

## EDİRNE ARKEOLOJİ VE ETNOGRAFYA MÜZESİNDEKİ BİR GRUP AYİNSEL DEF: MAZHARLAR\*



### A GROUP OF RITUAL TAMBOURINES IN THE EDİRNE ARCHEOLOGY AND ETHNOGRAPHY MUSEUM: MAZHARS

Bahriye GÜRAY GÜLYÜZ\*\*

#### ÖZ

Mazhar olarak adlandırılan büyük boyutlu ayinsel defler Osmanlı Devleti'nin kuruluş devresinden itibaren dini ve kültürel hayatta önemli roller üstlenmiştir. Daire, bendir, zilsiz daire, zilsiz def, mizher, mefhar, kanga zâkir defî ve Kâdiri defî gibi farklı adlarla anılan bu çalgı, özellikle sesli zikir yapan tarikatların ayin ve merasimlerinde kullanılan ve dervişin dönüşüm serüveniyle özdeşleştirilen bir unsur olarak saygınlık kazanmıştır. Bu araştırma Edirne Arkeoloji ve Etnografya Müzesi bünyesindeki Türk İslam Eserleri Müzesi koleksiyonunda bulunan 17 mazharın yapısal, işlevsel, süsleme ve sembolik özelliklerini incelemek, tarihlendirmek ve buna bağlı olarak Osmanlı toplumunun dini ve kültürel hayatındaki izlerini sürmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın sonunda incelenen mazharlardan bazılarının Sa'diyye, Rifâiyye ve Kâdiriyye tarikatlarıyla doğrudan, Bektâşiyye tarikatıyla ise dolaylı bir bağlantıya sahip olduğu; bu tarikatların Edirne ve İstanbul'daki tekkeleri arasında cereyan eden kültürel geçirgenliğe işaret ettikleri tespit edilmiş ve bu geçirgenliğin 19. yüzyılın ilk çeyreğinden 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar uzanan bir süreçte, devrin siyasi, toplumsal ve dini olaylarının etkisiyle gerçekleşmiş olabileceği görüşüne varılmıştır.

*Anahtar Kelimeler: Müzik, Tasavvuf, Def, Zikir, Derviş*

#### ABSTRACT

Large-sized ritual tambourines, called mazhar, have played important roles in religious and cultural life since the founding of the Ottoman Empire. This instrument, which is known by different names, has gained respect due to the fact that it is an element used in the rites and ceremonies of the sects that perform vocal dhikr and is identified with the transformation adventure of the dervish. This research was carried out with the

\* Bu çalışma Edirne Arkeoloji ve Etnografya Müzesi'nin 14.03.2023 Tarih ve 3566438 Sayılı izniyle ve taraflar arasında imzalanan protokol doğrultusunda yapılmıştır. Çalışmanın gerçekleşmesinde yardım ve destek sağlayan Müze Müdür V. Şahan Kırçın, Uzm. Ayşegül Bozkaya ve Uzm. Zehra Pekpak'a teşekkür ederim.

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Edirne.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1116-6527> ♦ E-mail: bahriyeguray@trakya.edu.tr

aim of examining and dating the structural, functional, ornamental and symbolic features of 17 mazhars which are in the collection of the Turkish Islamic Arts Museum affiliated with the Edirne Archeology and Ethnography Museum. In this study; the invention of the tambourine and its place as a ritual instrument in different cultures were summarized. Then the works were examined and dated in terms of their structural, functional, ornamental and symbolic features.

In the examined mazhars, it was determined that the leather was fixed to the hoop with two different techniques: rope and nails. And there are three types; those with beam strings, those with zingirdek and those with empty hoops. In this context, it was noted that the mazhar, which we can consider as an instrument that is structurally and functionally tolerant to different applications, is conservative, especially in its circular form and without a cymbal. It is understood that the structural features of the instrument, especially the diameter of the hoop, affect its tone and playing techniques.

Calligraphy stands out as the most prominent element used in the decoration of the mazhars. Inscriptions of different qualities were identified on or inside 13 works. The writings on the inside are ordinary by style but some of them influenced the course of our research as documentary writings. Especially, the clear dates stated in the two works have been the most important basis for placing the subject on a certain historical basis. The calligraphies on the front sides are specially written style and have an artistic and esthetic appearance. This fact suggests that these instruments, which are usually hung on the walls, albeit indirectly are a part of the lodge decoration. The writings on the front, written in a muhakkak style, helped to date some works that do not contain a date, such as the crescent-star symbol consisting of a crescent and a five-pointed star drawn on a work, to the 19th century.

We also discovered that there is a connection between the instrument and dervish's journey to become the Perfect Human and reaching God. Likewise, we have seen that the mazhar is associated with Sufi concepts such as union, and we believe that this connection, strengthened by the wedding metaphor, is related to the announcement of the wedding, which is one of the first and most important duties of the instrument in Islamic life.

As a result, it was determined that some of the works had a direct connection with the Sa'diyye, Rifaiyye and Kadiryye sects, and an indirect connection with the Bektashiyye; that these sects indicate a cultural permeability between their lodges and that this permeability may have occurred in a period from the first quarter of the 19th century to the first quarter of the 20th century, under the influence of the political, social and religious events of the period. This research offers the opportunity to take a religious, social, cultural and artistic cross-section of one of the most active periods of Ottoman history through the mazhar instrument, a religious symbol seen and heard in Ottoman society.

**Keywords:** *Music, Sufism, Tambourine, Dhikir, Dervish*

## Giriş

Her kültürün görsel ve işitsel hafızasında kadim bir yere sahip olan def, tarih öncesi çağlarda icat edilen ilk çalgılardan biri ve tüm vurmali çalgıların atası kabul edilir.<sup>1</sup> Bilinen en eski ayinsel çalgılarından biri olan def, genel itibariyle yuvarlak ahşap kasnağın bir yüzüne deri gerdirilmiş bir çalgı olmakla birlikte, bazı kültürlerde dört köşeli, çift yüzü ya da metal konstrüksiyonlu olarak da tasarlanmıştır.<sup>2</sup> Tarihi süreçte farklı malzemeler kullanılarak imal edilen def, çeşitli bayram, tören ve dini ayinlerde tek başına ya da başka çalgılarla birlikte; elde, diz üstünde ya da bacakların arasında tutularak çalınmıştır. Farklı kültür ve coğrafyalarda değişik adlarla bilinen çalgının def olarak adlandırılmasının kadim bir geçmişe dayandığı anlaşılmaktadır. Zira Sümercede çalgıyı tanımlamak üzere kullanılan *dab* kelimesinin, def adlandırmasının kökenini teşkil ettiği kabul edilir.<sup>3</sup> Akkadça vasıtasıyla Sâmî dillerine giren bu adlandırma, Arapçaya *deff/düff*; İbraniceye ise *dapp/toff* şeklinde geçmiş,<sup>4</sup> çalgı Sâmî kavimler tarafından çok yaygın şekilde kullanılmıştır.<sup>5</sup>

MÖ 10.000 yıllarında kullanılmaya başlandığı düşünülen defin maddi kültür yansımaları MÖ 6000'den itibaren Anadolu uygarlıklarının eserlerinden takip edilebilmektedir.<sup>6</sup> Anaerkil dünya görüşünde, güneş ve ayla bağlantılı tanrıçanın bir tezahürü, doğurganlık ve yaratıcılık sembolü olarak kabul edilen def, ana tanrıça kültüne bağlı rahip ve rahibelerin de başlıca alametlerindendir.<sup>7</sup> Ayinsel bir çalgı olarak Anadolu'dan Orta Asya, Mezopotamya ve tüm Avrupa'ya yayıldığı düşünülen defin<sup>8</sup>, özellikle kadın icracılar tarafından kullanıldığı kabul edilir.<sup>9</sup>

Ayinsel defe dair benzer bir tahayyül Orta Asya Türk kültür ve inançlarında da karşımıza çıkar. Zira farklı âlemler ve ruhlarla iletişim kurduğuna inanılan şamanların çeşitli ayinlerde kullandığı davul, zincirli veya halkalı bir çeşit def olup<sup>10</sup>, Toprak Ana

1 Akdemir, 2017, 996; Karaoğlu, 2024a, 2.

2 Uludağ, 1999, 31; Bozkurt, 1994, 84.

3 Bozkurt, 1994, 83.

4 Bozkurt, 1994, 83-84.

5 Bozkurt, 1994, 84.

6 Redmond, 1997, 3, 47-50, 52; Akdemir, 2017, 996.

7 Roller, 2004, 143-145, 151-153, 172, 189, 204, 207, 213, 217, 223, 225, 281, 296-297, 300; Akdemir, 2017, 996; Ateş, 2018, 292, 297, 309.

8 Gazimihal, 1975, 13-14; Akdemir, 2017, 996; Karaoğlu, 2024a, 18;

9 Redmond, 1997, 3, 9-10, 21-23, 27, 29, 38, 43-44, 47-50, 52; Roller, 2004, 143-144, 151-153, 157, 172, 184, 189, 204-205, 207, 217, 223-225, 281, 296-297, 300; Ateş, 2018, 297, 309; Karaoğlu, 2024b, 1386.

10 Orta Asya Şamanlarının başlıca teçhizatı olan ahşap kasnak üzerine deri gerili çalgı, büyük def anlamında tüngür olarak adlandırılırdı. Bundan başka dumru, tümrüg de def karşılığında kullanılan Türkçe adlandırmalardır. Ögel 2000, 28, 196, 206-207, 214-215, 277-278, 280.



**Fot.1:**  
Şaman Davulunun İçi  
(Dioszegi'den naklen  
Çoruhlu, 2002, 79)



**Fot.2:**  
Büyük Defler Şeklinde  
Hun Nevbet Davulları  
(Ögel, 2000, 214)

ile ilişkilendirilmiştir.<sup>11</sup> Yuvarlak ya da oval formulu tasarlanan bu çalgı,<sup>12</sup> el ya da tokmak vuruşlarıyla ses çıkarmak suretiyle ilk kadın şaman atayı taklit eden kadın<sup>13</sup> ve erkek<sup>14</sup> şamanlar tarafından icra edilirdi. İçte ve dışta çeşitli resimlerle dekore edilen bu türden defler, ayinsel öneme sahip türlü aksesuarlar, metalik halka ve aplikasyonlarla (Fot. 1) donatılırdı.<sup>15</sup> Kuvvetli sembolik anlamlara sahip bu çalgının benzerleri askeri müzik ve törenlerde de kullanılmıştır<sup>16</sup> (Fot. 2).

Çok tanrılı kültürlerde yaygın bir kullanıma sahip olan defin tek tanrılı dinlerdeki ayinsel kullanımına dair en eski yazılı bilgiler Yahudi metinleridir. Eski Ahit'ten anlaşıldığına göre; bu çalgı özellikle dini tören ve kutlamalarda kullanılmakta, mezmurlar def ve çenk eşliğinde ya da sadece def çalmak suretiyle dans ederek söylenmektedir.<sup>17</sup> Yahudi gelenekleri üzerine inşa edilen erken Hristiyan kültüründe de defin önemli bir yer üstlendiği anlaşılr. Öyle ki İncil'de sıklıkla adı geçen 12 çalgıdan biri de defdir.<sup>18</sup>

Defin erken İslami müzik ve sembolizmindeki yerinin belirlenmesinde semavi dinlerin kültürel mirası kadar Arap gelenekleri de etkilidir. Cahiliye devri Arap topluluklarının en gözde çalgılarından biri olarak def, savaş, kutlama ve çeşitli

11 Şaman davulunun kasağı Toprak Ana'nın üreme organı, üzerine gerilen deri ise bekâreti olarak kabul edilmekte, böylece kökeni çok eskilere dayanan bir düşünce akışında kadın ve onun vücudu kozmosla özdeşleştirilmektedir. Bk. Bayat, 2006, 195-196.

12 Şapolyo, 1964, 56; Çoruhlu, 2002, 80.

13 Ögel, 2010, 17, 105, 191.

14 Efsanelere göre yeryüzünün ilk ve en güçlü şamanı, ulu bir kartalla ilişkiye giren ve erkek evlat doğuran bir kadındır. Bütün şamanların atası olan bu kadının oğlu da anasını taklit etmek suretiyle şaman vazifesini ve neslini sürdürmüştür. Ögel, 2010, 596-597. Erkek şamanların ayinlerde kullandıkları kıyafet ve aksesuarların yanı sıra tavır ve sesleriyle de ilk kadın şamanı taklit ettikleri düşünülmektedir. Beydili, 2003, 511.

15 Şapolyo, 1964, 56; Ögel, 2000, 35, 215; Çoruhlu, 2002, 76-80.

16 Ögel, 2000, 27-30, 33-34, 214.

17 Bozkurt, 1994, 84.

18 Oral, 2011, 72.

eğlencelerde, şiir dinletilerinde genellikle de kadınlar tarafından çalınırdı.<sup>19</sup> Bu gelenek İslami dönemde de sürdürülmüş, bayram, kutlama ve panayırlarda def çalmaya devam edildiği gibi çeşitli ilan ve haberler de halka def çalmak suretiyle duyurulmuştur.<sup>20</sup> Öyle ki bazı hadislerde nikâhın def çalarak ilan edilmesi özellikle istenmiş, buna bağlı olarak def çalmak evliliği meşrulaştıran başlıca unsurlardan biri kabul edilmiştir.<sup>21</sup> Hz. Peygamber'in isteğiyle, Hz Ali ile Hz Fatıma'nın nikâhında zilsiz def çalmak suretiyle şenlik edildiği bilinmektedir.<sup>22</sup>

Def, İslami hayat tarzında yer edinmiş ayrıcalıklı bir çalgıdır. Öyle ki musikiyi haram gören ulema bile defin istisna teşkil ettiği görüşünde birleşir.<sup>23</sup> Ancak bu müsamaha her türden def için geçerli olmayıp, Hz. Ali ile Hz. Fatıma'nın düğün anekdotunda vurgulandığı gibi zilsiz olması koşuluna bağlanmıştır.<sup>24</sup>

Türk-İslam kültür coğrafyasında yaygın bir kullanıma sahip olan def, erken dönemlerden itibaren Osmanlı dini ve kültür hayatının da vazgeçilmez parçası olmuş,<sup>25</sup> düğün ve sünnetler başta olmak üzere çeşitli kutlamalarda ya da avlarda çalınmıştır.<sup>26</sup>

Osmanlı devrinde kullanılan defler icra, boyut, ses özellikleri ve sembolik anlamları bakımından farklı mahiyettedir. Türk halk musikisinde kullanılan defler, delbek, germe, kabran gibi adlarla anılmakta; genellikle 27-28 cm çapında olan bu çalgılar çam ya da gürgen kasnağa toklu derisi gerilmek suretiyle yapılmaktadır.<sup>27</sup> Zilsiz olan bu deflerin bazılarında kasnak içinde sıra halinde dizilmiş küçük halkalar da bulunurdu. Düğün ve kına eğlencelerinde çok kullanılan bu defler genellikle kadınlar tarafından çalınmaktadır.<sup>28</sup> Sanat müziğinde kullanılan defler 30-40 cm çapında ve 3-4 cm eninde olup, kasnak çevresine belli aralıklarla yerleştirilen, 8-9 cm çapında beş çift metalik zil vardır.<sup>29</sup> Beyaz çam, gürgen, kavak ya da ceviz ağacından yapılan bu deflerde çok ince olan balık derisi ya da sığır mesanesi tercih edildiği gibi oğlak derisi kullanılan örnekler de vardır.<sup>30</sup> İcra sahasına bağlı olarak kadın ya da erkek müzisyenler tarafından çalınmaktadır.<sup>31</sup>

Dini musiki ve ayinlerinde kullanılan defler boyut ve mahiyet olarak diğerlerinden farklıdır. Def çeşitlerinin en büyüğü olan bu tür en az 40 cm çapında ve

19 Uludağ, 1999, 31-32, 72.

20 Pakalın, 1993b, 162-163; Bozkurt, 1994, 84; Uludağ, 1999, 73-74, 91-93.

21 Bozkurt, 1994, 84; Uludağ, 1999, 70-72; Tahralı, 2015, 312; Bıyık, 2020, 57.

22 Evliya Çelebi, 2008a, 625, 637; Pakalın, 1993b, 162-163.

23 Yahya Âgâh, 2005, 163-167; Pakalın, 1993b, 162-163.

24 Bozkurt, 1994, 84-85; Bıyık, 2020, 52, 55-56.

25 Abdülaziz Bey, 1995, 384.

26 Evliya Çelebi, 2008a, 625; Ali Rıza Bey, 1978, 109, 194, 298-299; Abdülaziz Bey, 1995, 17-18, 20-22, 42, 47, 48, 50, 53, 131, 388-389, 391-393; Uslu, 2023, 183, 187, 192, 195.

27 Özcan, 1994, 85.

28 Aksoy, 1999, 789-790, 791, 792, 793; Ögel, 2000, 280.

29 Özcan, 1994, 85; Abdülaziz Bey, 1995, 20-21, 389; Rado, 1987, 24.

30 Özcan, 1994, 85; Koçu, 1996, 4331.

31 Abdülaziz Bey, 1995, 384-385; Aksoy, 1999, 789-790, 791, 792, 793; Eralp, 1999, 746-747.

7-8 cm enindedir. Zilsiz olan bu defler genellikle mazhar olarak adlandırılır.<sup>32</sup> Cami ve tekkelerdeki mevlit ve zikir ayinlerinde kullanılan mazharlar mübarek kabul edilmekte ve sadece belli ayinlerde, daima erkek icracılar tarafından çalınmaktadır.<sup>33</sup>

Erken dönemlerden itibaren Osmanlı kültürünün önemli bir parçası ve çeşitli tarikatların vazgeçilmez bir unsuru olan ayinsel defler, Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar kullanılmış, ancak 1925'te tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla icra sahaları daralmıştır. Ayinsel deflere dair kültürel hafızayı bir nebze de olsa kesintiye uğratan bu süreç, aynı zamanda çeşitli müzelerde çok sayıda eserden meydana gelen geniş koleksiyonların oluşmasını sağlamıştır. Araştırma konumuzu teşkil eden 17 eser, Edirne Arkeoloji ve Etnografya Müzesi bünyesindeki Türk İslam Eserleri Müzesi koleksiyonunda yer almaktadır. Eserler müze envanterine def olarak kaydedilmiştir. Ancak def adlandırması sadece tek bir çalgıyı değil, farklı büyüklüğe, donanımlara (zil, zincir, halka, kırıç vb.) ve kullanım sahasına sahip bir çalgı ailesini ifade etmektedir.<sup>34</sup> Buna bağlı olarak tarihi süreçte benzer nitelikteki defler ayrı, farklı mahiyetteki defler aynı adlarla tanımlanabilmiştir. Bu durum dini-ayinsel defler için de söz konusudur. Çalışmada, incelenen eserlerin dini-ayinsel kullanım sahasını ifade eden, belirli bir boyut ve görünüm bilgisi barındıran mazhar adlandırması kullanılmıştır.

Mazhar kategorisindeki eserlerden dört tanesi Edirne Sa'di Tekkesi'nden koleksiyona dahil olmuştur. Zingirdekli, kırıklı ve kasnak içi boş olmak üzere üç farklı tipte olan mazharlarda, deriyi kasnağa tutturmakta ip ve çiviyle sabitleme teknikleri kullanılmış olup bazı örneklerin üzerinde ya da içinde çeşitli yazı ve tarihler bulunmaktadır. Mazharlar arasında geometrik şekilli kabaralarla bezeli örnekler de vardır. Eserlerden sadece bir tanesi müzenin tekke eşyaları seksiyonunda teşhir edilmekte diğerleri ise depoda muhafaza edilmektedir. Çoğu hasar görmüş olan eserlerin tamamı fotoğraflanmış, çap ve yükseklik ölçüleri alınmış, üzerindeki yazılar okunmuş,<sup>35</sup> malzeme, teknik, biçim, boyut, ses, icra, süsleme ve sembolik özellikleri açısından değerlendirilmiş; tarih barındırmayan bazı eserler metin içeriği, yazı tarzı gibi özellikler göz önünde bulundurularak belli bir döneme yerleştirilmeye çalışılmıştır.

### **Tasavvuf Kültüründe Def Kullanımı ve Edirne Müzesi'ndeki Mazharların Tahlili**

Çoğu İslami kaynak defin Kâbil'in torunlarından Tubal b. Lamek ya da karısı Sıla tarafından icat edildiğini kabul etmektedir.<sup>36</sup> Evliya Çelebi'ye göre ise Pisagor tarafından icat edilen bu çalgı ilk kez Süleyman Peygamber ile Saba Melikesi Belkıs'ın

32 Şapolyo, 1964, 56, 78, 96, 98, 165; Ergin, 1977, 96; Pakalın, 1993a, 423.

33 Koçu, 1966, 4331.

34 Esenboğa, 2024, 194, 196-199.

35 Defler üzerinde bulunan yazılar Musa Öncel tarafından okunmuştur. (Kütahya Vahit Paşa Yazma Eser Kütüphanesi). Musa Öncel ve kendisine ulaşmamı sağlayan Bülent Kaçın beyefendilere teşekkür ederim.

36 Bozkurt, 1994, 84.

zifasında çalınmıştır.<sup>37</sup> Hz. Ali ile Hz. Fatıma'nın nikâhında def çalan Ayyârroğlu Baba Amr da def çalanların pîri kabul edilir.<sup>38</sup>

Osmanlı tasavvuf hayatının en önemli temsilcilerinden olan çeşitli tarikatların ayinlerinde önemli bir yer işgal eden mazhar; daire, bendir, zilsiz daire, zilsiz def, mizher, mefhar, kanga, derviş defî gibi farklı isimlerle anılmış,<sup>39</sup> zikri canlandırmak maksatlı kullanıldığından zâkir defî ve Kâdirî defî olarak da adlandırılmıştır.<sup>40</sup> Toplu şekilde sesli zikir yapan ve sadece elle vurulan sazlar kullanan Kâdiriyye, Rifâiyye, Sa'diyye, Bedeviyye gibi tarikatlarda ayrıcalıklı bir yer edinen mazhar,<sup>41</sup> hem senkron sağlayan ritim sazi hem esrime aracı hem de mukaddes<sup>42</sup> bir emanet olarak önem kazanmıştır.

Mazhar, özellikle tekkelerde belirli zamanlarda belli sazlar eşliğinde düzenlenen zikir ayinleri ve nevbelerdeki kullanımıyla öne çıkar. Tekkelerin semahane, tevhidhane ya da meydan adı verilen özel mekânlarında gerçekleştirilen bu merasimlerden nevbeye, daha çok kıyâmî usulde ve cehrî zikri benimseyen tarikatlara has bir tören olup tekkenin haftalık ayin gününde, Ramazan ve Kurban bayramlarında, Kadir ve kandil gecelerinde, hilafet merasimi, nikâh akdi, sünnet düğünü, bed'-i besmele cemiyeti, hacı uğurlama ve karşılama gibi özel zamanlarda, bazı şifa, cezbe ve vecd ayinlerinde vurulurdu.<sup>43</sup> Bunun dışında bazı derviş gruplarının da muayyen günlerde sokaklarda mazhar çalarak dolaştıkları, dua ve ilahiler okuyarak sadaka topladıkları bilinmektedir.<sup>44</sup>

Kıyâmî zikir yapan dergâhlarda tüm ayinlerde sadece halile, kudüm ve mazhar kullanılırdı. Ayinlerinde kullanılacak çalgılar gibi kimler tarafından icra edilecekleri de özel kurallara bağlıdır. Günlük ve haftalık ayinlerde rutin olarak zâkirler tarafından çalınan sazlar, Bayramlarda ve Kandil gecelerinde düzenlenen nevbelerde ise belli bir hiyerarşiye göre taksim edilirdi. Nebvelerde; tekke şeyhi, varsa misafir gelen başka şeyhler, Seyyidler, 12 yaşından küçük şeyh ve halife çocukları ile zâkirbaşı halile; dedeler ile zâkirler kudüm; dervişler ise mazhar vururdu.<sup>45</sup>

37 Evliya Çelebi, 2008a, 637.

38 Evliya Çelebi, 2008, 625, 637.

39 Yahya Âgâh, 2005, 164; Şapolyo, 1964, 56, 78, 96, 98; Koçu, 1966, 4203, 4331; Pakalın, 1993a, 423; Özcan, 1994, 85; Ögel, 2000, 4, 28, 206, 279-282, 284; Erol, 2021, 55; Karaoğlu, 2024b, 1388.

40 Koçu, 1966, 4331.

41 Brown, 1886, 227-228, 248, 254, 259-260; Şapolyo, 1964, 154, 155; Pakalın, 1993a, 682-683; İnançer, 2014, 142.

42 Koçu, 1966, 4331.

43 Ergin, 1977, 96; Pakalın, 1993a, 682; Agayeva, 2007, 37-38; Demirtaş, 2008, 362-364; İnançer, 2014, 130, 142-143.

44 Şapolyo, 1964, 338; Özcan, 1994, s. 85.

45 Ergin, 1977, 96; Pakalın, 1993a, 682; Agayeva, 2007, 38; İnançer, 2014, 142-143.



◀ **Fot. 3:** Nevbede Kullanılan Çalgılar  
(Yahya Agâh, 2005, 337)



▲ **Fot. 4:** İçten Halkalı Azərbaycan Defləri  
(Ögel, 2000, 285)



▲ **Fot. 5:** İçten Halkalı Özbek Defi  
(Ögel, 2000, 284)

Bazı mazharlarda kasnak içinde sıralar halinde dizilmiş ve zılgıt<sup>46</sup> ya da zingirdek<sup>47</sup> olarak adlandırılan demir halkalar, çeşitli uzunlukta zincirler (Fot.3, 4, 5) ya da kiriş teller de bulunurdu. Orta Asya Türk kültür coğrafyasında doğan ya da gelişen tarikatlarda kullanılan mazharların (Fot.4-5) şamanist düşünce alt yapısı üzerinde geliştiği,<sup>48</sup> halkalı ve zincirli olan türlerinin de eski inanışlarının birer tezahürü olarak İslami ritüellere dahil edildiği düşünülmektedir<sup>49</sup>.

## Malzeme ve Teknik

Mazhar tipi ayinsel deflerin yapımında geleneksel malzeme ve yöntemler öncelenmiştir. Ahşap olarak genellikle ceviz, gürgen, dişbudak, akçaağaç, ıhlamur, kavak ya da kiraz ağacı tercih edilirken,<sup>50</sup> deri olarak keçi, kuzu, geyik ve at gibi hayvanların derisi kullanılırdı.<sup>51</sup> İstenilen çap ve kalınlıkta plaka halinde kesilen ahşap, su dolu bir kapta bekletilerek yumuşatılır, daha sonra sert bir kalıba sarılıp bükülerek uçlar üst üste getirilip çivilenirdi. Çember haline getirilen kasnakta bazen elle tutmayı kolaylaştırmak üzere yarım daire şeklinde bir oyuk yapıldı. Tabaklanarak inceltilen ve tuzlanan deri

46 Ögel, 2000, 282.

47 Özcan, 1994, 85.

48 Şapolyo, 1964, 55-56; Ögel, 2000, 282.

49 Ögel, 2000, 4, 28, 30, 35-36, 214, 277, 278-279, 282, 283.

50 Ögel, 2000, 282; Mazlum, 2011, 137; Erdoğan, 2019, 21; Karaoğlu, 2024b, 1388.

51 Gazimihal, 1975, 37; Ögel, 2000, 279, 282.

düz bir zeminde kurutulur, daha sonra istenilen ebatta yuvarlak şekilde kesilip ılık suya batırılarak yumuşatılırdı. Gerdirilerek kasnağın bir yüzüne geçirilen deri, iple ya da çivi-lerle kasnağa sabitlenirdi. Deri kurduğunda mazhar çalınacak hale gelirdi.<sup>52</sup>

**Tablo 1:** Mazharların Yapısal Özellikleri ve Ses Aplikasyonları

| Kat. No. | Sabitleme Tekniği | Çap (cm) | Kasnak Yüksekliği (cm) | Kasnak Kalınlığı (cm) | Tutma Yeri (cm) | Kabara | Şerit | Zingirdek | Kiriş |
|----------|-------------------|----------|------------------------|-----------------------|-----------------|--------|-------|-----------|-------|
| 1        | Çivi              | 47,5     | 7                      | 0,7                   | 9               | ---    | ---   | ---       | ---   |
| 2        | Çivi              | 46       | 8                      | 0,9                   | 15              | var    | var   | ---       | ---   |
| 3        | Çivi              | 46       | 7,5                    | 0,5                   | 6               | ---    | ---   | 11 sıra   | ---   |
| 4        | Çivi              | 44       | 8,5                    | 0,5                   | 12              | ---    | ---   | ---       | ---   |
| 5        | Çivi              | 41       | 9                      | 0,5                   | 10              | ---    | ---   | ---       | ---   |
| 6        | Çivi              | 41       | 9                      | 0,4                   | ---             | düşmüş | var   | ---       | ---   |
| 7        | İp                | 47       | 8                      | 1,5                   | 9               | ---    | ---   | 10 sıra   | ---   |
| 8        | İp                | 55       | 9,5                    | 1                     | 13              | ---    | ---   | 17 sıra   | ---   |
| 9        | İp                | 47       | 8,5                    | 0,7                   | 8               | ---    | ---   | 12 sıra   | ---   |
| 10       | İp                | 49       | 8                      | 1                     | 9               | ---    | ---   | 11 sıra   | ---   |
| 11       | Çivi              | 50       | 9,5                    | 0,5                   | ---             | var    | var   | ---       | ---   |
| 12       | Çivi              | 41       | 9                      | 0,5                   | ---             | var    | var   | 8 sıra    | ---   |
| 13       | Çivi              | 47,5     | 8                      | 0,6                   | ---             | var    | var   | ---       | ---   |
| 14       | Çivi              | 45       | 8                      | 0,6                   | ---             | düşmüş | var   | ---       | ---   |
| 15       | Çivi              | 45       | 8                      | 0,5                   | ---             | var    | var   | ---       | ---   |
| 16       | Çivi              | 47       | 8                      | 0,4                   | ---             | var    | var   | ---       | var   |
| 17       | Çivi              | 42       | 7,5                    | 0,5                   | ---             | var    | var   | ---       | ---   |

İncelenen eserlerde kullanılan ahşap ve deri malzemenin çeşidi tespit edilememiştir. Teknik açıdan değerlendirildiğinde; ahşap kasnakların, genişlikleri 7 cm (Kat. No. 1) ile 9,5 cm (Kat. No. 8 ve 11), kalınlıkları 0,4 cm (Kat. No. 6 ve 16) ile 1,5 cm (Kat. No. 7) arasında değişen plakaların uçlardan çivilenerek çember haline getirilmesiyle oluşturulduğu tespit edilmektedir (Tablo 1). Plakaların üst üste binmesine bağlı olarak kasnak kalınlıkları birleşme yerinde artmaktadır.

İncelenen 13 örnekte (Kat. No. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 11, 12, 13, 14, 15, 16 ve 17) deri, kasnağa çiviyle; 4 örnekte (Kat. No. 7, 8, 9 ve 10) ise iple sabitlenmiştir. Deri, 8 örnekte (Kat. No. 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9 ve 10) kasnağın tamamını sardığı halde (Fot.6c, 8c, 9c, 10c, 12c, 13c, 14c, 15c), 9 örnekte (Kat. No. 2, 6, 11, 12, 13, 14, 15, 16 ve 17) ise kasnağın üst kısmına kabalarla tutturulmuştur (Fot.7c, 11c, 16c, 17c, 18c, 19c, 20c, 21c, 22c). Eser-

52 Akdemir, 2011, 9-10; Akdağ, 2016, 5-9; Akdemir, 2017, 996-997; Erdoğan, 2019, 21-23.

lerin çoğunda çiviyle sabitleme tekniğinin tercih edildiği, özellikle derinin kasnağın üst kısmına tutturulduğu örneklerin tamamında bu tekniğin kullanıldığı dikkat çekmektedir.

8 örnekte (Kat. No. 6, 11, 12, 13, 14, 15, 16 ve 17) kasnakta tutma yeri bulunmazken, 9 örnekte (Kat. No. 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9 ve 10) ise (Fot.6c, 7c, 8c, 9c, 10c, 13c, 14b, 15c) ise genişlikleri 6 cm (Kat. No. 3) ile 15 cm (Kat. No. 1) arasında değişen tutma açıklıkları vardır. Mazharlardan 6 tanesinde (Kat. No. 3, 7, 8, 9, 10 ve 12) kasnak içine sabitlenmiş değişik form ve sayıda metal halka ve zincirlerden ibaret zingirdek (Fot.8b, 12b, 13b, 14b, 15b, 17b), bir örnekte (Kat. No. 16, Fot.21b) ise kasnak içini boydan boya kuşatan üç adet bağırsak kiriş vardır (Tablo 1).

Tekkelerdeki başkaca eşyayla birlikte mazhar benzeri ayinsel çalgıların da dervişler tarafından imal edildiğini düşünmek mümkündür. Zira Evliya Çelebi, Varna kırsalındaki Akyazılı Sultan Tekkesi'ni ziyareti sırasında buradaki dervişlerin kullanmak, hediye etmek ve satıp gelir elde etmek üzere çeşitli eşyalar ürettiklerine şahit olmuştur.<sup>53</sup> Özellikle dış dünyayla bağlantısı sınırlı kırsaldaki tekkelerde ya da kapalı devre ayin icra eden tarikatlarda bu durum kaçınılmaz olmakla birlikte, her türden def imal eden profesyonel bir zümrenin varlığı da kaynaklara yansır. Nitekim Evliya Çelebi'nin bildirdiğine göre, 17. yüzyıl ortalarında İstanbul'da 10 dükkânda hizmet veren 50 kişilik bir daireci esnafı vardır.<sup>54</sup> Bu bağlamda Kat. No. 13'ün iç kısmında bulunan 5 *Numero* ibaresinin (Fot.18b) belli boy ya da ses özelliklerini ifade etmek üzere mazharın üreticisi ya da satıcısı tarafından yazılmış olabileceği akla gelmektedir.

Mazharlar, tekkelerdeki semahanelerde ya da çile ve halvet odalarında duvara asılarak<sup>55</sup> ya da özel kutularında<sup>56</sup> muhafaza edilirdi. Konumuz olan eserlere ait bir muhafaza kutusu tespit edilememiştir.

### **Biçim ve Boyut**

Tarihi süreçte farklı geometrik biçimlerde defler imal edildiği bilinse de dairesel formun çalgı için ideal kabul edildiği anlaşılmaktadır. Özellikle Osmanlı devrinde başka formda bir deneme tespit edilmediği gibi çalgının en bilindik adlarından birinin daire olması da formun isimlendirme üzerindeki etkisini göstermesi bakımından önemlidir.

Doğayı bilinçsel olarak anlamaya çalışan insan, ilk baktığı yer olan gökyüzünde güneş ve ayla anlam kazanan dairesel formla karşılaşmış, buna bağlı olarak daire, insanın ışıklı gökyüzü ve gök cisimleriyle özdeşleştirdiği Tanrı ve tanrısallıkla bağlantılı kullandığı, kutsallık ihtiva eden ilk sembollerden biri olmuştur.<sup>57</sup> Evrenin ve gezegenlerin dönüşü, sonsuz devrim halindeki zaman döngüsü, kozmik düzenle tezahür eden Tanrısal-aşkın bağlantının işareti olarak yaşamın temelindeki bütünlüğe ve sonsuz potansiyele işaret eden

53 Evliya Çelebi, 2008a, 625.

54 Evliya Çelebi, 2008a, 625.

55 Atasoy, 2005, 39; Tuna, 2013, 80, 83, 117, 154, 265.

56 Uzunçarşılı, 1977, 87-88, 101; Işın ve Özpallabıyıklar, 1999, 122.

57 Erim ve Öztürk, 2021, 1622; Aslan, 2021, 1197, 1200-1203, 1214; Gümüş, 2022, 1436.

dairesele form,<sup>58</sup> ilahi olanla bağlantı kurmak isteyen insan tarafından mimaride, ayinsel pratiklerde, meditasyon ve esrime aracı olarak kullanılan çeşitli aksesuar ve çalgılarda da ideal bir biçim olarak taklit edilmiştir.<sup>59</sup> Belli bir hareket ve ritim ihtiva eden dairesele form, çeşitli tarikatların sema, semah, devran olarak adlandırılan ayinsel pratiklerinde de tekrarlanmaktadır.<sup>60</sup> Bu bağlamda mazhar tipi deflerin, malzeme ve teknik konusunda gelişmeye açık olmakla birlikte dairesele formu devam ettirmek hususunda muhafazakâr olduğunu söylemek mümkündür.

Mazharları emsallerinden ayıran en belirgin özelliklerden biri boyutlarıdır. Ölçüler açısından değerlendirildiğinde konumuzu teşkil eden örneklerin çaplarının 41 cm (Kat. No. 5, 6 ve 12) ile 55 cm (Kat. No. 8) arasında değiştiği tespit edilmektedir. Mazharların boyutları, ses özellikleri ile çalım tekniklerini de etkilemektedir.

### **Ses Özellikleri**

Kasnak çapı ile derinin gerginliği ve kalınlığı, mazharın ses sahasını oluşturan temel unsurlar olarak kabul edilmektedir. Kasnak, derinin yüzeyine uygulanan vuruşa bağlı olarak oluşacak dalgaların yayılma alanını belirlerken, derinin gerginliği ve kalınlığı da sesin tizliğine/pestliğine etki etmektedir.<sup>61</sup> Bununla birlikte icracının deri yüzeyinin farklı bölgelerine uyguladığı vuruşların da farklı tınılarda sesler oluşturduğu tespit edilmektedir.<sup>62</sup> Mazhar icrasında darplar genel olarak düm ve tek notasyonlarıyla ifade edilirken dümler kuvvetli, tekler ise zayıf darpları gösterir. Düm sesinin en sağlıklı duyumu; sağ elin başparmak dışındaki parmakların birbirine bitişik şekilde ya da ortaparmağın uç kısmıyla mazharın merkez bölgesi ve kenar bölgesinin ortasına vurularak elde edilirken, tek sesinin en sağlıklı duyumu sol elin orta veya yüzük parmağı iç kısmıyla mazharın kenar kısmına vurulmasıyla sağlanır.<sup>63</sup> Mazhar pes sesli bir çalgı olup yavaş vurulduğunda kendi sesini, hızlı vurulduğunda ise diğer sazların seslerini boğma eğilimindedir.<sup>64</sup>

Cehri zikir yapan tarikatlarda mazhar, hem ritmin hem de okunan ilahilerin usulünün korunabilmesi için kullanılmaktadır. Ritim tutulurken dört dörtlükten bir sekizliğe kadar ölçülebilen aralarla; *Hay* ve *Hû* gibi tek heceli kelimeler söylenirken ise bir sekizlik darplar vurulurdu.<sup>65</sup>

Mazharın çapı, ses dalgalarının yayılma alanını, çalma tekniğini ve ses rengini de belirlemektedir. Buna göre orta kalınlıkta<sup>66</sup> bir deri gerilmiş mazharda; 35 cm çap

58 Bahtiyar, 2006, 25.

59 Aslan, 2021, 1199.

60 Akarpınar, 2004, 14; Bahtiyar, 2006, 80; Erim ve Öztürk, 2021, 1622, 1625; Aslan, 2021, 1211.

61 Akdağ, 2016, 1, 44-46.

62 Akdemir, 2011, 14-15; Mazlum, 2011, 138; Akdağ, 2016, 1, 44

63 Karaoğlu, 2024a, 11, 15-17.

64 Koçu, 1966, 4331.

65 Özcan, 1994, 85.

66 Derinin inceliği ve kalınlığı elde edildiği hayvanın türüne ve inceltmede kullanılan yöntemlere

soprano; 40 cm çap mezzosoprano; 45 cm çap alto; 50 cm çap tenor; 55 cm çap ölçüsü ise bas ses sahasına denk gelmektedir.<sup>67</sup> Bu açıdan değerlendirildiğinde 4 eserin (Kat. No. 5, 6, 12 ve 17) mezzosoprano; 10 eserin (Kat. No. 1, 2, 3, 4, 7, 9, 13, 14, 15 ve 16) alto; 2 eserin (Kat. No. 10 ve 11) tenor; 1 eserin (Kat. No. 8) bas ses aralığına girdiğini söylemek mümkündür.

Mazharı emsallerinden ayıran en belirgin özelliği zilsiz oluşudur. Ancak çalgının sesini etkileyecek metal aplikasyonlara tamamen kapalı olmadığı görülür. Bu bağlamda bir eserde (Kat. No. 12) kasnak içine sabitlenmiş tekli halkalar (Fot.17b); 5 eserde (Kat. No. 3, 7, 8, 9 ve 10) ise zincir şeklinde birbirine bağlanmış çoklu metal zingirdekler kullanılmıştır (Fot.8b, 12b, 13b, 14b, 15b). Kimisi kopmuş ve düşmüş olan zingirdeklerin biçimi, diziliş şekli, uzunluğu ve sıra sayısı eserden esere değişmektedir. Mevcut halde zingirdeklerin 8 (Kat. No. 12), 10 (Kat. No. 7), 11 (Kat. No. 3 ve 10), 12 (Kat. No. 9) ve 17 (Kat. No. 8) sıra halinde tanzim edildiği görülür (Tablo 1).

Ritmin etkisiyle deriye, ahşap kasnağa ve birbirine çarpan zingirdekler, metalik tınılar ilave etmek suretiyle mazharın ses rengini çeşitlendirir. Aynı şekilde kasnak içine gerilen kirişler de (Kat. No. 16) icra sırasında deriye temas ederek seste iki farklı tını oluşturmakta, böylece mazhar sesine farklı bir renk ve derinlik katmaktadır (Fot.21b).<sup>68</sup> Kiriş, standart bir uygulama olmayıp bazı mazharlarda kullanılmıştır.<sup>69</sup>

Konumuz olan eserler belli bir standardı yansıtmamakla birlikte, zingirdeklerin halka ve sıra sayılarının bazı sırlar barındırdığı öğrenilmektedir. Yahya Âgâh Efendi'nin bildirdiğine göre mazhardaki halka sayısı 18 olması Hay isim-i şerifine işaret kabul edilirken, halkaların üç adet olmakla 12 tanesi dörder adet olup bunlar, 12 İmam'a, 12 Pîrân'a, toplamda 66 adedi ise Allah ism-i şerifine işaret kabul edilirdi.<sup>70</sup>

Mekân, bölge ve mevsim değişiklikleri, mazharın yeniden akort edilmesini gerektirir. Akort işlemi, deri yüzeyinin ateş veya başka bir ısı kaynağına tutulmasıyla gerçekleştirilir; bu sayede deri ısıtılarak gerginleşmesi sağlanır.<sup>71</sup> Ancak, fazla gerginleşmesi durumunda deri, avuç içiyle bastırılıp ovularak esnetilir.<sup>72</sup> İncelenen eserlerin neredeyse tamamında deri yüzeyinde renk değişiklikleri tespit edilmiştir. Özellikle bazı eserlerde (Kat. No.1, 2, 3, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, Fot.6a, 6b, 7a, 7b, 8a, 8b, 13a, 13b, 14a, 14b, 17a, 18a, 18b, 19a, 19b, 20a, 20b, 21a, 21b, 22a, 22b) belirgin

---

göre değişebilmektedir. Orta kalınlık nitelemesi belli bir kalınlık belirtilmeyen ilgili yayınlardan aynen alınmıştır. Bk. Akdemir, 2011, 15; Akdemir, 2017, 1000. Çalışmaya konu olan eserlerin deri kalınlıkları ölçülememiştir.

67 Akdemir, 2011, 14; Akdemir, 2017, 999-1000.

68 Mazlum, 2011, 138.

69 Bazı araştırmacılara göre kasnak içinde kiriş olması, çalgının mazhar olarak nitelendirilmesinin başlıca alametidir. Bk. Esenboğa, 2024, 198.

70 Yahya Âgâh, 2005, 160.

71 Akdemir, 2011, 11-12; Akdemir, 2017, 998; Karaoğlu, 2024b, 1389.

72 Akdemir, 2011, 11-12; Akdemir, 2017, 998.

renk farklılıklarının ve bazı eserlerde görülen deliklerin (Kat. No. 10, Fot.15a, 15b) akort işlemi sırasında oluştuğunu düşünmek mümkündür

### **İcra Özellikleri**

Oturarak ya da ayakta çalınabilen mazhar, farklı çalım tekniklerine uygun şekilde tasarlanmış bir çalgıdır. Bu çalım teknikleri arasında elde, diz üstünde ve bacak arasında çalım yer almaktadır. Her üç teknikte de mazharın iç yüzü icracıya bakacak şekilde tutulur.

Elde çalım tekniğinde mazhar, genellikle bir elle göğüs ya da kalp hizasında tutulur; diğer elin parmaklarının hepsi birden ya da teker teker çalgıyı vurmak için kullanılır. Diz üstü çalım tekniğinde mazhar, oturur pozisyondaki icracının sol dizine yerleştirilir. İcraçı, sol elini kullanarak tek sesi, sağ eliyle ise düm sesini üretir. Bacak arasında çalım tekniğinde ise mazhar, icracının diz kapaklarının alt kısmında, bacakların arasında sıkıştırılarak tutulur. İki eli de boşta bırakan bu teknik, vücut anatomisine bağlı olarak çok büyük çaplı mazharların icrasını zorlaştırmaktadır.<sup>73</sup> Daha sağlam tutuş sağlayan yüksek kasnaklı mazharlar, diz üstü ya da bacak arasında çalım tekniklerine daha uygun görülse de,<sup>74</sup> cerhî ve kıyâmî usulde yapılan ayinlerde bu çalım teknikleri kullanılmaz. Bu tür ayinlerde kullanılacak mazharlar elde çalınacak şekilde tasarlanmıştır. 9 eserin (Kat. No. 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9 ve 10) kasnağında bulunan, genişlikleri 6 cm (Kat. No. 3) ile 15 cm (Kat. No. 1) arasında değişen tutma açıklıkları, bu çalım tekniğine işaret etmektedir. Tutma yeri, özellikle uzun süreli kullanımda ve hareketli icralarda çalgının kontrolünü kolaylaştıran bir unsur olarak öne çıkmaktadır.

Benzer şekilde kasnak yüksekliğinin de çalgının ergonomik tasarımının önemli bir parçası olduğu anlaşılmaktadır. Zira yüksek kasnak, çalgının avuç içine daha rahat oturmasını sağlarken, parmakların tek vuruş yapabilmesi için serbest kalmasına da imkân tanır. Bu bağlamda, kasnak yüksekliği 8,5 cm olan iki eser (Kat. No. 4 ve 9), 9 cm olan üç eser (Kat. No. 5, 6 ve 12) ve 9,5 cm olan iki eser (Kat. No. 8 ve 11), yüksekliğe bağlı olarak sundukları tutuş ergonomisiyle öne çıkmaktadır. Kasnak yükseklikleriyle dikkat çeken dört örnekte (Kat. No. 4, 5, 8 ve 9) aynı zamanda tutma yerlerinin bulunması, icracıların çalgıyı tutuş tercihleriyle ilgili olmalıdır.

### **Süsleme Özellikleri**

Konumuz olan mazharlar, bezeme açısından genel itibarıyla sade görünümündedir. Bununla birlikte eserlerin süsleme programında yazı, geometrik süsleme ile metal, kumaş ve deri aplikasyonlar kullanılmıştır. 13 eser (Kat. No. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 11, 13, 14, 15, 16 ve 17) yazı; bir eser (Kat. No. 8) yazı, ay-yıldız ve mühr-i Süleyman olmak üzere geometrik süsleme (Fot.13a); 7 eser (2, 6, 11, 12, 13, 14, 15, 16 ve 17) ise kasnağın dış yüzeyinde aksesuar kullanmak suretiyle süslenmiştir. Aksesuar kullanılan mazharlardan 6 tanesinde (2, 11, 13, 15, 16 ve 17) yuvarlak başlı pirinç kabalar (Fot.7c, 16c, 18c, 20c,

<sup>73</sup> Akdemir, 2011, 53-55.

<sup>74</sup> Akdemir, 2011, 56-60; Erdoğan, 2019, 27.

21c, 22c) bir örnekte ise (Kat. No.12) altı kollu yıldız ve nokta kabartmalarıyla bezeli yuvarlak başlı kabalar kullanılmıştır (Fot.17c). 6 örnekte (Kat. No. 11, 12, 13, 15, 16 ve 17) kabaraların altında meşin, 3 eserde (Kat. No. 2, 6 ve 14) ise kumaş şerit kalıntıları tespit edilmiştir. Şeritlerin yedisi (Kat. No. 2, 6, 11, 14, 15, 16 ve 17) kırmızı (Fot.7c, 11c, 16c, 19c, 20c, 21c, 22c), biri (Kat. No. 12 ) yeşil (Fot.17c), biri (Kat. No. 13) ise siyah renktedir (Fot.18c). Kabara ve şerit gibi detaylar, mazharın estetik görünümünü etkileyen unsurlar olarak öne çıkmaktadır.

Geometrik süslemede farklı nitelikte yıldız motifleri kullanılmıştır. Genellikle göksel ışık, aydınlık, nur, yön, yol bulma, rehberlik, istikamet belirleme kavramlarıyla bağlantılı kabul edilen yıldız motifi, sûfi objeler üzerinde çokça kullanılan sembollerdendir. Kur'an-ı Kerim'de Allah'ın delillerinden biri olarak gösterilmesi, yıldız motifinin Türk-İslam süsleme repertuarında tercih edilmesinin başlıca sebeplerindendir.<sup>75</sup> Sayı sembolizmiyle de yakından ilgili olan yıldız motifi, kaç kollu olduğuna bağlı olarak farklı anlamlar kazanmaktadır.<sup>76</sup> Bu bağlamda mazharlarda deri (Kat. No. 8, Fot.13a) ve metal (Kat. No. 12) üzerine işlenmiş olan farklı nitelikteki altı kollu yıldız sembollerini; Allah'ın âlemi altı günde yaratması,<sup>77</sup> imanın şartları<sup>78</sup>, altı peygamber ve onlara özgü haller,<sup>79</sup> altı yön ve bu istikametlerden gelecek olan ilim<sup>80</sup>, marifet ve hikmet,<sup>81</sup> Hz. Peygamberin altı sahabeti,<sup>82</sup> elvan-ı sitte olarak anılan altı temel renk<sup>83</sup>, kibirlendiği için Allah'ın huzurundan kovulan altı şey<sup>84</sup>, tarikatta ilerlemek için gerekli olan altı şart<sup>85</sup> ve menzil<sup>86</sup> gibi İslam mistisizminde çokça kullanılan unsurlarla bağdaştırmak mümkündür. Özellikle Kat. No. 12'de yuvarlak formlu kabara başını kaplayacak şekilde, ışın kollu olarak tasvir edilen yıldız ve kolları arasında kabartılmak suretiyle yerleştirilen noktalardan meydana gelen kompozisyonu (Fot.17c), makro kozmosun mikro yüzeye yansıtılmış versiyonu<sup>87</sup>

75 Bülbül, 2023, 76, 83.

76 Bahtiyar, 2006, 116-117.

77 Yahya Âgâh, 2005, 71; Çam, 1993, 221; Aras, 2011, 28; Çelik, 2019, 78.

78 Yahya Âgâh, 2005, 71.

79 İbrahim, İsmail, Yusuf, Yunus, Eyüp ve Cercis. Bk. Çelik, 2019, 78. Altı peygamber bazı kaynaklarda; İbrahim, İshak, Yakup, Musa, Harun ve Dâvud olarak belirtilir. Bk. Bülbül, 2023, 76.

80 Yer, gök, doğu, batı, kuzey, güney/ üst, alt, ön, arka, sağ, sol. Yahya Âgâh, 2005, 71; Çam, 1993, 221; Bahtiyar, 2006, 117; Yücer, 2015, 272-273; Çelik, 2019, 78.

81 Yücer, 2015, 272.

82 Abdurrahman-ı Avf, Zübeyr bin Avam, Sa'd bin Ebi Vakkas, Talha, Sa'd ibni Zeyd, Ebu Ubeyde ibni Cerrah. Çelik, 2019, 78.

83 Mavi, kırmızı, beyaz, sarı, yeşil, siyah. Yahya Âgâh, 2005, 72.

84 İblis, Kâbe'yi yıkmak isteyen fil sahipleri, Belâm-ı Baûr, Ad kavmi, buğday ve dağlar. Çelik, 2019, 78.

85 Killet-i ta'am (az yemek), killet-i menam (az uyumak), killet-i kelim (az konuşmak), zıkr-i devam, nefy-i havâtır ve fikr-i tam. Yahya Âgâh, 2005, 70-71.

86 Can, akıl, gönül, nefis, vücut ve insan. Çelik, 2019, 78.

87 Bahtiyar, 2006, 117.

olarak düşünmek mümkündür.

Biri yukarı diğeri aşağı bakan iç içe geçmiş iki üçgenden oluşan mühr-i Süleyman (Kat. No. 8, Fot.13a), altı köşeli yıldız algısı etrafında gelişen en önemli dini sembollerden biridir. Hatem-i Süleyman, Dâvud Yıldızı, Dâvud Kalkanı ve mühr-i Dâvud olarak da adlandırılan bu sembol,<sup>88</sup> ruh ile maddenin zıt ve uyumlu taraflarını barındıran makro kozmosu temsil ederken,<sup>89</sup> koruyucu tılsım, manevi zırh ve muska olarak da kullanılmış,<sup>90</sup> buna bağlı olarak hem dini ayinsel hem askeri teçhizat üzerinde yer bulmuştur.

Kat. 8. üzerindeki hilal ve beş kollu yıldızdan meydana gelen ay-yıldız sembolü sanatsal özelliklerinden ziyade büyük boyutlu olmasıyla dikkat çeker (Fot.13a). Geceyi aydınlatan hilal ve yıldızın tek bir sembol oluşturacak şekilde kullanılması kadim bir uygulama olarak sanat eserleri üzerinden takip edilebilmektedir. Osmanlı kültüründe ay-yıldız sembolü hem dini hem de siyasi bir alamet olarak kullanılmıştır.<sup>91</sup> Kat. No. 8 üzerine kurşunkalemle iptidai şekilde çizilmiş olan ay-yıldız ve mühr-i Süleyman motifleri, esere estetik katkı sağlayacak niteliklerden uzaktır.

### Yazı

Mazharlardaki en belirgin süsleme ögesi yazı olup dekoratif olduğu kadar belge niteliğinde olmasıyla da önem arz eder. Yazılı olan 13 eserden 6 tanesi (Kat. No. 1, 2, 3, 4, 5 ve 8) ön yüzünde (Fot.6a, 7a, 8a, 9a, 10a, 13a); 7 tanesi (Kat. No. 6, 11, 13, 14, 15, 16 ve 17) ise iç kısmında farklı mahiyette yazılar barındırmaktadır (Fot.11b, 16b, 18b, 19b, 20b, 21b, 22b). Bunlardan biri (Kat. No. 1) Arapça, diğerleri Osmanlıca yazılmış olup, 2 tanesinde (Kat. No. 6 ve 11) tarihe yer verilmiştir (Fot.11b, 16b). 4 eserde ise (Kat. No. 7, 9, 10 ve 12) hiçbir yazı yoktur (Fot.12a, 12b, 14a, 14b, 15a, 15b, 17a, 17b). Resmi evrak üzerinden tespit edilemeyen aidiyetlerin belirlenmesinde ve tarihlendirmelerde eserlerin ön ve arka yüzünde bulunan yazılardan elde edilen veriler kullanılmıştır.

Kat No. 1 üzerine siyah mürekkeple yazılmış olan metin, *Meded Ya Ebû Tûrâb* şeklinde bir seslenme nidasıyla başlamaktadır. Ebû Tûrâb lakabı Hz. Muhammed tarafından Hz. Ali'ye verilmiş olup toprağın babası, toprağa bulanmış kimse anlamındadır.<sup>92</sup> Hz. Ali'nin çok sevdiği bu lakaba sûfi çevrelerde mistik anlamlar yüklenmiş; kimisi Hz. Ali'nin Hz. Âdem ile aynı topraktan yaratıldığının; kimisi ahiret gününde üzerindeki toprakları silkeleyerek dirilecek ilk kişi olacağının; başkaları ise Hz. Muhammed'den sonra cihana hükmedeceğinin işareti olarak kabul etmiştir.<sup>93</sup>

88 Çam, 1993, 207; Gök ve Kutlu, 2005, 284; Aras, 2011, 29, 77.

89 Schimmel, 2000, 137, 139; Çam, 1993, 221; Aras, 2011, 28-29.

90 Çam, 1993, 210, 217, 221; Aksel, 2010, 141-142; Bülbül, 2023, 76-77.

91 Eyice, 1991, 297-298; Gök ve Kutlu, 2005, 284; Çetin, 2022, 84.

92 Fırlıklı, 1989, 374; Kandemir, 1994, 243.

93 Kandemir, 1994, 243.

Kat. No. 1 üzerindeki metin Arapça Nâ't-ı Ali Duası ile devam etmektedir<sup>94</sup>. Uhud Savaşı'nda zor durumda kalan Hz. Peygamber'in Hz. Ali'yi yardıma çağırmasıyla hâsıl olduğu rivayet edilen<sup>95</sup> bu duanın; düşmanı helak etmek, sağaltmak, işi rast getirmek, murada erdirmek, müşkülünden ve dertten kurtulmak, Hz. Peygamberi rüyada görmek gibi 40 farklı faydası olduğuna inanılmaktadır.<sup>96</sup> Nâ't-ı Ali, özellikle Alevi-Bektâşî zümrelerinin ayinlerinde kullanılmasıyla dikkati çeker. Zira duada; Allah'ın azameti, Hz. Muhammed'in nübüvveti ve Hz. Ali'nin velayeti zikredilmek suretiyle Alevi-Bektâşî düşüncesinin alametlerinden Allah-Muhammed-Ali formülü tertip edilirken, aynı zamanda onlara nisbet edilen en mümeyyiz vasıflarla ayrı ayrı zikredilerek de yardım istenmektedir.<sup>97</sup> Nâ't-ı Ali, Alevi-Bektâşî zümrelerce Arapça okunan tek dua olmasıyla da ayrıcalıklı bir yere sahiptir.<sup>98</sup>

Nâ't-ı Ali, Kâdiriyye tarikatına ait bir evrâd kitabında da tespit edilmiştir. Buna göre; Kâdiriyye'de Nefs-i Safiye mertebesine gelen müride şeyhi Kahhar ismini zikretmesini telkin ederken bu ismin fûrularının yer aldığı virde dua aynen Bektâşilerde söylendiği gibi yer almaktadır.<sup>99</sup> Duanın Kâdiriyye tarikatında belli bir mertebeye gelen müride vird olarak telkin edilmesi, Kâdiriyye'nin de Hz. Ali'ye istinat etmesiyle ilgili olmalıdır.<sup>100</sup> Mazhar kelimesinde, hem Hz. Ali'nin keramet sahibi oluşuna, hem de bu kerameti Hz. Ali'de yaratan Allah'a işaret vardır.<sup>101</sup> Duanın mazhar üzerine yazılmış olması, çalgının duanın muhatabına iletilmesinde ve tecelli etmesinde aracı konumuna işaret eder.

Kat. No. 2'nin üzerindeki metin, *Aman Mürüvvet* nidasıyla başlamaktadır. Tasavvuf ehline göre Allah'ın gerçek erenlere lütuf ve ihsanlarından olan mürüvvet,<sup>102</sup> içerik itibariyle temiz tabiat, erdem, iyi huy ve fiilleri barındıran mükemmel insaniyet anlamlarına gelmektedir.<sup>103</sup> Kişinin Allah'a karşı sorumluluklarında, kendisiyle ve diğer canlılarla ilgili davranış ve tutumlarında ahlâkî olgunluğa erişmesini ifade eden mürüvvet kavramı,<sup>104</sup> Alevi-Bektâşî zümrelerde ise özgün bir yer ve anlama sahiptir. Bektâşî tekkelerinde Pîr postunun yanında bulunan makam Mürüvvet Taşı olarak anılmakta ve

94 Duanın Türkçe tercümesi şöyledir: *Kerametlerin zuhur ettiği (keramet sahibi olan) Ali'yi çağır. Musibetlerde sana yardım edeni bulursun. Bütün dert ve üzüntüler Ey Allah'ım Sen'in azametinle; Ey Muhammed senin nübüvvetinle ve Ey Ali senin velayetinle aydınlığa dönüşür.*

95 Sarıkaya, 1998, 24; Ergun, 2017, 456. A. Gölpınarlı'ya göre Nâ't-ı Ali, İmam Rıza'nın çağdaşı Dî'bil adlı şairin Arapça bir kıtasıdır. Bk. Gölpınarlı, 1950, 68 dn. 31.

96 Sarıkaya, 1998, 18-20, 21.

97 Birge, 1991, 210; Sarıkaya, 1998, 23; Cebecioğlu, 2009, 460.

98 Yörükân, 1930, 80; Sarıkaya, 1998, 17-18.

99 Sarıkaya, 1998, 22.

100 Sarıkaya, 1998, 22, 29; Azamat, 2001, 132.

101 Sarıkaya, 1998, 22.

102 Gölpınarlı, 2015, 227.

103 Uludağ, 2005, 264; Çağrı, 2006, 61; Cebecioğlu, 2009, 456.

104 Uludağ, 2005, 264; Çağrı, 2006, 62.

buraya mahsus bir niyazla kutsanmaktadır.<sup>105</sup> Bazı Alevi-Bektâşî kültür çevrelerinde ise Mürüvvet ile Meded, Hz. Fatıma'nın doğmadan vefat eden ikiz bebeklerinin adı olarak kabul edilmektedir<sup>106</sup>.

Metnin devamı kolay anlaşılır olması kadar soru-cevap şeklinde, adeta muhataplarıyla konuşur tarzda olmasıyla da dikkat çeker. Metinde mazhar, zikir ve cezbe kelimeleriyle yapılan mecaz aynı zamanda çalgının adını ve kullanım amacını da içermektedir. Metnin çözümlemesi, tek kelimelik bir insan-ı kâmil tarifi olarak nitelendirebileceğimiz mürüvvet sıfatının Sa'deddin el-Cibâvî'yi nitelemek üzere kullanıldığını ortaya koymaktadır.

Kat. No. 3 üzerindeki metin *Mededi'l-meded* nidasıyla başlamaktadır. İmdat, himaye beklemek manasına gelen medet, ermişlerin ruhlarından yardım istemek anlamına da gelmekte,<sup>107</sup> Alevi-Bektâşî zümrelerinde ise *Yetiş ya Ali* anlamında kullanılmaktadır.<sup>108</sup>

Metnin devamını teşkil eden zikir, Nakşibendiyye Tarikatının Halidiye koluna mensup bir şeyh olan M.Z. Kotku'nun<sup>109</sup> tarikatın esaslarını konu alan bir kitabında karşımıza çıkar.<sup>110</sup> Bu durum eser üzerindeki zikrin Nakşilerce bilindiğini göstermektedir.

Kat. No. 4 üzerindeki metin *Hû* nidasıyla başlamaktadır. Arapçada üçüncü tekil şahıs zamiri olan *Hû*, sûfilere göre Allah'ın zatına işaret eden isimdir. Allah'ı bir şey isteme manası taşımayan *Hû* ile anmak, zikirlerin en faziletlisi olarak telakki edilmiştir.<sup>111</sup> Metnin devamı, *Hû*'nun tek başına barındırdığı anlamla özdeş olup bir şey istemeyi ortadan kaldırmadıkça bir kanadı *Lâ* bir kanadı *illâ* olsa bile asıl hedefe ulaşamayacağını ifade etmektedir. Bu durum, *Hû* zikrine dair Hz. Ali'ye ithaf edilen bir rivayeti hatırlatır. Hz. Ali'nin çok defa *Ya Hû, Yâ men Hû, Lâ İlâhe illâ Hû* şeklinde zikrettiği, nedeni sorulduğunda; *Hû*'nun ism-i a'zam olduğunu söylediği rivayet edilir.<sup>112</sup>

Kat. No. 5 üzerindeki metin *Dahilek* nidasıyla başlamaktadır. Daha ziyade sûfi çevrelerde kullanıldığı anlaşılan dahilek, sana sığınıyorum, himayene giriyorum, sana güvenirim, yalvarırım, yetiş, imdat manalarına gelmektedir.<sup>113</sup> Metin, edebi tarif eden, öven ve tarikat içindeki yerine işaret eden bir şiirle devam etmektedir. Bu şiir, M.Z.

105 Cebecioğlu, 2009, 456.

106 Hz. Muhammed'in vefatından sonra bazı kişiler Hz. Fatıma'nın evini basar. İkiz bebeklere hamile olan Fatıma direnir ve kapıyı açmaz. Kapının tekmelenmesiyle kaburgaları kırılan Fatıma bebeklerini düşürür. Doğmadan Hakk'a yürüyen ikizlerden biri eşiğe, diğeri ise ocağa gömüldüğünden, isimleri ocak ve eşiğe verilmiştir. Buna göre; ocak Medet, eşik ise Mürüvvet olarak adlandırılır ve bunlara niyaz edilir. Bk. Şişman ve Şahin, 2019, 49.

107 Uludağ, 2005, 240; Cebecioğlu, 2009, 420.

108 Uludağ, 2005, 240.

109 Elmaz, 1997, 6, 12-13.

110 URL 1.

111 Türer, 1998, 260-261.

112 Şapolyo, 1964, 68; Türer, 1998, 261.

113 Uludağ, 2005, 98; Cebecioğlu, 2009, 149.

Kotku'nun daha önce bahsi geçen eserinde de karşımıza çıkmaktadır.<sup>114</sup>

Kat No. 8'in üzerinde kurşun kalem ve kötü bir hatla *Ayla sahibi türbe İsmail* yazmaktadır. Yazının mürekkeple değil de kurşun kalemle yazılmış olması bir taslak çalışması olabileceğini ya da sonradan yazıldığını düşündürmektedir. Mazharın İsmail Türbesi ya da Türbedar İsmail'e ait olabileceği akla gelmekle birlikte buna dair bir veri elde edilememiştir.

Mazharların ön yüzüne genellikle iri, özenli, muhakkak hat ve siyah mürekkeple yazılan sanatlı yazılara karşın (Fot.6a, 7a, 8a, 9a, 10a), içindeki yazılar estetik kaygılardan uzaktır (11b, 16b, 18b, 19b, 20b, 21b, 22b).

### Aidiyet

Mazharın bir yerden başka bir yere kolayca taşınabilen bir çalgı olması, eserlerin menşe ve aidiyetini tespit etmeyi güçleştirmektedir. Bununla birlikte en az 6 eserin (Kat. No. 1, 2, 3, 4, 5 ve 11) Sa'diyye tarikatıyla bağlantısı tespit edilebilmektedir. Kayıtlara göre mazharlardan 4 tanesi (Kat. No. 1, 3, 4 ve 5) Edirne Sa'di Tekkesi'nden müze koleksiyonuna intikal etmiştir. Bunlardan bir tanesinin (Kat. No. 3) 13 Mart 1926 tarihinde kayıt altına alındığına dair bilgiden hareketle diğer üçünün de bu tarihte envantere alındığını düşünmek mümkündür.

Sa'deddin el-Cibâvî b. Yûnus el-Hasenî el-Mekkî eş-Şeybânî (ö.1180)'ye nisbet edilen Sa'diyye tarikatı, Suriye sahasında Şam bölgesi merkez olmak üzere kurulmuş olup yapılanmasını 16. yüzyıl ortalarında tamamlamıştır. Tarikatın adabı bu yüzyılda Küçük Sa'deddin olarak da bilinen Sa'deddin Muhammed b. Hüseyin el-Asgar eş-Şâgûrî (ö.1578) tarafından Şam'da belirlenmiştir.<sup>115</sup> Osmanlı kültür coğrafyasındaki gelişimini geç gerçekleştiren Sa'diyye, ancak 18. yüzyıl başlarında Şeyh Ebû'l-Vefâ İbrahim b. Yusuf eş-Şâmî (ö.1756) tarafından İstanbul'a getirilmiştir.<sup>116</sup> Tarikatın Edirne'ye 18. yüzyıl başlarında geldiği, şehirdeki etki sahasını ise 19. yüzyılda genişlettiği kabul edilir.<sup>117</sup>

Edirne'de Sa'diyye tarikatına bağlı iki tekke tespit edilebilmiştir.<sup>118</sup> Bunlardan ilki banisine nisbetle Bostancıbaşı Hacı İsmail Ağa Tekkesi olarak da anılan Sa'dî Dergâhı olup, Hadım Timurtaş Mahallesi Tahtalı Hamam Sokak 12 numarada bulunduğu anlaşılmaktadır.<sup>119</sup> Dergâhın kesin inşa tarihi bilinmemekle birlikte, tahsis ve tayinlerine dair kayıtların H.1203/M.1788-1789 tarihli belgelerde bulunması<sup>120</sup>, bu tarihten önce kurulduğunu ortaya koyar. 20. yüzyıl başlarında tekkenin başında Şeyh Said Efendi'nin olduğu bulunmaktadır.<sup>121</sup> Tekke ve zaviyelerin kapatıldığı 1925 yılına kadar Sa'diyye tarikatına

114 URL 1.

115 Yücer, 2015, 231-232.

116 Yücer, 2015, 238.

117 Şimşek, 2008, 285; Yücer, 2015, 267.

118 Akçıl, 2009, xx1.

119 Ahmed Bâdî, 2014, 184; Kurt, 2004, 125; Yücer, 2015, 267.

120 Şentürk, 2019, 139.

121 Yücer, 2015, 268; Şentürk, 2019, 139.

bağlı olarak varlığını sürdüren dergâhın arsası 13 Nisan 1929 tarihinde satılığa çıkarılmış, 28 Nisan 1929'da 300 Lira bedelle Keresteci Cafer Çolpan'a satılmıştır.<sup>122</sup>

Edirne'deki ikinci Sa'diyye tekkesi Noktacızade Kasım Efendi Tekkesi olup, 15. yüzyılda inşa edilen aynı adlı caminin H.1297/M.1879-1880 tarihinde Sa'dî dergâhına çevrilmesiyle kurulmuştur. Sıkça Murad Mahallesi Beylerbeyi Caddesi 73 numarada bulunduğu anlaşılan tekkenin ilk şeyhi, musikişinas ve bestekâr kimliğiyle de bilinen Kemalzade Ali Efendi (ö.1889)'dir.<sup>123</sup> Noktacızade Kasım Efendi Tekkesi'nin bir müddet sonra Rifâî meşrep olduğu anlaşılmaktadır.<sup>124</sup>

Edirne Sa'di Tekkesi'nden gelen mazharların dışında, yazı barındıran iki eserin daha (Kat. No. 2 ve 11) Sa'diyye tarikatıyla bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır. Zira Kat. No. 2 üzerindeki metinde Sa'diyye tarikatının kurucusu Sa'deddin el-Cibâvî'nin zikredilmesi eserin Sa'diyye tarikatıyla bağlantısını ortaya koyarken, Kat. No. 11'in içinde Kudüm-i Şerîf Dergâhı'na ait olduğu açıkça belirtilmektedir. Kaynaklarda Kadem-i Şerîf Dergâhı olarak da geçen bu yapı, 1784'te Sadrazam Halil Hamid Paşa (ö.1785) tarafından inşa ettirilmesine bağlı olarak Halil Hamid Paşa Tekkesi olarak da bilinirdi.<sup>125</sup> Samatya'da bulunduğu anlaşılan dergâh, İstanbul'daki en önemli Sa'di merkezlerinden biridir.<sup>126</sup> Tekkenin ilk postnişini, I. Abdülhamid (1774-1789)'in isteğiyle Şam yakınlarındaki Kadem Köyü'nde muhafaza edilen kadem-i şerifi<sup>127</sup> başı üzerinde taşıyarak İstanbul'a getiren Şeyh Seyyid Muhammed Ziyad (ö.1791)'dir.<sup>128</sup> Ziyad Efendi'den sonra oğullarından Ahmed Efendi, Abdurrahman Efendi, Mehmed Efendi ve Abdüllâtîf Efendi sırayla posta geçmiştir; Abdüllâtîf Efendi (ö.1850)'den sonra oğlu Ahmed Âgâh fendi (ö.1876) ile torunu İsmail Bedreddin Efendi (ö.1914) şeyh olmuştur.<sup>129</sup> Mazharda yazılı olan 11 Rebülevvel 1322 tarihi, 26 Mayıs 1904 Perşembe gününe, İsmail Bedreddin Efendi'nin şeyhlik devrine tekabül etmektedir. 1840 tarihli Âsitâne'de tekkenin ayin günü Perşembe olarak verildiği halde, 1886 tarihli *Mecmua-i Cevâmi* ve 1889 tarihli *Mecmua-i Tekâyâ*'da ise Salı olarak geçtiği öğrenilmektedir.<sup>130</sup>

Gayet coşkulu vecde, cezbe ve istiğrak halli ayinleriyle bilinen Sa'diyye tarikatının merkezlerinde mübarek gün ve gecelerde özellikle de Mevlit Kandillerinde halka açık büyük zikir ayinleri düzenlenirdi. Sa'diyye'nin zikir ayinlerinde ayakta durarak karşılık-

122 Akçıl, 2009, 181.

123 Ahmed Bâdi, 2014, 128; Peremeci, 1939, 310; Akçıl, 2009, 142; Yücer, 2015, 268; Alkan, 2016, 434-435; Şentürk, 2019, 139.

124 Şimşek, 2008, 254-256.

125 Şapolyo, 1964, 203, 468; Kurt, 2004, 92, 112; Yücer, 2015, 242-243.

126 Tanman, 1994a, 327-328; Kurt, 2004, 92, 112; Yücer, 2015, 242-243.

127 Nakş-ı kadem-i saâdet olarak da adlandırılan ve Hz. Peygamber'e ait olduğuna inanılan ayak izi. Tuğla ya da taş yüzey üzerindeki bu iz, kutsal bir emanet olarak muhafaza edilirdi. Bozkurt, 2001, 57-58.

128 Tanman, 1994a, 327-328; Bozkurt, 2001, 57.

129 Tanman, 1994a, 328.

130 Tanman, 1994a, 328.

lı zikir safları oluşturulur, vücut ile baş iki yana sallanıp döndürülerek *Hû, Hay, Allah, Daim, Kayyûm* gibi esmalar zikredilir, harfler belli edilmeden sadece sesle yapılan kalbi zikre geçildiğinde aralarında mazharın da olduğu sazlar vurulurdu.<sup>131</sup>

Mazharların kullanıldığı bir başka Sa'di ayını de devsedir. Osmanlı muhitinde şifa yürüyüşü olarak da anılan bu merasim<sup>132</sup>, şeyhin, şifa bulmak üzere tekkeye gelen ve yüzükoyun yere uzanan hastaların üzerinden yürüyerek ya da atla geçmesinden ibaret olup, mazharlarla tempo tutup zikreden dervişler eşliğinde gerçekleştirilirdi.<sup>133</sup>

Sa'diyye tarikatıyla bağlantısı tespit edilen 6 mazhar (Kat. No. 1, 2, 3, 4, 5 ve 11) yüzlerinde yer alan sanatlı yazılarla emsallerinden ayrılmaktadır (Tablo 2). Eserlerin tamamında deri, çivilerle kasnağa sabitlenmiştir. 4 örnekte (Kat. No.1, 3, 4 ve 5) deri kasnağın tamamını sardığı halde, 2 eserde (Kat. No. 2 ve 11) ise deri kasnağın üst kısmına sabitlenmiş, bu alan kabara çakılmış renkli şeritlerle kuşatılarak vurgulanmıştır. Sadece 1 örneğin (Kat. No. 3) içinde, kasnağa sabitlenmiş 11 sıra zingirdek vardır (Tablo 1).

Kat. No 6, 13 ve 14 üzerindeki yazılar eserlerin Rifâiyye tarikatıyla bağlantılı olduklarını ortaya koymaktadır. Bunlardan iki tanesi (Kat. No. 6 ve 14) ortak menşeli olup Karababa Dergâhı Şeyhi Mehmed Hilmi er-Rifâî'ye aittir. İstanbul Çemberlitaş'ta bulunan tekke, kurucusu Şeyh Mehmed Hilmi Efendi'nin lakabına nisbetle Karababa Dergâhı olarak ünlenmiştir.<sup>134</sup> 19. yüzyıl ortalarında kurulduğu düşünülen tekke, Rifâiyye'nin Ulvânîyye koluna mensup olup ayin günü Salıydı.<sup>135</sup> Karababa Dergâhı bilhassa, vakit namazlarının ardından salât-ı kemâliyye, mihrap duasının ardından ise mersiye okunan, mersiye'nin sonunda Hz. Hüseyin'in sembolik gömleklerinin hürmetle öpüldüğü ayinleriyle bilinirdi.<sup>136</sup> Musikişinaslığıyla da ünlü olan Şeyh Mehmed Hilmi Efendi İstanbullu olup, hilâfeti H.15 Muharrem 1275/ M. 25 Ağustos 1858'dir.<sup>137</sup>

Kat. No. 13'ün Rifâiyye tarikatından Tahtaminare Dergâhı'na ait olduğu anlaşılmaktadır. İstanbul Karagümrük'te bulunan dergâh, kayıtlarda Muslihuddin Mescid-Zâviyesi ve Salih Efendi Tekkesi olarak da geçmektedir.<sup>138</sup> İstanbul'daki en etkili Rifâî dergâhlarından biri olduğu anlaşılan tekke, Şeyh Salih Efendi tarafından 1857'de kurulmuştur.<sup>139</sup> Şeyh Salih Efendi (ö.1879)'den sonra tekkenin başına oğlu Şeyh Ali Rıza Efendi'nin geçtiği öğrenilmektedir.<sup>140</sup> Ulvânîyye usulünün takip edildiği Tahtaminare Tekkesi'nde mukabele günü Pazartesi olduğu halde sonradan Pazar olmuştur.<sup>141</sup>

131 Yücer, 2015, 271-272.

132 Yücer, 2015, 272.

133 Yücer, 2015, 272; Uslu, 1994, 254.

134 Şapolyo, 1964, 167; Tanman, 1994b, 437.

135 Tanman, 1994b, 437.

136 Özcan, 2004, 220-221.

137 Uymaz, 2018, 336.

138 Şapolyo, 1964, 167, 464.

139 Türer, 2014, 287; Tahralı, 2015, 320-321.

140 URL, 2.

141 URL, 2. Rifâî devranlarının pazartesi ya da pazar günleri icra edilmesi adettendi. Şapolyo,

Seyyid Ahmed er-Rifâî'ye (ö.1182) nisbet edilen Rifâiyye, İslâm dünyasının ilk tarikatlarından biri olup daha kurucusunun sağlığında teşkilatlanmıştır.<sup>142</sup> Irak bölgesinde doğup gelişen Rifâiyye, 12. yüzyıl sonlarından itibaren Anadolu'da yayılmaya başladığı halde, İstanbul'a 16. yüzyıl sonlarında gelebilmiş, şehirdeki etkisini ise ancak 18. yüzyılda, Üsküdar Rifâî Âsitânesi'nin kurulmasıyla arttırmıştır.<sup>143</sup> Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) devrinde Osmanlı coğrafyasındaki etkisini güçlendiren Rifâiyye tarikatının,<sup>144</sup> 18. yüzyıl itibariyle Edirne'de faaliyete geçtiği, şehirde en az üç Rifâî tekkesi kurulduğu anlaşılmaktadır.<sup>145</sup>

Rifâiyye'de hem kuûdî hem de kıyâmi yapılan toplu zikirde, şeyhin iki yanında tekli kollar halinde karşılıklı saf tutan dervişler, reis tabir edilen dervişin zikir temposuna uyarak zikreder. Zâkirbaşı ve reisin birlikte hareket etmesiyle mazhar eşliğinde zikrin perdesi giderek yükseltilir, en tiz perdeye ve hızlı tempoya ulaştığında ise peyderpey indirilerek başlangıçtaki perdeye dönülür ve zikir artık hep bu perdeden devam ederdi.<sup>146</sup> Bayramlarda ve nikâh ilan etmek üzere def vurmak sünnet olduğundan, Rifâîler, Müminlerin bayramı olan Cuma gününde, zikir merasimlerinde ve burhan ayinlerinde mazhar vurmaya âdet edinmiştir.<sup>147</sup> Bunlar arasında burhan, Ahmed er-Rifâî'nin kerametlerine dayandırılması kadar aşkınlığıyla da tarikatın alametlerindendir.<sup>148</sup> Şeyhin uygun gördüğü bir zamanda gerçekleştirilen burhan ayininde,<sup>149</sup> vurmali sazlar tempoyu devam ettirirken, ism-i Celâl zikrinin hızlandığı yerde şeyh, tığ, şiş, kılıç gibi aletleri zikreden dervişlerden seçtiklerinin bedenlerinin değişik yerlerine saplar ya da kızgın demiri dervişlerin belden yukarısı çıplak vücutlarına temas ettirir.<sup>150</sup> Hiçbir acı belirtisi göstermeyen dervişler zikirlerine devam eder. Burhan gösterilerinde ateşe girmek, yılan ve akrep ye-

---

1964, 167.

142 Tahralı, 2015, 285, 289.

143 Tahralı, 2015, 291-292.

144 Tahralı, 2015, 292, 294-295, 322.

145 Akçıl, 2009, xxı, 208; Tahralı, 2015, 292, 313-314, 324, 328; Şentürk, 2019, 50, 103-105, 153.

146 Şapolyo, 1964, 165-166; Tahralı, 2015, 306-307.

147 Şapolyo, 1964, 79, 165; Pakalın, 1993b, 43; Tahralı, 2015, 312.

148 1160 yılında, yakınları ve müritlerinden meydana gelen bir kabileyle hacca giden Ahmed er-Rifâî dönüştü Medine'yi ziyaret eder. Rivayete göre, Hz. Peygamber'in kabri önüne gelen Ahmed er-Rifâî, "*es-Selâmü aleyke yâ ceddî*" diyerek selâm verince, Hz. Peygamber'in kabrinden "*Aleyke's-selâm yâ veledî*" şeklinde karşılık gelmiştir. Bu olay karşısında cezbeye gelen Ahmed er-Rifâî, Hz. Peygamber'e sevgisini ve hürmetini gösteren bir şiir okuyup elini öpmek isteğini dile getirince, Hz. Peygamber'in kabrinden dışarıya nuranî bir el uzanmıştır. Bu keramete şahit olan dervişler, cezbe halinde ellerindeki demir, bıçak, kazık ve ateşle kendilerini tahrip etse de vücutlarında hiçbir hasar oluşmamıştır. Ahmed er-Rifâî, tarikine sâlik olacaklara da bu esrarın bahşedilmesi için dua etmiş, Rifâî şeyhleri de bu hatıraya hürmeten burhan göstermeyi sürdürmüştür. İnançer, 2015, 325.

149 Ancak şeyhin uygun gördüğü zamanda gerçekleştirilen burhan, Muharrem ayında kesinlikle yapılmaz. İnançer, 2014, 151.

150 İnançer, 2015, 325; Tahralı, 2015, 307.

mek, zehir içmek, cam parçaları çiğnemek gibi fiiller de gerçekleştirilir.<sup>151</sup> Bu yolla Allah dilemedikçe kesici aletlerin kesmesinin, ateşin yakmasının ya da yırtıcı hayvanların zarar vermesinin mümkün olmayacağı delilleriyle ispatlanmak istenmektedir.<sup>152</sup>

Rifâiyye tarikatıyla bağlantılı olduğu tespit edilen 3 mazharın (Kat. No. 6, 13 ve 14) içinde yazılar vardır. Eserlerin tamamında deri, çivilerle kasnağın üst kısmına sabitlenmiş, bu alan kabara çakılmış renkli şeritlerle çevrelenmiştir. Rifâiyye tarikatına ait mazharının içinde zingirdek yoktur (Tablo 1). Eserlerin hepsi Rifâiyye'nin İstanbul'daki tekkelerine aittir (Tablo 2).

Kat. No 15, 16 ve 17'nin iç kısmındaki *Kâdirîhâne* ifadesi, eserlerin Kâdiriyye tarikatıyla bağlantısını ortaya koymaktadır. Abdülkâdir-i Geylânî (ö.1166)'ye nisbet edilen Kâdiriyye, 12. yüzyılda Irak coğrafyası merkez olmak üzere teşekkül etmiştir. Kurumsallaşmasını kurucusunun sağlığında tamamlayan Kâdiriyye, Abdülkâdir-i Geylânî'nin çok sayıdaki çocukları ve torunları vasıtasıyla birçok kollara ve şubelere ayrılarak İslâm dünyasının her tarafına yayılmıştır.<sup>153</sup> Güneydoğu ve Doğu Anadolu'da 13. yüzyıldan itibaren temsil edilen tarikatın Osmanlı muhitinde yayılması, Hacı Bayrâm Veli'nin müritlerinden Eşrefoğlu Rûmî vasıtasıyla 15. yüzyılda gerçekleşmiştir.<sup>154</sup> 17. yüzyılda sahasını genişleten Kâdiriyye, Rûmiyye kolunun pîri İsmail Rûmî tarafından İstanbul'a getirilmiş, onun Tophane'de kurduğu tekke, Anadolu ve Rumeli'deki bütün Kâdirî dergâhlarının merkezi kabul edilmiştir.<sup>155</sup> E.B. Şapolyo'nun bildirdiğine göre tekke ve zaviyeler kapatılmadan önce İstanbul'da 65 tane Kâdirî tekkesi faaliyet göstermektedir.<sup>156</sup>

Kâdiriyye, Edirne'deki yapılanmasını İstanbul'dan önce gerçekleştirmesiyle de dikkat çeker. Zira Edirne'deki ilk Kâdirî tekkesinin, Bağdat ziyareti dönüşünde şehre gelen İsmail Rûmî'nin emriyle, halifesi Mehmed Rûhî tarafından 1613 yılında kurulduğu kabul edilmektedir.<sup>157</sup> 19. yüzyılda Ahmed Bâdî Efendi, Sevindik Fakih Mahallesinde Kadirihane Caddesi üzerinde 20 numarada bulunan tekkenin, Cuma namazı kılmak üzere bir minberle donatılmış ahşap çatılı bir bina olduğunu bildirmektedir.<sup>158</sup> Tekke ve zaviyelerin kapatılmasına dair 1925 tarihli kanunla faaliyetleri sonlandırılan Edirne Kâdirîhânesi, 1927 yılında Vakıflar İdaresi tarafından satışa çıkarılmış, açık arttırma usulüyle Hüsamettin Ergüt'a satılmıştır.<sup>159</sup> Kâdiriyye'nin Rûmiyye kolunun etkin olduğu yerlerden biri olarak öne çıkan Edirne'de, Halîmî Efendi, Güzelce Baba, Hacı Mehmed Efendi, Topçu Baba, Ömer Baba, Kaplan Baba tekkelerinin de dönem dönem Kâdirî meşâyih üzere faa-

151 Şapolyo, 1964, 165-166, 168; Tahralı, 2015, 307-308.

152 Tahralı, 2015, 307-308, 311.

153 Azamat, 2001, 131; Çakır, 2015, 165-166.

154 Azamat, 2001, 132; Çakır, 2015, 172-173.

155 Azamat, 2001, 133; Tanman, 2001, 130; Çakır, 2015, 178-179.

156 Şapolyo, 1964, 460-461.

157 Çakır, 2015, 185.

158 Ahmed Bâdî, 2014, 171-174.

159 Akçıl, 2009, 113.

liyet gösterdikleri, Kaniye fâtihi İbrahim Paşa'nın da İsmail Rûmî için bir tekke yaptırdığı öğrenilmektedir.<sup>160</sup>

Usul olarak hem hafî (sessiz) hem cehrî (sesli) zikri benimseyen Kâdiriyye tarikatında, toplu zikirler cehrî, kıyâmî ve devrani usulde icra edilir.<sup>161</sup> Genellikle Perşembe ya da Salı akşamı gerçekleştirilen zikir ayinleri, dervişlerin hilal şeklinde dizilip oturmalarından sonra şeyhin Fâtiha okumasıyla başlar ve Abdülkâdir-i Geylânî'nin Kibrîtü'l-Ahmer adlı evradının topluca okunmasıyla devam eder. Belli sayıda tevhit ve ism-i Celâl zikri çekilirken, zikre uygun ilahiler ve serbest kasideler okunur ve bir zâkirin aşr-ı şerif okumasıyla kuûdî zikir tamamlanarak kıyâmî zikre geçilir.<sup>162</sup> Belli sayıda esma okunduktan sonra ise kalbi zikre geçilir ve bu sırada sadece kudüm, nevbe, halile ve mazhar gibi vurmali çalgılar kullanılmaya başlar. Daha sonra devrana geçilir ve ayin dua ile tamamlanır.<sup>163</sup> Haftalık zikir ayininden başka, Kâdirîler için önem arz eden gün ve geceler ile hilâfet merasimi, nikâh akdi, yağmur duası ve cenazelerde de vurmali sazlardan ibaret nevbe vurulduğu bilinmektedir.<sup>164</sup> Mazharın tarikatlar arasında bilhassa Kâdiriyye ile özdeşleştirildiği, çalgının Kâdirî defî olarak anılmasından anlaşılmaktadır.

Kâdiriyye ile bağlantılı olduğu tespit edilen 3 mazharın (Kat. No. 15, 16 ve 17) içinde yazılar vardır (Tablo 2). Eserlerin tamamında deri, çivilerle kasnağın üst kısmına sabitlenmiştir. Bu alan kabara çakılmış renkli şeritlerle çevrelenmiştir. Kâdiriyye tarikatına ait mazharının hepsi zingirdeksiz olup, 1 tanesinde (Kat. No. 16) üç adet kiriş bulunmaktadır (Tablo 1).

Toplumsal etki sahalarını genişletmek konusunda birbirleriyle rekabet eden tarikatların, sürekli bir iletişim ve etkileşim halinde oldukları da anlaşılmaktadır. Pek çok şeyhin birden fazla tarikattan icazet ve hilâfet sahibi olması ya da Edirne Noktacızade Tekkesi'nde olduğu gibi, tekkelerin meşrep değiştirebilmesi, münferit etkileşimin göstergelerindendir. Genellikle kişisel eğilimlerle gerçekleşen bu tür bireysel yakınlaşmalara karşın belli ideolojik beklenti ve hedeflerle bizzat yönetim tarafından teşvik ve hatta mecbur edilen kitlesel bütünleşmeler de söz konusudur. Özellikle Sultan II. Mahmud (1808-1839) dönemindeki Vaka-i Hayriye kararlarının 19. yüzyıl tasavvuf muhitlerinin çehresini tamamen değiştirdiği görülmektedir. Zira 1826'da Yeniçeri Ocağını ortadan kaldırmasıyla birlikte, ocakla doğrudan bağlantılı Bektâşî tarikatı da yasaklanmıştır. Çoğu Bektâşî tekkesi yıkılmış, kimisi ise kapatılarak mülk ve mallarına el konmuş, şeyh ve dervişleri sürülmüştür. Bektâşîliğe karşı başvuru tedbirlerden biri de Bektâşî tekkelerinin başına Nakşibendi şeyhler tayin etmek suretiyle redd-i bid'at ve neşr-i sünnet yapılmasıdır.<sup>165</sup> Bektâşî olmanın resmen yasaklandığı bu süreçte, Bektâşîlerin kendilerini gizledikleri, başka tarikatlara dahil olmak suretiyle varlıklarını devam ettirdikleri bilinmektedir.

160 Çakır, 2015, 185-186.

161 Azamat, 2001, 135.

162 Çakır, 2015, 198.

163 Çakır, 2015, 198-199.

164 Erdaş, 2022, 286.

165 Maden, 2018, 153-160.

**Tablo 2:** Yazı İçeriklerine Göre Mazharların Aidiyet ve Tarih Bilgileri

| Kat. No. | Tarikat   | Tekke                 | Şehir    | Şeyh                  | Tarih H.            | Yazı  |
|----------|-----------|-----------------------|----------|-----------------------|---------------------|-------|
| 1        | Sa'diyye  | Sa'di Tekkesi         | Edirne   | ---                   | ---                 | yüzde |
| 2        | Sa'diyye  | ---                   | ---      | ---                   | ---                 | yüzde |
| 3        | Sa'diyye  | Sa'di Tekkesi         | Edirne   | ---                   | ---                 | yüzde |
| 4        | Sa'diyye  | Sa'di Tekkesi         | Edirne   | ---                   | ---                 | yüzde |
| 5        | Sa'diyye  | Sa'di Tekkesi         | Edirne   | ---                   | --                  | yüzde |
| 6        | Rifâiyye  | Karababa Dergâhı      | İstanbul | Mehmed Hilmi er-Rifâi | 1327                | içte  |
| 7        | ---       | ---                   | ---      | ---                   | ---                 | ---   |
| 8        | ---       | ---                   | ---      | ---                   | ---                 | yüzde |
| 9        | ---       | ---                   | ---      | ---                   | ---                 | ---   |
| 10       | ---       | ---                   | ---      | ---                   | ---                 | ---   |
| 11       | Sa'diyye  | Kudüm-i Şerif Dergâhı | İstanbul | ---                   | 11 Rebiülevvel 1322 | içte  |
| 12       | ---       | ---                   | ---      | ---                   | ---                 | ---   |
| 13       | Rifâiyye  | Tahtaminare Dergâhı   | İstanbul | ---                   | ---                 | içte  |
| 14       | Rifâiyye  | Karababa Dergâhı      | İstanbul | Mehmed Hilmi er-Rifâi | ---                 | içte  |
| 15       | Kâdiriyye | ---                   | ---      | ---                   | 16                  | içte  |
| 16       | Kâdiriyye | ---                   | ---      | ---                   | 12                  | içte  |
| 17       | Kâdiriyye | ---                   | ---      | ---                   | 8                   | içte  |

Farklı meşreplerden tarikatlar arasındaki etkileşimi konumuz olan mazharlar üzerinden de takip etmek mümkündür. Bu bağlamda Bektâşîlikle doğrudan bağlantılı Nâ't-ı Ali'nin Kâdirîler tarafından da kullanıldığının anlaşılması,<sup>166</sup> bu alametin Edirne Sa'di Tekkesi'nden müze koleksiyonuna intikal eden bir mazhar (Kat. No. 1) üzerinde yer alması, farklı ayinsel pratiklere sahip üç ayrı tarikat olan Sa'diyye, Kâdiriyye ve Bektâşîyye'nin muhtemel bir etkileşimini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Benzer bir etkileşimin Mürüvvet ve Meded ifadelerini barındıran Kat. No. 2 ve Kat. No. 3'e de yansımış olabileceği, ölçü ve üslup açısından da benzeşen bu iki eserin ortak bir kompozisyonun parçaları olabileceği akla gelmektedir. Bu etkileşimin ne zaman ve ne şekilde gerçekleştiğini kesin olarak tespit edememekle birlikte, bu örnekler özelinde, Bektâşî tarikatının ilga edildiği 1826 yılı sonrasında olabileceği anlaşılmaktadır.

166 Sarıkaya, 1998, 22, 29.

## Tarihleme

Konu olan mazharlardan sadece iki tanesinde (Kat. No. 6 ve 11) tarihe yer verilmiştir. Buna göre eserlerden biri (Kat. No. 11) 11 Rebiülevvel 1322/M. 26 Mayıs Perşembe 1904; diğeri (Kat. No. 6) H.1327/ M.1909-1910 tarihlidir. İki eserin (Kat No 6 ve 14) ortak aidiyet belirtmesinden hareketle tarih bulunmayan Kat. No. 14'ün en erken Mehmed Hilmi Efendi'nin *posta* geçtiği 25 Ağustos 1858 tarihli olabileceği anlaşılmaktadır.

*Kâdirihâne* ifadesiyle donatılmış olan üç eser (Kat. No. 15, 16 ve 17) üzerinde de tarih olabilecek sayılar bulunmaktadır. Kat. No. 15'te yazının altında 16, Kat. No. 16'da yazının üstünde 12, Kat. No. 17'de ise yazının altında 8 sayıları vardır. Osmanlı kültür çevresinde tarih düşmekte yılın son iki rakamını yazma şeklindeki uygulama oldukça yaygındır.<sup>167</sup> Eserlerin muhtevassından ve yazının türünden hareketle mazharlar üzerindeki sayıların H.1308/M.1890; H.1312/M.1894/1895H; 1316/M.1898/1899 yıllarını ifade etmek üzere kullanıldığını düşünmek mümkündür (Tablo 2). Mazharlara düşülen tarihlerin üretim yılından ziyade kullanıldıkları özel gün ve gecelerin tarihlerini yansıtmaları kuvvetle muhtemeldir. Kudûm-i Şerîf Dergâhı'na ait olan mazharın (Kat. No. 11) dergâhın ayın günlerinden olan Perşembeye denk gelmesi bu düşünceyi güçlendirmektedir.

Tarih belirtmeyen ancak yazı barındıran 5 eser (Kat. No. 1, 2, 3, 4 ve 5) üzerindeki metinlerin muhakkak hatla yazılmış olması (Fot.6a, 7a, 8a, 9a, 10a), tarihlemeye dair öneride bulunma imkânı vermektedir. Zira 13-15. yüzyıllar arasında Osmanlı kültür çevrelerinde yaygın olarak kullanılan muhakkak hat, 16. yüzyıl itibariyle terk edilmiş, ancak 19. yüzyıl ortalarından itibaren yeniden kullanılmaya başlamıştır.<sup>168</sup> Şu halde bahsi geçen eserlerin (Kat. No. 1, 2, 3, 4 ve 5) 19. yüzyıl sonları ya da 20. yüzyıl başlarına ait olabileceğini düşünmek mümkündür. Benzer bir tarihlemenin Kat. No. 8 için de geçerli olabileceği anlaşılmaktadır. Ancak burada tarihleme için yazıdan ziyade eser üzerine çizilmiş olan hilal ve beş kollu yıldızdan meydana gelen ay-yıldız sembolü (Fot.13a) belirleyicidir. Zira tarihi süreçte Osmanlı kültür dairesinde, dini ayinsel ya da siyasi bir sembol olarak ay-yıldız kombinasyonunun teşekkülünde daha ziyade altı, sekiz, on iki kollu yıldız kullanılmış, hilal ve beş kollu yıldızdan meydana gelen ay-yıldız sembolünü kullanma alışkanlığı ancak 19. yüzyılda, 1826 yılı itibariyle yaygınlaşmaya başlamıştır.<sup>169</sup> Bu durum, sembolün dini ayinsel zemindeki kullanımı için de geçerli olup çeşitli tarikatların sancaklarında hilal ve beş kollu yıldız bulunan örnekler, genellikle 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarına tarihlendirilmektedir.<sup>170</sup> Bu bağlamda, süsleme açısından bir değer taşımayan bu iptidai görünümlü çizimi, eseri 19. yüzyıl sonları ya da 20. yüzyıl başlarına tarihlemeye fırsat veren bir veri olarak değerlendirmek mümkündür.

Hiçbir yazı barındırmayan 4 eserin (Kat. No. 7, 9, 10 ve 12) tarihlendirilmesi diğer örneklerle benzer ve farklı nitelikleri göz önüne bulundurularak yapılmaya çalışıl-

167 Özsaray, 2019, 35.

168 Emin, 2019, 2, 36, 39-40.

169 Eyice, 1991, 298; Pakalın, 1993b, 118; Gök ve Kutlu, 2005, 284, 285; Kılıçkaya, 2007, 17, 28, 45-46, 139; Soysal, 2010, 225, 238; Çetin, 2022, 83, 89-91, 101-102, 104.

170 Uysal ve Erol, 2021, 577, 578.

mıştır. Bu bağlamda ölçü, malzeme ve teknik özellikler bakımından yazı barındırmayan eserlerin de 19. ya da 20. yüzyıla ait olabileceği anlaşılmaktadır.

### Sembolik Özellikler

Mazhar tipi def, biçimi, kullanım şekli, ses ve malzeme özelliklerine bağlı olarak Türk-İslam tasavvuf kültüründe sembolik bir objeye dönüşmüştür. Biçim açısından değerlendirildiğinde; tarihöncesi çağlardan beri tanrısallık, yaşam, değişim, dönüşüm, yeniden doğuş, sonsuzluk, kusursuzluk, ışık, aydınlanma, evren, zaman gibi aşkın anlamlar atfedilerek genişleyen daire tasavvuru,<sup>171</sup> başlangıcı ve sonu belli olmayan bir görünüme sahip olmasıyla, İslam mistisizminde mekânsal ve zamansal olarak sonsuz, kusursuz, ezeli ve ebedi kavramlarının somut bir tecellisi ve şuurların birleştiği, çokluğun tekliğe dönüştüğü bir tekâmül düzeyinin ifadesi kabul edilir.<sup>172</sup> Türk-İslam tasavvufunda tamamlanmışlık, olmuşluk, bütünlük ifade eden dairesel form,<sup>173</sup> *Kâbe Kavsey*n kavramıyla da bağdaştırılmıştır. Hz. Muhammed'in miraçta Allah'a ne kadar yaklaştığını belirtmek üzere *Necm Suresi* 9. Ayette "*Fe-kâne kâbe kavseyni ev ednâ / Onunla arasındaki mesafe iki yay kadar hatta daha yakın oldu*" şeklinde geçen bu ifade,<sup>174</sup> sûfilerce daire formuyla izah edilmiştir. Buna göre; bir dairenin ortasından bir çizgi çekildiğinde iki tarafta birer yay olur. Yaylardan birine Kavs-ı imkân derler ki ayinde taraf-ı Muhammed olur. Diğerine ise Kavs-ı vücut derler ki ayinde taraf-ı ilahi olur. Bu yayların birleşmesi sûfilerce bütün olmak, Hak kesilmek yani Hak ile ittihad ve aynü'l cem makamı olarak kabul edilmiştir.<sup>175</sup>

Mazhar, Allah Teâlâ'nın sıfat, isim ve fiillerinin zuhur ve tecelli ettiği yer anlamındaki bir tasavvuf terimi olmasıyla da mutasavvıfların imgeleminde özel bir yer edinmiştir. İlahi zatın kendisindeki tecellisinden başlayıp mahlûkattaki tecellisine kadar uzanan sürecin tamamını kapsayan ve Allah'ın zatı sıfatları ile fiilleri aracılığıyla insan idrakini yansıtan mazhar,<sup>176</sup> sembolik bir obje haline gelmiştir. Sûfi çevrelerde kulun aldığı her nefeste Allah'ı arayış içinde kalbinin heyecanla titremesini simgeleyen mazhar,<sup>177</sup> derviş lisanında namaz kılarım anlamına gelmektedir.<sup>178</sup> Tarikat pîr ve ulularının emanetlerinden biri olarak mazhar<sup>179</sup> mürşitleri tarafından irşat ve gazaya gönderilen halifelere verilen cihazlardandır.<sup>180</sup>

171 Redmond, 1997, 32-34; Erim ve Öztürk, 2021, 1622, 1623, 1624; Aslan, 2021, 1198, 1215; Gümüş, 2022, 1436, 1437, 1439.

172 Gümüş, 2022, 1436.

173 Bahtiyar, 2006, 72-75, 94; Aslan, 2021, 1202.

174 Cebecioğlu, 2009, 332.

175 Şapolyo, 1964, 96, 113; Uludağ, 2005, 200; Cebecioğlu, 2009, 332, 383, 417, 419, 642, 703.

176 Cebecioğlu, 2009, 416.

177 Cebecioğlu, 2009, 153.

178 Evliya Çelebi, 2008a, 460.

179 Evliya Çelebi, 2008a, 454.

180 Evliya Çelebi, 2008b, 158.

Çalgıların belli bir hiyerarşiye göre tanzim edildiği ayin ve merasimlerde mazharın dervişlerin uhdesinde olması,<sup>181</sup> onu dervişin içsel simyasının bir tezahürü olarak düşünmemize fırsat verir. Bu bağlamda; mazharın, vücudu, derisi, sesi, nefesi ve kalbi olan bir canlı olarak kabul edildiğini ve bu haliyle yola ham halde çıkan dervişin insan-ı Kâmil olma idealiyle özdeşleştirildiğini düşünmek mümkündür. Nitekim kırılmadan esnetilen ahşap deriyle kaplanıp, cilt ile vücut iman çivileriyle bütünleşip ideal bir şekil almak üzere tutturulurken, kimi sert kimi hafif darbelerle kalp atmaya başlar. Her kalp gibi dervişinki de şüphe, nefis ya da dünya nimetleriyle büzüşüp esneme tehlikesiyle karşı karşıyadır ve bazen ateşle imtihan ve terbiye edilip asli sesini kazanır.

Mazharın sembolik anlamı kuvvetli bir nesneye dönüşmesinde düğün metaforunun da etkili olduğu anlaşılmaktadır. Zira Allah ile insan arasındaki yakınlığı temin eden vasıta olarak zikir,<sup>182</sup> tasavvufta vuslata ermek olarak ifade edilen mutlak aşka ulaşmayı sağlamaktadır. Aradaki perdenin kalkmasıyla aşk hali içinde Allah ile bütünleşmek fırsatına erişen sûfilerce bu, adeta sevgiliye kavuşmayı sağlayan bir düğün olarak görülmüş<sup>183</sup> ve peygamberin sünneti uyarınca def çalmak marifetiyle cümle âleme ilan edilmiştir.

Mazhar kasnaklarını kuşatan meşin ve kumaş şeritlerin de renk sembolizmiyle ilgili olabileceği anlaşılmaktadır. Kaynaklara yansıdığına göre kırmızı; Allah'ın arşının rengi, fenafillah ve Hz. Ali'nin alametlerindendir.<sup>184</sup> Bazı sûfilerin kırmızı kuşanmayı Peygamber'in sünnetinden saydığı<sup>185</sup> anlaşılmaktadır. Allah isminin nuruna işaret ettiğinden Celaliye olarak da anılan kırmızı<sup>186</sup>, İsm-i Celâl Nuru'na, Merih yıldızına işaret kabul edilir.<sup>187</sup>

Cennet bahçelerinin rengi olarak kabul edilen yeşil; tarikat alameti, ferahlık, fazilet barındıran ve Hz. Hasan'ın soyundan gelenlere has bir renk olarak ululanmış, kamer, Hay ism-i şerifi Nuru'na işaret kabul edilmiştir.<sup>188</sup>

Renklerin efendisi olarak kabul edilen siyah<sup>189</sup>, hükümdarlık alametlerinden biri olarak görülmüş, saygı göstergesi olmak üzere siyah-ı şerif olarak adlandırılmıştır.<sup>190</sup> İslam mistisizminde çeşitli sır ve mucizeleri daima gece zuhur ettiğinden, gecenin remzi kabul edilen siyah<sup>191</sup>; Hz. Fatıma'ya, Hz. Muhammed'in şeriat ve sünnetine, Zühal yıldızına, Kayyum İsm-i Şerifi Nuru'na, aynı zamanda İsm-i zat'a, âlem-i Celâl'e işaret

181 Pakalın, 1993b, 682; İnancı, 2014, 142-143.

182 Uludağ, 2005, 393-394.

183 Uludağ, 2005, 328-329; Cebecioğlu, 2009, 597.

184 Yahya Âgâh, 2005, 114-115; Şapolyo, 1964, 320.

185 Atasoy, 2005, 262, 263.

186 Yahya Âgâh, 2005, 66.

187 Yahya Âgâh, 2005, 66; Atasoy, 2005, 262.

188 Yahya Âgâh, 2005, 66; Şapolyo, 1964, 320; Atasoy, 2005, 262-263.

189 Atasoy, 2005, 262.

190 Atasoy, 2005, 263.

191 Atasoy, 2005, 263.

sayılmıştır.<sup>192</sup> Kırmızı, yeşil ve siyah, farklı ekollerden tarikatların giyim kuşamı ve dini ayinsel eşyalarında önemli yer edinmiştir.<sup>193</sup>

### Sonuç

Araştırmaya konu olan mazharlar yuvarlak ahşap kasnak üzerine derinin ip ve çivilerle sabitlenmesi şeklinde iki farklı teknikte imal edilmiş olup kiriş telliler, zingirdekli ve kasnağı boş olanlar olmak üzere üç çeşittir. Bunlar arasında özellikle kasnak içinde çeşitli sayıda zincir ve halkalarla donatılmış olan zingirdekli tipin, şaman davulu ve Orta Asya menşeli tarikatlarda kullanılan mazharlarla benzeştiği görülmüştür. Mazharların çap ölçüleri göz önünde bulundurularak 4 eserin mezzosoprano, 10 eserin alto, 2 eserin tenor, 1 eserin de bas ses aralığında olabileceği anlaşılmıştır. Uzun süreli ve hareketli icralarda çalgının elde kontrolünü kolaylaştırmak amacıyla, 9 eserde farklı genişliklerde tutma yerleri tespit edilmiştir. Tutma yeri olmayan mazharlarda ise kontrolün, kasnak yüksekliği sayesinde sağlandığı anlaşılmaktadır. Yüksek kasnaklı bazı mazharlarda tutma yerlerinin de bulunması, icracıların çalgıyı tutuş tercihleriyle ilişkilendirilmiştir.

Çalgının ses rengini çeşitlendirmek üzere zingirdek ve kiriş gibi aplikasyonlara da açık olduğu ortaya çıkmış, özellikle zingirdek sayı ve sırasının sembolik anlamlar barındırdığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda yapısal ve işlevsel olarak farklı uygulamalara müsahahalı bir çalgı olarak değerlendirebileceğimiz mazharın, bilhassa dairesel form ve zilsiz olma hususunda muhafazakâr olduğu dikkat çekmiştir.

Mazharların süslemesinde öne çıkan en belirgin öge yazıdır. 6 eserde ön yüzde, 7 eserde ise içte olmak üzere toplam 13 mazharda farklı nitelikte yazılar tespit edilmiştir. Ön ve iç taraftaki metinler hat üslubu, boyut ve içerik açısından farklı niteliktedir. İç kısımdaki yazılar küçük boyutlu olup sanat kaygısı taşımamaktadır. Bu yazılar; tarikat, tekke, şeyh adı ya da tarih içermeleriyle belge niteliği kazanmış ve çalışmanın seyrini etkilemiştir. İki eser (Kat. No. 6 ve 11) üzerindeki tarihler ise konuyu belli bir tarihi zemine oturtmakta en önemli dayanaklar olarak öne çıkmıştır. Üç eser üzerinde 8, 12 ve 16 sayılarıyla birlikte karşılaştığımız *Kâdirîhâne* yazısı, mazharların Kâdiriyye tarikatına ait olduğunu ortaya koysa da hangi tekkeye ait olduğuna dair bir bilgiye ulaşamadık. Bu ifadeyle beraber kullanılan sayıların tarih belirtmek üzere kullanılmış olabileceği kanaatindeyiz.

Mazharların ön yüzündeki yazılar -biri hariç- iri ve itinalı muhakkak hatla yazılmış olup sanatlı ifadeler barındırmaktadır. Bunların içinde özellikle bir tanesi hem Arapça olması hem de Bektâşî ayinlerinde kullanılan Nâ't-ı Ali Duası'nı içermesiyle dikkat çeker. Müze kayıtlarına göre Edirne Sa'dî Tekkesi'nden intikal etmiş olan bir eserde Bektâşîlikle özdeşleşmiş böylesi bir metinle karşılaşmak araştırmanın genişlemesine fırsat vermiştir. Zira Nâ't-ı Ali'nin Kâdiriyye'de kullanıldığına dair bir veriye ulaştığımızda, Sa'diyye, Bektâşîyye ve Kâdiriyye tarikatları arasında bir etkileşim olduğu ortaya çıktı.

192 Yahya Agâh, 2005, 66; Şapolyo, 1964, 320; Atasoy, 2005, 262-263; Tahralı, 2015, 312.

193 Yahya Agâh, 2005, 65-67, 114-115, 123-124; Şapolyo, 1964, 91, 165, 327, 356, 418, 472-474.

Yine bir mazharın ön yüzündeki yazıda Sa‘deddin el-Cibâvî’nin adının tespit edilmesi, eseri Sa‘diyye tarikatıyla ilişkilendirmemizi sağlamıştır.

Eserlerin ön yüzde muhakkak hat kullanılmasını da süslemeden çok tarihlendirme için bir veri olarak değerlendirdik. Zira entelektüel çevrelerde 16. yüzyılda kullanımı terkedilen bu hat üslubunun 19. yüzyıl ortalarından itibaren yeniden popüler olmaya başladığı anlaşıldı. Süslemeden ziyade tarihlendirme için kullandığımız bir başka detay da Kat. No. 8 üzerine kurşun kalemle çizilmiş olan ay-yıldız motifidir. İptidai haliyle sonradan çizilmiş gibi görünen bu sembolün gelişimini irdelendiğimizde, hilal ve beş köşeli yıldızdan meydana gelen şemanın Osmanlı algısında ancak 19. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra yer edindiği ve gerek dini gerekse de siyasi ideoloji yansıtan objeler üzerinde bu tarih itibarıyla kullanımının yoğunlaştığı görülmüştür.

Çalışmada, 6 eserin Sa‘diyye; 3 eserin Rifâiyye, 3 eserin de Kâdiriyye tarikatlarıyla bağlantısını tespit etmek ve tarihlemeye dair görüş belirtmek mümkün olmuştur. Bu bağlamda tarih ve hatta hiçbir yazı barındırmayan eserlerin de doğrudan ya da dolaylı olarak Sa‘diyye, Rifâiyye ve Kâdiriyye tarikatlarının Edirne ve İstanbul’da faaliyet gösteren tekkeleriyle bağlantılı olabilecekleri ve en erken 19. yüzyıl başlarına en geç 20. yüzyılın ilk çeyreğine ait olabilecekleri üzerinde durulmuştur. Fakat malzeme üzerinde yapılacak bilimsel analizler bu zaman aralığını daraltma, geriye çekme ya da kesin şekilde doğrulama imkânını sağlayacaktır.

Ayinsel deflerin ön, iç ve yan yüzeylerini çeşitli sembol, motif ve aplikasyonlarla donatmak, Türklerin kültür ve inanç hafızasında köklü bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilhassa Orta Asya kültür coğrafyasında şekillenen çeşitli tarikatlarda ve bunların etkisiyle bu köklerden muaf olan başkalarında da gelenekselleşen bu durum, yüksek İslami entelektüel muhitlerde yerini hat sanatına terk etmiştir. Yazıyla donatılan mazharların ön yüzünün tarikat mensuplarının geneline hitap eden, entelektüel alt yapısı ve estetik görüntüsü kuvvetli, dini tarz ve içerikte yazılarla donatılması, genellikle duvara asılmak suretiyle teşhir edilen bu çalgıların, dolaylı da olsa, tekke dekorasyonunun bir parçası olduklarını düşünme fırsatı vermektedir. Öndeki ve içteki metinler arasındaki niteliksel farklar bu konuda belirlenmiş bir formatın olabileceğini düşündürmektedir.

Sembolik olarak değerlendirdiğimizde mazhar ile derviş arasında imgesel bir bağ olduğu dikkatimizi çekti. Mazharın imal süreci, akort edilmek üzere ateşle imtihanı, içinden çıkan ve kalp atışını hatırlatan ahenkteki ritmiyle dervişin İnsan-ı Kâmil olma ve Hakk’a ulaşma yolculuğu arasında bir bağ kurduk. Peygamberin sünnetine uymak ve namaz kılıyor olmak gibi hallerin fiziki bir kanıtı olarak değerlendirilen mazharın, metafizik boyutta ise Kâbe Kavseyn, tecelli, vuslat gibi sûfi kavramlarla bağdaştırıldığını gördük. Düşün metaforuyla kuvvetlendirilen bu bağlantının, çalgının İslami hayatta üstlendiği ilk ve en önemli görevlerden olan nikâhın duyurulmasıyla ilişkili olduğu kanaatindeyiz.

Edirne Arkeoloji ve Etnografya Müzesi bünyesindeki Türk İslam Eserleri Müzesi koleksiyonunda yer alan 17 adet mazhar tipi deften yola çıkan bu çalışmada, ayinsel deflerin önemli bir kısmının Osmanlı Devri tasavvuf hayatındaki izlerinin sürülebileceği; hangi dönemde, kimin uhdesinde, nerede ve ne şekilde kullanıldıklarının tespit edilebile-

ceği görülmüştür. Öyle ki tekke adı, şeyh isimi ve tarih ihtiva eden bazı eserlerden yola çıkarak hem Osmanlı tasavvuf tarihi araştırmalarını hem de Sa‘diyye, Rifâiyye ve Kâdiriyye tarikatlarının kendi kurumsal hafızalarını güçlendirecek bazı verilere ulaşılmıştır. Çalışmanın ortaya koyduğu önemli hususlardan biri de incelenen eserlerin Osmanlı devri tarikatlarının son derece geçirgen bir evresine işaret etmesidir. 19. yüzyılın ilk çeyreğinden 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar uzandığını düşündüğümüz bu evrede, Edirne’deki bazı tekkeler ile İstanbul’dakiler arasında şeyh ya da müdavimler üzerinden sağlanan bir iletişim vardır. Belki bu iletişime bağlı olarak özellikle Sa‘diyye, Rifâiyye, Kâdiriyye ve Bektâşiye tarikatları arasında bilgi, ritüel, zihniyet, sanat ve hatta derviş transferi söz konusudur. Araştırma, sûfi çevreler kadar Osmanlı toplumunun dünya görüşünde de hem dini ayinsel çalgı hem de güçlü bir sembol olarak görülen, işitilen ve saygınlık atfedilen mazhar üzerinden Osmanlı tarihinin en hareketli dönemlerinden birine dair sosyal, kültürel ve sanatsal bir kesit çıkarma fırsatı vermektedir.

## KAYNAKÇA

- Abdülaziz Bey (1995). *Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri Toplum Hayatı*. (K. Arısan, D. Arısan Günay, Haz.), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Agayeva, S. (2007). Nevbe. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 33, 37-38) İstanbul: TDV Yayınları.
- Ahmed Bâdi Efendi (2014). *Riyâz-ı Belde-i Edirne / 20. Yüzyıla Kadar Osmanlı Edirne'si*. 1/1 (N. Adıgüzel, R. Gündoğdu, Haz.), İstanbul: Trakya Üniversitesi Yayınları.
- Akarpınar, R. B. (2004). Sufi Kültüründe Sembollerin Yeri ve Önemi Hakkında Bir Deneme. *Türkbilig*, (7), 3-19.
- Akçıl, N. Ç. (2009). *Edirne Tekkeleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi/Türkiye Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Akdağ, C. (2016). *Bendirin Yapısına Göre Ses Özellikleri ve El-Parmak Tekniğinin İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Akdemir, M. (2011). *Bendir Çalgısının Profesyonel Performansına Yönelik Metodolojik Bir Yaklaşım*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Haliç Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Akdemir, M. (2017). Bendir Çalgısının Yapısal Özellikleri ve Standart Boyutlara Göre Kullanılan Anahtarlar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. (53), 995-1001.
- Aksel, M. (2010). *Türklerde Dini Resimler*. (B. Ayvazoğlu, Haz.), İstanbul: Kapı Yayınları.
- Aksoy, B. (1999). Osmanlı Musiki Geleneğinde Kadın, *Osmanlı Ansiklopedisi*, (C. 10, 788-800), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Alkan, U. (2016). Edirneli Bir Musikişinas: Şeyh Kemalzade Ali Efendi. Y. Topaloğlu vd. (Ed.), *Uluslararası Söz, Sanat, Sağlık Sempozyumu Bildirileri*, 429-438. Edirne: Trakya Üniversitesi Yayınları.
- Aras, H. (2011). *Dünya Dinlerinde Merkez Sembolizmi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Aslan, Y. (2021). Daire Simgesi ve Kutsal Bağlantıları Üzerine: Manevi Temelde Aşkın Bir Üretim. *Sanat Tarihi Dergisi* (30/2), 1191-1219.
- Atasoy, N. (2005). *Derviş Çeyizi Türkiye'de Tarikat Giyim Kuşam Tarihi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ateş, G. (2018). Kybele İkonografisinde Tympanon. *MCBÜ Sosyal Bilimler Dergisi* (16/1), 291-318.
- Azamat, N. (2001). Kâdiriyye. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 24, 131-136) İstanbul: TDV Yayınları.

- Bahtiyar, L. (2006). *Sufi/Tasavvufi Arayışın Dışavurumu*. (M. Temelli, Çev.), İstanbul: İz Yayıncılık.
- Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey (1978). *Bir Zamanlar İstanbul*. (N.A. Banoğlu, Haz.), İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eserler Dizisi.
- Bayat, F. (2006). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Beydili, C. (2003). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. (E. Ercan, Çev.), Ankara: Yurt Kitap.
- Bıyık, T. (2020). Birgivi Mehmed Efendi'nin et-Tarikatü'l-Muhammediyye Adlı Eseri Özelinde Mûsiki Hakkındaki Görüşleri, *Kafkas Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (7/13), 32-60.
- Birge, J. K. (1991). *Bektaşilik Tarihi*. (R. Çamuroğlu, Çev.), İstanbul: Ant Yayınları.
- Bozkurt, N. (1994). Def, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 9, 83-85) İstanbul: TDV Yayınları.
- Bozkurt, N. (2001). Kadem-i Şerif, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 24, 57-58) İstanbul: TDV Yayınları.
- Brown, J. P. (1868). *The Dervishes*. London: Trubner and Co..
- Bülbül, A. H. (2023). İnanç, İslam ve Sanat, *Erdem* (85), 59-90.
- Cebecioğlu, E. (2009). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. İstanbul: Ağaç Yayınları.
- Çağrı, M. (2006). Mürüvvet, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 32, 61-63) İstanbul: TDV Yayınları.
- Çakır, A. (2015). Kadiriye, *Türkiye'de Tarikatlar Tarih ve Kültür*. (S. Ceyhan, Ed.), 159-220. İstanbul: İsam Yayınları.
- Çam, N. (1993). Türk ve İslam Sanatlarında Altı Kollu Yıldız (Mühr-i Süleyman) (1), *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*, 207-230, Konya: Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yayınları.
- Çelik, A. (2019). Sayı Sembolizmi Bağlamında Garîb-Name, *Gazi Türkiyat Dergisi* (24), 67-92.
- Çetin, E. (2022). Osmanlı Bayraklarında Ay ve Yıldız, *Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi* (83), 79-105.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı.
- Demirtaş, Y. (2008). XIX. Yüzyıl Sosyal Hayatında Dini Mûsikî, *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (23/2), 361-375.
- Elmaz, M. (1997). *Bir Dini Cemaat Lideri Olarak Mehmed Zahid Kotku'da Sosyolojik Yaklaşımlar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Uludağ Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Emin, M. (2019). *Muhakkak Hattının Doğuşu ve Gelişmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Ün./Lisansüstü Eğitim Enst., İstanbul.

- Eralp, T. N. (1999). Osmanlı'da Mehter, *Osmanlı Ansiklopedisi* (C. 10, 741-750) Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Erdaş, S. Ş. (2022). Müzik Kaynaklarımıza Dair Tersten Bir Okuma; Nevbe Tertibinin Farklı Coğrafya ve Kayıtlarda Gözlemlenmesi, *OJOMUS*, (7/2), 284-303.
- Erdoğan, Y. (2019). *Türk Halk Müziği Ritmik Yapılarının Bendir ile İcrasında Dizüstü Çalım Tekniği*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi/Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Ergin, O. (1977). *Türkiye Maarif Tarihi I-II* İstanbul: Eser Kültür Yayınları.
- Ergun, S. N. (2017). *Bektaşî Şairleri ve Nefesleri*. (A. A. Soysal Doğan, Haz.), Ankara: Çolpan Kitap.
- Erim, G. ve Öztürk, T. (2021). Anadolu Topraklarında Daire Formu ve Türk Sanatına Yansımaları, *Teke Dergisi*, (10/4), 1618-1635.
- Erol, E.C. (2021). *Türk Sanatında Tarikat Eşyaları: Ritüeller Bağlamında Sembolik Okuma*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Onsekiz Mart Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü Çanakkale.
- Esenboğa, Y. (2024). Geçmişten Günümüze Türk Din Müsiki'sinde İcra Edilen Vurmalı Çalgılar, *Journal of Music and Folklore Studies*, (1/2), 190-204.
- Evliya Çelebi (2008a). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: İstanbul*. 1/2, (S.A. Kahraman, Y. Dağlı, Haz.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Evliya Çelebi (2008b). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: Bursa-Bolu-Trabzon-Erzurum-Azerbaycan-Kafkasya-Kırım-Girit*. 2./1. (Y. Dağlı, S.A. Kahraman, Haz), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eyice, S. (1991). Ayyıldız, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 4, 297-298) İstanbul: TDV Yayınları.
- Fırlı, E. R. (1989). Ali, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 2, 371-374) İstanbul: TDV Yayınları.
- Gazimihal, M.R. (1975). *Türk Vurmalı Çalgıları: Türk Depki Çalgıları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.
- Gök, N. ve Kutlu, M. (2005). Hilal ve Ay-Yıldız Motifi Sembol ve İdeolojik Kullanım, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, (31), 267-287.
- Gölpınarlı, A. (1950). *İslam ve Türk İllerinde Fütüvvet Teşkilatı ve Kaynakları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası.
- Gölpınarlı, A. (2015). *Tasavvufî Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Gümüş, İ. S. (1999). Türk Kültüründe Görülen Daire Formlarının Sembol Bilimi Alanında İncelenmesi, *International Social Sciences Studies Journal*, (97), 1435-1440.
- Işın, E. ve Özpalalıyıklar, S. (1999). *Hoş Gör Ya Hu/Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller, Nesneler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- İnançer, Ö. T. (2014). Osmanlı Tarihinde Süflilik Âyin ve Erkânları, *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Süfiler*. (A.Y. Ocak, Haz.), 125-187, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İnançer, Ö.T. (2015). İstanbul'da Tarikat Ayin ve Zikirleri, *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*. (C. Yılmaz, Ed.), C. 5, 316-340. İstanbul: İsam Yayınları.
- Kandemir, M. Y. (1994). Ebû Türâb, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 10, 243) İstanbul: TDV Yayınları.
- Karaoğlu, K. (2024a). *Güzel Sanatlar Liseleri Vurmalı Çalgılar Eğitimi Programına Yönelik Bendir Çalgısı Öğretim Modeli Önerisi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Cumhuriyet Üniversitesi/Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sivas.
- Karaoğlu, K. (2024b). Organoloji Bağlamında Bendir, *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (15), 1379-1396.
- Kılıçkaya, M. (2007). İstanbul Deniz Müzesi'ndeki Osmanlı Dönemi Sancakları, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kocu, R.E. (1966). Def. İstanbul Ansiklopedisi (C. 8, 4330-4332) İstanbul: Koçu Yayınları.
- Kurt, H. (2004). Sa'diliğin Anadolu'ya Gelişi ve Bazı Sa'di Tekkeleri, *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (13), 85-125.
- Maden, F. (2018). Meclis-i Meşayih Kararlarında Bektaşilik ve Bektaşî Tekkeleri. O. Kurtoğlu ve A. Çamkara Erginer (Ed.), *IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu Bildiriler Kitabı I*, 151-204, Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Kültürü Açısından Hacı Bektaş-ı Veli Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları.
- Mazlum, H. (2011). *Türk Müziği Enstrümanlarının Tınısal Özelliklerinin İncelenmesi ve Bu Çerçeve Mikrofonlama Tekniği*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Oral, M.U. (2011). Ön-Asya Topraklarında Dinler Tarihi ve Müzik, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ögel, B. (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş VIII*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ögel, B. (2010). *Türk Mitolojisi I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özcan, N. (1994). Def, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 9, 85) İstanbul: TDV Yayınları.
- Özcan, N. (2004). Mersiye, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 29, 219-221) Ankara: TDV Yayınları.
- Özсарay, M. (2019). Osmanlı Belgelerinde Kullanılan Tarih Türleri, *Hazine-i Evrak Arşiv ve Tarih Araştırmaları Dergisi*, (1), 28-41.

- Pakalın, M. Z. (1993a). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü II*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Pakalın, M. Z. (1993b). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü III*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Peremeci, O. N. (1939). *Edirne Tarihi*. İstanbul: Edirne ve Yöresi Eski Eserleri Sevenler Kurumu Yayınları.
- Rado, Ş. (1987). Çengi, Köçek, Tef ve Zil, *Aletler ve Adetler*. (Ş. Rado, Haz.), 23-25. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Redmond, L. (1997). *When The Drummers Were Women Spiritual History of Rhythm*. New York: Three Rivers Press.
- Roller, L.E. (2004). *Ana Tanrıça'nın İzinde Anadolu Kybele Kültü*. (B. Avunç, Çev.), İstanbul: Homer Kitabevi.
- Sarıkaya, M.S. (1998). Bektaşî-Alevilerde Bir Dua: Nâdı Ali, *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (5), 17-31.
- Schimmel, A. (2000). *Sayıların Gizemi*. (M. Küpüşoğlu, Çev.), İstanbul: Kabaalıcı.
- Soysal, M.E. (2010). Tarihsel Süreçte Bayrak ve Sancaklarımız, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (42), 209-239.
- Şapolyo, E.B. (1964). *Mezhepler ve Tarikatlar Tarihi*. İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Şentürk, M. (2019). *19. Yüzyılda Edirne'de Tasavvufî Hayat (Aşçı Dede'nin Hatıraları Işığında)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Şimşek, S. (2008). *Osmanlı'nın İkinci Başkenti Edirne'de Tasavvuf Kültürü*. İstanbul: Buhara Yayınları.
- Şişman, B ve Şahin, M. (2019). Alevi-Bektaşî Kültürünün Türk Halk İnanışları ve Uygulamalarına Yansıması, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (92), 43-65.
- Tahralı, M. (2015). Rifaiyye, *Türkiye'de Tarikatlar Tarih ve Kültür*. (S. Ceyhan, Ed.), 285-334. İstanbul: İsam Yayınları.
- Tanman, M.B. (1994a). Kademi Şerif Tekkesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C. 4, 327-328) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tanman, M.B. (1994b). Kara Baba Tekkesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C. 4, 437-438) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tanman, M.B. (2001). Kâdirîhâne Tekkesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 24, 129-131) İstanbul: TDV Yayınları.
- Tuna, T. (2013). *Kosova-Makedonya-Arnavutluk-Karadağ Balkanlardaki Miras Tekkeler*. İstanbul: H Yayınları.
- Türer, O. (1998). Hû, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 18, 260-261) İstanbul: TDV Yayınları.

- Türer, O. (20114). Osmanlı Anadolu'sunda Tarikatların Genel Dağılımı, *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler*, (Haz. Ahmet Yaşar Ocak), 255-300, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Uludağ, S. (1999). İslam Açısından Mûsikî ve Sema. İstanbul: Marifet Yayınları.
- Uludağ, S. (2005). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabcacı.
- URL 1, Kotku, M. Z. *Tasavvuf ve Ahlak 1*. <https://kotku.org/kutuphane/tasavvufi-ahlak/1> Erişim Tarihi: 19.08.2024.
- URL, 2, <http://mustafaesmiiahi.net/mustafaahi/tekkeler/tahtaminare.html> Erişim Tarihi: 20.08.2024.
- Uslu, R. (1994). Devse, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 9, 253-254) İstanbul: TDV Yayınları.
- Uslu, R. (2023). Müzik Terapiden Çalgılara Türkçe Aca'ibü'l Mahlûkat'larda Müzik, *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (27), 173-204.
- Uymaz, T. (2018). Sûfî Tabâkât Kitaplarından “Sefîne-i Evliyâ-yı Ebrâr, Şerh-i Esmâr-ı Esrâr” da İsmi Geçen Mûsikîşinâslar, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, (5), 328-356.
- Uysal, A.O. ve Erol, E.C. (2021). Bir Grup Tarikat Sancağında Sanat ve Sembolizm, *TroyAcademi*, (6/2), 562-586.
- Uzunçarşılı, İ.H. (1977). Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı, *Belleten*, (41/161), 79-114.
- Yahyâ Âgâh b. Salih el-İstanbulî (2005). *Tarikat Kıyafetlerinde Sembolizm/ Mecmu'âtü 'z-Zarâ'if Sandukatu'l-Ma'ârif*. (M. S. Tayşi, Çev., Ü. Aytekin, Sad., Y. Özbek, Ed.), İstanbul: Ocak Yayıncılık.
- Yörükan, Y.Z. (1930). Tahtacılar: Tahtacılar Dini ve Sırrî Hayat, *Darülfünun İlahiyat Fakültesi Mecmuası*, (15), 66-80.
- Yücer, H.M. (2015). Sa'diyye, *Türkiye'de Tarikatlar Tarih ve Kültür*. (S. Ceyhan, Ed.), 223-281. İstanbul: İsam Yayınları.

## KATALOG

### **Katalog No: 1**

Envanter No: 1170

Fotoğraf: Fot.6a, Fot.6b, Fot.6c

Müze Geliş Yeri: Edirne Sa'di Tekkesi

Müze Geliş Şekli ve Tarihi: -,-

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 47,5 cm; Yükseklik: 7 cm; Kalınlık: 0,7 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Sağlam durumdaki eser sade bir görünümde olup, deri kasnağın tamamını sarmaktadır. Kasnağında 9 cm genişliğinde bir tutma yeri bulunan çalgının deri yüzeyinde renk farklılıkları oluşmuştur. Yüzünde, siyah mürekkep ve muhakkak hatla Arapça;

*“Meded*

*Ya ebû Tûrâb*

*Nadi Aliyyen mazhar’ul acâib*

*Tacidu ‘avnen leke fi’n-nevâib*

*Küllü hemmi ve gammi seyenceli*

*(...okunamadı...) Ya Muhammed ve bivelayetike ya Ali” yazmaktadır.*

Tarih: Osmanlı Devri, 19-20. yüzyıl (?)



**Fot.6a:** Eser Ön Yüzü



**Fot.6b:** Eser İç Yüzü



**Fot.6c:** Eser Yan Yüz

**Katalog No: 2**

Envanter No: 1171

Fotoğraf: Fot.7a, Fot.7b, Fot.7c

Müzeye Geliş Yeri: -

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: -, -

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 46 cm; Yükseklik: 8 cm; Kalınlık: 0,9 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Eser sağlam olup, deri kasnağın üst kısmına yakın sabitlenmiştir. Gerdirme çivilerinin üzerinde, yuvarlak başlı pirinç kabarıklarla tutturulmuş kırmızı bir şerit dolandığı anlaşılmaktadır. Şerit harap olduğu halde kabarıklar mevcuttur. Deri yüzeyinde renk farklılıkları oluşmuştur. Kasnağında 15 cm genişliğinde bir tutma yeri olan çalgının yüzünde siyah mürekkep ve muhakkak hatla;

“Aman Mürüvvet

Kuru efsane sanma gel sedâ-yı mazharı

Aşka sâlik idi Sa'duddin el-Cibâvi

Tuttu âfakı sadâ-yı mazhar hem şevk-i zikr

Söyle kim vecde getirdi cümle ehli cezbeyi” yazmaktadır.

Tarih: Osmanlı Devri, 19-20. yüzyıl (?)



**Fot.7a:** Eser Ön Yüzü



**Fot.7b:** Eser İç Yüzü



**Fot.7c:** Eser Yan Yüz

**Katalog No: 3**

Envanter No: 1172

Fotoğraf: Fot.8a, Fot.8b, Fot.8c

Müze Geliş Yeri: Edirne Sa'di Tekkesi

Müze Geliş Şekli ve Tarihi: -, 13.03.1926

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 46 cm; Yükseklik: 7,5 cm; Kalınlık: 0,5 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Sağlam olan eserde deri kasnağın tamamını sarmaktadır. Deri yüzeyinde renk farklılıkları oluşmuştur. 6 cm genişliğinde tutma yeri olan çalgının içinde, kabarıyla tutturulmuş 11 sıra zincir şeklinde zingirdek vardır. Zincir dizisi; kabarıyla tutturulmuş bir halkaya geçirilen iki halka şeklinde tanzim edilmiş olup, sağlam bir sıra bu düzende tekrarlanan yuvarlak formu toplam yedi halkadan meydana gelmektedir. Çalgının yüzünde siyah mürekkep ve muhakkak hatla;

“Mededi'l-meded”

Gönül mecmû'asında derç olan ma'nâyı tevhidi

Lisan-ı zikr ile meşgûl olanlar eyledi izhâr

Mükedder olsa mir'at-ı gönül ceng-i ta'allukdan

Olur tevhîd ile saykal bulursa mazhar-ı esrâr” yazılıdır.

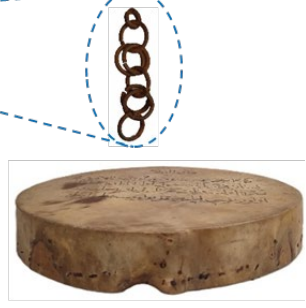
Tarih: Osmanlı Devri, 19-20. yüzyıl (?)



**Fot.8a:** Eser Ön Yüzü



**Fot.8b:** Eser İç Yüzü



**Fot.8c:** Eser Yan Yüz

**Katalog No: 4**

Envanter No: 1173

Fotoğraf: Fot.9a, Fot.9b, Fot.9c.

Müzeye Geliş Yeri: Edirne Sa‘di Tekkesi

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: -, 13.03.1926

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 44 cm; Yükseklik: 8,5 cm; Kalınlık: 0,5 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Derisi sağlam olan eserin kasnağı yamulmuştur. Kasnağın tamamını saran derinin yüzeyinde renk farklılıkları oluşmuştur. 12 cm genişliğinde bir tutma yeri olan eserin yüzünde siyah mürekkep ve muhakkak hatla;

“Hû”

*Gider pervâz edip tâ canib-i Mevla'ya bi-pervâ*

*Cenâhın birini “lâ” eylese ol birini “illâ”*

*Sivâ kaydına kim düşse bu yolda menzile ermez*

*Eğer kayd-ı sivâyı etmese kalbinden ol ifnâ” yazmaktadır.*

Tarih: Osmanlı Devri, 19-20. yüzyıl (?)



**Fot.9a:** Eser Ön Yüzü



**Fot.9b:** Eser İç Yüzü



**Fot.9c:** Eser Yan Yüz

**Katalog No: 5**

Envanter No: 1174

Fotoğraf: Fot.10a, Fot.10b, Fot.10c.

Müze Geliş Yeri: Edirne Sa'di Tekkesi

Müze Geliş Şekli ve Tarihi: -,-

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 41 cm; Yükseklik: 9 cm; Kalınlık: 0,5 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Sağlam olan eserde deri kasnağın tamamını kuşatmaktadır. 10 cm genişliğinde tutma yeri olan çalgının yüzünde siyah mürekkep ve muhakkak hatla;

“Dahilek”

*Edebdır bâ 'is-i vuslat Hudâ 'ya*

*Edebdır zâd olan râh-ı Hudâ 'ya*

*Tarikatten garaz ancak edebdir*

*Edeb oldu hakikat içre mâyâ” yazmaktadır.*

Tarih: Osmanlı Devri, 19-20. yüzyıl (?)



**Fot.10a:** Eser Ön Yüzü



**Fot.10b:** Eser İç Yüzü



**Fot.10c:** Eser Yan Yüz

**Katalog No: 6**

Envanter No: 1175

Fotoğraf: Fot.11a, Fot.11b, Fot.11c

Müze Geliş Yeri: -

Müze Geliş Şekli ve Tarihi: -,-

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 41 cm; Yükseklik: 9 cm; Kalınlık: 0,4 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Sade bir görünümdeki eserin derisi patlak, kasnağı yamulmuştur. Yüzeyinde renk farklılıkları oluşan deri, kasnağın üst kısmına yakın sabitlenmiştir. Gerdirmе çivileri arasında, kasnağı kuşatan kırmızı şeridin kalıntıları vardır. Tutma yeri bulunmayan eserin yüzü boş olduğu halde iç kısmında siyah mürekkeple talik hatla;

“*Dergâh-ı Karababa*

Şeyh Mehmed Hilmi er- Rifâi

1327” yazmaktadır.

Tarih: Osmanlı Devri, H.1327/M.1909-1910



**Fot.11a: Eser Ön Yüzü**



**Fot.11b: Eser İç Yüzü**



**Fot.11c: Eser Yan Yüz**

**Katalog No: 7**

Envanter No: 1176

Fotoğraf: Fot.12a, Fot.12b, Fot.12c

Müzeye Geliş Yeri: -

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: -,-

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa iple sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 47 cm; Yükseklik: 8 cm; Kalınlık: 1,5 cm

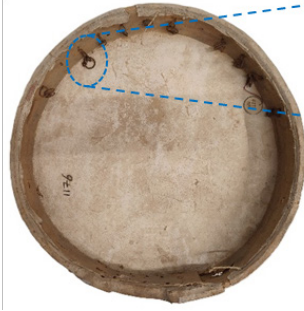
Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Hasarlı olan eserde renk farklılıkları görülen deri, kasnağın tamamını sarmaktadır. 9 cm genişliğinde tutma yeri bulunan çalgının yüzü boş olup, içinde kasnağa perçinlenmiş 10 sıra zincirli zingirdek bulunmaktadır. Sağlam haldeki bir zincir dizisi, yuvarlak tek bir halkaya takılan iki halkadan meydana gelmektedir.

Tarih: Osmanlı Devri, 19-20. yüzyıl (?)



**Fot.12a:** Eser Ön Yüzü



**Fot.12b:** Eser İç Yüzü



**Fot.12c:** Eser Yan Yüz

**Katalog No: 8**

Envanter No: 1177

Fotoğraf: Fot.13a, Fot.13b, Fot.13c

Müzeye Geliş Yeri: -

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: -

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa iple sabitlenmiştir

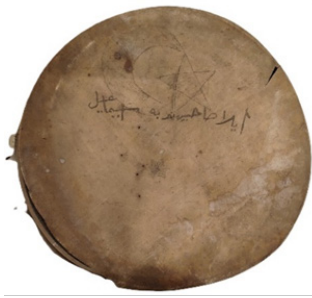
Ölçüler: Çap: 55 cm; Yükseklik: 9,5 cm; Kalınlık 1 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Patlak olan eserde renk farklılıkları görülen deri, kasnağın tamamını sarmaktadır. 13 cm genişliğinde tutma yeri olan çalgının içinde 17 zingirdek sırası mevcuttur. Sağlam haldeki bir zincir dizisi, tek halkaya geçirilen iki halkadan meydana gelmektedir. Eserin ön yüzüne kurşun kalemle mühr-i Süleyman ve ay yıldız çizilmiş olup;

“Ayla sahibi türbe İsmail” yazmaktadır.

Tarih: Osmanlı Devri, 19-20. yüzyıl (?)



**Fot.13a:** Eser Ön Yüzü



**Fot.13b:** Eser İç Yüzü



**Fot.13c:** Eser Yan Yüz

**Katalog No: 9**

Envanter No: 1178

Fotoğraf: Fot.14a, Fot.14b, Fot.14c

Müzeye Geliş Yeri: -

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: -,-

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa iple sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 47 cm; Yükseklik: 8,5 cm; Kalınlık: 0,7 cm

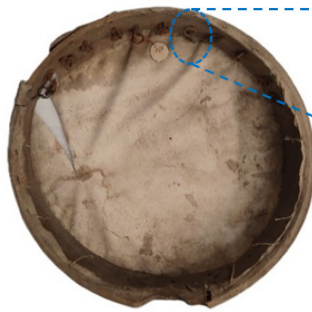
Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Eserin derisi patlak, kasnağı yamulmuştur. Renk farklılıkları meydana gelen deri, kasnağın tamamını sarmaktadır. 8 cm genişliğinde tutma yeri bulunan çalgının yüzü boş olduğu halde içinde 12 zingirdek sırası bulunmaktadır. Sağlam haldeki bir zingirdek; tek bir halkaya geçirilen iki yuvarlak halkadan meydana gelmektedir.

Tarihleme: Osmanlı Devri, 19-20. yüzyıl (?)



**Fot.14a:** Eser Ön Yüzü



**Fot.14b:** Eser İç Yüzü



**Fot.14c:** Eser Yan Yüz

**Katalog No: 10**

Envanter No: 1179

Fotoğraf: Fot.15a, Fot.15b, Fot.15c

Müzeeye Geliş Yeri: -

Müzeeye Geliş Şekli ve Tarihi: -,-

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa iple sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 49 cm; Yükseklik: 8 cm; Kalınlık: 1 cm

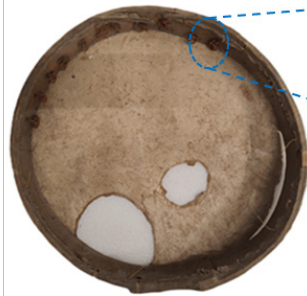
Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Patlak olan eser iki yerinden delinmiştir. Yüzeyinde renk farklılıkları olan deri, kasnağın tamamını sarmaktadır. 9 cm genişliğinde tutma yeri bulunan eserin yüzü boş olup, içinde 11 sıra zingirdek vardır. Sağlam durumdaki bir zingirdek dizisi; tekli halkaya geçirilen iki yuvarlak halkadan meydana gelmektedir.

Tarihleme: Osmanlı Devri, 19-20. yüzyıl (?)



**Fot.15a:** Eser Ön Yüzü



**Fot.15b:** Eser İç Yüzü



**Fot.15c:** Eser Yan Yüz

**Katalog No: 11**

Envanter No: 1180

Fotoğraf: Fot.16a, Fot.16b, Fot.16c

Müzeye Geliş Yeri: -

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: -,-

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 50 cm; Yükseklik: 9,5 cm; Kalınlık: 0,5 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Sağlam olan eser sade bir görünümündedir. Deri kasnağın üst kısmında sabitlenmiş olup, birleşme yeri yuvarlak pirinç kabarıklarla tutturulan kırmızı bir meşinle çevrelenmiştir. Tutma yeri bulunmayan çalgının yüzü boş olduğu halde iç kısmında, siyah mürekkeple iki sıra halinde;

*“Davutpaşa İskelesi civarında tarikat-ı aliye-i sa’diyyeden*

*Kudüm-i şerif-i dergâhının mazharıdır 11 Rebûlevvel sene 1322” yazmaktadır.*

Tarihleme: Osmanlı Devri, H.1322/M. Mayıs 1904



**Fot.16a:** Eser Ön Yüzü



**Fot.16b:** Eser İç Yüzü



**Fot.16c:** Eser Yan Yüz

**Katalog No: 12**

Envanter No: 1181

Fotoğraf: Fot.17a, Fot.17b, Fot.17c

Müzeye Geliş Yeri: -

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: -, -

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle tutturulmuştur

Ölçüler: Çap: 41 cm; Yükseklik: 9 cm; Kalınlık: 0,5 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Sade görünümlü eser sağlamdır. Renk farklılıkları oluşan deri, yuvarlak formlu pirinç kabarıklarla kasnağın üst kısmına sabitlenmiş olup, birleşme yeri yeşil meşin şeritle çevrenmektedir. Kabarıkların üzerinde altı kollu yıldız ve noktalı kabartmalar bulunmaktadır. Tutma yeri olmayan eserin içinde, dairesel formlu tek bir halkadan ibaret 8 sıra zingirdek vardır.

Tarihleme: Osmanlı Devri, 19-20. yüzyıl (?)



**Fot.17a:** Eser Ön Yüzü



**Fot.17b:** Eser İç Yüzü



**Fot.17c:** Eser Yan Yüz

**Katalog No: 13**

Envanter No: 1182

Fotoğraf: Fot.18a, Fot.18b, Fot.18c

Müzeye Geliş Yeri: -

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: -,-

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle sabitlenmiştir.

Ölçüler: Çap: 47,5 cm; Yükseklik: 8 cm; Kalınlık: 0,6 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Patlak olan eserin derisinde renk farklılıkları görülmektedir. Deri, üst taraftan kasnağa sabitlenmiş olup gerdirmeye yeri, yuvarlak pirinç kabarıklarla tutturulan siyah meşin şeritle kuşatılmıştır. Tutma yeri olmayan eserin yüzü boştur. İçinde siyah mürekkeple;

“5 Numero”

“Dergâh-ı Tahta Minare

An tarikat-ı aliye-i Rifâî'yye” yazmaktadır.

Tarihleme: Osmanlı Devri, 19-20. yüzyıl (?)



**Fot.18a:** Eser Ön Yüzü



**Fot.18b:** Eser İç Yüzü



**Fot.18c:** Eser Yan Yüz

**Katalog No: 14**

Envanter No: 1183

Fotoğraf: Fot.19a, Fot.19b, Fot.19c

Müzeye Geliş Yeri: -

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: -,-

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 45 cm; Yükseklik: 8 cm; Kalınlık: 0,6 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Derisi patlak olan eserin kasnağı yamulmuştur. Renk farklılıkları görülen deri, kasnağın üst kısmından sabitlenmiştir. Birleşme yerinin kırmızı bir şeritle kuşatıldığı, yer yer mevcut kalıntılardan anlaşılmaktadır. Tutma yeri olmayan eserin yüzü boş olup iç kısmında siyah mürekkeple;

*“Dergâh-ı Karababa*

*Eş-şeyh Mehmed Hilmi er-Rifâî” yazmaktadır.*

Tarihleme: Osmanlı Devri, 19-20. yüzyıl



**Fot.19a:** Eser Ön Yüzü



**Fot.19b:** Eser İç Yüzü



**Fot.19c:** Eser Yan Yüz

**Katalog No: 15**

Envanter No: 1184

Fotoğraf: Fot.20a, Fot.20b, Fot.20c

Müze Geliş Yeri: -

Müze Geliş Şekli ve Tarihi: -, -

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle sabitlenmiştir.

Ölçüler: Çap: 45 cm; Yükseklik: 8 cm; Kalınlık: 0,5 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Eserin derisi sağlam, kasnağı patlamış ve yamulmuştur. Renk farklılıkları oluşan deri, kasnağın üst kısmında sabitlenmiştir. Gerdirme yeri, yuvarlak başlı pirinç kabarcıklarla tutturulmuş kırmızı meşin şeritle çevrelenmiştir. Tutma yeri bulunmayan çalgının yüzü boş olup iç kısmında siyah mürekkeple;

“Kâdirihâne”

“16” yazmaktadır.

Tarihleme: Osmanlı Devri, 19. -20. yüzyıl (?)



**Fot.20a:** Eser Ön Yüzü



**Fot.20b:** Eser İç Yüzü



**Fot.20c:** Eser Yan Yüz

**Katalog No: 16**

Envanter No: 1185

Fotoğraf: Fot.21a, Fot.21b, Fot.21c

Müzeye Geliş Yeri: -

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: -,-

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 47 cm; Yükseklik: 8 cm; Kalınlık: 0,4 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Derisi patlak olan eserin kasnağı yamulmuştur. Renk farklılıkları görülen deri, kasnağın üst kısmından sabitlenmiş olup birleşme yeri, yuvarlak pirinç kabarıkları perçinlenmiş kırmızı meşin şeritle çevrelenmektedir. Tutma yeri olmayan eserin kasnak iç yüzüne boydan boya üç adet bağırsak kiriş gerilmiştir. Yüzü boş olan eserin içinde siyah mürekkeple;

“12”

“Kâdirihâne” yazmaktadır.

Tarihleme: Osmanlı Devri, 19.-20. yüzyıl (?)



**Fot.21a:** Eser Ön Yüzü



**Fot.21b:** Eser İç Yüzü



**Fot.21c:** Eser Yan Yüz

**Katalog No: 17**

Envanter No: 1186

Fotoğraf: Fot.22a, Fot.22b, Fot.22c

Müzeye Geliş Yeri: -

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: -, -

Malzeme: Ahşap kasnak üzerine deri

Teknik: Deri, kasnağa çivilerle sabitlenmiştir

Ölçüler: Çap: 42 cm; Yükseklik: 7,5 cm; Kalınlık: 0,5 cm

Deri Kalınlığı: Ölçülemedi

Tanım: Harap vaziyetteki eserin derisi yırtılmış, kasnağı yamulmuştur. Renk farklılıkları oluşan deri, kasnağın üst kısmından sabitlenmiştir. Birleşme yeri, yuvarlak pirinç kabarıklarla tutturulan kırmızı meşin şeritle çevrelenmiştir. Tutma yeri yoktur. Yüzü boş olan eserin iç kısmında siyah mürekkeple;

“Kâdirihâne”

“8” yazmaktadır.

Tarihleme: Osmanlı Devri, 19.-20. yüzyıl (?)



**Fot.22a:** Eser Ön Yüzü



**Fot.22b:** Eser İç Yüzü



**Fot.22c:** Eser Yan Yüz

**Hakem Değerlendirmesi:** Çift “kör” hakem incelemesi.

**Çıkar Çatışması:** Yazar bir çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek beyanı yapmamıştır.

**İntihal ve Diğer Etik Beyanlar:** İntihal taraması *iThenticate* yazılımıyla yapılmış ve benzerlik oranı, derginin üst sınırı olan %15’in altında çıkmıştır. Yazar ilgili kurum ve görevlilerden aldığı çalışma/yayın iznini ibraz etmiş, kaynağı belirtilenler dışındaki görsel materyallerin kendisine ait olduğunu belirtmiştir.

**Peer-review:** Double-blind peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

**Plagiarism & Other Ethical Statements:** Plagiarism detection was conducted using the *iThenticate* software and the similarity ratio was detected below the journal’s upper limit of 15%. The author has submitted the study/publication permission received from the relevant institutions and officials and stated that the visual materials other than those whose sources are specified belong to her..

Makaleler, ilk başvurudan yayın aşamasına değin, ön inceleme, hakem değerlendirme, editör ve İngilizce editörü inceleme süreçlerinde görülen ihtiyaçlara göre, gözden geçirme ve düzeltme yapılabilmesi amacıyla yazara en az bir kere geri gönderilmekte ve yayın öncesinde de yazarın son durum onayı alınmaktadır. Yoğunluk ve personel sıkıntısı dolayısıyla dergi tarafından ayrıca nihai, detaylı bir redaksiyon işlemi yapılamamaktadır. Dilin kullanımı, imlâ ve redaksiyonla ilgili hususlar ve kullanılan görsellerin kalitesi yazarların sorumluluğundadır.

*From the first submission to the publication stage, articles are returned to the author at least once for review and correction, depending on the needs encountered during the preliminary review, peer review, editor and English editor review processes. In addition, the author’s approval is obtained for the final version of the article in publication format before publication. Due to the density, and lack of personnel, no additional redaction (editing the writing/typing) is performed by the journal. The language usage, expressing style, spelling, typing and reduction matters and the quality of the images used are the responsibility of the authors.*

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | Ege University, Faculty of Letters  
Sanat Tarihi Dergisi | Journal of Art History  
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064  
Cilt: 34, Sayı: 1, Nisan 2025 | Volume: 34, Issue: 1, April 2025

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Selami FEDAKAR ♦ Baş Editör (Editor in Chief): Dr. Ender ÖZBAY ♦ Editöryal Kurul (Editorial Board): Prof. Dr. Lale DOĞER, Prof. Dr. Semra DAŞCI, Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Sekreteryâ - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

(İlgili sayının bilimsel hakemleri, tüm makaleleri içeren “Sayı Tam Dosyası”nda belirtilmiştir.)

(The scientific referees of the relevant issue are presented in the “Full Issue File” containing all articles.)

[İnternet Savfası \(Acık Erisim\)](#)

[İnternet Page \(Open Access\)](#)

**DergiPark**  
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

*Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.*



**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

