

BEKTAŞÎ YAZI RESİMLERİNDE AYNA METAFORU

The Mirror Metaphor in the Bektasbi Calligraphic Paintings

Die Spiegel-Metapher in kalligraphischen Gemälden der Bektaschi

Mürüvet HARMAN *

“Ayine tuttum yüzüme, Ali göründü gözüme...”
Mehmed Ali Hilmi Dede Baba (1804-1907)

ÖZ

İslâm resim ve hat sanatı içerisinde yer alan ve aslında bu iki sanat dalının bir arada kullanılmasıyla oluşturulmuş yazı resimler sanat tarihi disiplininde henüz detaylı bir biçimde yeni araştırılmaya başlanmıştır. Özellikle tarikat veya halk sanatları içerisinde değerlendirilen yazı resimler hem yazıya hem de kullanılan diğer imgelere yüklenen anlamlar bakımından önem arz etmektedirler. Üretilmeye başlandıkları tarihler net olmamakla birlikte bunların İslâm dininin yayıldığı topraklarda 15. yüzyıl itibarıyla örnekleri karşımıza çıkmaktadır. Altın çağını ise 17-19. yüzyıllar arasında yaşamıştır. Yazı resimler özellikle geç dönem Osmanlı tarikat çevrelerinde yoğun bir biçimde üretilmişlerdir. Belli bir tarikat ya da atölyeye ait olmayan eserlerin genellikle Mevlevî ve Bektaşî tekke ve dergâhlarında zanaatkâr dervişler tarafından yapıldıkları bilinmektedir.

Bu dönemden günümüze ulaşan ve bugün çeşitli müze ve koleksiyonlarda yer alan yazı resimlerin hangi tarikata ait oldukları genellikle kompozisyonlarda yer alan ve tarikatların alâmet-i fârikaları olan çeşitli öğelerden anlaşılmaktadır. Çünkü her bir tarikat kendi inanç

* Araş. Gör. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, harmanmuruvet@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6651-263X

esaslarına göre yazı resimleri kurgulamıştır. Bu özellikleri ile Bektaşî tarikatına ait olanlarda tarikatın olmazsa olmaz derviş giyim kuşam eşyaları olan taçlar, mengüşler, teslim taşları yer almaktadır. Aynı zamanda tarikatın inanç sisteminde yer alan dini şahsiyetlerin isimleri, çeşitli hadisler ve harfler de bu öğelere eşlik etmektedir. Yine yazı resimler tarikatının geliştirdiği “sır”, “insan-ı kâmil”, “sevgi” gibi kavramları da kendi bünyesinde barındırmaktadır. Söz konusu yapıları nedeniyle Bektaşî yazı resimleri; yoğun anlamlar barındıran değerli birer sanat eseridirler.

Bu çalışma kapsamında Bektaşî tarikatına ait yazı resimler; teknik özelliklerinin yanı sıra “ayna” kavramı doğrultusunda incelenmişlerdir. Bu terimin tasavvuf ve özelde Bektaşîlik için nasıl manâlar ihtiva ettiği göz önüne alınarak yazı resimlerin birer ayna görevi görüp görmediği ve bunu hangi özellikleri doğrultusunda gerçekleştirdikleri irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yazı resim, Bektaşî, metafor, Ayna, Sanat Tarihi.

ABSTRACT

The art history has just started to research in detail calligraphic paintings, which belong to Islamic painting and calligraphy and are actually created by using these two branches of art together. Especially calligraphic paintings, evaluated within the order (sect) arts or folk arts, are important in terms of the meanings attributed to both writing and other images used. Although the dates of their creation are not clear, examples of these appear in the lands where the religion of Islam spread as of the 15th century. Their golden age was between 17-19th centuries. Calligraphic paintings were produced extensively especially in late Ottoman order circles. It is known that the works that do not belong to a certain order or workshop, were generally made by artisan dervishes in the dervish lodges of Mevlevî and Bektashi.

We can assume the origin of calligraphic paintings, which have survived to our days and belong to different museums and collections, from the various items which are generally included in the compositions and are hallmarks of the orders, because each order has set up calligraphic paintings according to their own belief principles. With these features, in the ones belonging to the Bektashi order, there are crowns (*taç*), earrings (*mengüş*) and necklaces with special stones (*teslim taşı*), which are indispensable dervish clothing items of the order. At the same time, the names of religious figures, various hadiths and letters belonging to the belief system of the order accompany these elements. Again, calligraphic paintings incorporate concepts such as “secret”, “perfect human” and “love” developed by the order. Due to their aforementioned structures, Bektashi calligraphic paintings are precious works of art that have intense meanings.

This study analyses calligraphic paintings of the Bektashi order in line with the concept of “mirror” as well as their technical features. Considering the meanings of this term for Sufism and Bektashism in particular, the study examines whether the paintings act as mirrors and according to which characteristics they do this.

Keywords: Calligraphic paintings, Bektashi, metaphor, mirror, art history.

ZUSAMMENFASSUNG

Kalligraphische Malereien, die in das Gebiet der islamischen Malerei und Kalligraphie fallen und im Grunde genommen durch die Vermischung dieser beiden Kunstformen entstanden sind, werden in der kunsthistorischen Disziplin erst seit kurzem eingehend erforscht. Kalligraphische Gemälde, die insbesondere innerhalb der Ordens- oder Volkskunst betrachtet werden, sind wichtig im Hinblick auf die Bedeutungen, die sowohl der Schrift als auch den anderen verwendeten Bildern zugeschrieben werden. Obwohl bislang nicht eindeutig festgestellt werden konnte, wann die ersten kalligraphischen Gemälde angefertigt wurden, lassen sich Exemplare dieser Kunstform in den Ländern finden, in denen sich der Islam ab dem 15. Jahrhundert verbreitete. Ihre Blütezeit lag zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert. Kalligraphische Bilder wurden vor allem in spätosmanischen Ordenskreisen in großem Umfang hergestellt. Es ist bekannt, dass die Werke, die keinem bestimmten Orden oder Atelier gehörten, im Allgemeinen von künstlerisch begabten Derwischen in den Derwisch-Logen der Mevlevi und Bektaschi hergestellt wurden.

Zu welchem Orden die kalligraphischen Bilder, die bis heute überlebt haben und gegenwärtig in verschiedenen Museen und Sammlungen aufbewahrt sind, zuzuordnen sind, ist an den verschiedenen Elementen zu erkennen, die zumeist in den Kompositionen enthalten sind und als Markenzeichen der Orden gelten dürfen. Denn jeder Orden stellte kalligraphische Gemälde gemäß seinen eigenen Glaubensgrundsätzen zusammen. So finden sich in denjenigen, die zum Bektaschi-Orden gehören, Kronen (*taç*), Ohringe (*mengüş*) und Steine der Unterwerfung (*teslim taş*), die allesamt unverzichtbare Derwisch-Kleidungsstücke des Ordens sind. Neben diesen Elementen finden sich zudem die Namen religiöser Figuren, verschiedene Hadithe und Buchstaben aus dem Glaubenssystem des Ordens. Die kalligraphischen Malereien enthalten außerdem von dem Orden entwickelte Begriffe wie „Geheimnis“, „vollkommener Mensch“ und „Liebe“. Aufgrund ihrer oben genannten Eigenschaften sind kalligraphische Gemälde der Bektaschi wertvolle Kunstwerke mit erheblichem Bedeutungsgehalt.

Im Rahmen dieser Studie wurden die kalligraphischen Gemälde des Bektaschi-Ordens auf den Begriff „Spiegel“ sowie auf ihre technischen Merkmale hin untersucht. Unter Berücksichtigung der Bedeutungen dieses Begriffs für den Sufismus im Allgemeinen und das Bektaschitentum im Besonderen wurde untersucht, ob jedes der Bilder als Spiegel dienen kann und im Sinne welcher Eigenschaften sie diese Funktion gegebenenfalls erfüllen.

Schlüsselwörter: Kalligraphische Bilder, Bektaschi, Metapher.

Giriş

“Yazmak, çizmek, kazmak, alâmet koymak” anlamına gelen *hatt* (Ar.) masterından türeyen hat kelimesi; yazıyı estetik ölçülere bağlı kalıp, güzel bir şekilde yazma sanatı manâsına gelmektedir (Schimmel, 1984; Derman, 1997: 427-437; Blair, 2006). *Hüsnü’l-hat*, *hüsn-i hat*, *el-hattul-basen* olarak da adlandırılan bu sanat İslâm sanatları içerisinde önemli bir yere sahiptir.¹ Bu sanatın ortaya çıkması ve yoğun eser üretilen bir alan olmasına dair farklı yaklaşımlar vardır. Bilindiği gibi İslâm dünyasında resme ve heykele bakış açısı olumlu olmadığı için el sanatlarına ait eserler ile mimari süslemeler yoğun bir biçimde üretilmiştir.² Sanatçılar süsleme ögesi olarak daha çok bitkisel ve geometrik motifler kullanmıştır. Bazı araştırmacılar bu motiflerden şekil oluşturma çabasının yazıya da sıçradığını dolayısıyla bu alanda zengin örneklerin sunulduğunu düşünmektedir. Ancak bu argümana karşı, yazının İslâm inancında genelde Arapça özelde ise Kur’an merkezli bir öneme sahip olduğuna, bu nedenle hat sanatının değer kazandığına dair görüşler de mevcuttur (Serin, 2003: 18). Bunlara ek olarak yazının İslâm mistisizminde yüklendiği anlamlar da hat sanatının gelişimine destek sağlamıştır.

Tasavvufta *kalemin* dolayısı ile yazının önemli bir yere sahip olması, hattatın³ soyut biçimlerle Allah’a ulaşma gayretindeki kişi olarak görülmesi ve hattatın Allah’ın isimlerini yansıtan bir ayna olarak görülmesi mitsizim ve yazı arasındaki ilişkiyi gözler önüne sermektedir.⁴ Bu ilişkinin diğer önemli bir göstergesi ise yazı resimleridir.

1 Hat sanatında eserler hattat Yakut’un (Ebü’l-Mecd Cemâlüddîn Yâkût b. Abdillâh el-Müsta’simî-ö. 1299) esaslara bağladığı “*Aklâm-ı Sitte, Şeş Kalem*” (altı kalem) denilen muhakkak, nesih, reyhânî, tevkîi, sülüs, rık’â gibi yazı çeşitleri ile üretilmiştir. Yazıların estetik yönleri için kompozisyon kurguları ve geometrik alt yapıların kullanıldığı bilinmektedir. Son yapılan araştırmalarda hat sanatında hem kompozisyon hem de geometrik kurgularda belli oranların kullanıldığı görülmüştür (Derman, 1972: 65; Aksoy, 1977: 118; Baltacıoğlu, 1993: 30-67; Banarlı, 2004:139; Yağan, 2005: 22; Alparslan, 2007: 20-22; Alparslan, 2012: 27-45; Yılmaz, 2012).

2 İslâm inancında Allah’ın suret verdiğine can verdiği, insanın ise resim yaptığında suretleri cansızlaştırdığı, resmini yaptığını hareket edemez hale getirdiğine dair bir yaklaşım vardır. Bu nedenle günümüze ulaşmış bazı minyatür veya duvar resimlerinde figürlerin yüzü özellikle göz kısımları silinmiştir (Erseven, 1986: 126-127).

3 Yazı sanatçılarına verilen “kâtip, muharrir, verrak” isimleri muhtemelen 10. yüzyıldan sonra yerini hattat kelimesine bırakmıştır. İran’da bu işi yapanlara hoş-nüvîs (güzel yazan) denilmiştir. Osmanlı’da ise kâtip, hattat ve hoş-nüvîs kelimeleriyle beraber, yazının özelliklerine göre farklı adlar da kullanılmıştır (Serin, 2003: 17).

4 İslâm inancında kalem; levh-i mahvûza her şeyi yazan araçtır. Bu nedenle tasavvufi düşüncede

Tasavvufî yaklaşım sonucu Arapça harfler belli formlarda istiflenerek yazı resimler ortaya çıkarılmıştır.⁵ Lâkin bazı araştırmacılara göre hat sanatında ileriye atılacak bir adım kalmadığı yani sona varıldığı için yazı resimlere geçilmiştir (Aksel, 1977: 13; Aksel, 2010b: XVII). Yine resim sanatının İslâm coğrafyasındaki sorunlu hali hattat ya da halk sanatçıları resim yapma imkânları aramasına veya yazının daha fazla hafızada kalması için yazı resimleri üretmesine sevk ettiği de ileri sürülmüştür (Dağlı, 1992: 28).

Doğrudan hat sanatı içerisinde incelenmesine rağmen soyut sanat, resim veya halk sanatı olarak da nitelenen (Dağlı, 1992: 29-30)⁶ yazı resimlerin ne zaman ve nerede ortaya çıktığı kesin olarak belli değildir. Bazı kaynaklarda yazı resimlerin bilinen en eski örneği olarak İran'daki Radgan yazıtları (1290 tarihli) gösterilmiştir. Bu tarih kimi yayınlarda daha öne çekilmiştir. Yazı resimlerin tasavvuf akımları ile doğrudan bağlantılı olduğu, dolayısı ile bu akımların tarih sahnesine çıktığı veya yoğunlaştığı dönemlerde üretilmeye başlandığı da dile getirilmektedir. Örneğin Hallâc-ı Mansûr'un (Ebû'l-Mugîs el-Hüseyn b. Mansûr el-Beyzâvî- ö. 922) hayatı ile ilgili bir anekdotta, ona ait tomar halindeki bazı kâğıtlarda resimler ve bu resimlerin içinde “*Allah*” ve “*Ali'ye rahmet*” gibi yazıların yer aldığı, çeşitli sembolik ifadelerin kullanıldığından söz edilmektedir. Bu durum özellikle 9. yüzyıl itibarıyla İslâm dünyasında ortaya çıkan tasavvufî düşünceler ve onların yazılara yüklediği anlamlar göz önüne alındığında mantıklı gözükmektedir (Alparslan, 1973: 2-3; Dedeoğlu ve Okumuş, 1999: 4; Schimmel, 2009: 21).

Hat sanatının gelişmesinde ve önemli hattatların yetişmesinde önemli bir rol oynayan Osmanlı'da ise en erken örnekler, 15. ve 16. yüzyıla tarihlenmektedir. Bunlar; II. Mehmed (1432-1481) için düzenlemiş olan ve bugün İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'nde H. 2878 no ile kayıtlı olan bir yazı tomarındaki yazıyla oluşturulmuş kuş ve aslan ile 16. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde F. 426, y.46a numarayla kayıtlı olan bir *Murakka*'da yer alan, yazılarının içi tezhiplerle bezenmiş aslan resimleridir (Çağman ve Aksoy, 1998: 8;

kalem; “ilk kavrayış, idrak, akıl” olarak görülmüştür (Schimmel, 1984: 79-80; Dağlı, 1992: 27; Kara, 1999: 199; Nas, 2016: 100).

5 Kimi araştırmacılar yazı resimlerin kökenini Çin yazısıyla ilişkilendirilmiştir. Ancak Arap harflerinin neden soyut olduğunu ve Çin yazısının nasıl bir etki alanı oluşturduğunu açıklamamışlardır (Tansuğ, 2012: 79, 82).

6 Yazı resimler sürrealist resim olarak da tanımlanmaktadır (Baltacıoğlu, 1993: 20).

Serin, 2003: 85-247; Çağman ve Tanındı, 2005: 505-529; Shani, 2012:122-123). Belli bir sufi akımının imgesi olmadığı düşünülen söz konusu örnekler, Osmanlı'da yazı resimlerin erken dönemlerden itibaren üretilmeye başlandığını ve saray çevresinde beğenildiğini göstermektedir. Bu yüzyıldan itibaren izi sürülen yazı resimlerden günümüze ulaşanlar genellikle 17.-19. yüzyıllar arasında tarihlenmektedir (Tanman, 2000: 87; Çağman ve Tanındı, 2005: 526).⁷ Bu yüzyıllarda yazı resim eserleri daha çok tarikat çevrelerinde üretilmiştir.⁸

Tarikatlarda Yazı Resimler

Anadolu'da kök salan tarikatlardaki sanat eserleri içerisinde resmin de yer aldığına dair en eski kaynak Ahmed Eflâkî'nin (ö. 1360) *Menâkıbü'l-Ârifîn* (Ariflerin Menkıbeleri) adlı eseridir. Söz konusu bu eserde Mevlânâ Celâlî'd-Dîn Rûmî'nin (ö. 1273) müritleri arasında gösterilen Kaluyân ve Aynü'd-Devle adlı iki ressamdan bahsedilmektedir. Bunlardan Aynü'd-Devle'nin İstanbul'dan getirdiği Hz. İsa ve Hz. Meryem tasvirine olan ilgisi ve Mevlânâ Celâlî'd-Dîn Rûmî tarafından eleştirilmesi ile yine aynı kişinin dönemin hükümdarının eşi olan Gürci Hatun'a (1237-1286?) yaptığı Mevlânâ Celâlî'd-Dîn Rûmî tasviri konu edilmiştir (Çağman ve Tanındı, 2005: 505). Bununla beraber Mevlânâ Celâlî'd-Dîn Rûmî'nin kendi yolundan yürütenlere sanatın çeşitli dallarında üretimler yapmasını helâl kıldığı, bu yollarla ekonomik bağımsızlık sağlanması ve ellere el açılmaması gerektiği telkininde bulunduğu bilinmektedir (*Cam Altında Yirmi Bin Fersah Geleneksel Halk Resim Sanatından "Camaltı Resimler"*, 1997: 28). Bu nedenle Mevlevî tekkelerinde hattat, şair, müzehhip, oymacı gibi sanatçı ve zanaatçıları görmek mümkündür.

Osmanlı devrine baktığımızda ise tarikatların kurumsallaşmaya başladıkları ve daha geniş alanlara yayıldıkları görülmektedir. Osmanlı yönetimi mücadeleye girdikleri Safevî'lerde olduğu gibi kendi topraklarında yer alan mutasavvıfların türbelerinin ve çevrelerinin gösterişli mimarileriyle kutsal birer mekâna dönüşmesi, sanat eserlerinin üretildiği ve satıldığı bir yer olması için oldukça çok çaba sarf

7 Ancak II. Mehmed'in Hurufîlik inancı ile olan ilişkisi göz önüne alındığında, bu tür yazı resimlerin Osmanlı sarayında kabul gördüğü ve beğenildiği anlaşılmaktadır (Gölpınarlı, 1965: 95-96; Gölpınarlı, 1969: 157; Melikoff, 2009: 180).

8 Yazı resimler halk sanatı içerisinde de değerlendirilmiştir (Aksel, 1977). Fakat harflere yüklenen mistik anlamlar ve bunların tarikatlar tarafından yoğun bir biçimde kullanıldığı göz önüne alındığında, söz konusu eserlerin tarikat çevrelerinde üretildiği ve zamanla halk arasına yayıldığını kabul etmek gerekmektedir.

etmiştir (Çağman ve Tanındı, 2005: 519). Fakat resimlerin veya kitap süslemeciliğinin belli bir nakkaşhanede üretilmediği, bağlı olunan tarikata gerekli ekonomik bir kaynak yaratmadığı genel kabul görmektedir. Osmanlı devrinde tarikat çevrelerinde gelişen sanatsal üretimler sadece sarayın desteğine bağlı olmamıştır.

Osmanlı dünyasında tasavvuf Allah'a ulaşma yolundaki bir yaşam biçimi olarak görülmüştür. Bu nedenle tasavvuf; yaratıcının “*el-Mübdî*” (ibda' edici, bedü eser yaratıcı) isminin tecellisi olarak güzel sanatların her kolu (kaligrafi (güzel yazı), mimari, müzik, şiir, raks...vb.) ile ilgilenmiştir. Fakat bunlar bir amaç olarak görülmemiş, kişiyi Allah'a çekmek, Allah için ve Allah yolunda tuzağa düşürmek vasıtası olarak kabul edilmiştir (İnançer, 2005: 115-116). Çünkü tasavvuf mutlak güzeli aramak için çıkılan bir manevi yolculuktur (Uludağ, 2005: 9). Tarikat çevrelerinde inanç merkezli sanata verilen bu önem kendini özellikle musiki, yazı, resim ve yazı resimlerde göstermektedir (İnançer, 2005:115-116).⁹ Yazıyı Allah'ı anmanın yanı sıra görmek olarak da düşünen hat sanatçıları zengin örnekler sunmuşlardır (Dağlı, 2013: 239).¹⁰ Bunun başlıca nedeni ise yine tasavvufi düşünce olmuştur. Nefsin terbiyesi, ruhun arındırılması ve bu yolla Allah'a ulaşmaya çalışmanın esas hedef olduğu (Akarpınar, 2004: 4) aynı zamanda bir *seyr-i sülüke* itibarıyla bir riyazet, sabır ve çile silsilesi olan tasavvuf; bu özellikleri ile hat sanatı ile örtüşmektedir. Ruhun en ince derinliklerini keşfetmeye çalışan tasavvuf ehli ile bu incelikleri ifade edip onları yazı ile gün yüzüne çıkarmaya çalışan hattat arasında yakın bir ilişki vardır. Kişiyi tasavvufta olduğu gibi aşkı, sabrı ve teslimiyeti öğreten hat sanatı, şeyh ve üstatsız girilmeyen bir yol ve yolculuk olarak düşünülmüştür. Yine hat sanatı tasavvufta birlikte farklı iç anlamlar, her bir harf, farklı manâlar yüklenmiştir. Örneğin bütün harf, kelime ve cümlelerin noktada gizli olduğu genel kabul görmüştür. Yine ilahi öze işaret eden noktanın ilk

9 Tarikat çevrelerinde üretilen edebi ya da dini konulu eserler yüzyıllardır kolektif toplum hafızasında ya da her tarikatın yakın olduğu inanç topluluklarında önemli bir yer teşkil etmektedir. Söz konusu eserlerde tarikatların doktrinleri ya doğrudan ya da edebi bir dille aktarılmıştır. Bu alanda en önemli örnek Mevlânâ Celâlî'd-Dîn Rûmî'nin *Mesnevî* adlı yapıtıdır. Yüzyıllardır araştırmacı ve yazarlar *Mesnevî* üzerine çalışırken kullanılan edebi dildeki sembol, metafor gibi özellikleri dikkate alarak eseri kesintisiz bir biçimde yorumlamışlardır (Demirel, 2012: 915-947).

10 Hat sanatı alanında Mevlevîliğin önemli bir yeri vardır. Fakat kimi araştırmacılar dini içerikli yazı resimlerin sadece tarikat çevrelerinde değil, diğer hattatlar tarafından halkın beğenisi doğrultusunda üretildiğini dile getirmektedir. Yine de mevcut eserlerin kopya edildiğini yani tarikat çevrelerinde üretilen eserlerin kopyalandığını, yani yazı resimlerin asıl çıkış yerinin tarikatlar olduğunu söylemektedirler (Schimmel, 1984: 48; Aksel, 2010: XVI).

tecellisi olarak “پ” harfinin Allah’a ve O’nun birliğine işaret edişi, mürekkebin “پ” den diğer harflere akışı da ilahi sıfatların bu âlemde zuhuru ve yaratılışı şeklinde yorumlanmıştır. Müsenna ۹ yazısının ebced hesabıyla on iki ve altmış altı sayılarını verdiği, dolayısıyla on iki imama ve Allah’ın yüce ismine işaret ettiği, پ harfinin bütün harflerden önce zâhir olduğu şeklinde yaklaşımlar da vardır (Özönder, 2003: 31; Serin, 2003: 20; Şimşek, 2017).

Tarikatlar ürettikleri hat eserlerinde halkın kolektif bilincinde var olan belli imgeleri sıklıkla kullanmıştır.¹¹ Yazıların bu imgeler üzerinden oluşturulması ve bazılarında figüratif öğelerin katılması yazılara kutsiyet kazandırmıştır.¹² Tasavvuf sembolizmini yoğun bir biçimde yansıtan yazılarda yazılar, bir figürü oluşturacak biçimde ya da figürlerle birlikte yazı resim şeklinde kurgulanmıştır. Söz konusu bu yazı resimlerde simetrik bir düzenleme ağır basmıştır. Bu nedenle çoğu yazı resim *müsenna* veya *batt-ı müsenâ* (aynalı/karşılıklı istiflenmiş) yazı olarak da görülmüştür.¹³ Daha çok 17. yüzyıl ve sonrasında karşımıza çıkan aynalı yazılarda figürler yazının anlatım imkânları doğrultusunda ortaya çıkarılmıştır. Dolayısıyla figürler yazının arkasına gizlenmişçesine bir etki yaratmış, bu durum eserlere esrarengiz bir görünüm katmıştır. Böylece ortaya çıkmış eserlerin büyüğü bir özellik taşıdığına inanılmıştır. Üretilen eserlerde harf veya yazılarla genellikle cami, *Ashâb-ı Kehf* (Yedi Uyurlar), *Âmentü Gemisi* (İslâm dininin iman esaslarını niteleyen terim), çeşitli tarikat taçları, hayvanlar, dini, tarihi veya mitolojik konular, meyveler ile bitkisel bezemeleri içeren kompozisyonlar oluşturulmuştur (Uludağ, 2005: 25). Bazı araştırmacılar kullanılan bu figür ya da nesnelere yola çıkarak yazı resimleri; hayvan (kuş, aslan...), meyve (armut...), yaprak, câmi, kandil, ibrik, gemi, tarikatlara ait başlıklar, insan sureti şeklinde gruplandırmıştır (Derman, 1972: 21; Avcı, 1977, 21).

11 Bu nedenle yazı resimlerin halk resimleri olarak değerlendirildiği, bunların da içinde yer aldığı bütün halk resimlerinin Acem (İran) ya da Kızılbaş eserleri olarak hor görüldüğü bilinmektedir (Tanman, 2000: 78; Aksel, 2010: XV).

12 Yazıların bu yönü onların Bizans ikonalarından etkilenilerek üretildikleri yönünde yaklaşımlara yol açmıştır. Yine yazı resimlerin İslâm’ın resme bakış açısı nedeniyle dini ve tasavvufi anlamlar yüklendiği ve tarikat çevrelerinde daha çok kabul gördüğü ileri sürülmüştür (Alparslan, 1973: 5; Uludağ, 2005: 24).

13 İki kat, iki katlı, iki bölümlü, ikili veya iki kısımdan meydana gelmiş anlamlarına gelen müsenna; hat sanatında simetrik yazılan yazılara verilen isimdir. Bu yazılara; *tenâzurî*, *mütenâzur*, *müteâkkis*, *mütekâbil*, *tev'emân*, *çifte*, *ikili* veya *aynalı yazı* da denilmektedir. Yine *müsennanın* bir yazı çeşidi olmadığı, kompozisyona verilen isim olduğu da söylenmektedir. Söz konusu bu yazılarda denge, simetri, ahenk temel noktalarıdır (*Camalında Devr-i Âlem Dört Katadan Örneklerle Camalî Resimlerin Büyüklü Dünyasında Bir Gezi*, 1997: 28; Özcan, 2012: 211-219).

Zengin bir görünüm arz eden yazı resimlerde kullanılan ve en bilinen malzeme levhalardır. Ancak yazı resimler metal (teber, alem, pazubent), kumaş (yağlık), cam (cam altı), ahşap, devekuşu yumurtası, deri (cilbend), boynuz (nefir) gibi değişik materyallere de uygulanmıştır. Çeşitli tarikatların tekkelerinde duvarlara asılan veya doğrudan duvara çizilen yazı resimlerin 1828'de matbaanın kullanılmasıyla önemini yitirdiğine söylene de (Tansuğ, 2012: 79, 82) matbaanın 1831'den sonra yaygınlaşmasıyla taş baskı tekniği ile hem hat hem de yazı resimlerin tüm incelikleri basılmaya devam etmiştir (Derman, 1988: 3).

Bektaşî Tarikatında Yazı Resimler

Diğer tarikatlarda olduğu gibi Bektaşî tarikatında da el sanatlarına ait örnekler üretilmiştir. Çünkü Bektaşîlerin çoğunun el sanatları ticaretiyle geçindiği; Hacı Bektâş-ı Velî'nin izinden giderek kaşık, kepçe, kâse, rende gibi ahşap ile mermer ve metal eşyalar yaptıkları bilinmektedir. Bunların çoğunda tarikatın inancını yansıtan simgeler kullanılmıştır. Ancak diğer sûfî gruplara oranla *ésotérique* ve simgeci bir yapıda (Tanman, 2005: 335), oldukça eklektik ve karışık bir sisteme sahip olan Bektaşî inancının derli toplu bir yansımaları, tarikat mensuplarının ritüelleri, ibadet mekânları, kıyafetleri ve kullanım eşyalarında görmek mümkündür.¹⁴ Özellikle bazı litürjik obje ve giyim eşyaları (keşkül, kuşak, post, taç, çerağ, hırka..vb.) üzerine detaylı araştırmalar yapılmış ve bunların ritüellerde ki yerleri ve sembolik anlamları ortaya çıkartılmıştır (Atasoy, 2005: 173-202; Gümüşoğlu, 2011: 395- 410; De Jong, 2005: 65-84). Bu litürjik objelerin ve giyim eşyalarının dışında; Bektaşî tekkelerinin, türbelerinin ya da Alevîlerin ev ve ibadethanelerinin duvarlarına asılan ve tarikat mensupları tarafından üretilen yazı, resim ve yazı resimlerin de belli bir bütünlüğe sahip olduğu, bunların tarikatın inanç dünyasını yansıttığı bilinmektedir.¹⁵

Bektaşîliğin resim ve yazı resim örnekleri; tarikatın evli olmadıkları için inzivaya çekilen Mücerred/Babagân kolundan olanlar tarafından üretilmiştir (De Jong, 2005:

14 Söz konusu bütün bu eşyaları; Kalenderî, Haydarî, Abdâlân-ı Rum gibi farklı derviş gruplarının dolayısıyla onların litürjik eşyalarının Bektaşî tarikatına karışması ve zamanla belli kuralların oluşması çerçevesinde okumak doğru olacaktır (Karamustafa, 1999: s.n.y.)

15 Kimi kaynaklarda Bektaşîlerin Kur'an veya klasik hat yapmadıklarını kendilerine özel bir yazı türü oluşturdukları ileri sürülmüştür. Bundan kastın yazı resimler olduğu anlaşılmaktadır. Ancak Bektaşî tekkelerinde normal hat levhalarına da rastlanmaktadır. Yine Bektaşî yazı resimleri Alevî-Bektaşî yazı resimleri şeklinde de nitelenmiştir. Bu da hatalı bir yaklaşımdır (Görünür, 1996: 147; Günana, 2018: 36).

267).¹⁶ Bunlar genel olarak üç ana gruba ayrılmıştır. Tamamı figüratif olanlar, figür ve kaligrafinin bir arada kullanıldığı ve sadece kaligrafik öğelerden oluşanlar.¹⁷ Bektaşî inancının yansıması olarak nitelenebilecek bu resimlerden figüratif olanlar; Hz. Ali (ö. 661) ve hayatı, Kerbelâ Vakası, çeşitli derviş ya da evliyalar, on iki imam gibi belli kişiler ile bunların öykülerini yansıtırken, yazı resimler ise birkaç anlamı ya da öyküyü barındıran çok katmanlı bir özelliğe sahiptirler. Yine yukarıda bahsi geçen konularla birlikte hem resim hem de yazı resimlerdeki konular; insan (her türlü kutsal kişiler), önemli semboller (Zülfikâr, hayvanlar) ve doğa veya Zülfikâr, sırr-ı Ali, ağaç ve güldalı, kullanılan eşyalar veya silahlarla oluşturulan yazılar, taşlar, gülabdan ve ibrik, âl-i abâ, meyve, tuğra, aslan, kuş, yedi uyurlar şeklinde de katagorize edilmiştir (Noyan, 2001: 660-666; Eyüboğlu, 2010: 413).

Bektaşî tarikatı mensuplarının Hurufiliğin de etkisiyle birlikte yazıya (harflere) ve dolayısı ile yazı resimlere özel bir anlam yükledikleri bilinmektedir (Birge, 1991: 102, 167-177; Mélikoff, 2009: 180; Soyer, 2009: 286-297; Mélikoff, 2010: 170-183). Bilindiği gibi 14. yüzyılda yaşamış Fazlullah Esterabadî (1340-1394?) tarafından kurulan Hurufilik; harflerin (Arapça 28 ve Farsça 32 harf) anlamları üzerinde durmuş ve nerdeyse her şeyi harflerle açıklamaya çalışmıştır. Fazlullah Esterabadî'nin idamından sonra halifeleri farklı bölgelere dağılmıştır. Özellikle Aliyyu'l Alâ (1353-1419) adlı halifesi Nahçıvan yakınlarında ölmeden önce Anadolu'da bir müddet kalmıştır. Bu süre zarfında Bektaşîler ile iletişime girdiği ve Hurufî inançlarını bu tarikata soktuğu düşünülmektedir. Lâkin Bektaşîlerin Hurufiliğin inanç sistemini değil sadece düşünce sistemini aldıkları gözden kaçırılmamalıdır. Bektaşîler Hurufî tesiri ile harf sistemini kabul etmişlerdir. Bunun en büyük kanıtlarından biri olarak "Hak-Muhammed-Ali" söyleminin Hacı Bektaş-ı Veli'ye ait eserlerde olmaması, ilk kez Fazlullah Esterabadî'nin "*Cavidannâme*" adlı eserinde olması gösterilmiştir (Teber, 2008: 141). Ancak Bektaşîlik Hurufî öğretiyi Şiîliğin de etkisiyle farklı bir biçimde yorumlamıştır. Örneğin Hurufilik insan yüzündeki yedi *ümmî hat*, ezeli ve ebedi tüm bilgiler (*levh-i mahfuz*) ve *emred katat* (Mi'rac'ta Hz. Muhammed'in (ö. 632) Allah'ı bir genç suretinde görmesi) bağlamında; insan yüzü ve bedenini Evren-Kur'an-Allah-

16 Bazı araştırmacılar Bektaşî tekke çevrelerinde üretilen söz konusu eserleri Hurufî etkili süsleme öğesi olarak ele almıştır (Arbaş, 2016: 876).

17 Bektaşîlerin diğer tarikatlara oranla resimle karışık bir yazı anlayışını daha çok benimsedikleri bilinmektedir. Bektaşîlikte yazı ve yazı resimlerin bu kadar ön plana çıkması genel olarak tasavvuf ve yazı arasındaki ilişki olsa da özelde Hz. Ali'nin küfî stildeki ilk hattat olarak kabul görmesiyle de ilişkili gözükmektedir (Schimmel, 1984: 82; Uludağ, 2005: 14).

Fazlullah kavramları ile ilişkilendirirken Bektaşîlik bunları Ehl-i beyt (*ehlül-beyt*) ile ilişkilendirmiş ve insanın çeşitli uzuvlarını bu kişilere benzetmiştir. Özellikle insan yüzü ile Ehl-i beyt arasında özel bir ilişki kurmuş, dolayısı ile insana önem atfetmiş ve yazı resimlere bunu aktarmışlardır. Yine Bektaşî tarikatı mensuplarınca kaleme alınan “*Erkânâme*”lerde Hurufî unsurlar “*Vüçüd-nâme der İlm-i Murtażâ Ali ve Keşf-i Hüsnâ el-Hâc Bektaş Vel?*” başlığı altında karşımıza çıkmaktadır. Buralarda 32 harf ile insan vücudu ve evren, Ehl-i beyt, on iki imam ve on dört mâ’sûm-u pak (*çârdeb-i ma’sûm-i pâk, çabârdeb-i masum-u pak*) arasındaki bağlantı ele alınmıştır. Söz konusu eserlerde mürşid olanın bu otuz iki harf ve karşılığını bilmesi gerektiği vurgulanmıştır (Teber, 2008: 159-163).⁴⁶ Bu bilgiler doğrultusunda tekkelerde karşımıza çıkan yazı resimlerin tamamen Hurufî ikonografisi barındırdığı ya da Hurûfîler tarafından yapıldığını söylemek zordur. Yine de Hurufîliğin Bektaşî sırlarının yazı resimlere ve diğer sanat eserlerine girmesine ve bunların anlamlar kazanmasına etki ettiği söylenebilir (Aksel, 2010a: 179).

Üretimleri oldukça uzun bir zaman dilimine yayılan yazı resim örneklerinden Bektaşî tarikatına ait olanların kısıtlı bir bölümü günümüze ulaşmıştır. Bektaşîliğin Osmanlı’daki konumu ve tekkelerinin imparatorluğun coğrafyasındaki yaygınlığı düşünüldüğünde bu durum tezat bir görünüm arz etmektedir. Fakat buna rağmen bugün çeşitli müzelerde, tekkelerde ve özel koleksiyonlarda çok sayıda yazı resim yer almaktadır. Kâğıt, ahşap, maden, yaprak, halı, kumaş, cam gibi farklı materyallerle üretilen eserlerin bir bölümü elde, bir kısmı ise matbaanın devreye girmesiyle taşbaskı şeklinde yapılmıştır.

Bektaşî tarikatına atfedilen yazı resimlerle ilgili diğer bir husus da bunlarda zaman zaman başka tarikatlara ait kimi öğelere de yer verilmesidir. 19. yüzyılda kâğıt üzerine altın ile yapılmış ve ortasında bir Mevlevî tacının yer aldığı levha bu duruma bir örnektir (Görsel 1). Bunun başlıca nedeni ise özellikle geç devride yaşanan hem tarikatlar arası etkileşim ve birleşim hem de bazı tarikatlara Kalenderîlik hareketlerin tesir etmesidir (Dağlı, 1992: 39; Tanman, 2000: 83). Yine aynı devirde farklı tarikat mensuplarının birbirlerinin âyinlerine katıldıkları bilinmektedir. Bundan Bektaşîlik de nasibini almıştır. Mesela Üsküdarlı Hasım Baba (Celveti), Azbi Baba (Halveti) gibi Bektaşî babalarının farklı tarikat kökenli oldukları ve Rıfâî tarikatının Bektaşîlik’ten etkilendiği bilinmektedir (Dağlı, 1992: 39; Tanman, 2000: 83; Soyer, 2016: 71-84-105).

Bütün bu özelliklerinin yanı sıra Bektaşîlere ait yazı resimlerde ünlü olmanın yıkım sayılması ve kendini ön plana çıkarmanın hoş görülmemesi nedeniyle genellikle

sanatçının imzası yer almamaktadır. Sanatçılar adlarını gizleyip “*ef-kâr-ı fukara* (yoksulların en yoksulu)”, “*fakir* (yoksul)”, “*kemter* (eksik aciz)”, “*kul*” gibi niteleyici sözcükler kullanmıştır (Noyan, 2001: 659).



Görsel 1: Bektaşî-Mevlevî etkileşimini gösteren bir yazı resim, kâğıt üzerine altın, 19. yüzyıl, (*Turkish Arts Calligraphic Figures*)

Bektaşî Tarikatında Yazı Resimlerin Kullanıldığı veya Asıldığı Mekânlar

Özellikle geç devir sûfî inançlarına göre, ismini taşıdıkları velinin manevi rahmeti ile etrafı kuşatan tekke yazıları, tassavufi ve kozmik sembollerin yardımı ile mistik bir hava oluşturmuştur (Uludağ, 2005: 21-23). Hat levhaları veya yazı resimler farklı tarikatlara ait tekkelerde zikirhâne veya divanhâne, semahane, türbe, şeyh odası, kahve ocağı gibi yerlerde duvarlara asılmıştır (Vırmiça, 2010; Berklî, 2014: 64). Hat örneklerinin daha çok tevhidhane ve türbe gibi yerlerde asıldığı ve bunlarda tasavvufi düşüncenin bir yansıması olarak belli bir hiyerarşik sıralamanın olduğu da bilinmektedir (Uludağ, 2005: 21-23). Bektaşî tarikatına ait tekkelerde ise yazı resimler daha çok meydan/meydan evlerinde veya türbelerde yer almaktadır. Hat ve yazı resimlerin bu mekânlarda kullanılmasının sebebi ise bu yolu girenlere tarikatın edeb ve erkân kurallarını hatırlatmak, onları kendi inançları ile yüzleştirmek, aynı zamanda ölen velilere atfedilen önemdir (De Jong, 2005: 267-268).

Bektaşî tekkelerinde yazı veya yazı resimlerin belli bir kural doğrultusunda mı meydan/meydan evleri veya türbe duvarlarına asıldığı henüz derinlemesine araştırılmamıştır. Ancak bazı kaynaklarda buna dair bilgilere rastlamak mümkündür. Örneğin Arnavutluk'ta meydan/meydan evlerinin duvarlarında Yâsîn Sûresi'nin ve “*burûruf-ı mukattaa*”ların yazılı olduğu levhaların yaygın olarak kullanıldığı

söylenmektedir.¹⁸ Yine 1928 yılı Hacı Bektâş-ı Velî Külliyesi Meydan/Meydan Evi'nde ve Kırklar Meydanı'nda asılan yazı ve yazı resimlerin neler olduğuna dair bilgiler de bu duruma ışık tutmaktadır. Burada özellikle Allah, Hz. Muhammed, Hz. Ali, on iki imam, on dört mâ'sûm-u pak ile “*Yâ Ali*”, “*Hîlye*”, “*kelime-i tevhid*” ve değişik içeriğe sahip yazılar yer almaktadır. Bunların içerisinde yazı resimlerin de olduğu görülmektedir (Zübeyr, 1928: 372-373; Noyan, 1998: 462-463, 475). Günümüze ulaşan ve farklı tekkelerin meydan/meydan evlerini gösteren fotoğraflar da incelendiğinde, hemen hemen aynı içerikte yazıların varlığı görülmektedir (Görsel 2-3). Bektaşî tekke çevrelerinde üretilen bu eserlerin halka daha yakın manâlar barındırdığı için tekkelerin dışında halkın, esnafın toplu bulunduğu yerlerde de duvarlara asıldığı bilinen bir gerçektir (Aksel, 2010a: 75).



Görsel 2: Hacı Bektâş-ı Velî Külliyesi Meydan/Meydan Evi (Hamit Zübeyr, 1928)

18 Bektaşîlik için “*Kalbül-Kur’ân*” (Kur’an’ın kalbi) denilen ve 36. sûreyi teşkil eden Yâsîn Sûresi’ni başlatan ي ve س harfleri Hz. Muhammed’e bir hitap olup, ي harfi ey’i, س de Hz. Muhammed’i nitelemektedir. “Ey Muhammed hakim Kur’an sensin”, “tüm gönderilenler sensin”, “sen doğru yoldasın” anlamına gelmektedir.



Görsel 3: Kaygusuz Baba Tekkesi (Salih Çift Arşivi, *Keşkül Dergisi*)

Bektaşî Yazı Resimlerinde Ayna Metaforu

Ayna tasavvufî düşüncede en sık karşımıza çıkan metafordur. İlk dönemlerde ayna doğrudan insan kalbini yani kendisine bakıldığında bakanı gösteren, dolayısıyla yokluk kavramını temsil eden tek nesne olarak görülmüştür. Daha sonra Gazzâlî (ö. 1111) ile mistik birliği (vahdeti), Şeyhü'l-Ekber Muhyiddîn İbnü'l Arabî (ö.1240) ile de vahdet-i vücûd doktrininde başvurulan önemli kavramlardan birini oluşturmuştur (Ögke, 2009: 76-77). Bektaşîliğin de tasavvuf menşeli bir tarikat olduğu dolayısıyla mistik özelliklere sahip olduğu; buna ek olarak tarikatın uzun bir tarihe sahip olduğu, kuruluşundan günümüze kadar çok sayıda topluluk, düşünce ve inançla karşılaştığı/etkilendiği hatta bunların bir bölümünü kendi içerisine kattığı göz önüne alındığında; yazı resimlerin sadece tekke duvarlarını süsleyen sanat eserleri olmadıkları aşikârdır.¹⁹ Bunun diğer önemli bir göstergesi de yazı resimlerde yer alan harfler, isimler, tarikat eşyaları, renkler vb. unsurlardır. Çünkü bunların her biri hem kendi içinde hem de kompozisyonlarda yer alan diğer öğelerle bütüncül bir anlam ihtiva etmektedir.

Bektaşî tarikatına ait yazı resimlerde hem tarikatın tarihini hem de bileşenlerini gösteren teber, keşkül, taç gibi nesnelere yanı sıra Zülfikâr, teslim taşı, aslan ve ejderha gibi inancını da yansıtan figür ve objeler sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

19 Kimi araştırmacılar hat ve yazı resimleri Hurufî ikonografisi içeren süsleyici birer öğe olarak görmüşler, yazı resimler içerisindeki bazı eserleri ise doğrudan Hurufilerin üretimi saymışlardır (Noyan, 2001: 659, 663; Mélikoff, 2009: 174).

“*Allab*”, “*Mubammed*”, “*Ali*”, “*Fâtıma*”, “*Hasan*” ve “*Hüseyn*” (âl-i abâ), on iki imam ve on dört mâ’sûm-u pakın adlarının yazı resimlerde sıklıkla kullanılması Bektaşiliğin inancının merkezindeki kişileri bizlere sunmakta ve bunlara yüklenen manaları da gözler önüne sermektedir. Bunun en açık göstergesi genellikle müsenna yazılan “*Alî*” yazıdır. “*Alî*”, “*Yâ Alî*”, “*Aman Yâ Alî*” yazılarının kompozisyonun temelini teşkil ettiği ve büyük boyutlu tutularak merkeze yerleştirildiği gözlerden kaçmamaktadır. Daha doğrusu diğer bütün figürler bu yazıların etrafına konumlandırılmış ve bunlarla ilişkili tutulmuştur.²⁰

Â-i abâ, on iki imam, Hz. Ali ve Hacı Bektâş-ı Velî’nin önemini gözler önüne seren örneklerden ilki H. 1269? (M. 1852-1853) tarihinde taşbaskı tekniği ile yapılmış bir eserde tâc-ı edhemî, “*yâ Alî*”, gül, insan yüzü, perde ve mengûşlerin²¹ beraber

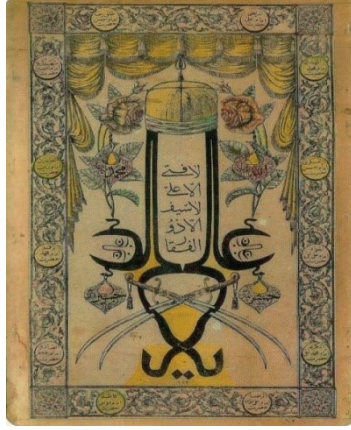
20 Bunun başlıca sebebi ise Bektaşî inancıdır. Her ne kadar Hacı Bektâş-ı Velî’nin soyunun 18. göbekte Hz. Ali’ye ulaştığı, bu nedenle Bektaşîlerin Hz. Ali’yi yüceltirdiği söylene de Bektaşîlerin güzele karşı sevgi ve hayranlık beslediği bilinen bir gerçektir. Sevgi ve hayranlıklarının ulaştığı tek nokta ise Hz. Ali sevgisidir. Bütün inançlar burada başlar burada biter (*Camalında Devr-i Âlem Dört Katadan Örneklerle Camaltı Resimlerin Büyüklü Dünyasında Bir Gezi*, 1997: 29; Aksel, 2010: 76). Her şey Hz. Ali’de başlar, O’nda biter. Gizli gerçek Hz. Ali’dir. Sır hep Hz. Ali’den gelir. Hz. Ali tarikat ilminin öğreticisidir. Örnek insandır. Onda bütün yaratıcılığın gücü, gizlilikleri açığa çıkmıştır. Hz. Ali evrenin özüdür. Olgunluğun arınmışlığın tek örneğidir. Hz. Ali evreni dolduran bütün nesnelere görünüş alanına çıkmıştır. Hz. Ali arınmış, yücelmiş kâmil insan örneğidir. Hak önce Hz. Ali’nin kişiliğinde tecelli etmiş, on iki imam topluluğuna bağlı olanlara geçmiştir. Hz. Ali’nin varlığında Hak görülebilir. Hz. Ali Hakkın yeryüzündeki görüntüsüdür. İbadet edilecek varlıktır. Hz. Ali nefsinin bilen gerçek bir velidir (Erseven, 1986: 131,149; Dağlı, 1972; Pehlivan, 1997: 54; 36; Eyüboğlu, 2010: 196, 200,204, 256; Ünlüsoy, 2011: 166-167; Kahriman, 2012: 67; Soyer, 2016: 65). Bu nedenle Bektaşîlikteki üçlemenin (Hak-Muhammed-Ali) aslında Hz. Ali’yi aynı zamanda hem Hakk’ı hem Hz. Muhammed’i hem de Hz. Ali’yi nitelediği Hakk’ın tezahürü olarak Hz. Ali resmi yapıldığı ve yazı resimlerde Hz. Ali’nin uluhiyetinin vurgulandığı görülmektedir.

21 Teslim halkası, guşvâre, kurt da denilen ve çeşitli biçimlerde olan (hilal, onikigen ya da halka şeklinde) Babagân dervişlerin kulaklarına taktıkları küpeye verilen isim. Dervişlerin kulağına bu küpe Balım Sultan Türbesi’nin kapısının eşliğinde takılmaktadır. Çünkü bu küpenin ilk olarak onun tarafından taktırıldığı genel kabul görmektedir. Eğer bir kulağa takılırsa “*Hasanî*” iki kulağa birden takılırsa “*Hüseynî*” denildiği söylenmektedir. Kökeni hakkında farklı yaklaşımların bulunduğu mengûşun Hakk’a kesin teslimiyeti, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin’i, Hz. Ali’nin düldülünün nâlnı, düldülün hizmetkârlığına benzer bir hizmetkârlığı, tarikat ulularına bağlılığı, arifliği, bekarlığı ve manevi rehberin sözünün Hakk’ın sözüymüş gibi kabul edildiğini simgelediği dile getirilmektedir. Bazı kaynaklarda sadece bir kulağa ya da üç yıl Kerbelâ’da hizmet edenlerin sol kulağına, burada hizmet etmeyenlerin ise sağ kulağını takıldığı yönünde bilgiler de mevcuttur. Yine “mücerred ikrânı” verildikten sonra yani mengûşu kulağa taktıktan sonra evlenilmeyeceği, evlenenlere ise çok fena gözle bakıldığı bilinmektedir.

kullanıldığı görülmektedir. Aralanmış bir perde ortasında müsenna “*yâ Ali*” yazısı, ¹ harflerinin üzerinde üç lengerli tâc-ı edhemî, ² harflerinin üzerinde ise çapraz konumlandırılmış iki zülfikâr vardır. ³ harflerinin ortasına yine “*Ali*” yazısıyla oluşturulmuş birer insan yüzü yer almaktadır- ki bu yüz sakalsız oluşu ve kulağındaki “*Hasan*” ve “*Hüseyn*” yazılarıyla Hz. Fâtıma’dır-. Bu yüzlerin birer kulağında mengüş bulunurken, diğer kulaklarının üzerine birer gül yerleştirilmiştir.²² Güller aynı zamanda taça dönük vaziyette olup bunların gövdelerine de birer mengüş yerleştirilmiştir. Sarı, yeşil, siyah ve kırmızı rengin hakim olduğu eserde güller üzerindeki mengüşlere “*Allah*” ve “*Muhammed*”, diğerlerine “*Hasan*” ve “*Hüseyn*” yazılmıştır. Müsenna “*yâ Ali*” yazısının ortasında ise “*Lâ fetâ illâ Ali, lâ seyfe illâ zülfikâr*” sözü bulunmaktadır. Üslup özellikleriyle Batı etkisindeki geç devir Osmanlı resim sanatı özelliklerini yansıtan bu yazı resmin etrafı bitkisel bezemelere sahip bir çerçeve ile sınırlandırılmış ve bu alana da madalyonlar içerisinde on iki imam isimleri yerleştirilmiştir (Görsel 4). Yine aynı yaklaşım doğrultusunda yapılmış ve farklı öğelerin bir arada kullanıldığı diğer bir yazı resim ise yağlığa işlenmiştir. Yeşil, siyah, sarı rengin hakim olduğu yazı resimde tâc-ı hüseyinî, müsenna “*Ali*” yazısı, teslim taşı, yılan, aslan, çifte Zülfikâr, “*Muhammed*” ve “*Mustafâ*” yazıları yer almaktadır. Yukarıdaki kompozisyona benzer bir şemanın uygulandığı bu örnekte tâc-ı hüseyinî; *Ya Hazreti Pîr Sultan Hacı Bektaş-ı Velî*, “*Ya Hazret-i Pîr Hünkâr Hacı Bektaş-ı Velî kuddise sırruhu’-âlî*” yazısının istiflenmesi ile oluşturulmuştur. Bunun altına birer kaş ve göz çizilmiş teslim taşı bunların arasına yerleştirilmiştir. Müsenna “*Ali*” yazında ³ harflerinin içine Hz. Ali’nin tasviri oldukları ileri sürülen sakallı erkek yüzleri yerleştirilmiştir. Bunların kulak kısımlarında iki nokta ile verilen mengüşler vardır. ⁴ ise harflerinden Zülfikârlar meydana getirilmiştir. Zülfikârların arasında daha küçük boyutlu bir müsenna “*Ali*” yazısı daha yer almaktadır. Zülfikârların hemen altında ise yeşillik bir zemin üzerine

22 Tasavvuf lisanında gönülde meydana gelen bilginin meyvesi ve celâl terbiyesinin sembolü, tarikat yolunda ya da gönül yoluyla elde edilen ürün olan gül; aynı zamanda Allah’ın güzelliğinin ve Hz. Muhammed’in simgesidir. Bunun dışında gül kesret (çokluk), ilahi güzellik ve keşf anlamlarına da gelmektedir. Fakat Bektaşî tarikatında gül daha çok Hz. Ali ile ilişkilendirilmiştir. O’nun ölmeden önce Selmân-ı Fârisî’den (ö. 646 ?) bir demet gül istediği ve bunları kokladıktan sonra öldüğüne dair rivayeti kabul eden Bektaşîler yazı resimlerinde az da olsa gülü kullanmışlardır. Yine *verd-i Muhammedi* denilen tasvirlerin âl-i abâyı ya da on iki imamı sembolize ettiği bilinmektedir. Bu gülün ortasına Hz. Muhammed, yapraklarında Hz. Ali, Hz. Fâtıma, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin yazıları yerleştirilerek yapılmaktadır. Yine gülün gül kısmının Hz. Muhammed’i, dalının Hz. Ali’yi tamamının ise Hakk’ı temsil ettiği bilinmektedir (Uludağ, 2005: 64; Tatcı, 2014: Ç17; Şimşek, 2017: 130).

konumlandırılmış yılan ve aslan vardır (Görsel 5). Böylelikle kutsiyet atfedilen bütün kişiler bir araya getirilmiştir.



Görsel 4: Farklı öğelerin bir arada kullanıldığı yazı resim, taşbaskı, H. 1269²-M.1852-1853, (Taşbaskısı Halk Resimleri Sergisi Resim ve Heykel Müzesinde)



Görsel 5: Farklı öğelerin bir arada kullanıldığı yazı resim, yağlık (kumaş), ("Hoş Gör Yâ Hü" Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller Nesnelere)

Dini şahsiyetlerin dışında bazı harflerinin yazı resimlerde sıklıkla kullanıldığı ve tekrar yorumlandığı görülmektedir. Örneğin \aleph birleşimi Hz. Ali (ؑ) ve Hz. Muhammed'in (ﷺ) birliğini ve *esrar-ı nûr-u celî* (tanrısal ruhun gizi)yi sembolize ettiği gibi cinsel birleşmeyi de simgelemektedir (Noyan, 1999: 278-279). Yine ender olarak karşımıza çıkan çifte ω on iki imam ve Allah'ın dışında vuslatı, kavuşmayı, evreni işaret etmektedir (Özönder, 2003: 31; Cam, 2016: 96, 101-103). Fakat bunlara ek olarak çifte ω harfinin "Allah, Muhammed, Ali" isimlerini oluşturduğu, bu harfin üzerinde bir birleşme işaretinin olduğu ve onun ortasında açmış çiçeğin (lale?) var olduğu da

söylenmektedir. Bu nedenle “hakikat vavların içindedir” denilmektedir (Mikov, 2008: 159, 451-453). کون (kaf ü nun) harfleri ise Hakk’ın yaratma eylemini başlatan “kün (ol)” buyruğunu anlatan harflerin birlikte söylenişi olarak görülmüştür. Ancak harfler konusunda temel bir görüş harflerin başlangıcı ve bitişini oluşturan noktadır.

Bektaşîlikte nokta; bütün eşyanın aslı ve hakikati tek bir cevherden ibarettir ve o cevher de benim anlamına gelmektedir (Sunar, 1975: 145). Ancak “*ene nokta-tül-bâ* (ben be harfinin noktasıyım)” hadisine istinaden nokta Hz. Ali’yi nitelemektedir. Özellikle tarikat çevrelerinde üretilen *Vucûd-name* adlı eserlerde; bütün vücutta otuz iki harfin mevcut olduğu, insan vücudunun göbeğinden aşağısının yedi kat yer, göbeğinden yukarısının yedi kat gök, göğsün çevresinin kürsi, boğazdan yukarısının arş-ı mualla olduğu, insan yüzünde on dört hattın on dört mâ’sûm-u pakı, kaşların Hz. Hatice ve Hz. Fâtıma’yı, gözlerin Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin’i, saçın Hz. Muhammed ve Hz. Ali’yi sembolize ettiği, lâkin bunların yani bütün harflerin bir noktadan meydana geldiği ve o noktanın Hz. Ali olduğu sık sık tekrarlanmaktadır (Noyan, 1999: 284; Özcan, 2001: 39-42). Dolayısıyla Bektaşîliğe göre bütün harfler bir noktadan yani Hz. Ali’den zuhur etmiştir. Peygamberlerin her biri bir harf olduğu ve bunların çıkış yeri nokta olarak kabul edildiğinde Hz. Ali’nin diğer peygamberler olduğu da söylenmektedir (Sunar, 1975: 144).

Yazılarla oluşturulmuş ya da yazılar üzerinden gönderme yapılan kutsal kişilerin dışında yazı resimlerde figürlerin üzerine konumlandırılmış veya figürleri oluşturan yazılar da dikkat çekicidir. Her bir yazı resimde ele alınan ve anlamları detaylı bir biçimde verilen yazıların gelişigüzel seçilmediği, yer aldığı kompozisyonlardaki diğer figürlerle uyum içerisinde olduğu ve çok katmanlı anlamlar barındırdığı görülmektedir.²³

Yazı resimlerin diğer bir özelliği ise kutsal kişilerin veya tarikatın nişanesi olan taçlar, teberler, nefirler, sancak, keşkül, mengûş veya teslim taşları tıpkı günlük hayattaki kullanım şekliyle (başta taç, göğüste teslim taşı, elde teber) yazı resimlere konumlandırılmış olmasıdır. Böylelikle bunlar üzerinden hem tarikatın olmazsa olmazları hem de bunlara sahip kişinin özellikleri gösterilmiştir. Mesela yazı resimlerde teslim taşı genellikle kompozisyonun ortasında taca asılmış şekilde yapılmıştır (Görsel

23 Örneğin yazı resimlerde veya hat levhalarda karşımıza çıkan “*Aman yâ mürüvvet*” yazısı, meydana gelen meydan ve mürüvvet taşı (suç işleyenin aman dilediği yer) ile ilişkilendirilmiştir (Noyan, 2001: 663).

5). Teslim taşları gibi mengüşler de yazı resimlerde sık sık karşımıza çıkmaktadır. Bektaşilikte Mücerred/Babagân kolundan olanların kulaklarına taktıkları mengüşler “derviş” şeklindeki yazı resimlerde veya insan sureti oluşturulan örneklerde genellikle iki kulakta karşımıza çıkmaktadır. Bunlarda hem dervişliğin birer nişanesi hem de Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin’in sembolleridir. Kimi örneklerde mengüşelerin her biri sarı veya kırmızı renge boyanmıştır. Sarı renk zehirlendirilerek öldürülen Hz. Hasan, kırmızı renk ise Kerbela’da öldürülen Hz. Hüseyin’in rengi olarak kabul edilmiştir. Yazı resimde de bu durum yansıtılmıştır (Görsel 6).

Hz. Ali’nin atribüsü olan Zülfikâr ise “*Ali*” “*Yâ Ali*”, “*Aman Yâ Ali*” yazılarında *ع* harfinin uzatılması ile oluşturulmuştur. Bazen zülfikâra “*Lâ fetâ illâ Ali, lâ seyfe illâ zülfikâr*” sözleri eşlik etmektedir. Doğrudan Hz. Ali ile ilişkili konumlandırılan zülfikârların böylesi bir terkibi Bektaşî sembolüne dönüşmüştür (Görsel 4,5) (Aksel, 2010a: 75).

Bektaşî tarikatına ait yazı resimler ve bunlardaki yazı, şekil ve objeler göz önüne alındığında bunları üretenlerin neden böyle kompozisyonlar oluşturduğu ve bu kadar anlamı gizlediği sorulması gereken en önemli sorudur. Uzun bir döneme ve diğer topluluk ve inançlarla olan etkileşiminin dışında Osmanlı’da Bektaşî tarikatı ile saray çevrelerinin ilişki içerisinde olduğu söylene de 16. yüzyıldan sonra özellikle Anadolu’da baş gösteren dini örtülü toplumsal hareketlerden dolayı tarikatın da payına düşeni aldığı ve baskılar nedeniyle âyinlerinin gizlice icra edildiği bilinmektedir (Say, 2010: 85.). Bütün bu nedenlerle tarikat içerisinde “sır” olgusu önem kazanmıştır. Kesinlikle dışarıya belli edilmeyen sır kuşaktan kuşağa aktarılan tarikat bilgisine dönüşmüştür. “*Kitman kaidesi*” (sözlü aktarım) olarak adlandırılan kuralla sır tarikat yolundan gideceklere çeşitli yöntemlerle aktarılmıştır (Özcan, 2001: 309). Bunlardan biri de semboller olmuştur. Bektaşîlik adeta bir semboller topluluğu içerisinde var olma ve ketûmiyet (gizlilik), temel prensibe dönüşmüştür (Teber, 2008: 108).

Dışarıdan bakıldığında İslâm resim yasaklarına karşı duruş ya da süsleyici öge gibi duran yazı resimler de sembollerin yoğun bir biçimde kullanıldığı bir alan olmuştur. Böylelikle yola giren kişinin yazı resimler üzerinden çeşitli sırlara vakıf olması beklenmiştir. Ancak bunun için kat etmesi gereken aşamalar vardır. Bilindiği gibi Bektaşîlik’te tasavvufi yaklaşımın aksine *seyri süluk* olmamakla beraber bunun yerine talibin tarikata teslim olması ve dört kapı kırk makamı bilmesi, çeşitli hizmetleri

gerçekleştirilmesi gerekmektedir.²⁴ Özellikle nefis savaşında olgunlaşabilmesi için dördüncü makamı geçmiş olması beklenmektedir (Özcan, 2001: 243). Lâkin bu da yeterli değildir. Bektaşîlikte dervişin bütün yaşamı insan-ı kâmil olabilmek için ayarlanmıştır. Derviş ikrâr verdikten sonra bütün hayatını Hakk’a adamaktadır.²⁵ Burada kilit nokta insan-ı kâmil mertebesine erişebilmektir. İşte burada sevgi ve nefis kavramları devreye girmektedir. Bektaşî nefeslerinde genel olarak sevgi, temel terim olarak karşımıza çıkmaktadır (Soileau, 2002: 38).

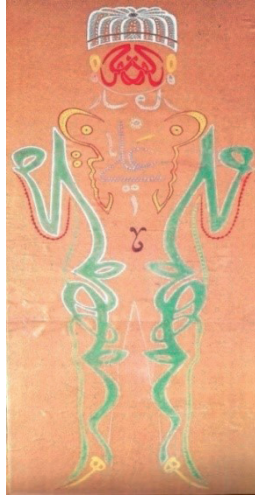
Bektaşîlik tasavvuftaki aşk anlayışına uygun bir sevgi doktrini geliştirmiştir. Tasavvufta aşk, aşağılık duyguları yani nefsi terbiye etmenin şeriata uygun tek yolu olup, böylelikle Hakk’ın tecellisinin gönül gözüyle görülmesini sağlamaktadır. Bektaşîliğe göre de sevgi bu amacı sağlar. Tarikatta sevginin üç aşaması vardır. İnsanın olgunlaşması, Hakk’a varması, varlık birliğine ulaşması (Eyüboğlu, 2010: 237). Çeşitli hizmetleri gören talib bir müşdidin (babanın) rehberliğiyle nefsini terbiye edebilir. Gönülünü çeşitli kötülüklerden temizleyen talib, insanlığa karşı yaşanacak büyük bir aşk ve sevgi ile Hakk’a ulaşabilir (Sunar, 1975: 109). Kişi insan-ı kâmil olduktan sonra, yani sevgiyle tüm sırlara vakıf olur (Soileau, 2002: 38.). Böylesine bir süreçte yazı resimler tam olarak talibin önünde birer rehber ve aynaya dönüşür.

Tekkelerin özellikle meydan/meydan evleri başta olmak üzere çeşitli birimlerine asılan yazı resimler konuları, yazıları ile nasıl bir yola girdiğini ve ne yapması gerektiğini gösterirler. Buna en güzel örnekte derviş şeklinde istiflenen yazı resimlerdir. Örneğin 18-19. yüzyıla tarihlenen ve guaj boya ile yapılmış bir yazı resimde, başında tâc-ı hüseyinî, kulaklarında mengüşleri yer alan bir derviş sureti; omuzlara “*Hasan*” ve “*Hüseyin*”, göğüs kısmına “*Alî*”, omuzlardan ayağa kadar “*Fâtma*”, ayak bileklerine “*h*” harfi, göbük ve cinsel organ bölgelerine ise “*ن, ب*” harfleri istiflenerek oluşturulmuştur.

24 *Bektaşîlikte seyr-i sülûk* olmadığı genel kabul görmektedir. Bunun yerine dört kapı kırk makamın olduğu söylenmektedir. Yine Bektaşî tarikatında *seyr-i sülûk* hakikat kapısının yedinci makamı olarak görülmüş, genel anlamda ise dört kapıdan geçilerek bu sürecin tamamlanacağına inanılmıştır. Buna ek olarak talibin çeşitli hizmetleri icra etmesi beklenmiştir. Örneğin yola giren talibin binbir gün tekkenin hizmetinde bulunması gerekmektedir. Yine Bektaşî Mücerred/Babağan kolunda dervişlik yolunda ilerlemek isteyen talib dede bağında üç yıl hizmet etmek zorundadır. Daha sonra dedebaba tarafından kabul edilen baba adayı on iki yıllık yeni bir hizmete başlar. Baba olduğunda tekke açabilir veya babalık yapar (Sunar, 1975: 11; Gölpınarlı, 1977: 81; Eğri, 1999: s.n.y.; Noyan, 1999: 203; Özcan, 2001: 306; Korkmaz, 2005: 120; Teber, 2008: 86; Garnett, 2010: 90).

25 Yine Bektaşîlikte ibadetin amacı insanın kendini eksiksiz kılması, insan-ı kâmil olmaya çalışmasıdır. (Pehlivan, 1997: 46; Soyer, 2016: 122).

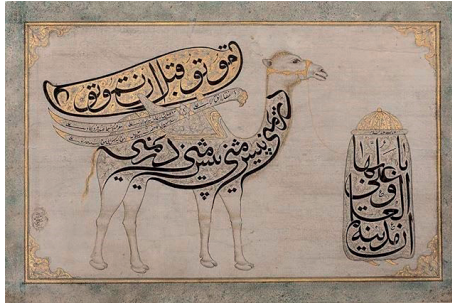
Beyaz, yeşil, sarı renklerinin kullanıldığı eserde “*yâ Alî*” yazının hemen üstüne ise teslim taşı anımsatan bir nokta yer almaktadır (Görsel 6). 19. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen ve ağaçtan oyularak yapılan diğer bir derviş örneğinde ise dervişin vücudu, “*ene Medinetü'l ilmi ve Ali'yyün bâhubâ*” hadisiyle şekillendirilmiştir. Bu figürün başına tâc-ı hüseyinî, boynuna da teslim taşı yerleştirilmiştir (Görsel 7). Figürünün yüzü “*yâ Alî*” yazısının müsenna yazılması ile oluşturulmuştur. Bu yazı resimde dikkat çeken nokta ise oluşturulan bu figürün, sırr-ı Ali yazı resimlerindeki Hz. Ali figürü ile benzer özelliğe sahip olmasıdır (Görsel 8).



Görsel 6: Derviş şeklinde yazı resim, kâğıt üzerine guaj, 18-19. yüzyıl, Özel Koleksiyon,
(*Turkish Arts Calligraphic Figures 2*)



Görsel 7: Derviş şeklinde yazı resim, levha üzerine ahşap, 19. yüzyıl, Sakıp Sabancı Koleksiyonu
(*Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu*)



Görsel 8: Sırr-ı Ali yazı resmi, kağıt üzerine mürekkep ve altın, Mustafa Edirnevî, H.1215/M.
1800-1801, Ashmolean Müzesi, E. 2015.12.

Derviş şeklinde üretilen yazı resimler bize Bektaşî tarikatında dervişe yüklenen anlamları veya dervişten beklenen özellikleri doğrudan göstermektedir. Yüzdeki “*Allah*” veya “*Ali*” yazıları yüze atfedilen anlamları, bedendeki Ehl-i beyt isimleri, onlara duyulan sevgiyi; “*ene Medinetü’l ilmi ve Ali’yyin bâbubâ*” yazısı, Hz. Ali’ye verilen önemi (ki göğsün tam ortasına yani kalp hizasına “*Ali*” isminin yerleştirilmesi bunun en açık göstergesidir) gözler önüne sermektedir. Allah’ı niteleyen “ل” ve “ه”, Hz. Ali ile ilişkilendirilen “ب” harfleri de bu durumu güçlendirmektedir. Söz konusu örneklerde dikkati çeken diğer bir öge boyun kısmının hemen altına yerleştirilen teslim taşı veya noktadır. “ب” harfi altındaki nokta dolayısıyla Hz. Ali ile ilişkilendirilen bu öge aynı zamanda tarikatın simgesi olan teslim taşı şeklinde yapılmıştır. Böylelikle ilim kapısından girişin anahtarı sunulmuştur: Hz. Ali ve tarikat. Çünkü Hz. Ali Bektaşîliğe göre insan-ı kâmil olarak Hakk’ın sıfatlarının en iyi tecelligâhıdır (Sarıkaya, 2009: 67). Bu nedenle insan-ı kâmil olmak; Hz. Ali olmaktır. Böylelikle bu yazı resimlerde bir Bektaşî dervişinin yüzünün mihrap, kalbinin Hz. Ali sevgisi ile dolu olduğunu ve bir dervişin kendi bedenini tanıması, bedeninde neyin zuhur ettiğini bilmesi gerektiğini görmüş oluruz. Çünkü böylelikle yazı resimler talibe birer ayna görevi görür. Hem gerçeği hem görüneni yansıtır. Yani bâtın ve zâhir manayı bünyesinde barındırır. Böylelikle bunu bilen ya da bu özelliklere sahip olan derviş tarikatın yolundan gidebilir, kendi nefsinin köreltip Hakk’ın tecellisini açığa çıkarabilir ve kâmil kişi olabilir. Yine insan-ı kâmilin ne olduğuna dair ipuçları verilir. İşte burada yine Hz. Ali karşımıza çıkmaktadır. O zaman talib baktığı her yer de Hz. Ali’yi görebilir. Çünkü insan-ı kâmil her şeyin aynasıdır, her şey de insanın aynasıdır. Gören de görünen de olgun insandır.²⁶

Yazı resimlerin, gören yani talib için bir ayna görevi görmesi aynı zamanda yapım özellikleri ile de sağlanmıştır. Çünkü bazı yazı resimleri *müsenna* yapılmış ya da genellikle kimi bölümlerinde bazı harf ya da unsurların çifte tutulmuştur. Aynanın hem tasavvuf hem de Bektaşîlikteki yeri dikkate alınınca *müsenna* yazılar; zâhir ve bâtın anlamlar ihtiva etmektedir. Böylelikle kendi içinde ayna unsurunu barındırmakta ve görene de bunu yansıtmaktadır.

26 Bektaşîliğe göre her şeye bakılınca Hz. Ali görülür. Her bir vücut mutlak vücuttur. Mutlak vücut Hakk’tır (Sunar, 1975: 22-131-133).

Sonuç

Bâtın manâyı sembollerle, zâhiri ise misal ile dile getiren Bektâşilikte (Sunar, 1975: 131) her birinin başlı başına incelenmesi ve ikonografik sembolik okumalarının detaylı bir biçimde yapılması gereken yazı resim örneklerinin tarikatın doktrinin izdüşümleri oldukları, gidilen yolun kurallarını barındırdığı görülmektedir. Yazı resimler tarikatın sırlarının semboller üzerinden gizlendiği eserlerdir (Sunar, 1975: 179). Böylelikle yola giren talib simgeler üzerinden dini inancı öğrenmektedir (Çamuroğlu, 1993: 719). Bunlar aynı zamanda yola giren canın uyması gereken kuralları ve yolun ana inanç öğelerini yansıtmaktadır. Olgun bir insan olabilmek için gidilen bu yolda yazı resimler aynı zamanda birer ayna görevi görmektedir. Hem yolun ne olduğunu hem de talibin bu yola girerek neye dönüştüğünü yansıtmaktadır. Yani insanı insana göstermektedirler. Böylelikle yazı resimler yer aldığı mekânlarda inancın sembolik bir dille de olsa öğrenilebildiği ve talibin olgunluğa erişmesini sağladığı öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır.

- AKARPINAR, R. B. (2004). “Süfi Kültüründe Sembollerin Yeri ve Önemi Hakkında Bir Deneme”. *Türkbilgi*, 2004/7. 3-19.
- AKSEL, M. (1977). “Halk Sanatında “Yazı-Resim”. *I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*. C. V. Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları. 13-28.
- AKSEL, M. (2010a). *Anadolu Halk Resimleri*. (Yay. haz.) Beşir Ayvazoğlu. İstanbul: Kapı Yayınları.
- AKSEL, M. (2010b). *Türklerde Dinî Resimler*. (Yay. haz.) Beşir Ayvazoğlu. İstanbul: Kapı Yayınları.
- AKSOY, Ş. (1977). “Hat Sanatı”. *Kültür ve Sanat*. 1977/5. 115-137.
- ALPARSLAN, A. (1973). “Yazı-Resim”. *Boğaziçi Üniversitesi Dergisi*. 1973/1. 1-27.
- ALPARSLAN, A. (2007). *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ALPARSLAN, A. (2012). İslam Yazıları, *Hat ve Tezhip Sanatı*. (Ed.) Ali Rıza Özcan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. 27-45.
- ARBAŞ, H. (2016). “Sanatı Halk İnançları ve Menkıbeleri Üzerinden Yeniden Kurmak: Bektaşî Sanatı ve Ehlileştirilen Ejderha Motifi”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 9/42. 875-880.
- ATASOY, N. (2005). “Osmanlı Dönemi Tarikat Kıyafetleri ve Cihazları”. *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Süfîler Kaynaklar-Doktrin-Ayin ve Erkân-Tarikatlar Edebiyat-Mimari-Güzel Sanatlar-Modernizm*. (Haz.) Ahmet Yaşar Ocak. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları. 173-202.
- AVCI, C. (1977). “Türk Sanatında Aynalı Yazılar”. *Kültür ve Sanat*. 1977/5. 20-33.
- BANARLI, N. S. (2004). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi Destanlar Devrinden Zamanımıza Kadar*. İstanbul: Devlet Kitapları.
- BALTACIOĞLU, I. H. (1993). *Türklerde Yazı Sanatı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- BERKLİ, Y. (2014). “Kosova Halveti Osman Baba Tekkesinde Bulunan Figür ve Sembollerin Türk Sanatı ve Kültürü İçerisindeki Anlam ve Önemi”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 2014/18(1). 61-88.
- BİRGE, J. K. (1991). *Bektaşilik Tarihi*. Çev. Reha Çamuroğlu. İstanbul: Ant Yayınları.
- BLAİR, S. S. (2006). *Islamic Calligraphy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- CAM, F. (2016). *Türk Hat Sanatında Felsefi Arka Plan*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Basılanmamış Doktora Tezi.
- Cam Altında Yirmi Bin Fersah Geleneksel Halk Resim Sanatından “Camaltı Resimler”* (1997). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Camaltıda Devr-İ Âlem Dört Katadan Örneklerle Camaltı Resimlerin Büyüklü Dünyasında Bir Gezi*. (2005). İstanbul: Pera Müzesi Yayını.

- ÇAĞMAN, F., Tanındı, Z. (2005). “Tarikatlarda Resim ve Kitap Sanatı”. *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler Kaynaklar-Doktrin-Ayin ve Erkân-Tarikatlar Edebiyat-Mimari-Güzel Sanatlar-Modernizm*. (Haz.) Ahmet Yaşar Ocak. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları. 505-529.
- ÇAĞMAN, F., Aksoy Ş. (1998). *Osmanlı Sanatında Hat*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Anıtlar Müzeler Genel Müdürlüğü.
- ÇAMUROĞLU, R. (1993). *Dönüyordu Bektaşilikte Zaman Kavrayış*. İstanbul: Metis Yayınları.
- DAĞLI, Ş. (1992). *Hat Sanatımızda Resim Eğilimi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- DAĞLI, Ş. Z. (2012). “Türk Hat Sanatında Yazı Resimler Üzerine Yapılan Araştırmalar ve Yazı Resimler”. *Akdeniz Sanat Dergisi*. 2012/5(10). 34-53.
- DAĞLI, Ş. Z. (2013). “Hat Sanatımızda Resimsel Bir Yaklaşım Aynalı Yazılar”. *Akdeniz Sanat Dergisi*. 2013/6(11). 235-250.
- De JONG, F. (2005). “Bektaşilik’te İkonografi Dini Kıyafetlerde, Ayinlerde Kullanılan Eşyalarda ve Resim Sanatında Sembolizm ve Temalar Üzerine Bir İnceleme”. *Tarihî Teolojiye: İslam İnançlarında Hz. Ali*. (Haz.) Ahmet Yaşar Ocak. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları. 251-276.
- DEMİREL, Ş. (2012). “Sembol, Sembolik Dil ve Bu Bağlamda Mesnevi’nin İlk 18 Beyitindeki Sembolik Unsurlar”. *Turkish Studies*. 2012/7(2). 915-947.
- DERMAN, M. U. (1972). “Hat Sanatımızda Resim-Yazılar”, *Kubbealtı Akademi Mecmûası*. 1972/1(3). 65-72.
- DERMAN, M. Uğur. (1997). “Hat”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 16. İstanbul. 427-437.
- “Osmanlı Hat Sanatında Hz. Ali”. *Tarihî Teolojiye: İslam İnançlarında Hz. Ali*. (Haz.) Ahmet Yaşar Ocak. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları. 2005. 277-288.
- DERMAN, G. (1988). *Resimli Taş Baskısı Halk Hikâyeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- EĞRİ, O. (1999). “Bektaşilik’te Tasavvufî Eğitim”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. 1999/10.
- ERSEVEN, İ. C. (1986). “Bektaşî Folklorunda Resim-Yazı Sanatı”. *Türk Folkloru Belleten*. 1986/1. 119-153.
- EYÜBOĞLU, İ. Z. (2010). *Bütün Yönleriyle Bektaşilik*. İstanbul: Derin Yayınları.
- GARNETT, L. M. J. (2010). *Osmanlı Toplumunda Dervişler ve Abdallar*. Çev. Hanife Öz. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- GÖLPINARLI, A. (1965). “Hurûflik ve Mîr-i ‘alem Celal Bik’in Bir Mektubu”. *Türkiyat Mecmûası*. 1965/XIV. 93-110.
- GÖLPINARLI, A. (1969). *100 Soruda Türkiye’de Mezhepler ve Tarikatlar*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- GÖRÜNÜR, L. (1996). *Tarikat Sanatında Başlık Sembolizmi (Mevlevilerde ve Bektaşilerde)*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- GÜMÜŞOĞLU, D. (2011). “Bektaşilik ve Alevilikte Hırkanın Önemi”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. 2011/60. 395- 410.

- GÜNANA, M. (2018). *Yazı-Resim Geleneğinin Alevi-Bektaşî Sanatındaki Örnekleri ve Günümüz Sanatına Yansımaları*. İstanbul Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- “Hoş Gör Yâ Hü” *Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller Nesnelere*. (Haz.) Ekrem Işın, Selahattin Özpabalıyıklar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İNANÇER, Ö. T. (2005). “Osmanlı Tarihinde Sûfilik Âyin ve Erkânları”. *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler Kaynaklar-Doktrin-Ayin ve Erkân-Tarikatlar Edebiyat-Mimari-Güzel Sanatlar-Modernizm*. (Haz.) Ahmet Yaşar Ocak. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları. 115-171.
- KAHRİMAN, A. (2012). *Nesimi Divanı'nda Tasavvufî Öğelerin Değerlendirilmesi*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- KARA, M. (1999). *Din, Hayat, Sanat Açısından Tekkeler ve Zaviyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KARAMUSTAFA, A. T. (1999). “Kalenderler, Abdallar, Hayderiler: 16. Yüzyılda Bektaşîliğin Oluşumu”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*. 1999/11.
- KORKMAZ, E. (2005). *Ansiklopedik Alevilik-Bektaşîlik Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- Dedeoğlu, Hasan ve Okumuş, Necdet (1999). *Manisa Müzesi Hat Koleksiyonu*. İzmir: Manisa Valiliği Yayını.
- MÉLİKOFF, İ. (2005). “Bektaşî-Aleviler’de Ali’nin Tanrılaştırılması”. *Tarihden Teolojye: İslam İnançlarında Hz. Ali*. (Haz.) Ahmet Yaşar Ocak. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları. 79-101.
- MÉLİKOFF, İ. (2009). *Uyur İdike Uyardılar Alevilik- Bektaşîlik Araştırmaları*. İstanbul: Demos Yayınları.
- MÉLİKOFF, İ. (2010). *Hacı Bektaş Efsanesinden Gerçeğe*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- MİKOV, L. (2008). *Bulgaristan’da Alevi-Bektaşî Kültürü*. Çev. Orlin Sabev (Orhan Salih). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- NAS, E. (2016). “Türk Halk Resminde Eklektik Bir Üslup: Camaltı Resimler”. *Millî Folklor*. 2016/28(112). 95-106.
- NOYAN, B. (1998). *Bütün Yönleriyle Bektaşîlik ve Alevilik*. C. 1. Ankara: Ardıç Yayınları.
- NOYAN, B. (1999). *Bütün Yönleriyle Bektaşîlik ve Alevilik*. C. II. Ankara: Ardıç Yayınları.
- NOYAN, B. (2001). *Bütün Yönleriyle Bektaşîlik ve Alevilik*. C. IV. Ankara: Ardıç Yayınları.
- ÖGKE, A. (2009). “İbnü’l-Arabî’nin Fusûsu’l-Hikemin’de Ayna Metaforu”. *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*. 2009/23. 75-89.
- ÖZCAN, H. (2001). *Bektaşî Âdâb ve Erkân*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi.
- ÖZCAN, A. R. (2012). “Müsenna Yazılar”. *Hat ve Tezhip Sanatı*. (Ed.) Ali Rıza Özcan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. 211-219.
- ÖZÖNDER, H. (2003). *Ansiklopedik Hat, Tezhip Sanatları Deyim ve Terimleri Sözlüğü*. Konya: Sebat Ofset Matbaacılık.
- PEHLİVAN, B. (1997). *Alevi-Bektaşî Düşüncesine Göre Allah*. İstanbul: Pencere Yayınları.
- Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu*. (2012). İstanbul.
- SARIKAYA, M. S. (2009). “Bektaşî ve Alevilerde Hz. Ali’nin Tanrılaştırılması İddialarına Dair Bir Değerlendirme”. *Hazreti Ali –Sempozyum Bildirileri-*, 24-25 Ekim 2007 İzmir. 55-73.

- SAY, Y. (2010). *Kalenderî, Alevî ve Bektaşî Kültünde Önemli Bir Alp-Eren Gazî: Şucâ'eddîn Velî (Sultan Varlığı) ve Velâyetnâmesi*. T.C. Eskişehir Valiliği.
- SCHİMMELE, A. (1982). *Tasavvufun Boyutları*. İstanbul: Adam Yayınları.
- SCHİMMELE, A. (1984). *Calligraphy and Islamic Culture*. New York-London: New York University Press.
- SCHİMMELE, A. (2004). *İslâmın Mistik Boyutları*. Çev. Ergun Kocabıyık. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- SCHİMMELE, A. (2009). *Hallac "Kurtarın Beni Tanrı'dan"*. Çev. G. Ahmetcan Asena. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- SERİN, M. (2003). *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- SHANİ, R. (2012). "Calligraphic Lions Symbolising The Esoteric Dimension of Ali's Nature", *The Art and Material Culture of Iranian Shi'ism Iconography and Religious Devotion in Shi'i Islam*. (Ed.) Pedran Khosronejad. London-New York: I.B. Tauris. 122-158.
- SOİLEAU, M. (2002). *Bektaşî Öğretilerinin Aktarılmasında Nefes'in Rolü*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- SOYER, A. Y. (2009). "Bektaşîliğe Etki Eden Diğer İnançlar". *Geçmişten Günümüze Alevî-Bektaşî Kültürü*. (Ed.) Ahmet Yaşar Ocak. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 286-297.
- SOYER, A. Y. (2016). *Şu Bizim Bektaşîler*. İstanbul: Post Yayın Dağıtım.
- SUNAR, C. (1975). *Melâmilik ve Bektaşîlik*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- ŞİMŞEK, S. (2017). *Tasavvuf Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- TANMAN, M. B. (2000). "Geç Dönem Osmanlı Tekke Sanatında Seyyid Ahmed El-Rifaî Türbesi Tasvirleri". *Palmet*. 2000/3. 77-102.
- TANMAN, M. B. (2005). "Osmanlı Mimarisinde Tarikat Yapıları/Tekkeler". *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler Kaynaklar-Doktrin-Ayin ve Erkân-Tarikatlar Edebiyat-Mimari-Güzel Sanatlar-Modernizm*. (Haz.) Ahmet Yaşar Ocak. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları. 305-363.
- TANSUĞ, S. (2012). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taşbaskası Halk Resimleri Sergisi Resim ve Heykel Müzesinde* (1958). İstanbul: Erpak Matbaası.
- TATCI, M. (2014). *İşitin Ey Yârenler -Yunus Emre Yorumları-*. Eskişehir: T.C. Eskişehir Valiliği.
- TEBER, Ö. F. (2008). *Bektaşî Erkânâmelerinde Meşhebi Unsurlar*. Ankara: Aktif Yayınevi.
- Turkish Arts Calligraphic Figures*. (y.y.). İstanbul: Ada Press Publishers.
- Turkish Arts Calligraphic Figures 2*. (y.y.). İstanbul: Ada Press Publishers.
- ULUDAĞ, H. (2005). *Osmanlı Hat Sanatında Tekke Yazıları*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- ÜNÜSOY, K. (2011). *Tarihî Şahsiyeti ve Anadolu İnanç Kültüründeki Tasavvuruyla Hz. Ali (XIII.-XVI. Yüzyıllar)*. Isparta Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi.
- VIRMİÇA, R. (2010). *Kosova Tekkeleri Türbeleri ve Kitabeli Mezar Taşları*. İstanbul: Sufi Kitap.
- YAĞAN, N. (2005). *Hüsnü Hat*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

- YILDIRIM, M. (1999). “Bektâşi Mezar Taşlarında Dekoratif Sanatlar”. *Selçuk Üniversitesi İlahiyât Fakültesi Dergisi*. 1999/8. 189-202.
- YILMAZ, K. (2012). *Türk Hat Sanatında Kompozisyon Kurgusu ve Geometrik Altyapı*. İstanbul Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- ZÜBEYR, H. (1928). “Hacı Bektaş Tekkesi”. *Türkiyat Mecmuası*. C. 2. 365-384.