arık, 1968: 6-7; Akok, 1969: 59-60; Uğurlu, 2002: 299-300; Arslan, 2021: 223) ise çağdaşlarından ayrılarak Uygur duvar resimlerine kadar indirebileceğimiz tarihi bir gelenek ve mirası hatırlatır.

Türk-İslâm sanatlarındaki duvar resimlerinin asıl gelişimi Batılılaşma devri Osmanlı mimarisinde yaşansa da bazı araştırmalar batı sanatına olan bu ilginin Fatih Sultan Mehmed zamanında Avrupa'dan davet edilen sanatçılar ve Venedik'e gönderilen nakkaşlar yoluyla zaten başlamış olduğunu ifade ederler (Arık, 1976: 3; Demirsar Arlı, 2000: 11; Gürçağlar, 2005: 228; Demirarslan, 2016: 155). Ancak bu alışverişin karşılıklı bir etkileşim içinde olduğunu belirtmek gerekir (Gürçağlar, 2005: 228). Etkileşimin Osmanlı mimarisi aleyhine tek taraflı olarak gerçekleştiği dönem ise "Lâle Devri" olarak adlandırılan III. Ahmed (1703-1730) ile başlar (Özcan, 2003: 81-84). 1720 yılında elçi olarak Paris'e giden Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin gördüklerini yazdığı sefaretnamesini sultana sunması ile İstanbul'da da Fransa'daki gibi mimari eserlerin inşa edilmesine yol açmış ve klasik Osmanlı'nın rumi ve palmetli bitkisel süslemelerinin yerini artık Barok ve Rokoko üsluplu bitkisel süslemeler almıştır (Arık, 1976: 14; Renda, 2002: 266; Arıkan, 2013: 551-552).

18. yüzyıl içerisinde III. Ahmed dönemiyle başkent İstanbul'da başlayan duvarları resimlerle süsleme geleneği sivil mimariyle sınırlı kalmıştır. Bu gelenek 19. yüzyıl ile birlikte dini mimariye de sirayet etmiş; batı etkili resimlerin artık camilerde de işlenmesine sebep olmuştur. Sultan III. Selim zamanına rastlayan bu dönem, Ayanlar eliyle de Anadolu'ya taşınmış ve böylelikle çeşitli üslup ve zenginlikte eserler ortaya konmuştur.

19. yüzyılın sonlarında Anadolu'nun kırsal köy yerleşimlerine kadar uzanan bu geleneğe artık yoğun bir şekilde tasavvufi çevrelerin de katıldığı görülür. Özellikle cami harim duvarlarının süslenmesinde hem banilerin istekleri hem de ustaların tercihleri ile doğa ve manzara tasvirlerinden uzaklaşan veya doğa ve manzara tasvirleriyle kaynaşan yeni bir süsleme anlayışının başladığı söylenebilir. 19. yüzyıl sonlarından başlayarak 20. yüzyıl ortalarına kadar devam eden bu süreç, işveren ve iş alanın mensup olduğu tarikatı sembolize eden tasvirlerle şekillenmiştir. Başta

Bektaşilik olmak üzere Kadirîler, Rum Abdalları, Nakşîler, Halvetîler, Şabanîler, Rufâîler, Sa'dîler ve Kâzerûnîler gibi Kalenderî tarikatlara mensup dervişlerin kıyafetleri ile çeyiz eşyaları gibi nesneler artık bir sembol olarak camilere işlenmiş ve bu yolla tarikatlara ait tasavvufî mesajların verilmesi amaçlanmıştır (Tanman, 1990: 379-380).

“İslâm’ın zâhir ve bâtın hükümleri çerçevesinde yaşanan mânevi ve derunî hayat tarzı” olarak tanımlanan tasavvuf (Öngören, 2011: 119), manevi ve derunî hayat tarzını benimseyen sûfilerin kültürel arka planını yansıtan sembollerle zenginleşmiştir (Akarpınar, 2004: 6). Bu zenginliği, bugüne kadar yapıldığı gibi salt Osmanlı mimarisindeki “Batılılaşma” etkisiyle açıklamak eksik ve daha da ziyade tutarsız kalır. Her ne kadar cami duvarlarını tasavvufî sembollerle bezeme anlayışı ile Batılılaşma devrinin yaşandığı dönemler paralellik gösterse de cami iç mekân duvarlarını tekkelerde kullanılan eşyalar ve dervişlere ait çeyiz malzemeleriyle süslemenin farklı manalar taşıdığı aşîkârdır. Baha Tanman, bu sembollerin özellikle 19. yüzyılın başlarından itibaren yoğunlaşmasını Tanzimat’la birlikte en güzel haline kavuşan Osmanlı armasının toplumda uyandırdığı modaya bağlar (1990: 380). Batılılaşmanın Osmanlı mimarisine getirdiği duvar süslemeciliği ile o dönemin tekke ve camilerinde görülen duvar resimlerini “süslemecilik” bağlamında belki bu modaya bağlayabiliriz ancak kastettiğimiz manadaki süslerin sembollerle yapılmasını doğrudan Osmanlı armasının getirdiği modaya bağlamanın da eksik kalacağı kanaatindeyiz. Burada 11. yüzyıldan itibaren Anadolu Selçuklularıyla başlayarak 19. yüzyıla kadar uzanan tekke hayatındaki tasavvufî kültürün etkilerini görmezden gelemeyiz. Hiç şüphesiz bu durumun banî (patronaj) ve sanatçı ekseninde önemli zihin zenginliklerine neden olduğu da apaçık ortadadır.

Tekke eşyaları ve derviş çeyizlerine ait nesnelerin sembolleştirilerek özellikle 1950’li yıllarda yaygınlık kazanması ise konunun bu dönemde farklı bir boyut kazandığını gösterir. Tülün Değirmenci’nin Eric Hobsbawm’dan esinlenerek tanımladığı şekliyle; bu dönem tasvirçilik anlayışının geçmişten aldığı izlerle yeniden icat edildiği söylenebilir (Değirmenci, 2020: 118). Hatta yine Değirmenci’nin ifadesiyle, köylerin Demokrat Parti döneminde yaşadığı ekonomik ve sosyal değişim de bu bağlamda önemlidir (Değirmenci, 2020: 120). Bunlardan başka, 30 Kasım 1925 tarih ve 677 sayılı Tekke ve Zaviyelerle Türbelerin Seddine ve Türbedarlıklarla Birtakım Unvanların Men ve İlgası’na dair kanunla tekkelerin kapatılması ve ardından 10 Haziran 1949 tarih ve 5438 sayılı bir diğer kanunla cezaların artırılması (Kara, 2011: 370) ise tasvirçiliğin gelişimine farklı bir yön vermiştir. Bu yasalar ile sufilere sembol dünyasına yöneldiği ortadadır. Nitekim bu tür tasavvufî sembollerin 1950’li yıllarda bu kez camilerin süslemelerinde yaygınlık kazanması bunun bir sonucu olarak düşünülmelidir. Bu tasvirlerin neredeyse tamamının gözlerden uzak kırsal köy camilerine işlenmesi ise merkezi ve yerel yönetimlerin denetiminden uzaklaşarak gizli bir sembol dünyasının oluşmasına neden olmuş ve artık yasaklı hale gelen tarikat mesajlarının bu yolla verilmesi amaçlanmıştır. Böylelikle bu tür tasavvufî semboller

süsten ziyade geçmişten gelen tasavvufi zihin dünyasının sembollere bürünen bir devamı ve mevcut siyasal ortamdaki yasaklar neticesinde “gizli” olarak yapılması gereken bir “ritüel” olarak görülmelidir.

2. Tasavvufi Tasvirler

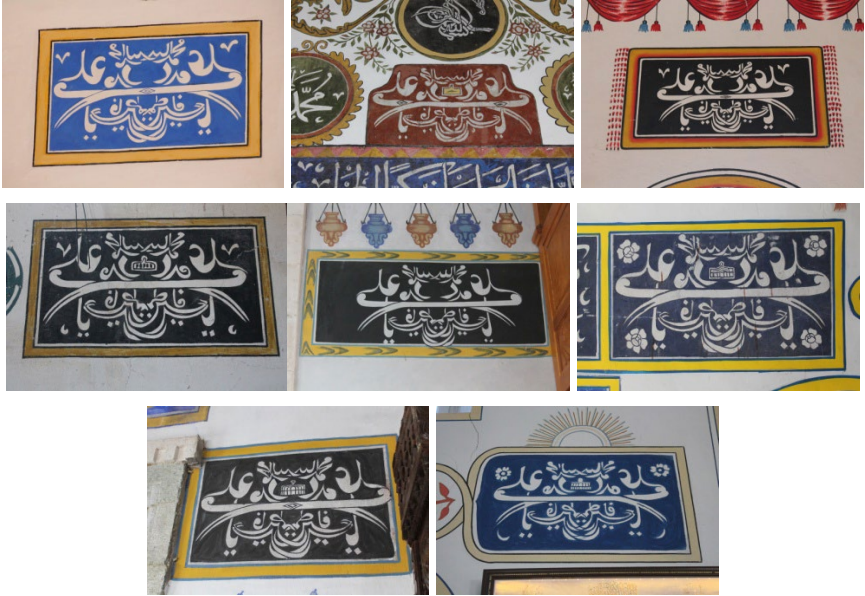
Zülfikar: Zülfikar, Peygamber Hz. Muhammed (sav)’in Hz. Ali’ye hediye ettiği iki tarafı keskin ve ortası yivli olan, Arapça “sahip” anlamındaki *zû* ile “boğum” anlamındaki *fekâr* sözcüklerinin birleşiminden oluşan bir kılıcın adı olarak bilinir (Topuzoğlu, 1986: 649; Öz, 2013: 553; Arslan, 2020: 236). Zülfikar’ın Hz. Ali’ye hediye edilmesi ile kılıç kutsallaştırılmış ve hatta Hz. Ali’nin Hz. Muhammed (sav) tarafından vasi olarak ilan edildiği şeklinde algılara neden olmuştur (Hathtaway, 1999: 149; Güneş, 2018: 10). Öyle ki, bu durum Şii inancına göre ilahi yetkiyle açıklanmaya çalışılmıştır (De Jong, 2014: 283). Böylelikle somut kalıplardan koparılan Zülfikar, artık ruhani dünyada mana kazanmaya başlamıştır. Sanata sirayet etmesi bunun bir sonucudur. Zülfikarın Bektaşilikte şehadete karşılık gelmesi (De Jong, 2014: 283) ise bu sembolün tarikatlar arasındaki yaygınlığına neden olmuştur. Zülfikar, böylelikle erken İslâm devirlerinden günümüze varıncaya kadar önemli bir sembol olmuş ve başta Bektaşî tarikatı olmak üzere diğer benzeri tarikatlarda da vazgeçilmez bir unsur halini almıştır (Karamağaralı, 1973: 247-276; Aksel, 2010: 75; Aksel, 2015: 110-114; Arslan, 2020: 237).

Zülfikarın tasavvufi sembol olması, ruhani dünyadaki manası yanında, nihayetinde bir silah olmasından dolayı “güç-iktidar” ilişkisi ile de açıklanabilir. Nitekim Osmanlı devri sancaklarında, sancak alemlerinde, savaş aleti teberlerde, at zırhlarında ve tılsımlı (şifalı) gömleklere dâhi işlenmesi “güç-iktidar” algısıyla ilişkilidir (Arslan, 2020: 237).

Zülfikarın İslâm sanatı içinde camilerden minyatürlere ve mezar taşlarına varıncaya kadar oldukça geniş bir alanda kullanıldığı görülür (Arslan, 2020: 248). Mimarideki kullanım, Hz. Muhammed (sav) ve Hz. Ali’ye duyulan sevginin bir sonucu olarak dinsel niteliktedir (Altın, 2019: 24; Arslan, 2020: 253). Özellikle Bektaşî dervişlerinin çeyiz malzemelerinden olması, Zülfikarı güçlü bir simge haline getirmiş ve kutsiyetine kutsiyet katmıştır.

Doğu Karadeniz Bölgesi’nde incelenen Zülfikar örneklerinin büyük bir çoğunluğu form bakımından üsluplaştırılarak işlenmiştir. Aynalı (müsenna) formdaki bu Zülfikarlar, hat yazılarıyla birlikte ele alınan kompozisyonların ortasında bulunurlar. Kılıcın üstünde “الله (Allah), محمد (Muhammed)” ve “مدد يا علي (medet ya Ali)”, altında ise “فاطمة (Fatıma)”, “حسن (Hasan)” ve “حسين (Hüseyn)” isimleri yazılıdır. Bazı kompozisyonlarda Bektaşî tacına da yer verilmiştir. Tamamı Trabzon’daki kırsal köy camilerinde bulunan bu tasvirlerin en erken tarihli örneği Trabzon/Arsin Atayurt Mahallesi Merkez Camii (1899, 1935) (Taşkan, 2016: 81; Arslan, 2020: 241-242)’nin batı duvarındaki panoda görülür (Fotoğraf: 1). Birbirinin

neredeyse aynısı olan bu örnekler; renk, kabza ve balçak gibi küçük ayrıntılarla birbirlerinden ayrılırlar. Doğu Karadeniz Bölgesi'ndeki diğer örnekler ise şunlardır: Trabzon/Araklı Turnalı Mahallesi Camii (1947) (Fotoğraf: 2) (Yavuz, 2009a: 271; Arslan, 2020: 260), Trabzon/Araklı Yalıboyu Merkez Camii (1950) (Fotoğraf: 3) (Arslan, 2020: 260), Trabzon/Arsin Gölgelek Mahallesi Camii (1951) (Fotoğraf: 4) (Arslan, 2020: 260), Trabzon/Araklı Kalecik Mahallesi Camii (20. yüzyıl ortaları) (Fotoğraf: 5) (Arslan, 2020: 260), Trabzon Sürmene Gültepe Mahallesi Aşağı Kefeli Camii (20. yüzyıl ortaları) (Yavuz, 2009b: 311; Yavuz, 2014: 499; Taşkan, 2016: 555; Arslan, 2020: 260), Trabzon/Sürmene Gültepe Mahallesi 2. Abdülhamit Camii (20. yüzyıl ortaları) (Fotoğraf: 6) (Yavuz, 2014: 499; Taşkan, 2016: 575; Arslan, 2020: 260), Trabzon/Sürmene Karacakaya Mahallesi Camii (20. yüzyıl ortaları) (Fotoğraf: 7) (Yavuz, 2009b: 309; Taşkan, 2016: 581; Arslan, 2020: 260) ve Trabzon/Sürmene Orta Mahalle Yalı Camii (20. yüzyıl ortaları) (Fotoğraf: 8) (Arslan, 2020: 260).



Fotoğraf 1-8: Trabzon/Arsin Atayurt Mahallesi, Trabzon/Araklı Turnalı, Trabzon/Araklı Yalıboyu, Trabzon/Arsin Gölgelek, Trabzon/Araklı Kalecik, Trabzon/Sürmene Gültepe 2. Abdülhamit, Trabzon/Sürmene Karacakaya ve Trabzon/Sürmene Orta Mahalle Yalı Camii'ndeki Zülfikar ve Bektâşî tacları

Trabzon'daki bu örneklerle neredeyse tıpatıp benzeşen bir örnek Afyonkarahisar/ Dinar Bademli Camii (1900) mihrabının batısına işlenmiştir (Paköz vd, 2020: 250). Benzer kompozisyon düzeni Isparta/Gelendost Abdulgaffar Camii (1877)'nin güney duvarında da vardır. Bu süsleme anlayışı, tekkelerin duvarlarını süsleyen kâğıt ve cam altı hat yazılarında da sıkça uygulanmıştır.

Trabzon/Arsin Atayurt Mahallesi Merkez Camii (1899)’nin kuzey giriş kapısındaki kitabede yer alan Zülfikarlı kompozisyon ise hem aynalı oluşu hem de kompozisyon düzeni açısından yukarıdaki örneklere benzerken, sadece “Ali” yazısıyla oluşturulması bakımından ayrılır (Fotoğraf: 9) (Arslan, 2020: 241-242). Bunun benzer bir örneği Gaziantep/Şahinbey’deki Mustafa Bağcı Evi (19. yüzyıl)’nde karşımıza çıkar (Çayan, 2012: 103). Buradaki örnekte farklı olarak teber, teslim taşı ve habbeler kullanılmıştır (Arslan, 2020: 242). Ardahan Posof Sarıdarı Köyü Camii (1923) (Arslan, 2020: 244) ile Ardahan Posof İncedere Köyü Camii (20. yüzyılın birinci çeyreği)’ndeki (Arslan, 2020: 245) büyük Zülfikarların namlularına işlenen aynalı kompozisyonlarda da benzer uygulama varken teberli oluşlarıyla ayrılırlar.



Fotoğraf 9: Trabzon/Arsin Atayurt Mahallesi Merkez Camii kitabesindeki Zülfikar



Fotoğraf 10: Artvin/Arhavi Dikyamaç Köyü Camii bağdadi kubbesindeki Zülfikar, teber ve keşkül

İncelenen diğer Zülfikarlar ise herhangi bir üsluplaştırılma olmadan doğrudan resmedilmiştir. Artvin/Arhavi Dikyamaç Köyü Camii (1908) (Fotoğraf: 10) (Aytekin, 1999: 159), Gümüşhane Tandırılık Köyü Camii (1948) (Arslan, 2020: 246), Artvin/Arhavi Aşağı Şahinler Köyü Camii (1953) (Fotoğraf: 11), Rize/Ardeşen Doğanay Köyü Camii (1957) (Fotoğraf: 12) (Arslan, 2020: 244) ve Rize/Çamlıhemşin Aşağı Çamlıca Köyü Camii (20. yüzyıl başları-ortaları) (Fotoğraf: 13) (Yavuz, 2009b: 309)'ndeki örneklerde Zülfikarın doğrudan işlendiği görülür. Artvin/Arhavi Dikyamaç Köyü Camii (1908)'ndeki Zülfikar, bağdadi kubbenin içerisinde yer alır. Vazodan çıkan bitkisel süslemelerle birlikte bir el tarafından tutulması, teber ve keşkülle aynı kompozisyon içerisinde değerlendirilmesi bakımından oldukça ilginçtir. Gümüşhane Tandırılık Köyü Camii (1948) ile Artvin/Arhavi Aşağı Şahinler Köyü Camii (1953)'ndeki Zülfikarlar karşılıklı olarak yerleştirilmiştir. Rize/Çamlıhemşin Aşağı Çamlıca Köyü Camii (20. yüzyıl başları-ortaları) mihrabındaki Zülfikar ise hat yazılı bir pano içerisinde yer almaktadır.



Fotoğraf 11-13: Artvin/Arhavi Aşağı Şahinler, Rize/Ardeşen Doğanay ve Rize/Çamlıhemşin Aşağı Çamlıca Köyü Camii'ndeki Zülfikarlar

Doğrudan Zülfikarın resmedildiği örneklerle Anadolu'da sıkça karşılaşılır. Kayseri Büyük Bürüngüz Danış Ali Bey Camii (1582, 1587, 1590, 1738)'ndeki minber ve kitabe panolarında yer alan Zülfikarlar erken tarihli örneklerdir (Denktaş, 1998: 166; Özbek-Arslan, 2008: 832; Altın, 2015: 100; Akçıl Harmankaya, 2019: 5; Arslan, 2020: 239-240). Sivas Yıldızeli Şeyh Halil Türbesi (1858)'nin kuzey duvarı (Uzun, 2019: 1840), Sivas/Ulaş Acıyurt Köyü Camii (1901) (Yazar-Çelemoğlu, 2020: 638)'ndeki ahşap sütun başlığı, Konya Beyşehir Avdancık Köyü Camii (19. yüzyıl) mihrabının batı köşesi (Karpuz, 2009: 1409), Ardahan Posof Gönülaçan Köyü Camii

(1910)'nin harim kuzey duvarı (Arslan, 2020: 243), Ardahan Posof Sarıdarı Köyü Camii (1923)'nin harim doğu duvarı (Arslan, 2020: 244), Ardahan Posof İncedere Köyü Camii (20. yüzyılın birinci çeyreği)'nin harim doğu duvarı (Arslan, 2020: 245), Konya Ereğli Büyük Dede Köyü Camii (20. yüzyıl ikinci çeyreği)'nin mihrap nişi ve harim batı duvarı (Apa, 2008: 32) ile Yozgat Tekkeyenicesi Köyü Camii (1952)'nin batı duvarındaki (Arslan-Kırık, 2017: 135) Zülfikarlar böyledir (Arslan, 2020: 257).

Anadolu dışı coğrafyalarda ise Bulgaristan'daki Demir Baba Türbesi ile Otman Baba Türbesi'nde bulunan Zülfikarlar doğrudan tasvir edilen Zülfikarlar olarak karşımıza çıkarlar (Güray Gülyüz, 2016: 276, 307; Arslan, 2020: 257). Yine Kosova'daki Halvetî tarikatına ait Osman Baba Tekkesi (19. yüzyıl) (Berkli, 2014: 79)'ne ait çeşmedeki taş kabartma Zülfikarlar önemlidir. Ayrıca Gürcistan'ın özellikle Osmanlı hâkimiyetinde kalan güney kesiminde çok sayıda benzer Zülfikar örneği görmek mümkündür. Adigeni bölgesinden Bolacur Köyü Camii (19. yüzyıl sonları-20. yüzyıl başları), Yukarı Entel Köyü Camii (19. yüzyıl sonları-20. yüzyıl başları), Kikinet Köyü Camii (1909), Hevaşen Köyü Camii (1906); Aspinza bölgesinden Orgora Köyü Camii (20. yüzyıl başları); Acara Özerk Cumhuriyeti'nden Nanya Köyü Camii, Hulo ilçesine bağlı Beghleti Köyü Camii (19. yüzyıl sonları-20. yüzyıl başları), Keda ilçesine bağlı Akho Köyü Camii (1917-18), Nigazeuli Köyü Camii (1922) ve Hulo ilçesine bağlı Riketi Köyü Camii'ndeki Zülfikar betimlemeleri de Doğu Karadeniz Bölgesi'nde incelenen örneklerle çok yakındırlar (Seçkin, 2016; Seçkin, 2018a; Seçkin, 2018b; Gümüş-Kançal Ferrari, 2019; Arslan, 2020).

Bektaşî Tacı: Tarikat mensubu dervişlerin başlığı olarak bilinen tac, onu taşıyanın tarikatını ve tarikat içerisindeki derecesini bildiren en önemli derviş giysilerinden biridir (Björkman, 1979: 614; Atasoy, 2005: 154). Kutsallığı, Miraç'a davet edildiğinde Cebrail tarafından Hz. Muhammed (sav)'e verilmesi ile başlamıştır. Doğu Karadeniz Bölgesi'ndeki camilere işlenen tac motifinin üstünün düz ve tepesinde de bir düğmesinin (mühür) olması, bunun Bektaşîlere ait olduğunu düşündürmektedir (Yahyâ Âgâh b. Sâlih el-İstanbulî, 2005: 87; Atasoy, 2005: 195-196; Ceyhan, 2010: 364-365; Maden, 2011: 60; Gündüzöz, 2016: 147). Frederick De Jong; bu düğmenin Allah, Hz. Muhammed (sav) ve Hz. Ali'nin birliğini simgelediğini ifade eder (2014: 276).

Doğu Karadeniz Bölgesi'ndeki camilere işlenen tacların Zülfikarlı panolar içerisinde değerlendirildiği görülür. Trabzon/Araklı Turnalı Mahallesi Camii (1947) (Fotoğraf: 2), Trabzon/Arsin Gölgelek Mahallesi Camii (1951) (Fotoğraf: 4), Trabzon/Sürmene Gültepe Mahallesi 2. Abdülhamit Camii (20. yüzyıl ortaları) (Fotoğraf: 6), Trabzon/Sürmene Gültepe Mahallesi Aşağı Kefeli Camii (20. yüzyıl ortaları), Trabzon/Sürmene Karacakaya Mahallesi Camii (20. yüzyıl ortaları) (Fotoğraf: 7) ve Trabzon/Sürmene Orta Mahalle Yalı Camii (20. yüzyıl ortaları) (Fotoğraf: 8)'ndeki Bektaşî tacları böyledir.

Anadolu Türk mimarisinde, duvarlara işlenen tacların tasavvufi bir değer taşıdığı ortadadır. Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii şadırvanındaki 1875 tarihli doğa ve mimari tasvirler arasına yerleştirilen bir Bektaşî tacı bu bağlamda değerlidir. Zileli Emin adındaki sanatçısının bilinmesi ile de ayrıca önemlidir (Arık, 1976: 68). Aynı süslemeler arasında Mevlevî sikkesi de görülür. Denizli/Baklan Boğaziçi Eski Camii (1876)'nin doğu duvarındaki teber, nefir, keşkül ve sancak gibi tasavvufi eşyalarla birlikte resmedilen Bektaşî tacı da bu manada değerlendirilebilir. Sahnede iki ayrı Mevlevî sikkesine de yer verilmiştir. Benzer bir tasavvufi anlayış, Aydın/Kuyucak Kayran Köyü Camii (19. yüzyıl ortaları) (Cömertler Aktuğ-Pektaş, 2016: 11)'nde yine Mevlevî sikkesiyle verilmeye çalışılmıştır.

Bektaşî tacının Anadolu coğrafyası dışında, Sadî tarikatına ait Kosova/Yakova'daki Sadî Tekkesi (19. yüzyıl) (Karaaslan, 2018: 150)'nin kubbe kasnağına da işlenmesi ile dikkate değerdir. Benzer bir tac örneğine yine Kosova/Yakova'daki Rufaî tarikatına ait Şeyh Musa Tekkesi (19. yüzyıl sonları) (Karaaslan, 2018: 140; Karaaslan, 2020: 111)'nin giriş kapısında da rastlanır.

Teber: Farsça bir kelime olan teber, balta manasında olup; aslında harbe, nîze ve nacak gibi kesici bir silah türüdür (Yetkin, 1981: 177; Atasoy, 2005: 257; Çevrimli, 2009: 38). Yahyâ Âgâh b. Sâlih el-İstanbulî, teberin Habeş Kralı Necâşî Ashame tarafından Peygamber Hz. Muhammed (sav)'e hediye edildiğini, Hz. Muhammed'in de bunu şairi olan Hassân b. Sâbit'e hediye ettiği ve o anda da “Ya Hassan, her nereye gider isen bu nîze elinde olsun!” dediğini ifade ederken dervişlerin de bundan dolayı teber taşımayı sünnet edindiklerini belirtir (Yahyâ Âgâh b. Sâlih el-İstanbulî, 2005: 9-10).

Kalenderî tarikatlar içerisinde Rum Abdalları'nın teber taşıdıkları bilinmektedir (Çevrimli, 2009: 40). Bektaşîlerin de bu geleneğe sahip oldukları, omuzlarından ve bellerinden teberi eksik etmedikleri görülür (Çevrimli, 2009: 40). Bir sapı ve yarım ay şeklindeki gövdeleriyle teberler; sefer zamanlarında yolları açmak, bataklıkları kurutmak, zararlı hayvanları kendilerinden uzaklaştırmak ve yabani otları temizlemek için kullanılmıştır (Özcan, 1992: 34; Çevrimli, 2009: 40; Arslan, 2020: 265). Osmanlı ordusunda görev yapan üst rütbeli askerler ile Bektaşî ocağına mensup yeniçeriler tarafından aktif bir şekilde kullanılan teber, 17. yüzyılda ateşli silahların icadı ile önemini kaybetmiş ve artık sadece törenlerde kullanılan bir eşya halini almıştır (Çevrimli, 2009: 40; Arslan, 2020: 265).

Teberin tasavvufi sembol olarak Doğu Karadeniz camilerindeki kullanımı sınırlıdır. İncelenen örnekler içerisinde sadece Artvin/Arhavi Dikyamaç Köyü Camii (1908)'nin bağdadi kubbesine işlenen bir kompozisyonda rastlanır (Fotoğraf: 10). Bitkisel temalı bütüncül bir kompozisyon içerisinde kendine yer bulan teber, Zülfikar ve keşkülle aynı sahnede resmedilmiştir. Burada altta küçük bir vazodan yükselen çiçekler ve kıvrık dalı bitkisel süslemeler vardır. Süslemeler içerisinde, aynı zamanda bir bitkiye de benzetilen karşılıklı olarak yerleştirilen sarı renkli iki el dikkati çeker.

Bilekleri ve parmaklarına varıncaya kadar tasvir edilen bu ellerden sağda olanı Zülfikar soldaki ise bir teberi tutmaktadır. Hilal şeklinde bir gövdeye sahip olan teber, sap kovanının arkasındaki yuvarlak topuzu ve yine yuvarlak şekilli tepeliği ile birlikte işlenmiştir. Teber, siyah renkli bir kontur içerisinde sarı renklidir.

Anadolu Türk mimarisindeki teber, tek başına bağımsız olarak resmedildiği gibi bazen de diğer tasavvufi eşyalarla birlikte işlenmiştir. Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii şadırvanındaki (1875) teberler hem erken tarihli olması hem de cami dışında karşımıza çıkması ile önemlidir (Arık, 1976: 68). Denizli/Baklan Boğaziçi Eski Camii (1876)'nin harim doğu duvarındaki teber de yine erken tarihli örneklerden biridir. Nefir, keşkül, tac, sancak ve tespih gibi sembolik kavramlarla ortak bir kompozisyon içinde değerlendirildiği görülür (Değirmenci, 2019: 386). Denizli/Pamukkale Belenardıç Camii (1885-86) (Çakmak, 1994: 26; Değirmenci, 2019: 393)'nin doğu duvarına işlenen teber de böyledir. Diğer tasavvufi eşyalarla birlikte resmedilmiştir. Aydın/Kuyucak Kayran Köyü Camii (19. yüzyıl ortaları) (Cömertler Aktuğ-Pektaş, 2016: 11)'ndeki teber de aynı kompozisyonun Batı Anadolu'daki bir diğer önemli örneğidir. Çorum/Mecitözü Alören Köyü Camii (19. yüzyıl sonları) (Çerkez, 2019: 525)'nin doğu duvarındaki teberler de keşkül ve sancaklarla birlikte dir. Manisa/Demirci Küpeler Köyü Camii (19. yüzyıl sonları)'nde ise sapından asılı bir keşkülle işlenmiştir (Gürbıyık, 2020: 152). Tokat/Zile Şeyh Eylük Türbesi (19. yüzyıl) (Çal, 1993: 299-300)'nde bir panoda da karşımıza çıkan teberler, karşılıklı olarak sivri uçlarıyla birbirlerine çatar vaziyette resmedilmişlerdir. Ortasında keşküle yer verilmiştir. Teberler, Amasya/Merzifon Rumî Hoca Türbesi (1908) (Kaplan, 2019: 115-116) kuzey duvarında ise bu kez alt kısmından birbirlerine çatar vaziyettedirler. Birinden keşkül, diğerinden ise nefir asılıdır. Amasya/Merzifon Piri Baba Türbesi (1906) (Maden, 2011: 256; Kaplan, 2019: 112) batı duvarında birbirlerine bakar şekildedirler. Nefir, keşkül ve tespihlerle aynı süsleme kompozisyonu içindedirler. Amasya/Gümüşhacıköy Hacı Nazır Türbesi (20. yüzyıl başları) (Kaplan, 2019: 119)'nin güney duvarında, bir zincirle asılan keşkülle birlikte işlenmiştir. Amasya/Gümüşhacıköy Ali Pir Civan Türbesi (20. yüzyıl başları) (Yıldırım, 2018: 314, 327)'nin batı duvarında da nefir, sancak ve taclarla birlikte resmedilmiştir.

Uşak/Banaz Yeşilyurt Köyü Camii (19. yüzyıl sonları) (Algaç, 2020: 23)'nin bağdadi kubbesine işlenen teber ise bağımsız bir konumdadır. Aynı şekilde, Uşak Ulu Camii (19. yüzyıl)'nin güney duvarında, mihrap nişinin üstündeki kompozisyon içerisindeki teber de bağımsızdır. Doğrudan teberin resmedildiği bir diğer tasvir ise Anadolu dışından, Gürcistan/Adigeni bölgesindeki Kikinet Köyü Camii (1909)'nin harim duvarında karşımıza çıkar (Gümüş-Kançal Ferrari, 2019: 204). Kosova'daki Sadî tarikatına ait Yakova Sadî Tekkesi (19. yüzyıl) (Karaaslan, 2018: 150)'nin günümüze ulaşamayan 1888-89 tarihli kitabesi ile kubbe kasnağına işlenen teberler de bu bağlamda değerlidir. Ancak kubbedeki teberler özgün olarak günümüze

ulaşamamış, son yıllardaki başarısız restorasyonlarla bozulmuştur. Aynı şekilde, yine Kosova/Yakova'daki Rufaî tarikatına ait Şeyh Musa Tekkesi (19. yüzyıl sonları) (Karaaslan, 2018: 140; Karaaslan, 2020: 111)'nin giriş kapısına kabartma olarak işlenen iki teber tasvirini de ayrıca zikretmek gerekir.

Bir kısım teberin ise Zülfikarlarla birlikte işlendiği görülür. Sivas/Ulaş Acıyurt Köyü Camii (1901) (Yazar-Çelemoğlu, 2020: 638)'ndeki ahşap sütun başlığındaki örnek, bu bakımdan ilginçtir. Ardahan Posof Sarıdarı Köyü Camii (1923) ile Ardahan Posof İncedere Köyü Camii (20. yüzyılın birinci çeyreği)'nin harim duvarlarına işlenen Zülfikarların namlularında görülen aynalı (müsenna) tipteki “teberli Ali” düzenlemeleri ise neredeyse birbirinin aynısıdır (Arslan, 2020: 257-258). Gaziantep/Şahinbey'deki Mustafa Bağcı Evi (19. yüzyıl)'ndeki teberli Ali uygulaması da benzer örnek olarak gösterilebilir.

Mimari dışında ise Bektaşî tekkelerindeki levhalar üzerine işlenmiş bazı örneklerde teber, Zülfikar ve Hz. Ali ile aynı kompozisyon içinde değerlendirilmiştir. Hacı Bektaş Müzesi'ndeki 19. yüzyıldan kalma Mehmed Şefik'e ait levhada (Uludağ, 2005: 97), yine 19. yüzyıldan kalma Sadberk Hanım Müzesi'ndeki Bursalı Hafız Ahmed Feyzi'ye ait bir başka levhada ve Şahin Paksoy koleksiyonundaki 20. yüzyıl başlarına ait Hattat Muhiddin Kastamoni'nin levhasında da tebere yer verilmiştir (Uludağ, 2005: 98, 102; Arslan, 2020: 258).

Nefir: Gezgin dervişlerin çeyizlerinden olan nefir; Arapça'da “topluluk”, Farsça'da “büyük boru” manalarındadır (Karakaya, 2006: 525; Cebecioğlu, 2009: 471). Türkçe'de ise hayvan boynuzundan yapılmış müzik aletini ifade eder. Başta Bektaşîler olmak üzere Kalenderî tüm tarikatlar arasında yaygın bir kullanım alanına sahip olduğu bilinir (Atasoy, 2005: 243). J. Kingsley Birge, bir şeyhin anlatılarından hareketle nefirin Kadirîler dışında tüm tarikatlarda kullanıldığını söyler (1991: 235). Nefirin tarikat kültürüne ait bir nesne olması Hz. Muhammed (sav) ve Hz. Ali kültü ile açıklanabilir. Nitekim Peygamber ve Hz. Ali'nin savaş esnasında nefir çalarak askerlerini topladığına inanılır. Daha sonra nefirin Yezid tarafından ateşe atılarak yakılması üzerine Hacı Bektâş-ı Velî'ye kadar bir daha çalınmamıştır (Yahyâ Âgâh b. Sâlih el-İstanbulî, 2005: 159; Şişman, 2013: 130; Güray Gülyüz, 2020: 59). Hacı Bektâş-ı Velî'nin siyah bir koç kurban ederek nefir çalması ile yeniden hayat bulan (Şişman, 2013: 130; Güray Gülyüz, 2020: 59) ve özellikle Bektaşîlerin önemli çeyiz eşyalarından olan nefirin 1826 yılındaki Yeniçeri Ocağı'nın kaldırıldığı Vak'a-i Hayriyye kararlarıyla siyasi algı taşınması gerekçesiyle yasaklanmış olabileceği düşünülmektedir (Güray Gülyüz, 2020: 59).

Dervişlerin boyunlarından ya da bellerinden aşağı doğru sarkıtılan nefirin geniş bir kullanım alanına sahip olduğu söylenebilir. Dervişlerin yeni bir konaklama yerine varışlarını haber vermek veya ayrılışlarını bildirmek, yolda gördükleri yırtıcı hayvanları korkutup kendilerini korumak, bazı olayları protesto etmek, diğer dervişleri kardeşlik tazelemeye davet etmek, onları uyandırmak veya bir dervişin

düşkün olduğunu bildirmek ve bayramlarda ise eğlence amaçlı çalındığı ifade edilir (Brown, 1868: 164; Birge, 1991: 235, 273; Ocak, 1999: 161; Yahyâ Âgâh b. Sâlih el-İstanbulî, 2005: 176; Atasoy, 2005: 243; Karakaya, 2006: 525; Güray Gülyüz, 2020: 58). Aynı zamanda Bektaşî dervişlerinin inkârcılara/isyancılara karşı “yuh olsun/ yazıklar olsun” manasında bu borudan çaldıkları bilinir. Bu yüzden dervişler arasında “yuf/yuh borusu” adıyla da bilinmektedir (Yahyâ Âgâh b. Sâlih el-İstanbulî, 2005: 176; Muslu, 2008: 59; Aksel, 2015: 108; Güray Gülyüz, 2020: 58-59).

Türk sanatı içindeki nefir sembolizminin erken örneklerine minyatürlerde rastlarız. 1592 tarihli Nakkaş Lokmân b. Hüseyin’e ait olan *Şehinşâhnâme* adlı eserin ikinci cildindeki tarikat ehli dervişlerin hayır duada bulundukları tasvirde, yarı çıplak vaziyetteki bir derviş nefir üfler (Atasoy, 1973: 369; Aksu, 1981: 1; Kütükoğlu, 2003: 208-209). 1598-99 yılında Mahmud Efendi tarafından kaleme alınan ve Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî’nin hayatını konu alan *Sevâkıb-ı Menâkıb* adlı bir başka minyatürlü eserde ise nefir, Bahâeddin Veled’in ölülerini diriltme kerameti anlatılırken yere oturmuş yarı çıplak vaziyetteki bir dervişin elinde görülür (Atasoy, 2005: 15; Haral, 2014: 184-186). Bektaşî edebiyatının kurucusu olarak kabul edilen Kaygusuz Abdal’a ait Levnî’nin eseri olan 18. yüzyıla ait bir minyatürde ise Kaygusuz Abdal nefir üflerken resmedilmiştir (Azamat, 2002: 75). Yine 18. yüzyıla ait bir murakkada benzer şekilde yarı çıplak bir derviş bu kez belindeki nefirle tasvir edilmiştir (Azamat, 2001: 255).



Fotoğraf 14: Artvin/Arhavi Aşağı Şahinler Köyü Camii’ndeki nefirler

Nefirin minyatürler dışında, özellikle mimarideki görünümü sınırlı sayıdadır. Doğu Karadeniz Bölgesi’nde incelenen camilerdeki nefir örneği sadece Artvin/Arhavi Aşağı Şahinler Köyü Camii (1953)’nde karşımıza çıkar (Fotoğraf: 14). Mihrap tepeliğinin üstündeki iki nefir, karşılıklı olarak yerleştirilmiştir. Doğrudan bir sembolizm yerine üsluplaştırılarak verilen nefirler, ortadaki damla şekilli bir madalyonun iki yanındadır. Dar ucuyla “Allah” ve “Muhammed” yazılı madalyonlara bağlanmaktadır. Yeşil renkli olup içinde sarı renkli bir yive sahiptirler. Geniş

kısımları, siyah konturlarla çizilmiş üçgenlerle süslenmiştir.

Tasavvufi bir sembol olarak nefir, 1875 tarihli Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii şadırvanındaki kompozisyon içinde de karşımıza çıkar (Arık, 1976: 68). Ayrıca Denizli/Baklan Boğaziçi Eski Camii (1876)'nin harim doğu duvarında da görürüz. Nefir burada; teber, keşkül, tac, sancak ve tespih gibi diğer tasavvufi eşyalarla birlikte siyah renkli olarak resmedilmiştir (Değirmenci, 2019: 386). Denizli/Pamukkale Belenardıç Camii (1885-86) (Çakmak, 1994: 26; Değirmenci, 2019: 393)'ndeki siyah renkle işlenen nefir de benzer nitelikler taşır. Aydın/Kuyucak Kayran Köyü Camii (19. yüzyıl ortaları) (Cömertler Aktuğ-Pektaş, 2016: 11)'ndeki nefiri de bu bağlamda değerlendirebiliriz. Tokat/Zile Şeyh Eylük Türbesi (19. yüzyıl) (Çal, 1993: 299-300)'nin batı duvarına da işlenen nefir, ağız kısmındaki bir meyveyle işlenmesi açısından farklıdır. Ayrıca hemen üstüne konumlandırılan Nakşi ve Kadiri tacıyla da önemli bir örnektir. Amasya/Merzifon Rumî Hoca Türbesi (1908) (Kaplan, 2019: 115-116) kuzey duvarında ise tebere asılı olarak işlenmiştir. Amasya/Merzifon Piri Baba Türbesi (1906) (Maden, 2011: 256; Kaplan, 2019: 112) batı duvarındaki kompozisyonunda teberlere karşılıklı olarak asılmışlardır. Amasya/Gümüşhacıköy Hacı Nazır Türbesi (20. yüzyıl başları) (Kaplan, 2019: 119)'nin güney duvarında bir müttekanın boynunda, Amasya/Gümüşhacıköy Ali Pir Civan Türbesi (20. yüzyıl başları) (Yıldırım, 2018: 314, 327)'nin batı duvarında ise teber ve taclarla birlikte.

Keşkül: Derviş çeyizlerinden olan keşkül, dervişlerin içine yiyecek koyup bir zincirle boyunlarından veya bellerinden aşağı doğru sarkıtarak gezdirdikleri tasavvufi bir eşyadır (Atasoy, 2005: 244). Bu nedenle “derviş çanağı” adıyla da bilinir (Altier, 2008: 102, 104). Aynı zamanda dervişler dilenirken de keşkülli kullanırlar. Böylelikle “sadaka kâsesi” adını da almıştır (Altier, 2008: 104). Keşkülli, aynı zamanda Allah'ın bereketine işaret olarak sayılırlar (Atasoy, 2005: 246; Altier, 2008: 102).

Hindistan cevizinden, ağaçtan, bakır ve gümüş gibi çeşitli madenlerden yapılan keşkülli, Kâdiriler ve Bektaşiler başta olmak üzere Nakşi tarikatına mensup dervişler tarafından da kullanılmıştır (Huart, 1977: 601; Yahyâ Âgâh b. Sâlih el-İstanbulî, 2005: 12-17; Atasoy, 2005: 244-247).

Diğer tasavvufi sembollerde olduğu gibi keşküle de ilk olarak minyatürlerde rastlarız. 1598-99 tarihli Mahmud Efendi'nin *Sevâkıb-ı Menâkıb* adlı eserinde, Bahâeddin Veled'in ölülerini diriltme kerameti anlatılırken yere oturmuş yarı çıplak vaziyetteki bir dervişin belinden aşağı doğru sarkan keşkülli vardır (Atasoy, 2005: 15; Haral, 2014: 184-186).

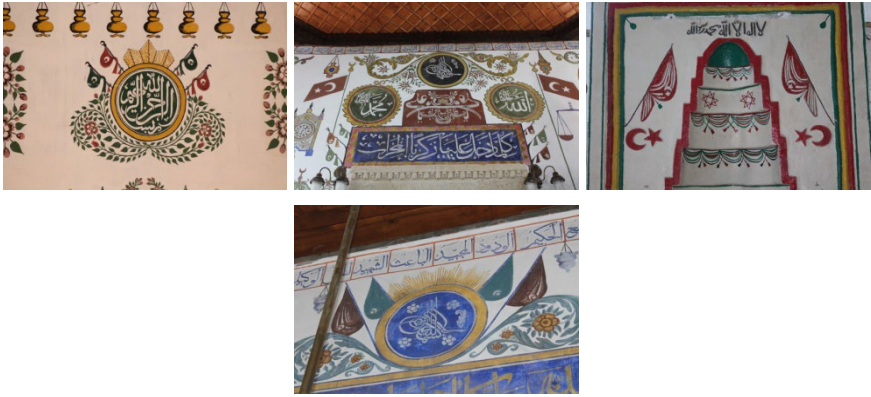
Doğu Karadeniz Bölgesi'nde incelenen tasavvufi örnekler içerisinde keşkül, sadece Artvin/Arhavi Dikyamaç Köyü Camii (1908)'nde karşımıza çıkar (Fotoğraf: 10). Burada Bağdadi kubbenin içindeki bitkisel motifli bir kompozisyonunda yer alan keşkül, Zülfikar ve teberle aynı sahne içindedir. Karşılıklı iki figür olarak

yerleştirilmiştir. Mavi renkli bir zincirle bitkisel süslemelere asılan keşköller, mavi ve siyah konturlar içerisinde beyaz renklidir. İçerisinde yiyecek olduğu düşünülen açık kırmızı renkte bazı nesneler vardır.

Keşkülün mimarideki kullanımı camilerle sınırlı değildir. Nitekim 1875 tarihli Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii'nin şadırvanında bir tebere asılı olarak resmedilmesi ile ilginç bir örnektir (Arık, 1976: 68). Batı Anadolu Bölgesi'nin kırsal camilerinde de tasvir edilen keşkül, Denizli/Baklan Boğaziçi Eski Camii (1876)'nin harim doğu duvarında karşımıza çıkar. Bir zincirle duvara asılı olarak resmedilmiştir. Kırmızı renkli olup içinde “وه ای (Ya Hü)” yazılıdır. Denizli/Pamukkale Belenardıç Camii (1885-86) (Çakmak, 1994: 26; Değirmenci, 2019: 393)'ndeki keşkül ise siyah renklidir. Yine içinde “Ya Hü” yazısı vardır. Uşak/Banaz Yeşilyurt Köyü Camii (19. yüzyıl sonları) (Algaç, 2020: 23)'nin bağdadi kubbesinde mavi renkli olup bir mütekaya asılıdır. Çorum/Mecitözü Alören Köyü Camii (19. yüzyıl sonları) (Çerkez, 2019: 525)'nin doğu duvarına teber ve sancaklarla birlikte işlenen keşkül, bir zincirle duvara asılı olarak işlenmiştir. Manisa/Demirci Küpeler Köyü Camii (19. yüzyıl sonları)'nde tebere asılı vaziyetteyken (Gürbıyık, 2020: 152), Tokat/Zile Şeyh Eylük Türbesi (19. yüzyıl) (Çal, 1993: 299-300)'nde iki teberin ortasında içerisinde meyvelerle tasvir edilmiştir. Amasya/Merzifon Rumî Hoca Türbesi (1908) (Kaplan, 2019: 115-116)'nin kuzey duvarında tebere asılı olarak işlenmiştir. Amasya/Merzifon Piri Baba Türbesi (1906) (Maden, 2011: 256; Kaplan, 2019: 112) batı duvarında ise karşılıklı iki teberin arasındadır. İçinde Piri Baba'yı ziyaret ile ilgili bir yazı bulunur. Amasya/Gümüşhacıköy Hacı Nazır Türbesi (20. yüzyıl başları) (Kaplan, 2019: 119)'nin güney duvarında da bir sancakın boynunda resmedilmiştir.

Sancak: Türkçe'de “sançmak” fiilinden türeyen sancak sözcüğü, toprağa dikilen veya bir anıtın veya bir geminin üzerinde dalgalanan bayrağı ifade eder (Şahin, 2009: 97). Bektaşilerin eşyalarından olan sancak aynı zamanda Pîr emaneti olarak bilinir (Atasoy, 2005: 55). Ayrıca Halvetiyye tarikatının Şabanî kolunda, Rufâî ve Sa'diyye tarikatında da kutsal kabul edilmiştir (Atasoy, 2005: 87, 145-146). Kâzerûniyye tarikatına mensup dervişlerin de sancaklarını ellerinden eksik etmedikleri ifade edilir (Algar, 2002: 147). Nitekim III. Murad'ın oğlu Şehzade III. Mehmed'in sünnet düğününün tasvir edildiği 1582 tarihli surnâme minyatürlerinde, Kâzerûni dervişlerini ellerindeki sancaklarla görmek mümkündür (Atasoy, 2005: 25; Bayram, 2017: 153).

İncelenen camiler içerisinde Trabzon/Arsin Atayurt Mahallesi Merkez Camii (1935) (Fotoğraf: 15), Trabzon/Araklı Tunalı Mahallesi Camii (1947) (Fotoğraf: 16), Trabzon/Arsin Gölgecik Mahallesi Camii (1951) (Fotoğraf: 17), Rize/Çamlıhemşin Aşağı Çamlıca Köyü Camii (20. yüzyıl başları-ortaları) (Fotoğraf: 13), Trabzon Sürmene Gültepe Mahallesi Aşağı Kefeli Camii (20. yüzyıl ortaları) ve Trabzon/Sürmene Karacakaya Mahallesi Camii (20. yüzyıl ortaları) (Fotoğraf: 18)'nde sancak sembolizmine yer verilmiştir. Çoğunluğu kırmızı ve yeşil renklerden oluşan sancaklar, bir göndere asılı şekilde dalgalanır vaziyette resmedilmişlerdir. Üzerlerinde ay-yıldız motifleri vardır ve hilâl şekilli alemlerle son bulurlar.



Fotoğraf 15-18: Trabzon/Arsin Atayurt, Trabzon/Araklı Turnalı, Trabzon/Arsin Gölgelik ve Trabzon/Sürmene Karacakaya Mahallesi Camii’ndeki sancaklar

Benzer sancak örneklerine Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii şadırvanında (1875) (Arık, 1976: 68) ve Denizli/Baklan Boğaziçi Eski Camii (1876)’nin harim doğu duvarında rastlarız. Denizli’deki yeşil, sarı ve kırmızı renklere oluşan sancağın gönderi hilâl şekilli bir alemle son bulur. Denizli/Pamukkale Belenardıç Camii (1885-86) (Çakmak, 1994: 26; Değirmenci, 2019: 393) ile Aydın/Kuyucak Kayran Köyü Camii (19. yüzyıl ortaları) (Cömertler Aktuğ-Pektaş, 2016: 11) duvarlarına işlenen sancak motifleri ise yeşil renklidir. Çankırı/Ilgaz Gaziler Köyü Camii (1911) (Bayhan, 2017: 101)’nin hem giriş kapısı hem de iç mekân doğu ve batı duvarlarında görülür. Tokat/Zile Şeyh Eylük Türbesi (19. yüzyıl) (Çal, 1993: 299-300)’nin batı duvarında baldaken planlı bir türbenin iki yanına işlenmiştir. Yeşil renklidirler. Amasya/Gümüşhacıköy Hacı Nazır Türbesi (20. yüzyıl başları) (Kaplan, 2019: 119)’nin güney duvarında ise gönderinden asılı bir nefirle beraberdir.

Anadolu Türk mimarisindeki sancak motifinin en güzel örnekleri Ardahan Posof Gönülaçan Köyü Camii (1910)’nin doğu ve kuzey duvarlarına işlenmiştir. Doğru duvarındaki sancaklar birbirlerine çapraz şekilde konumlandırılmıştır. Kuzey duvardaki ise tek başınadır. Püskülleri, ay-yıldız motifleri ve hilâl şekilli alemleri ile incelenen sancaklarla benzerdirler. Çorum/Mecitözü Alören Köyü Camii (19. yüzyıl sonları) (Çerkez, 2019: 525)’nin doğu duvarına işlenen sancaklar ise birbirlerine çapraz konumlandırılmışlardır.

Tespîh: Allah’ı zikretmeye yarayan bir eşya olan tespih (Bozkurt, 2011: 529); Hacı Bayram Velî’ye nispet edilen Bayramîyye tarikatının Celvetî kolu, Halvetiyye tarikatının Şabanî kolu ile Bektaşilerin sembolik eşyaları arasında sayılır (Brown, 1868: 274; Atasoy, 2005: 36, 40, 61, 87). Ayrıca Bektaşilerin Haydari adını verdikleri kolsuz gömleklerine habbe (yuvarlak tane) şeklinde tespih taktıkları ve bunun da Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin’in sevgisi anlamına geldiği (Pakalın, 1946: 692; Atasoy, 2005: 249); tek habbenin Allah’ı sembolize ettiği, çoklu halinin ise Hz. Muhammed (sav)

ve Hz. Fatıma'yla birlikte on iki imamı temsil ettiği ifade edilmektedir (Birge, 1991: 236; Atasoy, 2005: 249).

İncelenen tespihlerin siyah renkle 35 ya da 46 taneli olarak işlendikleri görülür. Bunların bilinenin aksine 33'lük ya da 99'luk olmamaları; tekkelerdeki 500'lük ya da 1000'lik tespihleri ifade etmesi açısından 33 ve 99 dışındaki bir rakamla işlendikleri tahmin edilmektedir. Zira bu durum, 500 ya da 1000 taneyi işlemenin getirdiği zorluk ve yer kaplama kaygısından kaynaklanmış olmalıdır. Doğu Karadeniz Bölgesi'ndeki camilerde Trabzon/Arsin Atayurt Mahallesi Merkez Camii (1935) (Fotoğraf: 19) ile Trabzon/Araklı Yalıboyu Merkez Camii (1950) (Fotoğraf: 20)'nde karşımıza çıkan tespih motifleri Kur'an-ı Kerim'le birlikte işlenmeleri açısından ilginçtir.



Fotoğraf 19-20: Trabzon/Arsin Atayurt ve Trabzon/Araklı Yalıboyu Merkez Camii'ndeki tespihler

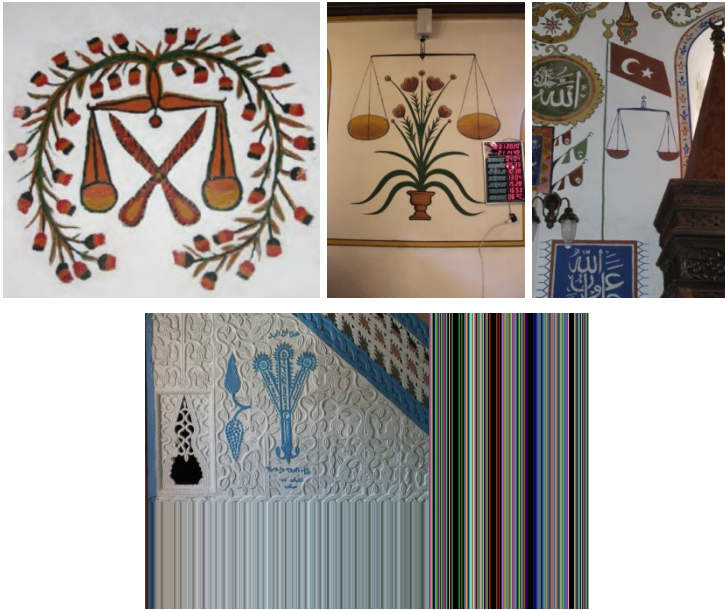
Anadolu Türk-İslâm mimarisinde tespit edilebilen erken tarihli tespih tasvirlerinin ilk örneklerini Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii şadırvanında (1875) (Arık, 1976: 68) ve Denizli/Pamukkale Belenardıç Camii (1885-86) (Çakmak, 1994: 26; Değirmenci, 2019: 393)'nde görürüz. Belenardıç Camii'nin harim doğu duvarında; teber, nefir, keşkül gibi diğer tasavvufi eşyalarla birlikte resmedilen büyükçe bir tespih vardır. İçinde ise bir Mevlevî sikkesine yer verilmiştir. Aynı kompozisyon düzeni, Aydın/Kuyucak Kayran Köyü Camii (19. yüzyıl ortaları) (Cömertler Aktuğ-Pektaş, 2016: 11)'nde de vardır. Tokat/Zile Şeyh Eylük Türbesi (19. yüzyıl) (Çal, 1993: 299-300)'ndeki bir panoda müttekaya asılıdır. Amasya/Merzifon Piri Baba Türbesi (1906) (Maden, 2011: 256; Kaplan, 2019: 112) batı duvarındaki teber, nefir ve keşkülden oluşan eşyalar arasında da 33'lük iki tespih bulunur.

Son olarak, Posof İncedere Köyü Camii (20. yüzyılın birinci çeyreği)'ndeki Zülfikarın altında karşımıza çıkar (Arslan, 2020: 245). Buradaki tespih 33 tanelidir ve yine Kur'an-ı Kerim'le birlikte ele alınmıştır. Denizli/Çameli Tahtalı Köyü Camii (1956-61)'nde ise mihrap bordürlerinin iki yanında birer tespih görülür.

Mizan Terazisi: Tartmak anlamına gelen mizan (Toprak, 2005: 211), aynı

zamanda adalet sözcüğünün de karşılığıdır. Nitekim Kur'an-ı Kerim'de Allah, kullarına nasıl bir adaletle hükmedeceğini bildirirken bunu terazi ile açıklar. Allah, “Biz kıyamet günü için doğru teraziler kurarız; hiçbir kimse hiçbir haksızlığa uğratılmaz. Yapılan amel, bir hardal tanesi ağırlığınca da olsa onu getirir tartıya koyarız. Hesap görenler olarak da biz kâfiyiz” (Kur'an-ı Kerim: 21/47; Toprak, 2005: 211; Yazır (Elmalılı), 2009: 325) ayetiyle hükmünü ortaya koyarken “kıyamet günü tartıları ağır basanların hoşnut olacağı bir hayat yaşayacaklarına ve tartıları hafif gelenlerin de cehennem azabına uğrayacaklarını” ifade eder (Kur'an-ı Kerim: 101/6-9; Yazır (Elmalılı), 2009: 600).

Her ne kadar mizan terazisi derviş çeyizlerinden olmasa da Kalenderî tarikatlar içerisinde özellikle Bektaşî sembolleriyile süslü olan camilerde sıkça karşımıza çıkması, terazinin ilmi ve tasavvufi boyutuyla ilgilidir. Allah'ın adaletini ve kıyamet günü bu adaletin doğuracağı sonuçları ifade etmek amacını taşıyor olmalıdır (Arık, 1976: 166, 73 nolu dipnot; Duran, 1992: 332; Harman, 2015: 359).



Fotoğraf 21-24: Bayburt Dağçatı (Özkan, 2014: 132), Trabzon/Arsin Atayurt ve Trabzon/Araklı Turnalı ve Trabzon/Arsin Gölgelik Mahallesi Camii'ndeki mizan terazileri

İncelenen örnekler içerisinde mizan terazisinin Bayburt Dağçatı Köyü Camii (19. yüzyıl) (Fotoğraf: 21) (Özkan, 2014: 120), Trabzon/Arsin Atayurt Mahallesi Merkez Camii (1935) (Fotoğraf: 22), Trabzon/Araklı Turnalı Mahallesi Camii (1947) (Fotoğraf: 23), Gümüşhane Tandırılık Köyü Camii (1948) ve Trabzon/Arsin Gölgelik Mahallesi Camii (1951) (Fotoğraf: 24)'ne işlendiği görülür.

Mizan terazisi tasviri, Anadolu Türk mimarisinde yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Daha çok cennet-cehennem tasvirleriyle birlikte ve Livâü'l-Hamd (Peygamber sancağı) sembolizmiyle aynı sahnelerde işlenmiştir. Terazi kefelерinin içi bazen boş, bazen de ağır kefeye konulan hilâl veya hut siyah bir nokta ile resmedilmiştir. Kefelerin arasına ise makas işlendiğı görölür. Bunun anlamı, kötü söz ve davranışların kesilmesi halinde tartının ağır geleceğı şeklindedir (Duran, 1992: 332). Afyonkarahisar/Dazkırı İdris Köyü Camii (1902) (Şener, 2011: 42), Denizli/Baklan Boğaziçi Eski Camii (1876), Denizli/Çivril Bulgurlar Köyü Camii (18-19. yüzyıl) (Pektaş-Genel Altındirek, 2011: 331), Aydın/Kuyucak Kayran Köyü Camii (19. yüzyıl ortaları) (Cömertler Aktuğ-Pektaş, 2016: 11), Muğla/Fethiye Seki Yaylası Tekke Camii (Harman, 2015: 359), Denizli/Akköy Yukarı Camii (19. yüzyıl sonları-20. yüzyıl başları) (İnce, 2001: 66), Denizli/Çal Belevi Camii (20. yüzyıl ortaları) (Değirmenci, 2020: 128) ve Muğla/Bodrum Çömlekçi Köyü Camii (20. yüzyıl ortaları) (Gürbıyık, 2007: 137-138; Değirmenci, 2020: 128)'nde sembolize edilen mizan terazileri Livâü'l-Hamd (Peygamber sancağı) ile birlikte işlenen örneklerdir. Kocaeli/Derince Tahtalı Köyü Beş Divanlı Rıza Bey Konağı (1892-93) (Çelik-Kuyulu Ersoy, 2015: 1655)'nda ise bir Osmanlı armasının altına işlenmiştir.

Mizan terazileri bazen de bağımsız bir sahne içinde tasvir edilmiştir. 1858 tarihli Zileli Emin'in eseri olan Tokat/Zile Şeyh Nusrettin Türbesi'nin batı duvarındaki (Kaplan, 2019: 154) semboller ile Manisa/Demirci Ahatlar Camii (1885) (Eryılmaz-Özgür Yıldız, 2020: 78)'nin doğu duvarındaki mizan terazisi böyledir. Konya Ereğli Büyük Dede Köyü Camii (20. yüzyıl ikinci çeyreğı) (Apa, 2008: 25; Karpuz, 2009: 1806; Arslan, 2020: 245) hariminin batı duvarındaki mizan terazisi, ortasındaki Zülfikar ile resmedilmiştir. Burada makas yerine Zülfikar tercih edilmiştir. Konya/Hüyük Çavuş Köyü Camii (19-20. yüzyıl)'nin doğu duvarındaki terazi de bağımsız bir sahnede yer alır (Karpuz, 2009: 208). Yozgat/Şefaati Paşaköy Bucağı Tokmak Hasan Paşa Camii (20. yüzyıl) (Acun, 2005: 617), Sakarya/Akyazı Çengeller Köyü Camii (1948-49) (Çoruhlu-Alkan, 2007: 884) ve Sakarya/Geyve Bağcaz Köyü Camii (1966) (Çoruhlu-Alkan, 2007: 882)'ne işlenen mizan terazileri, bağımsız olarak tek başlarına işlenen diğer örneklerdir.

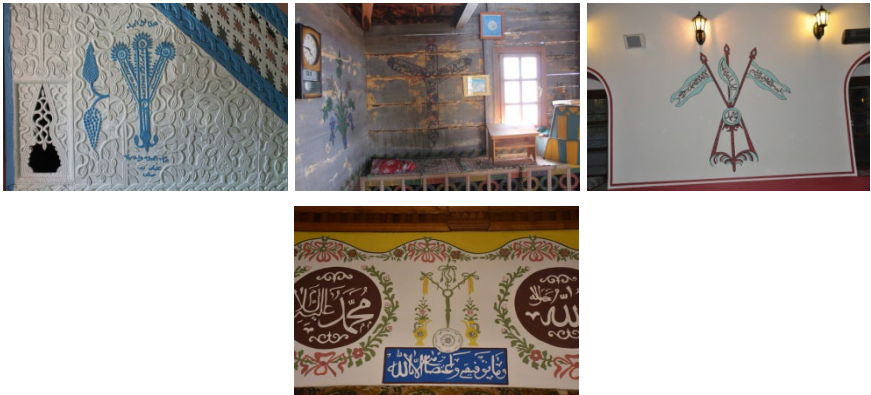
Mizan terazisinin Anadolu dışı coğrafyadaki cami duvarlarına da işlendiğı görölür. Gürcistan'ın Kobuleti Bölgesi'ndeki Khala Camii (1870-71) ile Shuakhevi Bölgesi'ndeki Dghvani Camii (1907-08)'ne işlenen teraziler dikkat çekicidir.

Livâü'l-Hamd: Hz. Muhammed (sav)'in sancağı olarak bilinen ve kıyamet gününde inananların altında toplanacağına inanılan Livâü'l-Hamd (Peygamber sancağı), “övmek” anlamındaki “hamd” ile “sancak” anlamındaki “livâ” sözcüğünün birleşiminden oluşur (Yavuz, 2003: 200; Harman, 2015: 356-357, 8 nolu dipnot; Arslan, 2020: 266). Üç koldan oluşan sancagin kollarında sırasıyla “Bismillahi'r-Rahmani'r-Rahim (Rahman ve rahim olan Allah'ın adıyla)”, “Elhamdulillahi Rabbi'l-âlemin (Âlemlerin Rabbi olan Allah'a hamd olsun)” ve “La ilâhe illallah Muhammede'r-

Resulallah (Allah'tan başka ilâh yoktur ve Muhammed O'nun elçisidir) yazmaktadır (Arslan, 2020: 266-267).

Tarikat mensuplarının çeyizleri arasında olmasa da özellikle Bektaşî sembollerinin yoğun olduğu camilere işlenmesi, bunun Bektaşîlik başta olmak üzere diğer Kalenderî tarikatlarda da tasavvufî bir değer taşıdığını ortaya koyar.

Sancağın erken tarihli tasvirlerine Yazıcıoğlu Mehmed'in 15. yüzyılda kaleme aldığı *Muhammediye*'nin 1882-83 tarihlerinde Hüdai Efendi tarafından yapılan "Son Yargı/Mahşer" adlı cennet-cehennem betimlemelerindeki çizimlerinde rastlarız (Harman, 2014: 96-97). Doğu Karadeniz Bölgesi'nde incelenen eserler içerisinde Trabzon/Araklı Erenler Mahallesi (Keçikaya Köyü) Camii (1830)'nin minberinde (Fotoğraf: 25), Trabzon/Arsin Gölgelik Mahallesi Camii (1951) (Fotoğraf: 24), Rize/Ardeşen Doğanay Köyü Camii (1957) (Fotoğraf: 26) ile Rize/Ardeşen Seslikaya Köyü Camii (20. yüzyıl başları-ortaları)'nin duvar süslemelerinde (Fotoğraf: 27) ve Rize/Çamlıhemşin Aşağı Çamlıca Köyü Camii (20. yüzyıl başları-ortaları)'nin mihrap üstünde (Fotoğraf: 28) Livâü'l-Hamd (Peygamber sancağı) sembolüne yer verilmiştir.



Fotoğraf 25-28: Trabzon/Araklı Erenler, Rize/Ardeşen Doğanay, Rize/Ardeşen Seslikaya (B. M. Gökler'den) ve Rize/Çamlıhemşin Aşağı Çamlıca Köyü Camii'ndeki Livâü'l-Hamd'ler

Anadolu'daki Livâü'l-Hamd (Peygamber sancağı) tasvirlerine daha çok cennet-cehennem sahnelerindeki cennet sembolizminde yer verilmesi ve ayrıca mizan terazileriyle aynı sahnede yer alması, sancağın kıyamet gününde inananları altında toplayacağına olan inanç ve adaletle ilgilidir. Denizli/Baklan Boğaziçi Eski Camii (1876)'nin harim doğu duvarındaki cennet tasvirlerinde görülen Peygamber sancakları bu manadaki erken örneklerdir. Ancak üzerlerinde olması gereken dini yazılara burada yer verilmemiştir. Muğla/Fethiye Seki Yaylası Tekke Camii (Harman, 2015: 359) ile Afyonkarahisar/Dazkırı İdris Köyü Camii (1902)'ndeki sancaklar da (Şener, 2011: 42) Anadolu Türk mimarisinde özellikle mizan terazisiyle birlikte tasvir edilen diğer örneklerdir.

Afyonkarahisar Başmakçı Hilal (Cuma) Camii (19. yüzyıl-kalem işleri) (Algaç, 2018: 276)'nin doğu duvarındaki Livâü'l-Hamd (Peygamber sancağı) ise diğer tasavvufi nesnelerden bağımsız işlenen sancak olarak karşımıza çıkar. 1858 tarihli Zileli Emin'in işlediği Tokat/Zile Şeyh Nusrettin Türbesi'nin batı duvarındaki sancaklar (Kaplan, 2019: 154), Isparta'nın Gelendost İlçesi'nde bulunan Abdulgaffar Camii (1877) mihrabının doğusundaki kompozisyonda yer alan sancak (Arslan, 2020: 241), Konya/Ilgın Belekler Köyü Camii (19. yüzyıl) (Aykaç, 2019: 205)'nin mihrap duvarı ile Denizli/Acıpayam Yukarı Gölcük Köyü Camii (18. yüzyıl sonu-19. yüzyıl başları) mihrap duvarındaki sancaklar, 20. yüzyıl başlarına ait Tokat/Zile Musa Fakih Türbesi (Şeyh Edhem Çelebi Beyazıt-ı Bestami Türbesi/Tekkesi)'nin doğu duvarındaki sancak (Cantay, 1980: 498; Kaplan, 2019: 142-143) ile Yozgat/Şefaati Paşaköy Bucağı Tokmak Hasan Paşa Camii (20. yüzyıl) (Acun, 2005: 617), Denizli/Çameli Sarıkavak Köyü Camii (20. yüzyıl), Denizli/Çivril Bayat Köyü Camii (20. yüzyıl ortaları) (Değirmenci, 2020: 120), Denizli/Çivril Menteş Köyü Camii (20. yüzyıl ortaları) (Çakmak, 2017: 172), Sakarya/Akyazı Çengeller Köyü Camii (1948-49) (Çoruhlu-Alkan, 2007: 884) ve Denizli/Çameli Tahtalı Köyü Camii (1956-61)'ndeki sancaklar da bağımsız tasvir edilen diğer örneklerdir.

Ashâb-ı Kehf Gemisi: Kur'an-ı Kerim'deki Kehf Sûresi'nde bildirildiği şekliyle bir mağarada yıllar süren bir uykudan sonra yeniden uyandırılan arkadaş grubunun hikâyesi sadece İslâmiyet'te değil diğer dinlerde de kutsal kabul edilen bir misal halini almış ve "Yedi Uyurlar" adı ile kutsallaştırılmıştır (Ersöz, 1991: 465). Halk arasında Nuh'un Gemisi olarak da bilinen bu sahnenin bir diğer benzerini Âmentü Gemisi olarak da adlandırılan sahneler oluşturur (Neumeier-Schick, 2013: 222; Değirmenci, 2019: 384). Burada farklı olarak geminin İslâm esaslarını ifade eden Âmentü duası ile oluşturulduğu, gemi kürekleri arasında ise Ashâb-ı Kehf'in isimlerinin yazılı olduğu görülür.

Ashâb-ı Kehf tasvirlerinde, geminin gövdeleri Yedi Uyurlar'ın isimleri ve köpekleri Kıtımîr'in adlarıyla oluşturulmuştur. Geminin yelkenlerinde "يا مالک الملك (ya mâlikü'l-mülk) (mülk Allah'ındır)" ile Fetih Sûresi'nin 1. âyeti olan "انا فتحنا لك فتحان" (innâ fetahnâ leke fethan mübinâ) (Şüphesiz biz sana apaçık bir fetih ihsân ettik) (Kur'an-ı Kerim: 48/1; Yazır (Elmalılı), 2009: 510)" yazıları vardır. Yelkenlerin direğinde ise "ما شاء الله (Mâşallah) (Allah dileyince her şey olur)" yazılı bir sancağa yer verilmiştir. Ayrıca bu gemilerde bir de kubbeyle örtülü birer köşk kısmı bulunur.

Bu tasvirlerin tarikatlar arasındaki yaygınlığı pek bilinmez. Malik Aksel, bunun daha çok Ehl-i Sünnet anlayışına dayandığını ve Hurûfiliğin etkilerini taşıdığını söyler (2015: 57). Ancak Ashâb-ı Kehf gemi tasvirlerinin sınırlı sayıda da olsa özellikle Bektaşî sembollerinin yoğun olduğu camilere işlenmiş olması, konunun tasavvufi çevrelerde de karşılık gördüğü anlamı taşır. Ashâb-ı Kehf, Doğu Karadeniz Bölgesi'nde incelenen camilerden sadece Trabzon/Sürmene Gültepe Mahallesi 2. Abdülhamit Camii (20. yüzyıl ortaları)'nin batı duvarında karşımıza çıkar (Fotoğraf:

29). Harim batı duvarındaki giriş kapısı ile pencere arasına yerleştirilen kompozisyon, beyaz renkli zemin üzerine mavi renkle işlenmiştir. Geminin teknesi (gövdesi) Yedi Uyurlar'ın isimleri olan “يملحاً (Yemlîhâ), مثلينا (Meslînâ), مكلينا (Mekselînâ), مرنوش (Mernûş), دبرنوش (Debernûş), شازنوش (Şâzenûş) ve كفشطايوش (Kefeştatayûş) ile köpekleri olan قتمير (Kıtmîr)’in adları ile oluşturulmuştur. Taban kısmına denk gelen harfler dışa doğru uzatılarak kürek formu verilmeye çalışılmıştır. Gemi, üç yelkenlidir. Ortadaki yelkende “يا مالک الملك (ya mâlikü'l-mülk) (mülk Allah'ındır)”, öndekinde ise Fetih Sûresi'nin 1. âyeti olan “انا فتحنا لك فتحان مبينا (innâ fetahnâ leke fethan mübînâ) (Şüphesiz biz sana apaçık bir fetih ihsân ettik) (Kur'an-ı Kerîm: 48/1; Yazır (Elmalılı), 2009: 510)” yazılıdır. Arkadaki yelken boş bırakılmıştır, ancak ortadaki yelkenin direğiyle birlikte Türk bayraklı birer sancakla süslenmiştir. Bu sancakların hilâl şeklinde alemleri vardır. Öndeki yelkenin direğinde ise “ما شاء الله (Mâşallah) (Allah dileyince her şey olur)” yazılı bir sancak bulunur. Geminin köşk kısmı, kubbeyle örtülü baldaken düzenlemeye sahiptir. İki yanında, hilâl alemlı birer aydınlık fenerine yer verilmiştir.



Fotoğraf 29: Trabzon/Sürmene Gültepe Mahallesi 2. Abdülhamit Camii'ndeki Ashâb-ı Khef gemisi

Benzer tasvirler Isparta'nın Gelendost İlçesi'nde bulunan Abdulgaffar Camii (1877) ile Afyonkarahisar/Dinar Bademli Camii (1900) (Paköz vd, 2020: 248)'ne de işlenmiştir. Bu sembolizmin Denizli'deki günümüze ulaşamayan Toprak Camii (1872) ile Denizli/Baklan Çataloba Camii (1953)'nin harim duvarlarında da olduğu ifade edilmektedir (Aksel, 2010: 135; Değirmenci, 2019: 383). Tarikat nesneleriyle süslü Denizli Belenardıç Köyü Camii (1885-86)'nin kuzey duvarlarında ise bu kez sadece Yedi Uyurlar'ın isimleriyle karşımıza çıkar (Değirmenci, 2019: 384).

Trabzon/Sürmene Gültepe Mahallesi 2. Abdülhamit Camii (20. yüzyıl ortaları)'nin duvarlarına kalem işi olarak işlenen Ashâb-ı Khef gemi kompozisyonunun aynısını Mehmed Hulusi'nin 1903 tarihli bir taş baskısında veya Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki bir kumaş üzerinde de görmek mümkündür (Neumeier-Schick, 2013: 229; Aksel, 2015: 56).

3. Sonuç

Batılılaşma devrinin etkisiyle Osmanlı sanatına giren duvar resimleri, 19. yüzyılın başlarından itibaren tekke ve camilerin duvarlarını süslemeye başlayarak tasavvufi dünyaya ait zengin bir sembol dünyasının da sanatla etkileşim içine girmesine sebep olmuştur. 20. yüzyılın birinci çeyreğinde tekke ve zaviyelerin kapatılması gibi siyasal kararlar ise tekkelerdeki ruhani dünyada yaşayan tarikat mensubu dervişleri farklı bir yola yönlendirmiş; gözlerden ırak köy camilerinde özlemini çektikleri yeni bir tasavvufi dünyaya başlamalarına önayak olmuştur. Böylelikle dervişlerin zihninde, özellikle 20. yüzyılın ortalarında yaygınlaşan sembolik bir dünya oluşmuş; tarihsel süreç içerisinde tekkelerinin duvarlarına asılı olan eşya ve çeyiz malzemelerini artık cami duvarlarına resmetmeye başlamışlardır. Bunda banî, sanatçı ve cemaat tercih ve isteklerinin de etkili olduğu söylenebilir. Tasavvufi sembollerin cami duvarlarına nakşedildiği önemli bölgelerin başında hiç şüphesiz Doğu Karadeniz Bölgesi gelir.

Doğu Karadeniz Bölgesi'ndeki camilere işlenen tasavvufi sembollerin başında Zülfikarlar vardır. İncelenen 17 caminin 14'ünde Zülfikar motifine yer verilmiştir. Bunu 6 örnekle Bektaşî Tacı ve sancak motifleri takip eder. Livâü'l-Hamd (Peygamber sancağı) 5, mizan terazisi 5 ve tespih 2 camide karşımıza çıkar. Nefir, teber, keşkül ve Ashâb-ı Kehf gemisi sembolleri ise 1'er camide uygulanmıştır. Doğu Karadeniz Bölgesi camilerine işlenen tasavvufi sembollerin Anadolu'daki diğer örneklerde olduğu gibi 19. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren görülmeye başladığını söylemek mümkündür. 20. yüzyılın ortaları ise tasavvufi sembollerin en çok işlendiği dönemdir.

Camilerdeki güney duvarların kutsiyet taşıyan mihrap ve minber gibi mimari elemanlar barındırması, tasavvufi sembollerin konumlandırılmasında öncelikli tercih sebebi olmuştur. Bu sebeple incelenen tasavvufi örneklerin büyük çoğunluğunun kible duvarı olan harim güney duvarlarına işlendiği görülür. İkinci önemli konum batı duvar olarak karşımıza çıkar. Bunu doğu ve kuzey duvar üzerindeki süslemeler takip eder. Harim mekânlarının merkezi alanlarını kapsayan bağdadi kubbelerin içleri de bir diğer süsleme alanı olarak görülür. Bir örnekte ise süsleme alanı olarak minber kullanılmıştır.

Kaynaklar

- Acun, Hakkı. (2005). *Bozok Sancağı (Yozgat İli)'nda Türk Mimarisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Akarpınar, R. Bahar. (2004). “Sûfî Kültüründe Sembollerin Yeri ve Önemi Hakkında Bir Deneme”. *Türkbilg* 7, 3-19.
- Akçıl Harmanakaya, N. Çiçek. (2019). “Kayseri Büyük Bürüngüz Köyü'nde Bulunan Daniş Ali Bey Camii'nin Zülfikarlı Minberi”. *Akademik Hassasiyetler Dergisi* 6, Sanat Tarihi Özel Sayısı, 1-22.
- Akok, Mahmut. (1969). “Konya'da Alâiddin Köşkü Selçuk Saray ve Köşkleri”. *Türk Etnografya Dergisi*, XI/1968, Ankara, 47-73.

- Aksel, Malik. (2010). *Anadolu Halk Resimleri*. Yayına Hazırlayan: Beşir Ayvazoğlu. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Aksel, Malik. (2015). *Türklerde Dinî Resimler*. Yayına Hazırlayan: Beşir Ayvazoğlu. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Aksu, Hüseyin. (1981). “Sultan III. Murad Şehinşahnamesi”. *Sanat Tarihi Yıllığı IX-X*, 1-22.
- Algaç, Şeyda. (2018). “Afyonkarahisar Başmakçı Hilal (Cuma) Camii ve Kalemîşi Bezemeleri”. *VIII. Uluslararası Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Afyonkarahisar Belediyesi, 272-281.
- . (2020). “Uşak-Banaz-Yeşilyurt (Holuz) Köyü Camii ve Kalemîşi Bezemeleri”. *Art Sanat* 13, 1-26.
- Algar, Hamid. (2002). “Kâzerûniyye”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 25, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 146-148.
- Altier, Semiha. (2008). “Bektaşî İkonografisi Üzerine Bir Deneme: Hacı Bektaş Veli Müzesi’ndeki Figürlü Keşkül-ü Fukaralar”. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 17, 101-116.
- Altın, Alper. (2015). *Hükûmranlık Mührü Kayseri Minberleri*. Kayseri: Tezmer Yayınları.
- . (2019). “Türk-İslam Sanatı Geometrik Süslemesinde Ali İsmi’nin Üç Kollu Çarka Uyarlanması”. *Akademik Hassasiyetler Dergisi* 6, Sanat Tarihi Özel Sayısı, Ankara, 23-54.
- Apa, Gülay. (2008). *Konya-Ereğli Türk Devri Mimarisi*. Konya: Ereğli Belediyesi Yayınları.
- Arık, M. Oluş. (1968). “Kubadâbâd Sarayı”. *Önasya IV/38*, Ankara, 6-7.
- Arık, Rüçhan. (1976). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arıkan, Zeki. (2013). “Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 43, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 551-552.
- Arslan, Muhammet. (2017). *Anadolu’da Selçuklu Çağı Cami ve Mescit Mimarisi (plan-Mimari-Süsleme)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- . (2020). “Anadolu Türk Mimarisinde Zülfikar Tasvirleri”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 95, 235-275.
- . (2021). “Anadolu Selçuklu ve Anadolu Beylikleri”. *Türk-İslam Sanatları Tarihi*. Editör: Yusuf Çetin. İstanbul: Lisans Yayıncılık.

- Aslanapa, Oktay. (1999). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Atasoy, Nurhan. (1973). “III. Murad Şehinşahnamesi, Sünnet Düğünü Bölümü ve Philadelphia Free Library’deki İki Minyatürlü Sayfa”. *Sanat Tarihi Yıllığı* 5, 359-387.
- . (2005). *Derviş Çeyizi. Türkiye’de Tarikat Giyim Kuşam Tarihi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Aykaç, Razan. (2019). “İlgın Belekler Mahallesi (Köyü) Camisi”. *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi* 11, 203-226.
- Aytekin, Osman. (1999). *Ortaçağdan Osmanlı Dönemi Sonuna Kadar Artvin’deki Mimari Eserler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Azamat, Nihat. (2001). “Kalenderiyye”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 24, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 253-256.
- . (2002). “Kaygusuz Abdal”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 25, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 74-76.
- Bayhan, Ahmet Ali. (2017). “İlgaz’dan Üç Köy Camisinin Düşündürdükleri”. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi* 5/2, 94-116.
- Bayram, Fatih. (2017). “Şiraz’dan Bursa’ya Uzanan Bir Tarikatın Hikayesi: Şevkî Çelebi’nin Firdevsü’l-Mürşidiyye Çevirisi”. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 15/30, 131-153.
- Beksaç, Engin. (2002). “Kusayru Amre”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 26, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 461-462.
- Berkli, Yunus. (2014). “Kosova Halveti Osman Baba Tekkesinde Bulunan Figür ve Sembollerin Türk Sanatı ve Kültürü İçerisindeki Anlam ve Önemi”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 18 (1), 61-88.
- Birge, J. Kingsley (1991). *Bektaşilik Tarihi*. Çeviren: Reha Çamuroğlu. İstanbul: Ant Yayınları.
- Björkman, W. (1979). “Tâc”. *MEB İslâm Ansiklopedisi*, c. XI, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, s. 613-615.
- Bozkurt, Nebi. (2011). “Tesbih”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 40, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 529-532.
- Brown, John P. (1868). *The Dervishes or, Oriental Spiritualism*. London: Trubner and Co.
- Cantay, Gönül. (1980). “Zile’li Emin Usta’nın Bilinmeyen İki Eseri”. *Bedrettin Cömert’e Armağan (Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Beşeri Bilimler Dergisi Özel Sayı)*, 497-507.

- Cebecioğlu, Ethem (2009). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. İstanbul: Ağaç Kitabevi.
- Ceyhan, Semih. (2010). “Taç (Tasavvuf)”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 39, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 363-365.
- Cezar, Mustafa. (1977). *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Cömertler Aktuğ, Erbil-Pektaş, Kadir. (2016). “Geç Dönem Kalem İşi Süslemeli Bir Eser: Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii”. *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi* 2/2, 9-25.
- Çakmak, Şakir. (1994). “Belenardıç (Torapan) Köyü Camii (Güney/Denizli)”. *Sanat Tarihi Dergisi* 7, 19-26.
- . (2017). “Denizli-Çivril Menteş Köyü Camisi”. *Uluslararası XVIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*, Aydın: Efeler Belediyesi Kültür Yayınları, 169-178.
- Çal, Halit. (1993). “Tokat Zile Yeşilce Köyü Şeyh Eylük Türbesi”. *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*. Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi.
- Çayan, Servet. (2012). “Geleneksel Antep Evlerinde Kalem İşi Bezeme ve Duvar Resimleri”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Çelik, Esra-Kuyulu Ersoy, İnci. (2015). “Kocaeli Yapılarında Bulunan Resimli Bezemelerden Örnekler”. *Uluslararası Gazi Akçakoca ve Kocaeli Tarihi Sempozyumu Bildirileri*, Kocaeli: Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 1651-1665.
- Çerkez, Murat. (2019). “Mecitözü’nde Mütevazı Bir Külliye: Alören Köyü Külliyesi”. *History Studies* 11/2, 495-533.
- Çevrimli, Nilgün. (2009). “Nevşehir Hacı Bektaş Müzesindeki Madeni Tekke Eşyalarından Bir Grup Teber”. *Vakıflar Dergisi* XXXII, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 37-64.
- Çoruhlu, Tülin-Alkan, Murat. (2017). “Sakarya İli Geleneksel Türk Mimarisinde Duvar Resimleri ve Boyalı Nakışlar”. *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 877-912.
- Çoruhlu, Yaşar. (2007). *Erken Devir Türk Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- De Jong, Frederick. (2014). “Bektaşilik’te İkonografi”. *Tarihten Teolojiye: İslam İnançlarında Hz. Ali*. Hazırlayan: Ahmet Yaşar Ocak, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 265-296.

- Değirmenci, Tülün. (2019). “Popular Imagery in the Late Ottoman Periphery: The Wall Paintings in Village Mosques of Denizli Province”. *The Medieval History Journal* 22/2, 367-401.
- . (2020). “Geleneğin Yeni İcadı: Bulanıklaşan Sınırlarda Bir Köy Camisinin Tasvirleri”. *Millî Folklor* 126, 118-135.
- Demirsar Arlı, Belgin. (2000). *Oryantalizmden Çağdaş Türk Resmine*. İstanbul: Toprakbank/Creative Publishing.
- Denktaş, Mustafa. (1998). “Kayseri-Büyük Bürüngüz Köyü’ndeki Türk Anıtları”. *Vakıflar Dergisi* XXVII, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 161-190.
- Duran, Remzi. (1992). “Seki-Tekke Camii ve Tekke Sanatı ile İlgisi Üzerine”. *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* VII, 323-349.
- Ersöz, İsmet. (1991). “Ashâb-ı Kehf”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 3, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 465-467.
- Gümüş, Nebi-Kançal-Ferrari, Nicole. (2019). *Ahıska Bölgesindeki Türk İslâm Mimari Yadigârları*. İstanbul: Yurtdışı Türkler ve Akraba Topluluklar Başkanlığı Yayınları.
- Gündüzöz, Güldane. (2016). “Tasavvuf Kültüründe Tâc Sembolizmi”. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Güneş, Hüseyin. (2018). “Zülfikar: Efsanevi Bir Kılıcın Tarihi Serüveni”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* 86, 9-20.
- Güray Gülyüz, Bahriye. (2020). “Tasavvufi Bir Çalgı Olarak Nefirin İkonografik Evrilimi”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* 96, 55-80.
- Gürbıyık, Cengiz. (2007). “Bodrum Yarımadası’ndaki Türk Eserleri”. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- . (2020). “Demirci Küpeler Köyü Camii Duvar Resimleri”. *Art Sanat* 13, 143-167.
- Gürçağlar, Aykut. (2005). *Hayali İstanbul Manzaraları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Haral, Hesna. (2014). “Osmanlı Minyatüründe Mevlânâ’nın Yaşam Öyküsü: Menâkıbü’l Ârifin ve Tercüme-i Sevâkıb-ı Menâkıb Nüshaları”. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Harman, Mürüvet. (2014). “Yazıcıoğlu Mehmed’in Muhammediye’sinde Yer Alan Cennet ve Cehennem Tasvirleri”. *Mukaddime* 5 (1), 89-112.
- . (2015). “Geç Devir Osmanlı Resim Sanatında Cennet İmgesi: Duvar ve Kitaplarda Yer Alan Şematize Cennet Tasvirleri”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 8/39, 354-363.
- Hathaway, Jane. (1999). “Unutulan İkon: Hz. Ali’nin Kılıcı Zülfikar’ın Osmanlı Türevi”. *Cogito* 19, 146-160.
- Huart, Cl. (1977). “Keşkül”. *MEB İslâm Ansiklopedisi*, c. VI, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, s. 601.
- İnce, Kasım. (1995). “III. Selim – IV. Mustafa ve II. Mahmut Dönemi (1789-1839) Osmanlı Cami ve Mescidleri”. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- . (2001). “Yukarı Camii/Akköy-Denizli”. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 2, 65-79.
- Kaplan, Kader. (2019). “Osmanlı Dönemi Amasya ve Tokat Yapılarında Duvar Resimleri”. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karabük.
- Kara, Mustafa. (2011). “Tekke”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 40, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 368-370.
- Karaaslan, Muzaffer. (2018). “Kosova’da Bulunan Geç Dönem Osmanlı Duvar Resimleri ve Boyalı Nakışlar”. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- . (2020). “Kosova’daki İki Rifai Tekkesi’nden İmgeler”. *Sanat Tarihi Yıllığı* 29, 107-127.
- Karakaya, Fikret. (2006). “Nefir”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 32, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 525-526.
- Karamağaralı, Beyhan. (1973). “Anadolu’da XII-XVI. Asırlardaki Tarikat ve Tekke Sanatı Hakkında”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 21, Ankara, 247-276.
- Karpuz, Haşim. (1993). *Rize*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- . (2009). *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Konya 42 (I-II-III)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kur’an-ı Kerim: 101/6-9.
- Kur’an-ı Kerim: 21/47.
- Kur’an-ı Kerim: 48/1.

- Küttükoğlu, Bekir. (2003). “Lokmân b. Hüseyin”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 27, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 208-209.
- Maden, Fahri. (2011). “Bektaşilikte Giysi ve Sembol Olarak Tâc”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* 60, 65-84.
- . (2011). “Merzifon’da Bir Erenler Ocağı: Piri Baba Tekkesi, Türbesi ve Vakfı”. *Alevilik Araştırmaları Dergisi* 2, 245-264.
- Muslu, Ramazan. (2008). “Türk Tasavvuf Kültüründe Tarikat Kıyafetleri ve Sembolik Anlamları”. *EKEV Akademi Dergisi* 12/36, 43-66.
- Neumeier, Emily-Schick, İrvin Cemil. (2013). “Hat San’atında Sefine İstifleri ve Nuh’un Gemisi”. *Nuh Kitabı*. Editör: Emine Gürsoy Naskali. İstanbul: Kitabevi.
- Ocak, Ahmet Yaşar. (1999). *Osmanlı İmparatorluğu’nda Marjinal Sûfilik: Kalenderîler (XIV-XVII. Yüzyıllar)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Oral, M. Zeki. (1953). “Kubad Âbâd Çinileri”. *Belleten* XVII/66, Ankara, 209-222.
- Ögel, Bahaeddin. (1988). *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi-Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Öngören, Reşat. (2011). “Tasavvuf”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 40, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 119-126.
- Öz, Mustafa. (2013). “Zülfikar”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 44, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 553-554.
- Özbek, Yıldırım-Arslan, Celil. (2008). *Kayseri Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri (II)*. Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Özcan, Abdülkadir. (1992). “Baltâcı”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 5, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 34-35.
- . (2003). “Lâle Devri”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 27, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 81-84.
- Özkan, Haldun. (2014). “Bayburt Dağçatı Köyü Camii ve Çeşmesi”. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 31, 119-135.
- Pakalın, Mehmet Zeki. (1946). *Osmanlı Tarih, Deyim ve Terimleri Sözlüğü* I. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Paköz, Aslıhan Ece-Boşdurmaz, Nurcan-Ünal, Zeynep Gül. (2020). “Dinar-Bademli Camii: Mimari Özellikleri ve Kalem İşleri”. *Megaron* 15 (2), 240-253.
- Pektaş, Kadir-Genel Altındirek Hediye. (2011). “Çivril-Bulgurlar Köyü Camii Üzerine”. *Eumeneia Şeyhlü-İşıklı*. Editör: Bilal Söğüt. İstanbul: Ege Yayınları.

- Renda, Günsel. (2002). “Osmanlı Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat”. *Türkler* XV, 265-283.
- Sağıroğlu Arslan, Aslı-Kırık, Mert. (2017). “Yozgat Tekkeyenicesi Köyü Eski Camii ve Kalem İşi Bezemeleri”. *Sanat Tarihi Yazıları-Prof. Dr. Kerim Türkmen Armağanı*. Editörler: Dr. Sultan Murat Topçu-Dr. Remzi Aydın. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Seçkin, Selçuk. (2016). “Decorative Features In The Ottoman Structure In Georgia Adjara”. *Methodological Approaches To Social Sciences*. London: AGP Research, 45-57.
- . (2018a). “Gürcistan / Acara Keda Bölgesi’ndeki Osmanlı Dönemi Camileri”. *Turkish Studies Social Sciences* 13/18, 1133-1169.
- . (2018b). “Farklı Plan Özellikleriyle Gürcistan/Acara Hulo Bölgesi’ndeki Ghorcomi Camii”. *Mediterranean Journal of Humanities* VIII/2, 463-478.
- Şahin, İlhan. (2009). “Sancak”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 36, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 97-99.
- Şener, Dilek. (2011). “XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri”. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Şişman, Mustafa (2013). *Hacı Bektaş Veli*. Ankara: Sepyay Yayınları.
- Tanman, M. Baha. (1990). “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri-Tipoloji Denemeleri”. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Taşkan, Demet. (2016). “Trabzon İli Camilerinde Ahşap Minberler”. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Toprak, Süleyman. (2010). “Mîzan”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 30, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 211-212.
- Topuzoğlu, T. R. (1986). “Zülfekâr”. *MEB İslâm Ansiklopedisi*, c. 13, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Millî Eğitim Basımevi, s. 649-650.
- Uğurlu, Kamil. (2002). “Kubâdâbâd Sarayı”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 26, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 299-300.
- Uludağ, Hümeýra. (2005). “Osmanlı Hat Sanatında Tekke Yazıları”. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uzun, Tolga. (2019). “Sivas Yıldızeli Şeyh Halil Türbesi Duvar Resimleri”. *History Studies* 11/5, 1839-1853.

- Yahyâ Âgâh b. Sâlih el-İstanbulî. (2005). *Tarikat Kıyafetlerinde Sembolizm*. İstanbul: Ocak Yayıncılık.
- Yavuz, Mehmet. (2009a). “Oslu Müderris Hacı Hasan Efendi ve Onun Manevi Etki Alanında Oluşan Mimari Yapılaşma”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 2/7, 263-305.
- . (2009b). “Doğu Karadeniz Köy Camilerinde Bezeme Anlayışı”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 2/6, 306-322.
- Yavuz, Salih Sabri. (2003). “Livâü'l-Hamd”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 27, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 200.
- Yazar, Turgay-Çelemoğlu, Şuayip. (2020). “Sivas-Ulaş Acıyurt Camisi ve Bezemeleri”. *Sanat Tarihi Dergisi* 29/2, 635-677.
- Yazır (Elmalılı), Muhammed Hamdi. (2009). *En Kolay Okunan Hat İle Kur'an-ı Kerim ve Türkçe Meâli*. İstanbul: Duha Bilişim Yayıncılık.
- Yetkin, Şerare. (1981). “Hacı Bektaş Tekkesi Müzesinde Bulunan Figürlü Teber”. *Sanat Tarihi Yıllığı* XI, 177-188.
- . (1988). “Abbâsiler (Sanat)”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 1, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 49-56.
- Yıldırım, Savaş. (2018). “Amasya Gümüşhacıköy Türbelerindeki Kalem İşî Süslemeler”. *Art Sanat* 10, 293-327.