

İNSAN-I KÂMİL YAZI RESİMLERİNİN İKONOĞRAFİK VE SEMBOLİK ANLAMLARINA DAİR BİR ÇÖZÜMLEME

Mürüvet HARMAN*

Özet

Anadolu ve Balkan topraklarında yüzyıllar içerisinde kök salıp gelişen Bektaşiliğin inanç, düşünce, ibadet kavramları ile kuralları; tarikat mensuplarının giyimlerinden, kullanım eşyalarına kadar birçok litürjik ve gündelik objeye yansımıştır. Bu yansıma kendini Bektaşiliğin önem atfettiği ve sembolik anlamlar yüklediği yazı resim ve resimlerde de göstermektedir. Dini içerikli değişik konu, kişi ya da öykülerin betimlendiği resimler ve yazı resimler içerisinde, İnsan-ı Kâmil olarak adlandırılan tasvirler içerdikleri anlamlar bakımından diğerlerinden ayrılmaktadır. Bunun başlıca nedeni ise bu tasarımlarda kullanılan figürlerin konumlandırılışı ve kompozisyon şemasından dolayı tarikatın “eline, beline, diline sahip olmak” şeklinde özetlenen *edeb* kavramı ya da kuralına gönderme yapmasıdır. Aynı zamanda İnsan-ı Kâmil tasvirleri, diğer heterodoks İslam inançlarının izlerini yansıtmaması, yani tarikatın hangi inançlar veya topluluklarla etkileşim içerisinde olduğunu göstermeleri açısından önem arz etmektedirler. Yapılan bu çalışmada İnsan-ı Kâmil yazı resimlerinin bu çok katmanlı anlamları, hangi inanç ve toplulukların izlerini yansıttıkları; daha önce yapılan araştırmalar ve kompozisyonlarda kullanılan figürlerin ikonografik, sembolik anlamları göz önüne alınarak çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bektaşilik, insan-ı kâmil, yazı resim, sembol, ikonografi

AN ANALYSIS ABOUTH ICONOGRAPHIC AND SEMBOLIC MEANING OF PERFECT MAN (İNSAN-I KÂMİL) CALLİGRAPHY OR PICTURE

Abstract

The belief, thinking, worship of Bektasi which developed in Anatolian and Balkans for centuries, reflected to it's believers clothing and goods like lots of literological and daily use objects. This reflection shows itself in the figures and calligraphies which is attributed to importance and installed symbolic meanings of Bektashi. İnsan-ı Kâmil (Perfect Man) depictions are separated from the others in terms of the meanings they contain which is religious, containing different topics, people or stories depicted in the figures and calligraphies. This is mainly because the positioning of the figures used in and the composition scheme, “to take control of hands, waist, tongue” summarized the concept of good manners or rule. At the same time

* Arş. Gör., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Terzioğlu Kampüsü, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Çanakkale/Türkiye, harmanmuruve@gmail.com.

DOI:10.12973/hbvd.70.115.

the depictions of İnsan-ı Kâmil (Perfect Man) reflect the traces of other heterodox Islamic beliefs, to show that the order in which interact with in terms of beliefs or separated from others. In this study the multi-layered meanings and reflect the traces of which beliefs and communities of pictures of İnsan-ı Kâmil (Perfect Man) take into account previous studies and iconographic figures used in the compositions, considering the symbolic meanings of tried to be solved.

Key Words: Bektashism, insan-ı kâmil (Perfect Man), calligraphy, symbol, iconography

1. Bektaşî Tarikatının Ortaya Çıkışı ve Gelişimi

Anadolu topraklarında yüzyıllar önce tarih sahnesine çıkan ve günümüze kadar ulaşan Bektaşî tarikatı ve inancı hakkında son yıllarda çeşitli araştırmalar yapılmıştır.

Yapılan bu çalışmalara rağmen Anadolu'da kök salan bu tarikatın ne zaman ortaya çıktığı kesin olarak saptanamamıştır. Fakat ismini aldığı ve kurucusu olduğu kabul edilen Hacı Bektaşî Veli (1209-1271?)'den dolayı en erken 13. yüzyıla kadar götürülmüşse de (Birge, 1991: 35; Melikoff, 2010: 93); tarikatın bir bütünlüğe kavuşmasının 14. yüzyılda gerçekleştiği (Melikoff, 2010: 93), II. Bayezid (1481-1512) devrinde Balım Sultan (ö. 1516?)'in Hacı Bektaşî Veli Tekkesi Postnişinliği'ne¹ getirilmesi ile tamamen kurumsal bir kimliğe büründüğü (De Jong, 2005: 254) ve 1569-70 yıllarında Sersem Ali Sultan yönetiminde ise merkezi bir teşkilata dönüştüğü (De Jong, 2005: 254) bilinmektedir. Bu uzun süreç bazı araştırmacılar tarafından "Teşekkül Devresi" ve "Balım Sultan İle Başlayan Kuruluş ve Gelişme Devresi" olarak iki ana bölüm altında incelenmiştir (Ocak, 1992: 373). Yüzyıllar içerisinde gelişen ve geniş bir coğrafyaya dağılan Bektaşîlik; Osmanlı yönetimi, özelde ise Yeniçeri Ocağı ile yakın ilişkiler kurmuş bir tarikattir (Birge, 1991: 85-90; Çamuroğlu, 1991:29-31; Öz, 1997: 13-24, Noyan, 1998:141-158). Fakat tarikat ile ocak arasındaki ilişkiler; uzun bir dönemi kapsadığı ve başlangıcından son devrine kadar ki süreçte farklı boyutlar kazandığı için çoğu araştırmacı tarafından tartışmalı bir konu olarak görülmüştür (Çamuroğlu, 1991:29-31; Öz, 1997: 13-54). Yine de 1826 yılında ocağın kaldırılması ile birlikte Bektaşî tekkelerinin kapatılması, bu iki kurumun bağlantısını gözler önüne sermektedir. 1826 yılından sonra Bektaşîlik yasaklı bir döneme girmiştir. Bu süreç; 1826-1848, 1848 sonrası ve İttihak ve Terakki döneminden 1925 yılına kadar üç ayrı kısımda incelenmiştir (Soyer, 2005:74). Toplamda 99 yıl süren bu yasaklı dönemde özellikle Osmanlı yönetiminin ılımlı tutumundan dolayı Tarikat 1848'lerden sonra tekrar toparlanmaya çalışmıştır (Soyer, 2005: 79-82; Noyan, 1998: 172-173). Fakat 1925'te tekke, zaviye ve türbelerin kapatılması kanunu ile birlikte Bektaşî Tarikatı'nın Türkiye sınırları içerisinde kalan tekkeleri tamamen kapatılmıştır.

Bugün Balkanlarda çeşitli bölgelerde yer alan tekkeler ile birlikte, ABD'de de varlığını sürdüren Bektaşîlik; ortaya çıktığı devirlerden günümüze kendi inanç siste-

mini devam ettirmektedir. Tarikatın inanç ve öğretileri, çoğu araştırmacı tarafından Şamanizm, Hurufilik ve Şii inançları ile olan ilişkisi üzerinden değerlendirilmiştir. Hatta Hurufi ve Şii tesirli dönemler olmak üzere iki devreye de ayrılmıştır (Ocak, 1992:374-375). Özellikle bu tarikatın doktrininde İslam öncesi Orta Asya inançlarının etkisi ile Hurufi ve Şii tesirlerinin üzerine çok durulmuştur. Fakat Yesevî, Bağdâdi, Vefâi, Hayderî, Batınî, Râfîzî, Kalenderî, Haydarî gibi heterodoks İslam inanç ve tarikatları ile Budizm, Manihaizm, Hıristiyanlık gibi İslam dışı dinlerin de etkisinin söz konusu olduğu ileri sürülmüştür (Tanman, 1990: 89-98). Bektaşilik yukarıda bahsi geçen bütün bu inanış ile tarikatlardan etkilenmiş ve bunları yeniden yorumlayabilmiştir. Oldukça zengin inanç dünyasına sahip tarikatın belli başlı kavramlar doğrultusunda bir inanç sistemi mevcuttur.

2. Bektaşî Tarikatı ve Yazı Resimler

Oldukça eklektik ve karışık bir sisteme sahip olan Bektaşî inancının derli toplu bir yansımaları, tarikat mensuplarının ritüelleri, ibadet mekanları, kıyafetleri, kullanım eşyalarında görmek mümkündür. Özellikle bazı litürjik obje ve giyim eşyaları (keşkül, kuşak, post, taç, çırağ, hırka.vb.) üzerine detaylı araştırmalar yapılmış ve bunların ritüellerde ki yerleri ve sembolik anlamları ortaya çıkartılmıştır (el-İstanbulî, 2005; Atasoy, 2005: 173-202; De Jong, 2005; 251-276; Gümüšoğlu, 2011: 395-410; Maden, 2011: 65-84). Bu litürjik objelerin ve giyim eşyalarının dışında; Bektaşî tekkelerinin, türbelerinin ya da Alevilerin ev ve ibadethanelerinin duvarlarına asılan ve tarikat mensupları tarafından üretilen resimlerin de belli bir bütünlüğe sahip olduğu, bunların tarikatın inanç dünyasını yansıttığı bilinmektedir.

Bektaşîliğin daha çok *Mücerred/Babagân* kolundan olanların ürettikleri (De Jong, 2005: 267)² bu resimler üç ana gruba ayrılmaktadır: tamamı figüratif olanlar, figür ve kaligrafinin bir arada kullanıldığı ve sadece kaligrafik öğelerden oluşanlar (De Jong, 2005: 268-269). Kaligrafik öğelerin ve figürün bir arada kullanıldığı resimler yazı resimler olarak da adlandırılmıştır (Aksel, 2010: 108). Bektaşî inancının aynası olarak nitelenebilecek bu resimlerden figüratif olanlar; Hz. Ali ve hayatı, Kerbelâ olayı, çeşitli derviş ya da evliyalar, Oniki İmam gibi belli kişi ve bunların öykülerini yansıtırken, yazı-resimler ise birkaç anlamı ya da öyküyü barındıran çok katmanlı bir özelliğe sahiptirler. Yine yukarıda bahsi geçen konularla birlikte, genel olarak resimlerde işlenen konuların tamamını insan (her türlü kutsal kişiler), önemli semboller (Zülfikar, hayvanlar) ve doğa olmak üzere gruplamak da mümkündür (Eyüboğlu, 2010: 413).

Bilindiği gibi İslam dünyasında yazı resimlerin ne zaman ve nerede ortaya çıktığı belli değildir. Fakat yazı resimlerin Osmanlı coğrafyasında ki en erken örnekleri; II. Mehmed (1432-1481) için hazırlanan ve 1458 yılına tarihlenen yazı tomalarında görülmektedir (Çağman ve Tanındı, 2005: 505-529; Shani, 2012:122-123).

Yazı ile çizilen ve kuyruğu ejderha başı ile sonlanan aslan (Shani, 2012:132; Zarcone, 2012: 109) ile kuş figürlerini içeren bu örneklerin belli bir sûfi akımın imgesi olmadığı düşünülmüştür (Çağman ve Tanındı, 2005: 526).³ Osmanlı'da 15. yüzyıldan itibaren izi sürülen yazı resimlerden günümüze ulaşanlar genellikle 17.-19. yüzyıllar arasında tarihlenmektedir (Çağman ve Tanındı, 2005: 526). Bu bilgi ise bize yazı resimlerin bu yüzyıllar arasında yoğun bir biçimde yapıldıklarını göstermektedir. Üretimleri oldukça uzun bir zaman dilimine yayılan yazı resim örneklerinden Bektaşî tarikatına ait olanların oldukça az bir kısmı günümüze ulaşmıştır. Bektaşîliğin Osmanlı'daki konumu ve tekkelerinin imparatorluğun coğrafyasındaki yaygınlığı düşünüldüğünde bu durum tezat bir görünüm sunmaktadır (De Jong, 2005: 269). Fakat bu tezatlığa rağmen bugün çeşitli müzelerde, tekkelerde ve özel koleksiyonlarda bulunan bu resim ve yazı resimler; tarikatın inanç sistemini simgesel bir üslupla yansıtması bakımından önem arz etmektedirler.

Bektaşî tarikatı mensuplarının Hurufiliğin de etkisiyle birlikte yazıya (harflere) ve dolayısı ile yazı resimlere özel bir anlam yükledikleri bilinmektedir (Birge, 1991: 102, 167-177; Melikoff, 2010: 170-183; Melikoff, 2009: 180; Soyer, 2009: 286-297). Bilindiği gibi XIV. yüzyılda yaşamış Fazlullah Esterabadî tarafından kurulan Hurufilik; harflerin (Arapça 28 ve Farsça 32 harf) anlamları üzerinde durmuş ve nerdeyse her şeyi harflerle açıklamaya çalışmıştır. Fazlullah Esterabadî'nin idamından sonra halifeleri farklı bölgelere dağılmıştır. Özellikle Aliyyu'l A'lâ (1353-1419) adlı halifesi Nahçıvan yakınlarında ölmeden önce Anadolu'da bir müddet kalmıştır. Bu süre zarfında Bektaşîler ile iletişime girdiği ve Hurufî inançlarını bu tarikata soktuğu dile getirilmiştir (Usluer, 2009: 57, Gölpınarlı, 1973: 27-28).⁴ Lakin Bektaşîlerin Hurufiliğin inanç sistemini değil sadece düşünce sistemini aldıkları gözden kaçırılmamalıdır. Özellikle Bektaşîler Hurufî tesiri ile harf sistemini kabul etmişlerdir. Fakat bu sistemi Şiiliğinde etkisiyle farklı bir biçimde yorumlamışlardır. Örneğin Hurufilik insan yüzündeki yedi ümmî hat, ezeli ve ebedi tüm bilgiler (levh-i mahfuz) ve *emred katat* (Miraç'ta Hz. Muhammed'in Allah'ı bir genç suretinde görmesi) bağlamında; insan yüzü ve bedenini Evren-Kuran-Allah-Fazlullah kavramları ile ilişkilendirirken (Usluer, 2009: 266, 278, 280; Gölpınarlı, 1973: 18-23); Bektaşî mensupları bu kavramlara Ehl-i Beyt'i de eklemiş ve insanın çeşitli uzuvlarını bu kişilere benzetmişlerdir. Özellikle insan yüzü ile Ehl-i Beyt arasında özel bir ilişki kurmuşlar, dolayısı ile insana önem atfetmişler ve yazı resimlere bunu aktarmışlardır (Birge, 1991: 169-170; De Jong, 2005: 260, 274-275).

3. İnsan-ı Kâmil Yazı Resimleri ve İkonografisi

İnsan-ı Kâmil yazı resimlerini incelemeden önce İslam inancı özelde ise Bektaşî inancında ki İnsan-ı Kâmil (Olgun İnsan) kavramına kısaca değinmek gerekmektedir. İslam inancına göre örnek teşkil edecek insan; adil, iyi niyetli, sömürme-

yen, doğru, iffetli ... vb. sıfatlarını kendinde barındıran kişidir. Bütün bu özellikleri barındıran tek insanın Hz. Muhammed olduğuna ve diğer inanların bu vasıflara sahip olan Hz. Muhammed'i örnek alabileceğine inanılmıştır (Atay, 1967; Ceyli, 1974: 602-617). Bektaşî inancına göre ise dervişlerin ya da bir insanın belli bir olgunluk aşamasına gelmesi için kat etmesi gereken yollar vardır. Çalışmak, *Mâsiva*'dan geçmek (dünyasal bağlardan çözülmek), tövbe, iman, teslimiyet, nefesine hakim olmak, benlikten geçmek, ölmeden ölmek gibi (Noyan, 2006: 420-477). Bir insanın bu yollardan geçebilmesi için kâmil bir aydınlatıcıya (mürşide) ihtiyacı vardır. Ancak ona aşkla bağlandığında; ruhunu, gönlünü temizler, dünyevi olanı gönlünden çıkarır, benliğinden kurtulur ve nefesine egemen olabilir (Noyan, 1999: 146). Zaten Bektaşîlik insanı; *Avâm*, *Havâss* ve *Hâss-ül-hâvass* olmak üzere üç gruba ayırmaktadır. Son gruba giren insanlar gerçeği bulmuş olanlar, seçilmişlerin en seçkini yani olgun insanlardır (Noyan, 1999: 146). Olgun insanlar aynı zamanda konuşan kitaplırlar (*Kitâb-ı nâtik*) (Noyan, 1999: 122,146). Kısaca özetlemek gerekirse nerdeyse bütün inanç sistemini insan üzerine kurmuş olan Bektaşîlikte belli yollardan geçip olgunluğa erişmiş insan en makbul olandır.

Bektaşî yazı resim ve resimleri içerisinde önemli bir konuma sahip olan İnsan-ı Kâmil ve bununla ilişkilendirilen evren ve doğa betimlemeleri yukarıda bahsi geçen İnsan-ı Kâmil (Olgun İnsan) kavramı ile yakınan ilişkilidir. Diğer Bektaşî resimleri gibi tarikat büyüklerinin türbeleri ile özellikle tekkelerin dini ritüellerinin gerçekleştirildiği ve meydan olarak adlandırılan ibadet mekanlarına (De Jong, 2005: 267-268) veya tekke duvarlarına asılan (Birge, 1991: 270) bu betimlemeler; kağıt üzerine boya ya da kalemle yapılmıştır. Bugün özel koleksiyonlarda yer aldığı ve haklarında detaylı araştırmalar yapılmadığı için bunların yapılış tarihi, yapıldığı yer ya da yaparı, sayısı, çeşitliliği ve biri hariç (Resim 3) boyutları bilinmemektedir. Fakat çeşitli yayınlarda yer alan (De Jong, 2005; Aksel, 2010; Shani, 2012, Eyüboğlu, 2010) ve araştırmaya konu olan örneklerin hepsi genel bir kompozisyon şemasına sahip olup, neredeyse birbirini tekrarlayan özelliktedir. Bu betimlemeler çeşitli araştırmacılar tarafından İnsan-ı Kâmil, *insan*, *evren* ya da *melek* şeklinde değişik isimlerle adlandırılmıştır (De Jong, 2005: 274; Aksel, 2010: 97-98,113, Eyüboğlu, 2010: 539,543; Yazar ve Dündar, 2000: 221-222). Fakat bu betimlemelerin birbirinin tekrarı olduğu (De Jong, 2005: 275) ve kullanılan figürlerin neredeyse aynı olduğu göz önüne alındığında, aslında hepsinin ortak bir konuyu temel aldığı anlaşılmaktadır. Buna ek olarak yine bazı betimlemelerde (Resim 1-2) yer alan yazılarda ayakta yer alan figürlerden İnsan-ı Kâmil olarak bahsedilmektedir (Birge, 1991: 278-279; Aksel, 2010: 99). Bu nedenle bu eserlerin kimi araştırmacılarında işaret ettiği gibi (De Jong, 2005: 275) İnsan-ı Kâmil olarak adlandırılması daha akla yatkın olup, tasvirlerin ikonografisi bakımından da önem arz etmektedir. Kaldı ki insan, evren ya da melek ismini kullanan yazarların bunun gerekçelerini tam olarak verememişlerdir.

İnsan-ı Kâmil betimlemelerde; doğa içerisinde ayakta duran ve tamamı ya da bir kısmı harflerle oluşturulmuş bir erkek figürü ile aslan, yılan ve balık temel figürler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bütün örneklerde var olan bu temel figürlerin dışında yer yer horoz ve kadın gibi diğer figürlerde kompozisyonlara dahil edilmiştir (Resim 1-2-3-4).

Bütün kompozisyonlarda ki erkek figürlerinin bedeni ya tamamen *bâ, elif, dâl, mim, lâm* gibi sembolik göndermeler içeren harflerle ve Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Fatma gibi dini kişilerin adlarıyla (De Jong, 2005: 274-275) ya da çizgilerle oluşturulmuştur. Erkek figürlerinin yüz kısmında da aynı yöntem uygulanmış (Resim 2-3-4) veya yüz hatlarının tamamı çizilmiş, yazılar ise yüzün belli kısımlarına yerleştirilmiştir (Resim 1). Bu şekilde oluşturulan figürler erkek olup, bunlar Âdem/insanı temsil etmektedirler. Bilindiği gibi Bektaşilikte ilk insan olarak Âdem; Tanrı'nın yeryüzündeki halifesi, bütün gerçeklerin toplandığı ve aynı zamanda yokluk aleminin tecelli ettiği bir varlık olarak kabul görmektedir (Korkmaz, 2005: 20-21). Âdem/insan yaratılış özelliğinden dolayı, Tanrı'nın özünü ve *Anasır-ı Erbaa'yı* (ateş, su, toprak, ve hava) kendinde barındırmaktadır (Korkmaz, 2005: 20-21; Eyüboğlu, 2010: 188). Bektaşiliğin dört kapı (şeriat: hava, tarikat: ateş, marifet: su, hakikat: toprak) ve bunların her biriyle özdeşleştirilen dört insanıyla da (Birge, 1991: 134) simgesel bir ilişkisi olan bu dört unsurdan ise *mevalidi selase* (üç doğurgan) yani mineral, bitki ve hayvan alemleri var olmaktadır (Birge, 1991: 251). Âdem/insan'ın her şeyi içerisinde barındırdığı inancı; yazı resimlerde Âdem/insanın; *mevalidi selase'nin* oluştuğu su (deniz), toprak (dağlar), hava (gökyüzü) ve ateşin (yanardağ) yer aldığı bir doğa içerisinde betimlenmesi ile dile getirilmiştir (De Jong, 2005: 274). Simgesel göndermelerle yüklü doğa ve unsurları dışında; evren ve insanın varlık özellikleri ile ilişkilendirilen diğer unsurlar Âdem/insanın bedenine yazı yolu ile yansıtılmıştır. Bunların içerisinde evrenin bir unsuru olan ve Bektaşilikte önemli bir yere sahip olan, yine bu tarikatta insani duygularla ilişkilendirilen burçlar önemli bir yere sahiptir.

Bektaşilikte insan burçların yeryüzündeki bir kopyası olarak değil, burçlar; insan biçiminin göklere yansması yani insanın kopyası olarak düşünülmüştür (Korkmaz, 2005: 139; Birge, 1991: 254). Yine bu tarikatta Burcu Eset veya burç olarak isimlendirilen burçlar; astronomik ya da astrolojik özelliklerinin dışında insan ve onun psikolojisi ile de ilişkilendirilmiştir (Birge, 1991: 254 - 255; Korkmaz, 2005: 139). Bu nedenle burçlar insan bedeninin belli bölgeleri ile özdeş tutulmuş (Birge, 1991: 254- 255; Korkmaz, 2005: 139) ve bunların insan karakteri, huyu üzerine olan etkileri de yuvarlak halkalar içerisine birlikte yazılmıştır.⁵ Genellikle burçlar için oluşturulan bu halkalara bazı tasvirlerde (Resim 1-2) gezegenler ile kutsal kişiler, hayvanlar, coğrafi yerler...vb. birçok unsur da eklenmiştir (Birge, 1991: 279-282). Bu uygulamanın aynısı insanın baş kısmına da yansıtılmıştır. Bazı tasvirlerde saçlar

bir başlığı anımsatır biçimde dilimlere ayrılmış ve her bir dilimin içerisine yukarıda bahsi geçen öğeler yerleştirilmiştir (Birge, 1991: 282) (Resim 2-4). İnsan-ı Kâmil tasvirlerinde burç, insani huylar ve diğer özellikler gibi Allah ve Ehl-i Beyt'e mensup kişileri simgeleyen ya da oluşturan harfler de aynı yöntemle vücuda yerleştirilmiştir. Yüz kısmının dışında ya bütün vücut, kutsallık atfedilen bu kişilerin adları ile oluşturulmuş ya da evrenin özelliklerinde olduğu gibi bu adlar belli bölgelere yazılmıştır (Aksel, 2010: 93-95). Evren-insan ve dini kişilere ait özellikler ile isimlerini oluşturan harfler ya da yazıların dışında bazı harfler ise oldukça farklı anlamlarda kullanılmıştır. Örneğin *lâm* harfi varoluşun her türlü göstergesi, *nûn* cinselliği, *lâmelif* cinsel birleşmeyi simgelemesi gibi (De Jong, 2005: 274-275). Bu çok katmanlı anlam içeren harf ve yazıların dışında bazı kompozisyonlarda (Resim 1-2-4) Âdem/insan figürünün her iki yanında ve üst kısmında yer alan yazılarda betimlenen insanın bedensel özellikleri ile dünyasal şeyler arasında bir ilişki kurulmuştur. Âdem/insan figürünün hemen üzerinde yer alan kitabelerde ve bu kitabelerin yanlarında yer alan insan ya da kerubin şeklindeki madalyonlarda; insan bedeninin doğanın bir yansıması ya da aynası olduğunu dile getiren ifadeler yer almaktadır (Birge, 1991: 278-279).⁶ Bu ifadeler ile insanın değerli bir varlık olarak Allah'ın bir kopyası olduğunu ve her şeyi içerisinde barındırdığı vurgulanmış (Aksel, 2010: 99; Birge, 1991: 278-279) ve insanın önemi dile getirilmiştir. Bu yazılar ve kullanılan bütün bu isim, sembol ve adlarla betimlemelerdeki Âdem/insanın; evrene, varoluşa, kutsala ait her şeyi içerisinde barındıran ve evrenin sürekli var oluşunun nedeni olan bir varlık olarak algılandığı (Birge, 1991: 135) düşüncesini akla getirmektedir.

Tasvirlerde merkeze yerleştirilen ve her şeyi içerisinde barındıran Âdem/insan figürü su içerisindeki bazen çift bazen de tek bir balığın üzerinde ayakta durur bir biçimde betimlenmiştir. Balık; Bektaşî kozmoloji anlayışında balık burcunun bir simgesi (Birge, 1991: 279; Korkmaz, 2005: 139; De Jong, 2005:275) olmakla beraber, hem İslam hem de diğer dinlerde değişik anlamlar yüklenmiş bir figürdür (Hooke, 1961: 535-538; And, 2007: 82). Su ise; arş ile her şeyin yaratıldığı bir unsur olarak Kur'an'da (Hud: 11:7, Al-Anbiyâ 21:30), yaratılıştaki ilk var olan unsur olarak da Alevilik, Yezidilik ve Ehl-i Hak gibi inançlarda karşımıza çıkmaktadır (Çakar, 2001: 52; Melikoff, 2010: 255-256).⁷ Dolayısıyla suyun ilksel önemi ve her şeyin kaynağı olduğu düşüncesi bu tasvirlerle yansımıştır. Balık ise; Âdem/insanın figürünün ayakları ve ayak bileklerine yerleştirilen *Hût* harfinden dolayı ilksel varoluş ve evrenin üzerinde durduğu varlık olarak tasvirlerde yerini almıştır. Bu harf ilksel organik yapı olarak okunabildiği gibi balina-balık anlamlarına da gelmektedir (And, 2007: 82).⁸ Bütün bu bilgiler ışığında İnsan-ı Kâmil tasvirlerinde yer alan balık ve su üzerinden ilksel var oluşa, sadece balık üzerinden ise ilksel omurgaya gönderme yapıldığı söylenebilir.

Yine İnsan-ı Kâmil'in bir bölümünde balığın dışında boncuğa benzeyen yuvarlak bir şekil suyun içerisinde yer almaktadır (Resim 2-4). Bu şekil bazı araştırmacılar tarafından cennetten çıkan kırmızı taş olarak düşünülmüştür (Aksel, 2010: 97-98).⁹ Fakat boncuğa benzer bu şekil sadece cennetten çıkan taşı değil, Alevilik, Yezidilik ve Ehl-i Hak inançlarında ki inci-cevher (yuvarlak şekinden dolayı) kavramını akla getirmektedir. İnci-cevher bu inanışlarda; ilksel deryadan oluşan ilk şey, gerçeğin içinde gizli olduğu/her şeyin özünü teşkil eden ve ilk yaratılan şey ya da Tanrı'nın içerisinde kırk yıl inzivaya çekildiği ve daha sonra kırıp, her bir parçasından toprağı, denizi, gökleri...vb. unsurları oluşturduğu bir cevher olarak düşünülmektedir (Gölpınarlı ve Boratav, 1991: 189; Lescot, 2001: 51-53; Çakar, 2007: 135; Okçu, 2007: 53). Yani her şeyin kaynağı olarak görülmektedir (Okçu: 2007: 33; Melikoff, 2010: 256). Bu nedenle inci-cevheri akla getiren yuvarlak nesne, ilksel ve her şeyin kaynağı olan suyla ilişkili olduğu için onun içerisinde betimlenmiş olabilir. Bütün bu özellikler ve simgesel anlamlar göz önüne alındığı zaman; balık sadece bir burç simgesi olarak değil; su ve yuvarlak şekil (inci-cevher) ile birlikte dünyanın, insanın yani her şeyin ilksel biçimi ilk hali ya da organik yapısı olarak ta okunabilmektedir. Yine Bektaşilikte bu imgeler üzerinden ilksel olana ve yaradılışa bir gönderme yapıldığı söylenebilir.

Yaradılış ve ilksel varoluşu simgeleyen bu imgelerin dışında; bazı tasvirlerde yine aynı kavramlara gönderme yapan ağaç ve horoz figürleri de yer almaktadır. Adem/insanın sol bacağına hemen yanında, suyun hemen kıyısında yer alan bu figürler ya birlikte ya da tek başına betimlenmiştir (Resim 1-2-4). Horoz¹⁰ ve ağaç Yezidilik ve Ehl-i Hak inançlarında yaratılış aşamasında karşımıza çıkmaktadır. Her iki inançta Tanrı önce gerçeğin içinde gizli olduğu/her şeyin özü bir inciye sonra suyu/denizi var etmiştir. Bu denizin içerisinde, dalları göğü, kökleri yeri saran bir ağaç yaratmış¹¹ ve kendisi bir kuş şeklinde bu ağacın üzerine konmuştur (Lescot, 2001: 51-53; Çakar, 2007: 135). Daha sonra ise Tanrı, *Melek-i Tavus (Azâzil), Enfer, Cebrail* gibi değişik isimlerle adlandırılan meleği yaratmıştır. Kuş şeklinde düşünülen bu meleğe inciye taşıtmıştır (Okçu, 2007: 33). İnciyi sırtında taşıyan bu kuş su üzerinde belli bir zaman dolanıp durduktan sonra Tanrı tarafından yaratılan ağaca, onun izni ile konmuştur. Her iki inançta var olan bu söylencenin daha basit bir versiyonu Alevi-Bektaşî inancında da karşımıza çıkmaktadır. "*Menâkıb-ül Esrâr Behcet-ül Ahrâr*" adlı eserde; Tanrı derya, cevher ve bu cevherden iki nur yarattıktan sonra, kendi varlığının bilinmesi için Cebrail'i yaratmıştır. Sorduğu sorulara karşılık alamayan Tanrı ona uç emrini vermiştir. Cebrail bu anlatıda uçan ve konacak bir yer bulamayan bir melek olarak tasvir edilmiştir (Gölpınarlı ve Boratav, 1991: 190). Yezidilik ve Ehl-i hak inanışlarında kuş şeklinde karşımıza çıkan ve değişik isimlerle anılan melek; Alevi Bektaşî inancında Cebrail adı ile anılmış ve bahsi geçen diğer inanışlarda olduğu gibi bir kuş şeklinde düşünülmüştür (Gölpınarlı ve Boratav, 1991: 189-190). Bu ku-

şun türü ise netlik kazanmamıştır. Fakat Bektaşî ve Alevî ritüellerinde kurban edilen beyaz horoza Cebraîl adının verilmesi (Melikoff, 2010: 253-255; Melikoff, 2009: 65-66) dikkate alındığında Cebraîl ve horoz arasında bir ilişki kurulduğu görülmektedir. Yine tarikatın kurbanlık hayvanlar arasında önem atfettiği (Mikov, 2008: 304) ve Hacı Bektaş-ı Velî'nin üzerine binerek keramet gösterdiği (Aksel, 2010:68; Yazar ve Dündar, 2000: 216) horozun bu önemi ve kutsallığı tarikatın süsleme sanatları da yansıtmış, alem, ahşap kapak, mezar taşı, gibi çeşitli amaçlarla üretilmiş objelerde sıklıkla betimlenmiştir (Karamağaralı, 1973: 247-276; Mikov, 2008: 304). Diğer örneklerdeki sembolik anlamına dair yeterli değerlendirmeler mevcut olmasa da konumuz dahilindeki yazı resimlerde horoz-ağaç figürünü yaratılış ve Cebraîl üzerinden okumak mümkün gözükmemektedir.¹² Çünkü bazı yazı resimlerde yaratılışta önemli bir rol oynayan melek; yaratılış mitlerine gönderme yapacak biçimde ağaç üzerine konmuş bir horoz şeklinde betimlenmiştir (Resim 1). Yine bu iki figürün kompozisyonların bir köşesine yerleştirilmesi ve küçük boyutlu çizilmeleri, göksel kuş ve evrensel eksen yaklaşımı ile örtüşmemektedir. Kaldı ki bazı kompozisyonlarda sadece ağaç figürü kullanılmıştır. Fakat ağaç-horoz figürünün beraber kullanıldığı betimlemelerde dikkat çekici nokta horozun kuyruğunun tavus kuşunu anımsatır biçimde gerçek boyutlarından uzun yapılmasıdır. Horozun kuyruğunun bu şekilde yapılması Bektaşîlik ve Yezidilik arasında bir etkileşimin olduğunu akla getirmektedir. Çünkü bilindiği gibi Yezidilikte kutsallık atfedilen Melek-i Tavus kuş şeklinde düşünülmüş ve bu kuşun hem horoz (Melikoff, 2009: 65; Çakar: 2007: 136) hem de tavus kuşu olduğuna inanılmıştır. Bu inanışın izlerini Yezidilerin sancak kültürüne de yansıtmıştır. Yezidiler tarafından kutsallık atfedilen hatta tapınılan ve başka topluluklardan sır gibi sakladıkları ve Melek-i Tavus'un gölgesi ya da sembolü olarak gördükleri (Çakar: 2007: 136) bu sancaklar hem horoz hem de tavus kuşu şeklinde yapılmıştır (Melikoff, 2009: 65; Çakar: 2007: 136). Melek-i Tavus adlı meleğin horoz ya da tavus kuşu şeklindeki bu yorumu belli ki bir karışıklığa yol açmıştır. Ele alınan örnekte horozun tavus kuşunu anımsatır biçimde verilmesi, Bektaşî inancında da horoz ve tavus kuşu arasında bir ilişki kurulduğunu ya da horozun kuyruk kısmının fazla vurgulandığını akla getirmektedir. Yaratılış ve dolayısı ile Cebraîl ile ilişkili olarak betimlemede yer alan horoz figürünün dışında üzerine konduğu ağaçta yaratılış bağlamında açıklanabilir. Ağaç; horoz figürünün dışında bazı örneklerde tek başına yine denizin ya da suyun hemen kıyısında konumlandırılmıştır (Resim 2-4). Yukarıda da belirtildiği gibi ağacın yaratılış mitlerinde bahsi geçen bir unsur olması ve kompozisyonlardaki ağaçların büyük boyutlu verilmesi, ağacın doğanın bir parçası olarak değil yaratılış mitlerinin bir simgesi olarak kompozisyonlara eklendiğini akla getirmektedir.

İnsan-ı Kâmil yazı resimlerinde ağaçla birlikte yaratılış inancına gönderme yapan horoz figürü bir betimleme de ise Havva ile birlikte (Resim -3) tamamen başka anlamlara gelecek biçimde kullanılmıştır. Öncelikle betimlemede, cinsellik

ve cinsel birleşmeyi/döllenmeyi simgeleyen *nûn* ve *lâmelif* harfleri, Âdem/insanın cinsel organına denk gelen kısma yazılmıştır (De Jong, 2005: 275). Bu harflerin şekli ile oluşan cinsel organ Cebrail'i sembolize eden beyaz renge boyanmıştır (De Jong, 2005: 274). Harflerin hemen altında, Âdem/insanın bacak arasına denk gelen kısımda ise elinde bir sopa ile horozun peşinden yürüyen ve çıplak şekilde betimlenen Havva'yı görmek mümkündür.¹³ Havva'nın kovaladığı horoz da cinsel organ gibi beyaz renge boyanmıştır. Fakat bu betimlemede yer alan horoz ve Havva figürlerinin yaratılış mitleri ile açıklanamayacağı bir gerçektir. Bu nedenle bahsi geçen figürleri farklı biçimlerde yorumlamak gerekmektedir. Horozun erkek cinselliğini, Havva'nın ise yüzündeki hatlar ile Âdem'in bilinmesini (Usluer, 2009: 320) ve doğurganlığı simgelediği göz önüne alınırsa; Havva ile horoz figürlerinin cinsellik ve üremeye gönderme yaptığı anlaşılacaktır. Bu göndermenin olumlu ya da olumsuz mu olduğu ise Bektaşiliğin cinselliğe bakış açısında aramak mümkündür. Bektaşilikte "*diline, eline, beline sahip olmak*" ilkesindeki bel cinsellik anlamında kullanılmakta ve bu kavram ile cinsel güdülerin denetlenmesinin gerekliliği vurgulanmaktadır (De Jong, 2005: 275). Kaldı ki bu yazı resimleri üretenlerin tarikatın bekarlığı seçen *Mücerred/Babagân* kolu mensupları olduğu hatırlanınca, cinsellik ve üreme ile ilgili gönderme daha da anlaşılır hale gelmektedir. Burada çözülmesi gereken diğer bir sorun; Cebrail-horoz ilişkisinin Havva ve cinsellikle olan bağlantısıdır. İkinci okuma da tam da bu konu ile ilgilidir. Horozun sadece cinselliği simgelemediği göz önüne alınırsa; horoz-Cebrail ilişkisini anlamlı kılabilecek açıklamalar Yezidilik ve İslam inancı içerisinde aranabilir. Yezidilik inancında Melek-i Tavus'un horoz şeklinde düşünüldüğünü ifade etmiştik. Yine bu inançta Melek-i Tavus; yasak meyveden yiyen Âdem ve Havva'yı cennetten çıkarmak için görevlendirilen (Lescot, 2001: 51) ve soylarının devam etmesini sağlayan (Lescot, 2001: 51) bir melek olarak düşünülmüştür. Fakat İslam inancına göre yasak meyvenin yenilmesi ve cennetten kovulmuşta tavus kuşu ve şeytan önemli bir role sahiptirler (Özbek, 1999: 537-538).¹⁴ Hem İslam hem heteredoks İslam'da yasak meyvenin yenilmesi, cennetten kovuluş ve bunda rol oynayan hayvanların varlığı ile ortak bir düşüncenin, fakat farklı yaklaşımların olması; bu betimlemede yer alan Havva ve horozun hem cinsellik ve üremeye hem de cennetten kovuluşa gönderme yaptığının akla getirmektedir. Bektaşi inancında şehvetin yani cinselliğin insanın kirlenmesine yol açtığı düşüncesi göz önüne alındığında; Âdem-Havva-horoz figürleri ile hem ilk günaha (yasak meyvenin yenilmesi) hem de bedensel kirlenmeye (cinsel ilişki) dair bir anlatının kullanıldığı anlaşılacaktır.

Betimlemelerde cinsellikle ilgili kullanılan diğer bir figür ise yılanıdır. Bazı yazarlar tarafından ejder olarak adlandırılan (Aksel, 2010: 99) yılan; Bektaşi kozmolojisinde akrep burcunun simgesi olup, insan bedeninde cinsel organlar kısmına denk gelmektedir (Birge, 1991: 254, Korkmaz, 2005: 139). Akrep burcunun İslam burç tasvirlerinde yılan şeklinde gösterilmemesine rağmen, Bektaşi tasvirlerinde ne-

den yılan şeklinde betimlendiği başlı başına bir konu olup henüz aydınlatılmamıştır. Ancak Çin astrolojisinde ejder şeklinde sembolize edilen bir yıldız grubunun var olduğu ve bu grupta ejderin başı ile kuyruğunun akrep burcuna tekabül ettiği, yine bu yıldız grubunun batıda akrep burcu olarak nitelendiği bilinmektedir (Çoruhlu, 1995: 49-50). Yine İslam folklorunda zehirli canlılar grubuna giren akrep ve yılanın birbirine çok sık karıştırıldığı (Fhembgen, 2004: 117) ve akrebin cinsellik ve erkek cinsel organının sembolü olarak düşünülmüştür (Fhembgen, 2004: 106). Bu nedenle Bektaşî yazı resimlerinde yılanın akrep burcunun simgesi olmasının dışında cinsellik ve kötü nefisin sembolleri olarak kullanıldığı akla daha yatkındır. Bunun bir kanıtını daha öncede bahsi geçen madalyon içerisindeki yazılarda görmek mümkündür. Kompozisyonların ikisinde (Resim 1-2) yer alan madalyonlarda ki bazı yazılarda insanın cinselliği ile akrep ve yılan arasında bir benzetmeye gidilmiştir (Aksel, 2010: 99; Birge, 1991: 278).¹⁵ Kurulan bu ilişkinin betimlemelere de yansıtıldığı açıktır. Çünkü incelenen örneklerin biri hariç (Resim 3) hepsinde yılan genellikle Âdem/insanın sağ tarafına yerleştirilmiş, başı ise (ağızı açık ve dili dışarıda) bacak arasına gelecek biçimde verilmiştir. Yılanın başı erkeğin akrep manasındaki *nûn* ya da çifte *nûn* harfleri ile oluşturulmuş cinsel organın hemen altına yerleştirilmiştir. Bu örneklerde cinsel organın akrep manasına gelen harflerle oluşturulması ve yılanın da aynı bölgeye yerleştirilmesi, yılan, akrep ve cinsel güdüler arasında bir ilişki kurulduğunun bir göstergesidir. Yukarıda bahsi geçen kompozisyon şemalarının dışında bir örnekte yılan Âdem/insan figürünün hemen yan tarafına bağımsız bir biçimde yerleştirilmiştir (Resim 3). Fakat bu durum yılan figürünün başka bir anlamda değil, yine cinsel organ kısmına yazılmış akrep anlamındaki iki adet *nûn* harfinden dolayı aynı manada fakat farklı bir biçimde kompozisyona dahil edildiğini akla getirmektedir. Kaldı ki bu örneğin genel kompozisyonların bir yakın zaman kopyası olduğu bilinmektedir (De Jong, 2005: 275). Bütün bu tasvirlerde yılanın konumlandırılış biçimi ve onun simgesel anlamları göz önüne alındığında; Bektaşîliğin *edeb* kavramı ve onun ayrılmaz bir parçası olan beline sahip olmak (cinsel güdülerini kontrol altına alabilmek) düşüncesinin bir kez daha karşımıza çıkmaktadır. Betimlemelerde akrep-yılanın genellikle büyük boyutlu verilmesi ve kompozisyonların ayrılmaz bir unsuru olması bunu desteklemektedir.¹⁶

Balık, yılan ve horozun dışında kompozisyonlara dahil edilen diğer bir hayvan aslandır. Aslan genellikle Âdem/insanın sol yanına yerleştirilmiş, kızgın ya da saldırgan bir pozisyonda betimlenmiştir. Yılan ve balık gibi burçlarla ilişkilendirilen ve aslan burcunun sembolü olduğu ifade edilen aslanın (Birge, 1991: 279; Korkmaz, 2005: 139) yüklendiği farklı anlamlardan dolayı yılan gibi sadece bir burç işareti olarak okunamayacağı bir gerçektir. Bektaşî/Alevî inancında Mîraç'tan dolayı Hz. Ali ile ilişkilendirilen ve onun sembolü olarak görülen aslan; aynı zamanda güneş, cesaret, öfke, şiddet, güç, yırtıcı güç, benlik gibi hem olumlu hem de olumsuz anlamları

da barındırmaktadır. Fakat Bektaşilikte aslan burcunun benlik ve yırtıcı güdülerin sembolü (Birge, 1991: 279; Korkmaz, 2005: 139) olması ve tasvirlerde daha çok saldırgan ya da kızgın bir surat ifadesi ile verilmesi; aslanın daha çok olumsuz bir göndermeye sahip olduğunu düşündürmektedir.¹⁷ Kaldı ki aslanın öfkeli bir yüz ifadesi ile çizilmesi ve insan tarafından durdurulmaya ya da engellenmeye çalışır bir biçimde betimlenmesi bunu doğrular niteliktedir. Fakat bu kompozisyonlarda aslanın yılan ile birlikte ele alınmasından dolayı farklı bir anlam içerdiği de bir gerçektir.

Öncelikle Alevi-Bektaşî inancında ve resim geleneğinde aslanın hangi sembolik anlamları barındırdığını açıklamamız gerekmektedir. Aslan, Alevi-Bektaşî inancında Hz. Ali'nin bir sembolü hatta onun vücut bulmuş hali olarak tasavvur edilmektedir. Bu nedenle Bektaşî yazı resimlerinde aslan başlı başına tasvir edilmiş bir hayvandır ve bu yazı resimlerde aslanın vücuduna Hz. Ali ve onun Allah'ın aslanı olması veya onların birliği ile ilişkili yazılar yazılmıştır (Zarcone, 2012: 111; De Jong, 2005: 273; Öney, 1971: 40). Çifte aslan, teslim taşı, zülfikâr gibi birçok sembolik figürün bir arada kullanıldığı betimlemelerde de aslan karşımıza çıkmaktadır. Bunların dışında aslanın yılan ile beraber tasvir edildiği resim veya yazı resimler de vardır. Bu iki figür başlı başına betimlendiği gibi Hz. Ali'nin cenazesini konu alan bir kompozisyona da eklenmişlerdir. Tek başına ya da başka konular kapsamında betimlenen yılan ve aslan ya birbirine dolanmış ya da aslan yılanı yerken veya ağzı ile tutarken verilmiştir (Resim 7 - 8). Bu yazı resimlerin dışında aslan ve yılanı mücadele ederken gösteren örnekler de mevcuttur (Shani, 2012: 135) (Resim 9). Yılan ve aslanın bu şekilde betimleniş; Hz. Ali'nin (aslan) daha beşikteyken öldürdüğü ejderha ya da yılanı temsil etmesinin dışında, Hz. Ali'nin sembolü olan aslanın dolaşması ile Hz. Ali'nin kötülük yani yılan ile mücadelesi (Shani, 2012: 134-135) ve onun üzerindeki hakimiyeti olarak okunabilmektedir. Yılan ve aslanın bir arada verildiği kompozisyonlarda aslanın yılan ile olan mücadelesini iyi ile kötünün mücadelesi bağlamında okumak mümkündür. Böyle bir okuma aslanın İnsan-ı Kâmil betimlemeleri dışında iyiyi, Hz. Ali'yi temsil ettiği söylenebilir. Bu nedenle yukarıda bahsi geçen diğer yazı resimler ve sembolik anlamlarından yola çıkarak İnsan-ı Kâmil yazı resimlerinde ki yılan ve aslan ilişkisi ile barındırdıkları çoklu sembollerini farklı yorumlamak olasıdır. Daha önce değindiğimiz gibi incelenen betimlemelerde aslan kalpteki yırtıcı güdülerin ve benliğin sembolik bir yansıması şeklinde okunmasının dışında; yılan ile birlikte verilmesi, hatta kimi örneklerde direk karşı karşıya konumlandırılması (Resim 3) (Korkmaz, 2005: 99; Ülkü, 1995: 84-85); ikisinin barındırdığı anlamların çatışmasını (Kuehn, 2011: 73; Shani, 2012: 134-135) yani iyi ve kötünün mücadelesini akla getirmektedir. Yine kükreyen aslanın inananları ikaz ettiği akla getirildiğinde (Çoruhlu, 1995: 121), kızgın surat ifadesine sahip aslan figürlerinin uyarıcı bir anlam taşıdıkları da açıktır. Bütün bu bilgiler doğrultusunda İnsan-ı Kâmil betimlemelerinde Âdem/insan ile aslan arasında bir mücadele halinde verilmiştir.

Çünkü Âdem/insan aslanı durdurmaya çalışan el hareketi ile kalbindeki yırtıcı güdülerini ve benliğini kontrol altına almaya çalışmaktadır.¹⁶ Diğer taraftan yılan ve aslanın konumlandırılış biçimi ile de ikisi üzerinden iyi ve kötünün sembolik savaşı aktarılmıştır. Bu ikili savaş ve mücadele diğer figürlerde olduğu gibi *edeb* kavramını akla getirmektedir. Öncelikle aslan olumlu ya da olumsuz anlamları kendi içerisinde barındıran bir varlık olarak kompozisyonlara yerleştirilmiş; hem insanın kendi içindeki benlik ve cinsellik gibi nefislerin birbiri ile mücadelesi, hem de insanın benlik ve cinsellik gibi kendi olumsuz doğası ya da güdülerini ile başa çıkmaya çalışmasının simgesi olarak kullanılmıştır. Bu ikili mücadele "*eline, beline diline sahip olmak*" kurallının adeta bir göstergesi olmuştur.

4. Sonuç

Yapılan bu çalışmada İnsan-ı Kâmil olarak adlandırılan ve incelenen yazı resimlerinde evren, insan (ve onun doğası), yaratılış, kavramlarının nasıl algılandığını, tarikatın tekke ve ibadethanelerinin duvarlarını süsleyen ya da süslemiş yazı resimlerine ne tür bir betimleme anlayışına gidildiği sembolik ve ikonografik bir çözümleme ile incelenmiştir. Öncelikle yapım tarihleri kesin olarak bilinmeyen bu tasvirlerin; 17.-19. yüzyılda üretildikleri söylenebilir. Çünkü günümüze ulaşan çoğu Bektaşî tasviri genellikle bu yüzyıllar arasına tarihlenmektedir. Bugün değişik koleksiyon ve müzelerde bulunan bu tasvirlerin birbirinden etkilenerek kopyalandığı (De Jong, 2005: 275), her bir örnekte figürlerin arttırıldığı ya da azaltıldığı göze çarpmaktadır. Bunun en önemli kanıtları ise farklı ressamın ellerinden çıkan bu örneklerde kompozisyonların genel bir şema oluşturmasına rağmen, eklenen ya da çıkartılan figürler ile kompozisyonların temelini teşkil eden bazı figürlerin farklı konumlandırılmasıdır. Bu eksik ya da farklı tasvirlerin; *evren, insan ve melek* şeklinde değişik adlarla anılmasına rağmen, aynı kompozisyon şemasını tekrarlamasından dolayı İnsan-ı Kâmil tasvirleri olduğu bir gerçektir. Bu betimlemelerin neden bu isimle anıldığı ise kompozisyonların kendisinde saklıdır.

Kompozisyonlarda ayakta duran Âdem/insan diğerlerine göre oldukça iri boyutlu olup; Hurufilik ve bundan etkilenen Bektaşîlikte ki harflerin yorumlanışından dolayı ya tamamı kutsallık arz eden harflerle çizilmiş ya da hatları çizimle oluşturulup bedeninin içine bu harfler yerleştirilmiştir. Bu figürün vücuduna kutsallık atfedilen harflerin yanı sıra evrenin, doğanın, insanın özellikleri olan ve Bektaşîlikte önemli yer tutan burç, gezegen, insani huylar gibi çeşitli yazılar ve açıklamalar da eklenmiştir. Bu kompozisyonlarda insanın; burçlar, gezegenler, Ehl-i Beyt isimleri, insanın olumlu ya da olumsuz özellikleri ile *Anasır-ı Erbaa* (toprak, su, hava, ateş) ile birlikte makrokozmu içinde taşıyan bir mikrokozmu olarak düşünüldüğü (Birge, 1991: 134-135) ve yansıtıldığı görülmektedir. Bektaşîlikte insanın bir mikrokozmu olarak düşünülmesi onun yaratılış özelliğine yani ilk insan Âdem'e gönderme yap-

maktadır. Bektaşiliğe göre Âdem ilk insan ve ilk peygamber olmanın dışında yokluk aleminin kendisinde tecelli ettiği ve bütün gerçeklerin kendisinde toplandığı bir varlıktır. Bu nedenle ve Bektaşilikte Âdem-insan kelimelerinin birbirinin yerine kullanılmasından dolayı yazı resimlerde ayakta duran erkek figürüne bazen insan bazen de Âdem denilmiştir. Âdem'in yani ilk insanın Tanrı'nın bütün hakikatinin yansıdığı ilk ve tek varlık olma özelliği, dünyanın, evrenin ve her şeyin başlangıcı kabul edilen su içerisinde ilk organik yapı olan balık üzerinde durur biçimde betimlenerek vurgulanmıştır. Yaratılış ile ilgili kullanılan su, balık, inci/cevher ve Âdem/insan figürlerinin dışında horoz ile ağaç figürleri de ilksel varoluşu simgeleyecek biçimde kompozisyonlara dahil edilmiştir. Horoz, varoluş aşamasında kendi bilincini ve Tanrı'nın varlığını kabul edememiş melek Cebrail'i temsil etmesinin dışında; cinsellik, cennetten kovulma anlamlarını da kapsayacak biçimde Havva figürü ile birlikte kullanılmıştır. İnsanın cinsellik gibi kötü olarak algılanan huyları sadece horoz ve Havva değil yılan ve aslan üzerinden de vurgulanmıştır. Yılan ve aslan kompozisyonlarda ki konumlandırılışları ve betimleniş biçimleri ile hem insanın kendi olumsuz yönleri ile mücadelesini hem de kutsalın karanlık ya da kötü olanla mücadelesini anlatılmıştır. Bu yazı resimler Bektaşilikteki insan, Tanrı ve doğa algılayışının birer aynası olmuşlardır.

Bektaşilikte insan önemli bir konuma sahip olup, bütün inanç sisteminin onun üzerine oturduğu söylenebilir (Eyüboğlu, 2010: 187). İnsan, “Tanrı'nın halifesi” ve Tanrı'nın bütün sıfatlarına mazhar olan, Tanrı'nın şeklinde ve suretinde, diğer bütün yaratıklardan daha üstün ve şerefli olarak düşünülmüştür. Hatta Tanrı'nın insanın sevgisini arzu ettiği (bu yüzden insanı yaratmıştır) ve onun da Tanrı'nın sevgilisi olduğu şeklinde yorumlar yapılmıştır. İşte insanın bütün bu özelliklerinden dolayı ona saygı, Tanrıya saygı olarak algılanmış, bu saygı tarikatın ibadetinin ve ritüellerinin özünü teşkil etmiştir. İnsan merkezli bu inançta, insanın ruhani olgunluğu, bedensel ve içsel temizliği birincil konumu teşkil etmiştir. Bu nedenle olgun ve temiz insan olmak ve yetiştirmek için insanın varoluş nedeni, arınma yolları ve olgunluğa erişme yöntemleri kurallara bağlanmıştır. İşte bu kurallar *edeb* olarak nitelenmiştir. İnsan; Kur'an'da da bahsi geçen emaneti (al-Ahzâb 33:72) koruyabilmesi için; “eline, beline ve diline” yani yedi emanetin (el, göz, kulak, dil, burun, ayak, şehvet) hepsine sahip çıkmalı ve bunların kötülüğe açılan kapılar olduğunun bilincine varmalı, bunların bozulmasından sakınmalıdır. Yoksa hem kendine hem de kozmik emanete (yedi kapı) ihanet etmiş olacaktır (İlbars, 1998). İnsana ve bütün canlılara saygı duyan, her şeyi ve aynı zamanda Tanrıyı ve Bir ve Çok'u kendi içerisinde barındıran ve birleştiren (Birge, 1991: 135) bir varlık olan insan; bütün bunları kavradığında ve *kibir*, *ucb* (kendini beğenme), *kin*, *şehvet*, *gazab*, *hırs* ve *riya* gibi kötü nefislerine (yedi kapı-yedi başlı ejder) hakim olabildiğinde (Noyan, 2006: 443); İnsan-ı Kâmil mertebesine erişecektir (Eyüboğlu, 2010: 199-200). Tanrı kendisini sadece olağandışı

insanda, kâmil insanda gösterecektir (Birge, 1991: 134-135; Melikoff, 2010: 259; De Jong, 2005: 259-260; Dierl, 1991: 37,86-90). Fakat insan eğer ikilik duygusuna kapılırsa Tanrı'nın varlığı gerçeğine yabancılaşır (Birge, 1991: 126). Oysa insanın içerisinde her zaman çıktığı kaynaka birleşmeye çalışan bir Gerçek Varoluş kıvılcımı vardır. İnsan kendisini Tanrı'nın yansıması olan bir evren içerisinde görürse “ birlik” duygusuna ulaşır (Birge, 1991: 127) yani olgun insan olur.

Bütün bu bilgiler ışığında yazı resimlere neden “İnsan-ı Kâmil” denildiği ve onların tarikatın ibadethanelerinin duvarlarına asıldığı daha da anlaşılır hale gelmektedir. Bektaşî müşit ve müritlere yol gösteren, aynı zamanda kuralları hatırlatan bir ayna görevini gören (De Jong, 2005: 268) bu yazı resimlerde; *edeb* kuralı aslan, yılan, horoz, yaratılış ve varoluş nedeni horoz, ağaç, inci/cevher balık figürleri, insanın kutsallığı ise harflere ve bu harflerle oluşturulan insan figürü üzerinden aktarılmıştır. Bu nedenle Bektaşîler, ayna görevi gören bu yazı resimler aracılığı ile inançlarının temel kuralları ile yüzleşmekte (De Jong, 2005: 268), olgun insan mertebesine nasıl erişeceklerini hatırlamakta ve bu yolda kendilerini terbiye etmektedirler.

Bektaşîliğin olgun ya da mükemmel insan kavramının bir özeti ve aynı zamanda olgun insan olmanın kurallarını hatırlatan bu yazı resimler diğer bir özelliğinden dolayı da önem arz etmektedirler. Örneklerde figürler tek tek incelendiğinde ve yazılar okunduğunda Bektaşî inanç dünyasının ne kadar zengin olduğu ve bu dünyanın nasıl oluştuğu, hangi kaynaklardan yararlandığını ve bunu nasıl sentezlediğini görmek mümkündür. Özellikle Yezidilik, Ehl-i Hak, Hurufilik gibi heteredoks İslam inançlarının bu tarikatın inanç sistemine nasıl ve ne şekilde etki ettiğini bu figürler üzerinden okumak mümkündür.

Sonnotlar

- ¹ Bu tekkenin ismini John Kingsley Birge, Seyit Ali Sultan olarak vermektedir (Birge, 1991: 65).
- ² Bektaşîlik içerisinde evli olmayan Mücerred/Babağân kolu ile evli olan Çelebi/Sufiyan kolu şeklinde bir ayrımın olduğu ve bu iki grup arasında sürekli bir görüş ayrılığı mevcut olup; bu ayrımın Balım Sultan ile başladığı ileri sürülmektedir (Atalay, 1991: 39-42, Tanman, 1990: 99). Fakat bazı kaynaklarda Babağân kolunun kendi içerisinde Mücerred ve Müteehhil (Evli) şeklinde iki ayrı grubun olduğu bilgisi yer almaktadır (Tanman, 1990: 99). Mücerred/Babağân kolu mensuplarının daha çok İstanbul ve Arnavutluk'ta faaliyet yürüttükleri bilinmektedir (Atalay, 1991: 39-42). Özellikle evli olmadıkları için inzivaya çekilen Mücerred/Babağân kolu mensupları yazma eserler ve Bektaşî yazı resim ve resimlerini daha çok ürettikleri ileri sürülmüştür (De Jong, 2005: 267). Bugün ise Bektaşîlik içerisinde Çelebi, Babağân ve Nakşî Şeyhi yanlıları olmak üzere üç ayrı kol bulunmaktadır (Atalay, 1991: 39).
- ³ Ancak II. Mehmed'in Hurufilik inancı ile olan ilişkisi göz önüne alındığında (Melikoff, 2009: 180), heterodoks İslam çevreleri tarafından üretilen bu tür yazı resimlerin Osmanlı sarayında kabul gördüğü ve beğenildiği aşıkârdır.

- ⁴ Fakat bu tesirin Aliyyu'l A'lâ ile değil Nesimi (1347-1418) ve Mir Şerif (ö.1413) tarafından gerçekleştirildiği de iddia edilmektedir (Gölpınarlı, 1973: 28). Hurufiliğin Bektaşiliğe daha çok Babağan mensupları ile karıştığı ileri sürülmüştür (Atalay, 1991: 48). Bunun en önemli kanıtı olarak ta “Nokta't-ül-Beyan” adlı dua gösterilmiştir (Atalay, 1991: 48-51). Fakat Bedri Noyan gibi yazarlar Hurufilik ve Bektaşilik arasında bir ilişkinin olmadığını dile getirmektedirler (Noyan, 1999: 291).
- ⁵ Burçlar ve sembolleri ile insan üzerindeki etkileri şu şekildedir: 1) Hamel: İnsanın başı, aydınlığa giriş, spiral boynuzlu bir koçla sembolize edilir 2) Sevr: Boyun, boğaz, coşku, boynu güçlü bir boğa ile sembolize edilir 3) Cevza: Kollar ve omuzlar, zihin, duygu, ikiz erkek kardeş ile sembolize edilir 4) Seretan: Göğüs, kalbin duyguları, yengeç ile sembolize edilir 5) Eset: Kalp ve sırt, benlik ve yırtıcı güdüler, aslan ile sembolize edilir 6) Sümbüle: Karın boşluğu, Başak 7) Mızan: Böbrekler, iyiyi kötünden ayırma, Terazi 8) Akrep: Cinsel organlar, üreme, yılan ile sembolize edilir 9) Kavs: Kalça-kas, yay, bir okçu ile sembolize edilir 10) Dizler, Fiziksel itki, Oğlak 11) Delv: Bacaklar, ruhsal diriliş, kovalı bir saka ile sembolize edilir 12) Hût: Ayaklar, organik yapının ilk biçimi, sırt sırta iki balık ile temsil edilir.
- ⁶ Madalyonlarda; “Şüphe yoktur ki arifin kutsal vücudu Allah'tadır ve İnsan-ı Kâmil onun en mükemmel kopyasıdır. Hepsinden önce yedi tabaka vardır... Damarlar ırmaklardır, kemik iliği madenleri temsil eder, büyük kıllar ağaçlardır, küçük kıllar bitkilerdir, üzüntüsü bulutlardır... Kötü karakteri vahşi hayvanlardır, şehvi yapısı şeytanlardır... ağzı tövbe kapısıdır, uykusu ölümdür, uyanışı yeniden dirilmedir...” şeklinde insan bedeninin doğanın bir yansıması ya da aynası olduğunu dile getiren ifadeler yer almaktadır (Birge, 1991: 278-279).
- ⁷ Alevi-Bektaşî inancında önemli bir yere sahip olan “Menâkıb-ül Esrâr Behcet-ül Ahrâr” adlı eserde Tanrı'nın önce yeşil bir derya yarattığı ifadeleri yer almaktadır (Gölpınarlı ve Boratav, 1991: 189). Bütün bu bilgiler doğrultusunda Alevi-Bektaşî inancındaki Tanrı'nın önce suyu ya da denizi ve her şeyi ondan yarattığı inancının mevcut olduğu anlaşılmaktadır.
- ⁸ Balığın evrenin ya da arşın üzerinde durduğu bir unsur olduğu inancı sadece Bektaşiliğe özgü değildir. İslam da; dünyanın-arşın bir melek tarafından tutulduğu ve bu meleğin balık üzerinde duran öküze bastığı inancı mevcuttur. Bu inanç tıpkı Bektaşî yazı resimlerinde olduğu gibi İslam minyatür sanatında da tasvir edilmiştir (And, 2007: 82) (Resim 5), fakat bu minyatürlerde balık su içerisinde betimlenmemiştir.
- ⁹ Minyatürlerle görselleştirilen bu inanç ile yaratılış da cennetten çıkan taşı simgelediği düşünülen ve tasvirlerde suyun içerisinde boncuğa benzer biçimde yuvarlak çizilen şekle dayandırılarak Âdem/ insanın evren ya da kainat adlı bir melek olduğu da iddia edilmiştir (Aksel, 2010:97-98).
- ¹⁰ Bir çok inançta horoz güneş ve aydınlık ile ilişkilendirilmiş, gururun, yeniden dirilişin, yaşamın, aydınlığın sembolü olmuştur (Yazar ve Dünder, 2000: 213). İslam inancında ise horoz olumlu anlamlar yüklenmiştir. Hadis kitaplarında Hz. Muhammed'e atfedilen sözlerde horoz; kürsünün altında yer alan ve ötüşü ile Allah'ı övmekte olan bir melek olarak nitelenmiş ve Ortaçağ Arap ve İran dünyasında kutsal bir hayvan olarak algılanmamıştır (Danashvari, 1986: 58). Yine bazı kaynaklarda göğün birinci katında yer aldığı ve Hz. Muhammed'in miraç yolculuğunda bu meleklerle karşılaştığı söylenmiştir. Bu karşılaşma 15. Yüzyılda Herat'ta üretilen Miraç Name adlı eserde tasvir edilmiştir (Sëguy, 1977).

- ¹¹ Çoğu dine göre ilk yaratılan unsurlardan biri olan ağaç; Alevi-Bektaşî inancında da önemli bir yere sahiptir. İlk yaratılan unsurlardan biri olmasının dışında ağaç; evliya ya da önemli dini kişilerle ilişkilendirilen, kutsallık atfedilen ve sembolik göndermelerle yüklü bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Öncelikle Alevi-Bektaşî inancında; Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Fatma, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'in bir ağacın kökü, gövdesi, dalları ve meyvelerine benzetilmektedir. Yani bir soy ağacı fikrini geliştirmişlerdir. Yine Hacı Bektaş gibi önemli bazı evliyaların ağaçlar üzerinden keramet gösterdiklerine inanmaktadırlar (Ocak, 1983: 212-213). Özellikle yerel ibadethane ve bazı Bektaşî meydan evlerinde ise mimarının merkezine bir ağaç yerleştirmişler ve bu ağaca Dar-ı Mansur ismini vermişlerdir. Bu ağacın bulunduğu yer sembolik anlamlarla yüküldür (Akın, 1989: 69-71).
- ¹² Fakat bazı araştırmacılar horoz ve ağaç figürlerini Şamanizm'de ki evrensel eksen (hayat ağacı) ve göksel kuş ile ilişkilendirmişlerdir (Yazar-Dündar, 2000: 222). Fakat kompozisyonlara bir bütün halinde bakıldığında horoz ve ağacın yaratılış mitleri ile ilişkili olması daha akla yatkındır.
- ¹³ Frederick De Jong'a ait makalenin İngilizce versiyonunda Havva figürünün görüldüğü ifadeleri mevcutken, aynı makalenin Türkçe çevirisinde bu ifadeler görülmüyor şeklinde olumsuz çevrilmiştir. Aynı makalenin İngilizce ve Türkçe basımları için; Frederick De Jong, "Bektaşîlik'te İkonografi", Tarihten Teolojiye: İslam İnançlarında Hz. Ali, s.251-276, "The Iconography of Bektashiism: a Survey of Themes and Symbolism in Clerical Costume, Liturgical Objects, and Pictorial Art." Manuscripts of the Middle East 4, 1989, s. 7-29.
- ¹⁴ Tavus kuşunu ile ilgili bu anlatılar birçok elyazması kitapta yer alan cennetten kovuluş ile ilgili minyatürlere yansımıştır (And, 2007: 95). Cennetten kovuluş ile ilgili betimlemelerde iki tür şema izlenmiştir. İlk olarak Âdem ve Havva bindiği ejderha (yılan) ve tavus kuşunun üzerine binmiş bir biçimde cennetten çıkarken ya da kovulurken tasvir edilmiştir (Resim 6). İkincisinde ise bu iki hayvanla birlikte yan yana yürümektedirler.
- ¹⁵ Madalyonlarda; "...kötü huyları yırtıcı hayvanlar, nefsi yılan ve akrep..." ve "... kötü karakteri vahşi hayvanlardır, şehvi yapısı şeytanlardır..." ifadeleri yer almaktadır (Aksel, 2010: 99; Birge, 1991: 278).
- ¹⁶ Kompozisyonlarda yılan şeklinde verilen figür boyutları ve betimleniş biçimlerinden dolayı ejderhayı akla getirmektedir. Bilindiği gibi bir çok Bektaşî menâkıbnâmesinde konu edinilen velilerin kerametlerinden biri de ejderha ile mücadele ya da onu öldürmesidir (Altier, 2008: 113; Ocak, 1983: 172-174). Ejderhanın öldürülmesi ya da onla mücadele edilmesi onun kötülüğün ya da kötülüklerin sembolü olarak görülmesinin bir kanıtıdır. Bu da akla yılan ve ejderha arasında yakın bir ilişkinin olduğunu getirmektedir. İnsanın aslanı bu şekilde durdurmaya ya da uysallaştırmaya çalışması akla Hacı Bektaş'ın üzerine gelen aslanları sıvazlayarak uysallaştırması ve onları kendine bağlaması öyküsünü getirmektedir (Öney, 1971: 40-41). Yine Hacı Bektaş'ın iyilik ve kötülük ya da güç ile zayıflığın sembolleri olan geyik ve aslan ile betimlendiği resim ile İnsan-ı Kâmil yazı-resimleri arasında en azından aslan figürü üzerinden bir ilişki kurmak mümkündür. Çünkü aslan bu resimde gücün simgesidir. Fakat Hacı Bektaş onu terbiye ederek ona hükmetmeyi başarmıştır. Aynı durum İnsan-ı Kâmil yazı-resimlerindeki aslan figürünün sembolik anlamı ile örtüşmektedir.

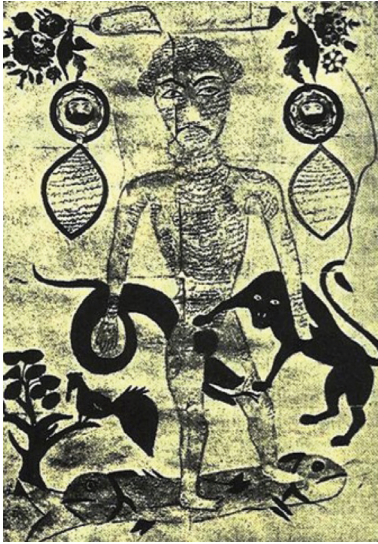
Kaynakça

- AKIN, G. (1989). "Merdivenköy Bektaşî Tekkesi'ndeki Dünya Ağacı". *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*. Cilt:2. S:4. 68-74.
- AKSEL, M. (2010). *Türklerde Dini Resimler*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- ALTIER, S. (2008). "Bektaşî İkonografisi Üzerine Bir Deneme: Hacı Bektaş Veli Müzesi'ndeki Figürlü Keşkül-ü Fukaralar". *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı 17. 101-116.
- AND, M. (2007). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ATALAY, B. (1991): *Bektaşîlik ve Edebiyatı*, İstanbul, Ant Yayınları.
- ATASOY, N. (2005). "Osmanlı Dönemi Tarikat Kıyafetleri ve Cihazları". *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler*. Haz. Ahmet Yaşar Ocak. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- ATAY, H. (1967). "İslâm'da Olgun İnsan (İnsan-ı Kâmil)". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. Cilt:15, S:1. 155-171.
- BAĞCI, S., M., F. (2009). *Falnama The Book of Omens*. Washington: Smithsonian Institution.
- BIRGE, J. K. (1991). *Bektaşîlik Tarihi*. çev: Reha Çamuroğlu. İstanbul: Ant Yayınları.
- CEYLİ, A. (1974). *İnsan-ı Kamil*. çev. Abdulkadir Akçiçek. İstanbul: Üçdal Neşriyat.
- ÇAĞMAN, F., TANINDI, Z. (2005). "Tarikatlarda Resim ve Kitap Sanatı". *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler*. Haz. Ahmet Yaşar Ocak. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- ÇAKAR, M. S. (2007). *Yezidîlik Tarih ve Metinler-Kürtçe ve Arapça Nüshaları*. İstanbul: Vadi Yayınları.
- ÇAMUROĞLU, R. (1991). *Yeniçerilerin Bektaşîliği ve Vaka-i Şerriyesi*. İstanbul: Ant Yayınları.
- ÇORUHLU, Y. (1995). *Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dinî ve Edebî Tasavvurlara Göre Türk Sanatı'nda Hayvan Sembolizmi*. İstanbul: Seyran Yayınları.
- DANESHVARI, A. (1986). *Animal Symbolism in Warqa wa Gulshâh*. Oxford.
- DE JONG, F. (2005). "Bektaşîlik'te İkonografi". *Tarihten Teolojiye: İslam İnançlarında Hz. Ali*. Haz. Ahmet Yaşar Ocak. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- DIERL, A. J. (1991). *Anadolu Aleviliği*. İstanbul: Ant Yayınları.
- EL-İSTANBULÎ Yahya Âğâh b. Sâlih (2005). *Tarikat Kıyafetlerinde Sembolizm*. İstanbul: Ocak Yayıncılık.
- EYÜBOĞLU, İ. Z. (2010). *Bütün Yönleriyle Bektaşîlik*. İstanbul: Derin Yayınları.
- FHEMBGEN, J. W. (2004). "The Scorpion in Muslim Folklore". *Asian Folklore Studies*. 63: 95-123.
- GÖLPINARLI, A. (1973). *Hurûfîlik Metinleri Kataloğu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- GÖLPINARLI, A., BORATAV, P.N. (1991). *Pir sultan Abdal*. İstanbul: Der Yayınları.
- GÜMÜŞOĞLU, D. (2011). "Bektaşîlik ve Alevilikte Hırkanın Önemi". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. 60: 395-410.

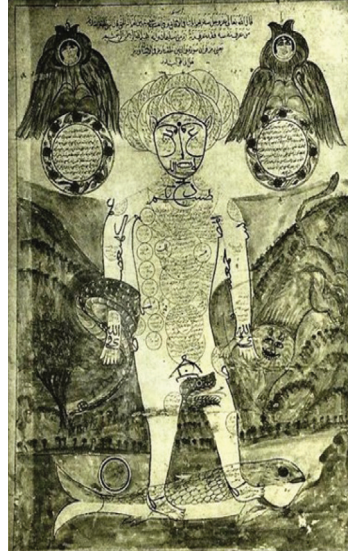
- İLBARS, Z. (1998). "Bektaşilik'te "İnsan Kavramı" Üzerine". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. 5: sayfa numarası yok.
- KARAMAĞARALI, B. (1973). "Anadolu'da XII-XVI. Asırlardaki Tarikat ve Tekke Sanatı Hakkında". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 21 (1) : 247-276.
- KORKMAZ, E. (2005). *Alevilik ve Bektaşilik Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- KUEHN, S. (2011). *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*. Boston.
- LESCOT, R. (2001). *Yezidiler Din Tarih ve Toplumsal Hayat Cebel Sincar ve Suriye Yezidileri Üzerine Alan Araştırması*. çev. Ayşe Meral. İstanbul: Avesta Yayınları.
- MADEN, F. (2011). "Bektaşilikte Giysi ve Sembol Olarak Tâc". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. 60: 65-84.
- MÉLIKOFF, İ. (2009). *Uyur İdik Uyardılar Alevilik- Bektaşilik Araştırmaları*. İstanbul: Demos Yayınları.
- MÉLIKOFF, İ. (2010). *Hacı Bektaş Efsaneden Gerçeğe*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- MIKOZ, L. (2008). *Bulgaristan'da Alevi-Bektaşî Kültürü*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- NOYAN, B. (1998). *Bütün Yönleriyle Bektaşilik ve Alevilik*. Cilt: 1. Ankara: Ardıç Yayınları.
- NOYAN, B. (1999). *Bütün Yönleriyle Bektaşilik ve Alevilik*. Cilt: II. Ankara: Ardıç Yayınları.
- NOYAN, B. (2006). *Bütün Yönleriyle Bektaşilik ve Alevilik*. Cilt: VII. Ankara: Ardıç Yayınları.
- OCAK, A. Y. (1992). "Bektaşilik". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt: 5. 373-379.
- OCAK, A. Y. (1983). *Bektaşî Menâkıbnâmelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- OKÇU, D. (2007). *Yezidilik ve Yezidiler*. Konya: Tablet Kitabevi.
- ÖNEY, G. (1971). "Anadolu Selçuk Mimarisinde Arslan Figürü". *Anadolu (Anatolia)*. XIII. 1-64.
- ÖZ, G. (1997). *Yeniçeri-Bektaşî İlişkileri ve II. Mahmut*. Ankara: Uyum Yayınları.
- ÖZBEK, Y. (1999). "The Peacock Figure and Its Iconography in Medieval Anatolian Turkish Art". *Art Turc/ Turkish Art*. Genève.
- SÉGUY, M.R. (1977). *The Miraculous Journey of Mahomet Mirâj Nâmeh*. New York.
- SHANI, R. (2012). "Calligraphic Lions Symbolising The Esoteric Dimension of 'Ali's Nature". *The Art and Material Culture of Iranian Shi'ism Iconography and Religious Devotion in Shi'i Islam*. Ed. Pedram Khosronejad. New York.
- SOYER, A.Y. (2005). *19. Yüzyılda Bektaşilik*. İzmir: Akademi Kitabevi.
- SOYER, A. Y. (2009). "Bektaşiliğe Etki eden Diğer İnançlar ". *Geçmişten Günümüze Alevi-Bektaşî Kültürü*. Ed. Ahmet Yaşar Ocak. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- TANMAN, M. B. (1990). "İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme özellikleri Tipoloji Denemeleri". İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- TAŞÇIN, A. (2010). *Buyruk Menakıbı Şeyh Safi Musul ve Çevresindeki Şebeklerin Buyruğu*. Köln: Alevî-Bektaşî Kültür Enstitüsü.

- USLUER, F. (2009). *Hurufilik: İlk Elden Kaynaklarla Doğuşundan İtibaren*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- ÜLKÜ, C. (1995). *Ejderhanın Motif Olarak Gelişimi ve Osmanlı Sanatında Kullanımı (1453-1600)*. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YAZAR, T., DÜNDAR, A. (2000). "Türk-İslam Sanatında 'Horoz' İkonografisi". *Kök Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi*. Cilt: II. S: 1. 211-235.
- ZARCONI, T. (2012). "The Lion of Ali in Anatolia: History, Symbolism and Iconology". *The Art and Material Culture of Iranian Shi'ism iconography and Religious Devotion in Shi'i Islam*. Ed. Pedram Khosronejad. New York.
- "Hoş Gör Yâ Hü" Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller Nesnelere (1999). Haz. Ekrem Işın, Selahattin Özpallı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Kur'an-ı Kerim ve Meali (2005). Haz. Abdülbâki Gölpınarlı. İstanbul: Elif Kitabevi.

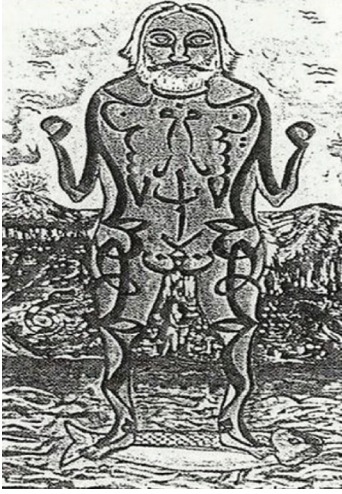
RESİMLER



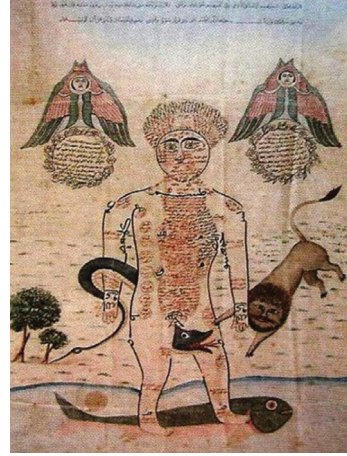
Resim 1: İnsan-ı Kâmil, Özel Koleksiyon
(Malik Aksel, 2010)



Resim 2: İnsan-ı Kâmil, Özel Koleksiyon
(Malik Aksel, 2010)



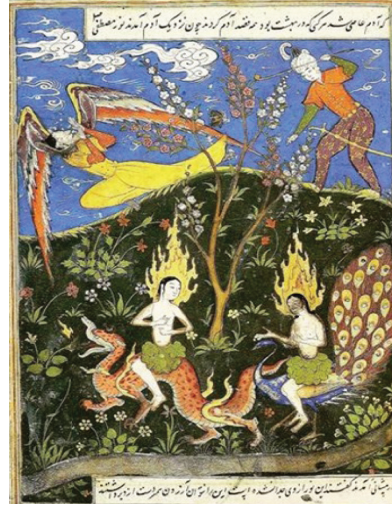
Resim 3: İnsan-ı Kâmil, Özel Koleksiyon
(F. De Jong, 2005)



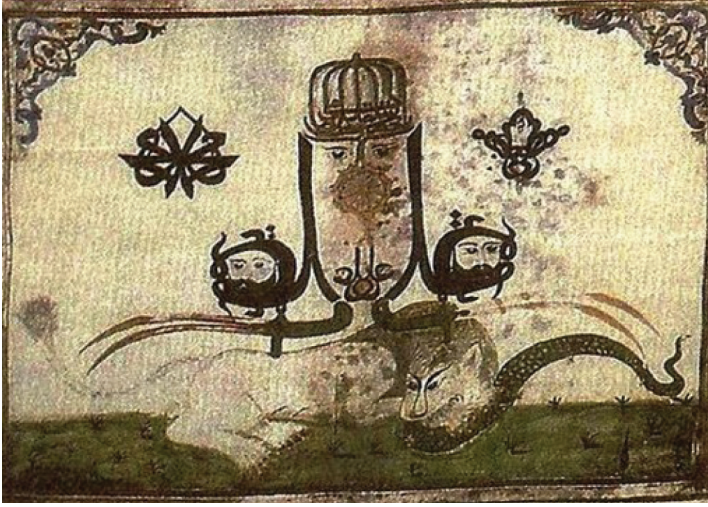
Resim 4: İnsan-ı Kâmil, Özel Koleksiyon
(Raya Shani, 2012)



Resim 5: Dünya Neyin Üzerinde Duruyor, Acâibü-l Mahlûkat, British Lib. Add 7894. (Metin And, 2007)



Resim 6: Âdem ve Havva'nın Cennetten Kovuluşu, Kısas-ı Enbiya, 16.yy. TSM, H.1228, f.3b. (Serpil Bağcı M.Farhad, 2009)



Resim 7: İnsan Sureti Şeklinde Hz. Ali Yazısı, Yağlık.
(Ekrem Işın, 1999)



Resim 8: Bektaşiliğin Amentüsü, Özel Koleksiyon
(F. De Jong, 2005)



Resim 9: *Levha, 1795, Staatliches Museum für Völkerkunde, Münih, (Raya Shani, 2012).*

