



bilimname 50, 2023/2, 127-156
Araştırma Makalesi
Geliş Tarihi: 16.05.2023, Kabul Tarihi: 11.10.2023, Yayın Tarihi: 31.10.2023
doi: 10.28949/bilimname.1297631

KADİRİYYE VE NAKŞİBENDİYYE DERVİŞ KIYAFETLERİNDEKİ MOTİFLERİN TÜRK İSLAM SÜSLEME SANATI AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Elif CEYLAN EROL^a

Öz

Mutasavvıflar tarafından kullanılan “cihaz-ı tarikat, derviş çeyizi” gibi kavramlarla ifade edilen eşyalar malzeme, teknik ve süslemeleri ile Türk İslam sanatı ve tarihi açısından önemli etnografik eserlerdir. Derviş çeyizlerinden kıyafetleri tâc-ı şerifler, sikke, destâr, arakıyye, gül mühürler, hırka, tennure, destegül, haydariyye, hüseyniyye, rida, ferace, cübbe, kemer, elif lam bend, şedd, tiğbend, kanberiyiye, destimâl, habbe, palheng, kamarçin türünde eserler oluşturmaktadır. Bu eserler tüm tarikatlarda bezeme açısından genel olarak sade bir yapı sergilerken Kadiriyye ve Nakşibendiyye tarikatlarındaki nakışlar dikkat çekmektedir. Bu çalışmada Kadiriyye ve Nakşibendiyye tarikatlarında iki ile dört terklı tâc-ı şeriflere, kemer ve hırkalara işlenen nakışlardaki motifler araştırılmıştır. Kaynaklarda bu motiflere bedâhe adı verilmekle birlikte bedâhenin elif, kandil ve servi motiflerinden oluştuğu belirtilmekte, bedâhe isminin verilmesinin sebebi açıklanmamaktadır. Bu nedenle bedâhenin bir motif mi yoksa bu tür bezemenin genel adı mı olduğu konuları da netlik kazanmamıştır. Çalışmada bedâhe kavramının açıklanması, nakışları oluşturan motiflerin Türk İslam sanatındaki yerinin tespiti ve motiflerin analizinin yapılarak tasavvuf literatüründeki sembolik anlamlarının da ortaya konulması amaçlanmıştır. Sonuç olarak bedâhe kavramının bir motifi değil, eserler üzerinde yer alan ve farklı kombinasyonlarla bir araya gelen stilize geometrik kompozisyonları ifade ettiği, bu kombinasyonlarla servi, kandil ve elif olarak ayırt edilen süslemelerin oluşturulduğu görülmüştür. Bedâhe kompozisyonlar Türk İslam sanatında Kadiriyye ve Nakşibendiyye kıyafetlerinin yanı sıra ilgili tarikatların mimari eserlerinde görülmeleri bakımından da ünik bezemelerdir. Motifler, ortaya çıkışından işlenirken riayet edilen zikirlere kadar tasavvuf kültürüne dair birçok sembolik anlamı barındırmaktadır. Bu yönleri ile sadece bir süslemenin parçası olmayıp aynı zamanda somut olmayan kültürün sanata

^a Dr., mgececy@gmail.com

yansıtıldığı sembollerdir.

Anahtar kelimeler: Türk İslam Süsleme Sanatı, Tarikat Kıyafetleri, Kadiriyye ve Nakşibendiyye Derviş Çeyizlerinde Süsleme.



THE EVALUATION OF THE MOTIFS ON THE QADIRIYYA AND NAQSHBANDIYYA DERVISH CLOTHES IN TERMS OF TURKISH ISLAMIC DECORATIVE ART

Abstract

The items utilized by mystic members and expressed with the concepts such as “*cihaz-ı tarikat, derviş çeyizi*” (sect’s stuff, dowry of dervish) are important ethnographic studies in terms of Turkish-Islamic art history within their materials, techniques and decorations. The use of these works is based on the Qur’an/Kur’an, the life of the prophets, the lives of the leader of the sect and the elders manner and etiquette. In general, when the dervish dowry is classified in terms of clothes it will seen under these headlines: *tâc-ı şerif, sikke, arakıyye, gül mühür* are the headdresses; *cardigan, tennure, destegül, haydariyye, hüseyniyye, rida* works are used for upper clothing; belt *şedd, elif lam bend, tığbend, kanberiyye, habbe* types are examples of waist ties that are a part of clothing. While these artifacts exhibit a generally plain structure in terms of in embellishment all sects, embroideries in the Qadiriyya and Naqshbandiyya sects were driven attention.

[The Extended Abstract is at the end of the article.]

Keywords: Turkish Islamic Decorative Art, Sect Clothes (items), Decoration in Qadiriyya and Naqshbandiyya Dervish Dowries.



Giriş

Kur’an-ı Kerim ve Hz. Peygamber’in (s.a.v) hayatına dayanan tasavvuf zaman içerisinde İslamiyet’in yayılmasına paralel olarak muhtelif bölgelerde birçok ekol ve mekteple gelişmiştir. Bu ekol ve mektepleri yayan sufilerin çevresinde halk birleşmiş ve zamanla tasavvufun müesseseseleşmiş hali olarak tanımlanabilecek tarikatlar ortaya çıkmıştır. Tarikatlar pir isimleri ile anılsalar da genellikle ilgili tarikatın pirleri kendi devirlerinde bir tarikat kurmamış, vefatlarından sonra etrafındaki sufiler pirin görüşlerini esas alan ve adını taşıyan tarikatları kurmuşlardır (Küçük, 2015, s. 311; Uludağ, Tasavvufun Dili, 2016, s. 224-225).

İslamiyet’in yayılmasıyla birlikte tarikatlar da farklı coğrafyalarda etkili olmuşlardır. Zaman içerisinde bir tarikattan doğan kol ve şubelerin

etkisi ile bazı tarikatlar yüzyıllar boyunca etkili olurken bazıları ise ya ortadan kalkmış ya da farklı bir tarikatın bünyesine dahil olmuştur. Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler devri tasavvuf mensuplarının etkili olmaya başladığı dönemken Osmanlı'da gerek Anadolu menşeli gerekse Orta Doğu, Orta Asya ve Kuzey Afrika topraklarında kurulup yayılan tarikatların teşkilatlandığı süreç yaşanmıştır.

Yüzyıllar boyunca bu topraklarda dini, sosyal, siyasi ve kültürel alanda etkili olan tarikatlarla ilgili 19. yüzyıl sonlarına doğru dönemin ortamına paralel olarak kararlar alınmıştır. Bu dönemde tekkelerin kapatılmasının yanı sıra ihya edilerek fonksiyonlarını sürdürmeleri yönünde görüşler sunulmuş, bu konuda farklı zamanlarda düzenlemeler yapılmıştır (Kara, 2017, s. 53). Sonuçta 1924 yılında Şer'iyye ve Evkâf Vekaleti'nin kaldırılmasına dair yayımlanan kanunun 5. Maddesine dayanarak tekke ve zaviyelerin yönetimi Diyanet İşleri Reisliği'ne bırakılmış, 1925 yılında Şeyh Said isyanından sonra ise 677 sayılı kanunun kabulü ile tekke ve tarikatlar Türkiye Cumhuriyeti sınırlarında yasaklanmıştır (Kara, Dervişin Hayatı Sufinin Kelamı: Hal Tercümelere, Tarikatlar, İstilahlar, 2012, s. 30).

Tarikatlar temel gaye açısından ortak olmakla birlikte uygulamalar açısından birtakım farklı âdâb, erkân, seyr-i sülûk esaslarına sahip olup tarihi süreç içerisinde bu tarikatların ritüelleri, kılık-kıyafetleri, kullandıkları diğer eşyalar bağlı oldukları tariki belirten semboller haline gelmiştir. Kaynaklarda "cihaz", "cihaz-ı tarikat", "derviş çeyizi" gibi kavramlar dervişlerin kullandıkları çeyizlerin yanı sıra tekkelerde kullanılan eşyaları da ifade etmektedir.

Kaynağı Kur'an'a, peygamberlerin yaşamına, tarikatın pirinin ve yolun büyüklerinin hayatlarına, yola dair âdâb ve erkâna dayanan bu eşyalar kıyafetler açısından genel olarak sınıflandırıldığında tâc-ı şerif, sikke, arakıyye, gül mühürler başlıklara; hırka, tennure, destegül, haydariyye, hüseyniyye, rida türündeki eserler üst giyime; kemer, şedd, elif lam bend, tığbend, kanberiyeye, habbe türü eserler kıyafetin bir parçası olan bel bağlarına örnektir. Derviş çeyizlerinden kıyafetlerde süsleme açısından sadelik görülse de Kadiriyye ve Nakşibendiyye tarikatlarında giyim kuşamda kullanılan nakışlar gerek motif özellikleri gerek üretim aşamaları ve temsil ettikleri semboller bakımından dikkat çekmektedir.

Bu tarikatlara ait çeyizlerdeki nakışlar Yahyâ Âgâh b. Sâlih el-İstanbulî'nin Mecmu'âtü'z-Zarâ'if Sandukatu'l-Ma'ârif adlı eserinde "bedâhe" olarak adlandırılmaktadır ve bu ismin verilme sebebi gerek ilgili kaynaktan gerekse derviş çeyizleri ile ilgili diğer araştırmalarda yer almamaktadır.

Sözlüklerde yapılan araştırmalarda “bedâhe”nin “bedâhet”, “badâha” şeklinde de yer aldığı tespit edilmiştir ve bu kavram “herhangi bir konuya dair birdenbire söz söyleme, apaçık” (Devellioğlu, 2004, s. 76), “herkesin aklına yatacak, şüpheden âri şey”, “aklın görür görmez yatması” gibi anlamlar ifade etmektedir (Tietze, 2002, s. 301). Yahyâ Âgâh b. Sâlih el-İstanbulî'nin eserinde bedâhe motiflerle ilgili bölümde Kadiriyye tarikatının piri Abdülkâdir-i Geylâni Hazretlerinin oğlu Seyyid Abdürrezzâk Hazretlerinin “Tevhid ve ism-i Celâl tefekkürü sırasında idrak etmiştir” ifadelerinin kullanılması (Yahyâ Âgâh b. Sâlih el-İstanbulî, 2002, s. 63; Yahyâ b. Sâlih el-İslâmbolî, 2006, s. 50) bu şekillerin bir anda ortaya çıkması ve algılanması anlamlarını vurgulamaktadır ve bu anlam çerçevesinde motiflere bedâhe adı verildiğini düşündürmektedir.

Bu çalışmada Kadiriyye ve Nakşibendiyye kıyafetlerindeki nakışları tanımlamakta kullanılan bedâhe kavramının sınırları çizilmiştir. Nakışları oluşturan motiflerin analizinin yanı sıra sembolik ifadeler de tespit edilmiştir. Türk İslam sanatına ait mimari ve el sanatları örnekleri ile yapılan karşılaştırma ve değerlendirmeler sonucunda ilgili tarikatların çeyizlerinde kullanılan bedâhe kompozisyonların Türk İslam süsleme sanatındaki yeri açıklanmıştır.

Çalışmamız kapsamında Kadiri ve Nakşi tâc-ı şeriflerine bedâhe işlemlerin yapılışı sırasında okunan zikirler konusunda bilgi veren İnsan ve İrfan Vakfı Mütevelli Heyeti Başkanı Sayın M. Fatih Çıtlak'a, motiflerin işlenmesini aşamalarıyla gösteren çalışmasını paylaşıp kullanmamıza müsaade eden nakış hocası Sayın Şadıman Bilsel'e ve resim öğretmeni Sayın Nadire Hande Yis'e teşekkür ederim.

A. Kadiriyye ve Nakşibendiyye Kıyafetlerinde Bedâhe Süsleme

Bedâhe süslemelere Kadiriyye ve Nakşibendiyye'de tâc-ı şerif, hırka ve kemer türü eserler üzerinde rastlanmaktadır. Bu süslemenin iki tarikatta da en dikkat çeken örnekleri tâc-ı şeriflerdedir. Hırka ve kemerlerde stilize geometrik motifler yüzeye simetrik olarak işlenirken tâclarda terklerin arasında kalan geniş yüzeylerde bu şekiller ile kandil, servi ve elif adı verilen motifler de oluşturulmuştur.

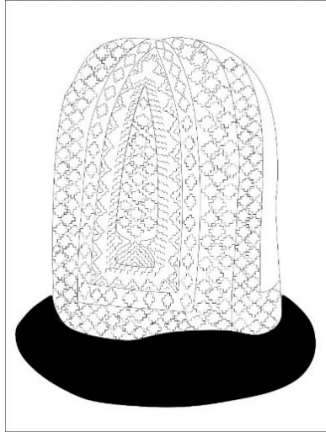
Mecmu'âtü'z-Zarâ'if Sandukatu'l-Ma'ârif adlı eserin 2002 yılına ait, editörlüğünü Yusuf Özbek'in yaptığı baskısı ile 2006 yılına ait, M. Serhan Tayşi ve Mustafa Aşkar tarafından hazırlanan baskısında süslemeler için “...Kadirilerde bedâhe, Nakşilerde elif, kandil ve selvi işlemlerinden oluşmaktadır” şeklindeki ibarenin yanı sıra aynı eserlerin ilerleyen bölümlerinde ise Kadiriyye tâclarının mihrablarında kandil motifi ve

Kadiriyye Resmi Ahi kolunun tâclarının mihrâblarında servi motifi işlendiği (Yahyâ Âgâh b. Sâlih el-İstanbulî, 2002, s. 63-64; Yahyâ b. Sâlih el-İslâmbolî, 2006, s. 50-51) bilgileri kandil ve servi motiflerinin Kadiriyye’de de kullanıldığını göstermektedir.

Kadiriyye tarikatında 2 terkli elifi ve seyfi, 3 terkli 33 dikişli takke, 4 terkli 44 fitilli takke, 6-7-8-12 terkli tâc-ı şerifler kullanılmıştır. Bedâhe süslemeler tarikattaki 2 ve 4 terkli tâclarda görülmektedir. İki terkli “elifi tacın” Lahor’da Şeyh Seyyid Bahâuddîn tarafından “içtihat edildiği”, “seyfî tâc” Şeyh Cemâleddin el- Buhârî’nin kullandığı rivayet edilmektedir (Yahyâ Âgâh b. Sâlih el-İstanbulî, 2002, s. 43,45; Yahyâ b. Sâlih el-İslâmbolî, 2006, s. 34-35). Dört terkli tâca “tâc-ı Özbek” tadı verilmektedir (Erhan, 2004, s. 45; Anonim, Kâdirî Tâc-ı Şerîfi, 2014, s. 46).



Fotoğraf 1: 4 terkli Bedâhe İşlemeli Kadiri Tâc-ı Şerîfi, Galata Mevlevihanesi Müzesi, Env. No. 456 (Galata Mevlevihanesi Müzesi Arşivi)

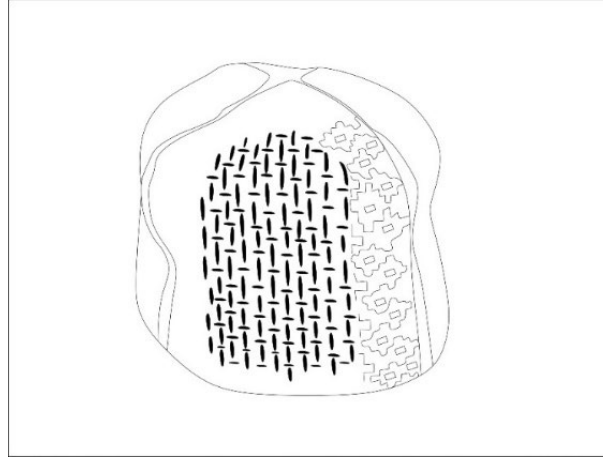


Çizim 1: Galata Mevlevihanesi Müzesi, Env. No. 456 Olan Tâc-ı Şerîfin Çizimi (M. Emin Doğan)

Nakşibendiyye tarikatında 2 terkli elifi ve seyfi, 3 terkli 33 dikişli takke, 4 terkli 44 fitilli takke kullanılmıştır. Tarikata ait 2 terkli ve 4 terkli tâclarda bedâhe süslemeler işlenmiştir. Dört terkli müjganlı tâcın Nakşibendiyye’de ilk olarak Mehmed Murad el-Buharî Hazretleri tarafından kullanıldığı rivayet edilmektedir. Bu tâca “Özbek ya da Edhemî tâc” adı da verilmektedir (Anonim, Nakşî Tâc-ı Şerîfi, 2014, s. 68).



Fotoğraf 2: 4 Terkli, Bedâhe İşlemeli Nakşî Tâc-ı Şerifi, Yozgat Müzesi, Env. No. 1015 (Yozgat Müzesi Arşivi)



Çizim 2: Yozgat Müzesi, Env. No. 1015 Olan Tâc-ı Şerifin Çizimi (M. Emin Doğan)

Kadiriyye ve Nakşibendiyye tarikatlarında muhtelif zamanlarda giyinen farklı formlarda hırkalar mevcut olup bunlardan bazıları bedâhe ile süslenmiştir. İki tarikatta da bedâheler hırkanın esas zemin rengini kapatacak biçimde, boş yer bırakılmadan işlenmiştir (Atasoy, 2016, s. 175).



Fotoğraf 3: Nakşibendiyye Tarikatına Ait Hırka (Atasoy, 2016, s. 175)



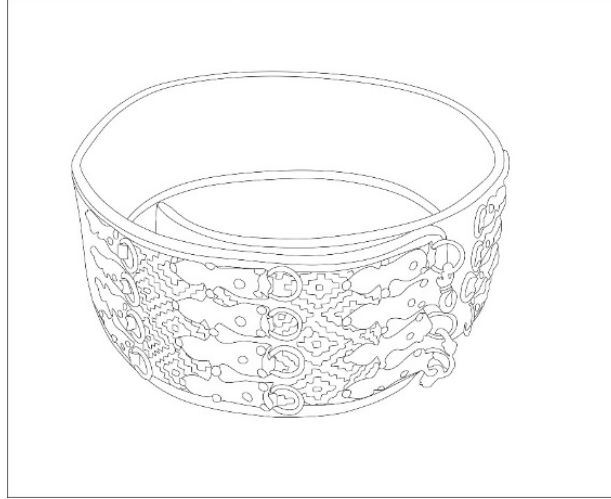
Fotoğraf 4: Kadiriyye Tarikatına Ait Hırka ve Kemer (Atasoy, 2016, s. 133)

Kadiriyye ve Nakşibendiyye’de bedâhe işlemlerin görüldüğü bir diğer derviş çeyizi ise kemerlerdir. Bu tarikatlarda taşlı tokalı kemerlerin yanı sıra Kadiriyye’de kullanılmakla birlikte Nakşibendiyye çeyizleri arasında da görülen çengelli gayret kemeri de bedâhe nakışlarla süslenmiştir. Gayret kemeri 16 halka, 4 çengel, 1 kemer olmak üzere olmak üzere 21 parçadan oluşmaktadır. 21 sayısı Fatiha Suresi’nin 21 harften oluşmasıyla, Fatiha Suresi’nde olmayan ve Celcelutiyye Kasidesi’nde geçen esmaları simgeleyen 7 harf ile kemer kelimesinin harflerinin (3 harf) sayısının çarpımının 21 olmasıyla, Fatiha Suresi’nin 7 ayeti ile kemer kelimesinin harf sayısı olan 3’ün çarpımının 21 olmasıyla, Hayy esmasının ebced karşılığı olan 18 ile kemer kelimesinin harf sayısı olan 3’ün toplamının 21 olmasıyla ilişkilendirilmiştir (Yahyâ Âgâh b. Sâlih el-İstanbulî, 2002, s. 147-149; Yahyâ b. Sâlih el-İslâmbolî, 2006, s. 128).

Dervişler için gayret kemeri bağlamak kişinin “nefisle mücadele hizmetine bel bağlaması” anlamındadır. Nefis “yedi başlı, yedi ayaklı, yedi elli, yedi gözlü” olarak tasvir edilmektedir ve bunların toplamı yirmi sekizdir. Gayret kemerinin yirmi bir parçasına yedi renkten oluşan bedâhe işlemesi yani “esmâ-i seb’aa’nın nuru” eklenince toplam sayının yirmi sekize ulaşmasından dolayı kemer kuşanmak “nefisle girilen yirmi sekiz cihadın göstergesi” olarak kabul edilmektedir (Anonim, Kemer, 2014, s. 62).



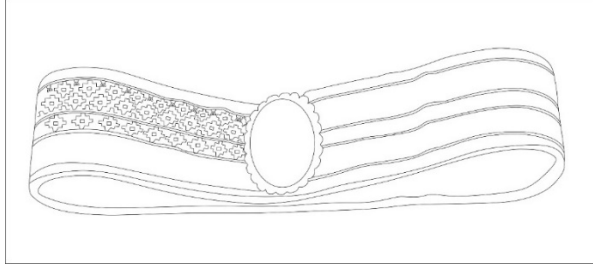
Fotoğraf 5: Bedâhe İşlemeli Gayret Kemer, Galata Mevlevihanesi Müzesi, Env. No. 436 (Galata Mevlevihanesi Müzesi Arşivi)



Çizim 3: Galata Mevlevihanesi Müzesi, Env. No. 436 Olan Kemerin Çizimi (M. Emin Doğan)



Fotoğraf 6: Bedâhe İşlemeli Kadiri Kemer, Cenan Eğitim Kültür ve Sağlık Vakfı Müzesi, Env. No. İ.23 (Ceylan Erol, 2019)



Çizim 4: Cenan Eğitim Kültür ve Sağlık Vakfı Müzesi Env. No. İ.23 Olan Kemerin Çizimi (M. Emin Doğan)

B. Bedâhe Süslemenin İşlenmesi ve Motif Analizi

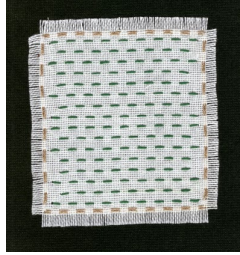
Bedâhe süslemeler gerek işleme sanatı gerekse tasavvuf kültürünün sembolik yansımaları açısından önemlidir ve bunların yapım aşamalarına dair teknik bilgiler konu ile ilgili yapılan araştırmalarda yer almamaktadır. Bu konuda “hendesi şekillerin zikir ile işlenmesi” gibi genel tanımlamalar yapılmıştır. Tâc, hırka ve kemerlere motifler düz iğne nakışı tekniğinde uygulanmıştır. İşlemeyi yapan kişi “halife bacı”¹ ise her motifin tamamlanmasında “Fatiha”, her iğnede “Besmele” okurken, halife bacı değilse her motif bölümü için “İhlas”, her iğne için “Besmele” okumaktadır. Nakışa başlanırken “Fatiha” okunmakta ve işleme sürecinde sessiz olarak “Kelime-i Tevhid” zikri ile devam edilirken arada bir “Muhammedün Resûlullah” sesli olarak zikredilmektedir. İşlemeden kalkarken de “Salavat-ı Şerife ve Fatiha” okunmaktadır.² Motiflerin yoğun geometrik şekillerden oluşması bunların şablonunun çıkarıldıktan sonra kumaşa uygulandığını

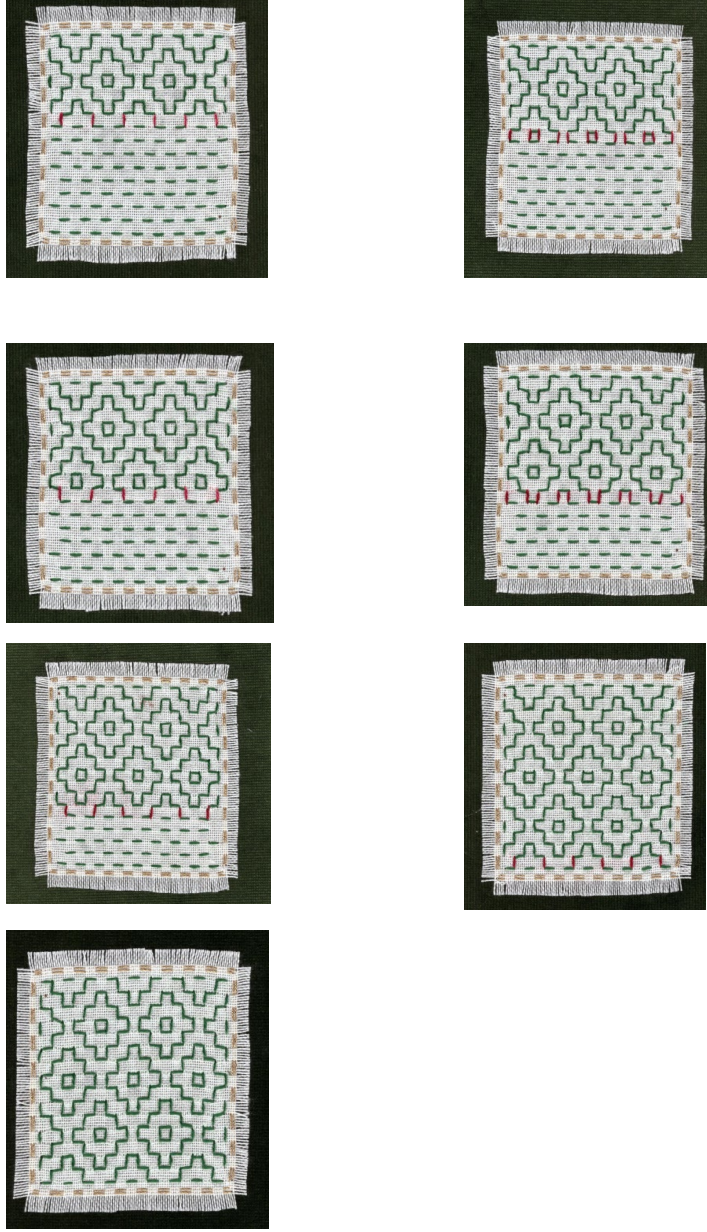
¹ Tarikatlarda seyr-i sülûkta belli nefis mertebelerini geçtikten sonra mürşidi tarafından hilafet verilen hanım dervişlere “halife bacı” denilmektedir. Tekkelerde derviş kıyafetleri görevli dervişler tarafından üretilmiştir. Bu eserlerin üretimi için tekkedeki bir oda kullanılabilirdiği gibi hanımlar evlerinde de bu işleri yapmışlardır.

²Çıtak, M. Fatih, Görüşme, 2022.

göstermektedir.

Bedâhe süslemeyi oluşturan motifler analiz edildiğinde bu kavramın Kadiriyye ve Nakşibendiyye çeyizlerindeki süslemelerde kullanılan stilize geometrik motiflerin oluşturduğu kompozisyonların genel adı olduğu tespit edilmiştir. Bu kompozisyonlarda esas olan motif “elif” adı verilen kısa dik çizgidir ve bu çizginin müstakil ya da yatay-dikey kombinasyonları ile baklava motifleri başta olmak üzere farklı geometrik şekiller oluşturulmuştur. Oluşturulan bu geometrik şekillerin de zaman zaman muhtelif kombinasyonlarla bir araya gelerek servi ve kandil motiflerini oluşturulduğu görülmektedir. Eserlerin üzerinde boş yer kalmayacak şekilde işlenen bu motiflerin birçok farklı türevde kombinasyonu olduğu görülmektedir. Bu nedenle standart bir motif kombinasyonu tarif edilememekle birlikte temelde “elif” motifinden kaynaklanan şekiller olduklarını söylemek mümkündür. “Elif” harf olarak dik şekilli olsa da bu motiflerde tek yatay çizgilerde aynı isimle adlandırılmış harfin yazılış özelliğinden ziyade tek çizgi olması yönü ile bir motif ismi olarak ilgili çeyizlerin süsleme literatüründe yer almıştır.





Fotoğraf 7: Bedâhe Motiflerin İşleme Aşamaları (Şadıman Bilsel)

Motiflerin işlenmesinde belirli renklerin kullanıldığı görülmektedir. Bu renkler tasavvufi açıdan sembolik anlamlar içermektedir ve bilinçli olarak seçilmiştir. Kullanılan renkler Allah'ın zâtî ve sıfâtî esmalarının nurları ile ilişkilendirilmiştir. İşlemelerde kullanılan yedi renk atvâr-ı seb'a'yı işaret etmektedir ki bu nefsin emmâre, levvâme, mülhime, mutmainne, râziye,

marziyye, kâmile³ mertebeleridir (Uludağ, Nefis, 2006, s. 528). Nefs-i emare mavi, nefis-i levvame kırmızı, nefis-i mülhime yeşil, nefis-i mutmainne beyaz, nefis-i râziye sarı, nefis-i mardiyee mor, nefis-i safiye siyah renk ile sembolize edilmiştir (Şeyh İbrahim Fahreddin Efendi, 2001, s. 45-46).

Geometrik şekillerin temeli olan “elif” ve bu şekillerle oluşturulan servi ile kandil motifleri de tasavvufi açıdan sembolik ifadelerle sahip olup Türk İslam kültüründe de sanattan edebiyata pek çok alanda kullanılmıştır. “Elif/’” motifinin Bahâeddin Nakşibend’in halifesi Hâce Muhammed Alâaddin el-Attâr tarafından oluşturulduğu rivayet edilmektedir. Bu motif “imanın, İslam’ın, baştaki tâcla yüklenilen emanetlerin” simgesidir (Yahyâ Âgâh b. Sâlih el-İstanbulî, 2002, s. 63; Yahyâ b. Sâlih el-İslâmbolî, 2006, s. 50). “Elif-” harfinin şekil olarak “1” rakamına benzemesi ve ebced karşılığının da bir rakamı olması, yazıda diğer harflerle birleşmemesi, yazılışında yukarıdan aşağıya tek hatla çekilmesi gibi özellikleri ile genel olarak “vahdetin” yani “Allah’ın tekliğinin” sembolü olmuştur (Şahinler, 1999, s. 38; Demirli, 2008, s. 234; Gündüzöz, 2017, s. 103).

Kandîl (sirâc) motifi “Zât cennetinde Tûbâ ağacına asılı bir grup kızıl kandilin” sembolüdür. Bu kandil dört fitil ile ışık vermektedir. Kandilin dört fitilinin “Hz. Hasan, Hz. Hüseyin, Hatice-tül Kübra ve Fatıma-tüz Zehra”, “yağının Hz. Ali”, “nurunun ise Hz. Peygamber”^(s.a.v) olduğu kabul edilmektedir (Yahyâ Âgâh b. Sâlih el-İstanbulî, 2002, s. 63-64; Yahyâ b. Sâlih el-İslâmbolî, 2006, s. 52). Kandil motifi nur kavramı ile ilişkilendirilmektedir. En-Nur Esmâ-i Hüsnâ’da yer almakla birlikte Hz. Peygamber^(s.a.v) ve Kur’an-ı Kerim’de nur kavramı ile ifade edilmiştir. Duhan Suresi 3. Ayette ve Kadir Suresi 1. Ayette Kur’an-ı Kerim’in gece indirildiği ifadeleri dikkate alındığında karanlık ve ışık kavramları çerçevesinde (Şahinler, 1999, s. 51) kandil motifi kişinin “kalbini Allah’ın nuru ile doldurup karanlıktan kaçınmasının” da simgesi olarak yorumlanabilmektedir. Bu kapsamda kişinin “cehalette ve küfürde” olması gecenin karanlığı gibi görülmüş ve bu

³ Tarikatlarda nefsin yedi mertebesi ve sıfatı olduğu kabul edilmektedir. Bunlardan her birisinin geniş anlamları ve özellikleri mevcuttur. Genel bir tanımlama yapıldığında emmâre emredici nefis olup süfli şeyleri ve kötü fiilleri yapmaya meyillidir. Levvâme kınayıcı nefstir, bu mertebede kişi yaptığı kötü fiillerin farkındadır ve bunları yapmamaya gayret etmektedir. Mülhime ilhama ve keşfe nail olan nefstir. Kişi mülhimede iyiyi kötüden ayırabilmektedir ve Allah’ın razı olduğu şeylerin gayrısını terk etmeye çalışmaktadır. Mutmainne huzura kavuşmuş nefis olup kişi güzel ahlak ile ahlaklanarak kötü sıfatları terk etmiştir. Râziye razı olan nefstir ve kişi Hakk’ın iradesine teslim olmuştur. Marziyye kendisinden razı olunan nefis manasındadır. Allah bu nefisten razıdır. Kâmile olgunluğa ererek irşad makamına geçmiş nefstir (Cebecioğlu, 2014, s. 364-366).

karanlıktan ancak “iman nuru” ile çıkılacağı belirtilmiştir (Çelebioğlu, 1998, s. 103). Ahzab Suresi 46. Ayette ise Hz. Peygamber^(s.a.v.) “Nur saçan bir kandil” olarak çerağa benzetilmiştir. Bu ayet ile çerağ yani aydınlık olmazsa karanlıkta bir yere gitmenin mümkün olmayacağı gibi Hz. Peygamber^(s.a.v.) olmadan da “mevcudatın yokluğun karanlığında kalacağı” ifade edilmiştir (Yahyâ Âgâh b. Sâlih el-İstanbulî, 2002, s. 299).

Servi (Ar’ar) motifinin Şeyh Seyyid Cemâleddin tarafından oluşturulduğu rivayet edilmektedir. Servi genel olarak ölmeden önce ölmenin (Yahyâ Âgâh b. Sâlih el-İstanbulî, 2002, s. 64; Yahyâ b. Sâlih el-İslâmbolî, 2006, s. 52), düzgün ve uzun boyu ile “elif” harfinin ve “Vahdet-i Vücutun” simgesi olarak kabul edilerek derviş çeyizlerinde sıklıkla kullanılmıştır (Cimilli, 2004, s. 232).

C. Karşılaştırma ve Değerlendirme

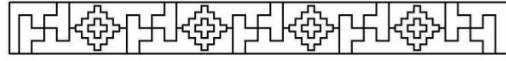
Bedâhe adı verilen kompozisyonun Türk İslam sanatında mimari ve el sanatı örneklerinde uygulanmasına dair yapılan araştırmada bu kompozisyonun birebir uygulanan bir örneğine rastlanmamakla birlikte kompozisyonu oluşturan motiflerin esasını teşkil eden “elif” adı verilen dik çizgilerin dikey veya dikey-yatay şekilde şaşırtmacalı olarak yerleştirilmesiyle oluşturulan baklava motiflerinin halı, taş, tuğla, sırlı tuğla ve çini mozaik süslemelerde diğer geometrik motiflerin arasında kullanıldığı görülmektedir. Dönemsel olarak bakıldığında ise bu motif Anadolu dışındaki Türk İslam eserlerinde, Anadolu Selçuklu ve Beylikler devri eserlerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Ancak bu sadece bir motifin ortak kullanımından kaynaklı benzerlik olup bedâhe kompozisyonun aynısına ya da benzerine rastlanmamıştır.

Mimaride bu motifin en fazla minarelerde, kubbelerin iç ve dış yüzeylerinde, mihraplarda, eyvan ve kemerlerde süslemenin bir parçası olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu elemanlarda kullanılan geometrik süslemeler aslında kare ve dikdörtgen tuğla ya da çinilerin şaşırtmacalı olacak şekilde yerleştirilmesi ile oluşan motiflerdir. Minarelerden tuğla örneklerde sıklıkla kullanılırken taş minarelerde nadir olarak görülmektedir. Büyük Selçuklu Devrine ait 1058 tarihli Damgan Ulu Cami minaresi (Aslanapa, 2005, s. 69), Karahanlı devrine ait 1127 tarihli Kalan Minare ve 1197 tarihli Vabkent Minare (Rustamova, 2019, s. 303,319) bu motifin Anadolu dışındaki minare gövde süslemelerinde kullanımına örnektir.



Fotoğraf 8: Damgan Ulu Cami Minaresi

(<http://www.semerkanddanbosnaya.com/portfolio/damgan> Erişim Tarihi: 11.11.2022)



Çizim 7: Vabkent Minaresi Gövdesindeki Süsleme Kuşağı (Rustamova, 2019, s. 325)

1310 tarihli Erzurum Yakutiye Medresesi minaresi (Karpuz, 2004, s. 55), 15. yüzyıl başlarına ait İzmir Tire Ulu Cami minaresi (Abak & Cambaz, 2016, s. 266), 1433 tarihli Karaman İbrahim Bey İmaretî'nin minaresi (Karagöz, 2002, s. 47,62) motifin Anadolu'daki minare gövde süslemelerinde kullanımına örnek olmakla birlikte Karaman İbrahim Bey İmaretî minaresi taşta uygulanmasını yansıtmaması bakımından da önemlidir.



Fotoğraf 9: Erzurum Yakutiye Medresesi Minaresi Süslemeleri (Ceylan Erol, 2013)



Fotoğraf 10: Tire Ulu Cami Minaresi (Abak & Cambaz, 2016, s. 269)



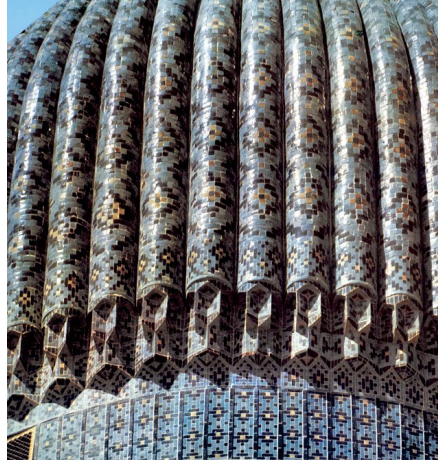
Fotoğraf 11: Karaman İbrahim Bey İmareti Minare Gövdesi

(<https://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=900> Erişim Tarihi: 11.11.2022)

Kubbelerde dış yüzeylerde nadir olmakla birlikte özellikle iç yüzeylerde ve kasnak kısımlarında motif süslemelerin parçası olarak yer almıştır. İsfahan Mescid-i Cuması'nda 1088 tarihli Terken Hatun Kubbesi iç kısmında (Özkurt, 2005, s. 27) ve 1405 tarihli Gûr-i Emîr adı ile bilinen Timur'un türbesinin kubbesinin dış yüzeyindeki (Beksaç, 1996, s. 197) süslemeler Anadolu dışındaki eserlerin kubbelerine örnektir.



Fotoğraf 12: Isfahan Mescid-i Cuması Terken Hatun Kubbesi (Özkurt, 2005)

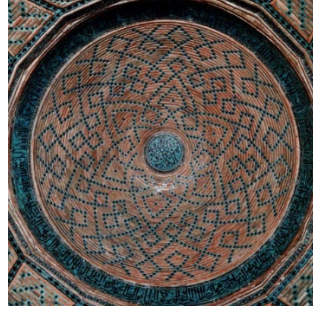


Fotoğraf 13: Gûr-i Emîr Türbesi (Beksaç, 1996, s. 199)

1278-1279 tarihli Afyon Çay Taş Medrese'nin kubbесinin (Altun, 1993, s. 239) ve 1296-1299 yıllarında inşa edilmiş olan Beyşehir Eşrefoğlu Cami'nin (Efe, 2012, s. 33) kubbесinin iç yüzeylerinde; 1473 tarihli Zeynel Bey Türbesi'nin (Uluçam, 2013, s. 364) kubbe kasnağında yer alan süslemeler bu motifin Anadolu'daki eserlerin kubbelerinde kullanımına örnektir.



Fotoğraf 14: Afyon Çay Taş Medrese Kubbesi
(<https://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=2368> Erişim Tarihi: 07.11.2022)



Fotoğraf 15: Beyşehir Eşrefoğlu Cami Kubbesi Süslemeleri (Efe, 2012, s. 185)



Fotoğraf 16: Hasankeyf Zeynel Bey Türbesi

(<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/batman/gezilecekyer/zeynel-bey-kumbeti> Erişim Tarihi: 07.11.2022)

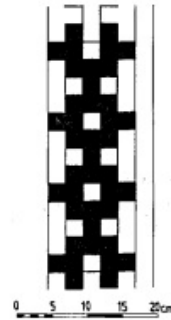
Mihraplarda bu motif yaygın olmamakla birlikte diğer geometrik süslemeler arasında az da olsa yer almıştır. 1258 tarihli Konya Sahip Ata Cami'nin (Arık, Anadolu Selçuklu Toplum Hayatında Çini, 2007, s. 50)mihrabının köşe sütunceleri üzerinde ve 1302-1303 tarihli Ermenek Ulu Cami'nin (Abak & Cambaz, 2016, s. 286) mihrabının kenar bordürlerinden en dıştakinde yer alan süsleme motifin mihraplarda kullanımına örnektir.



Fotoğraf 17: Konya Sahip Ata Mescidi Mihrabı (Ceylan Erol, 2017)

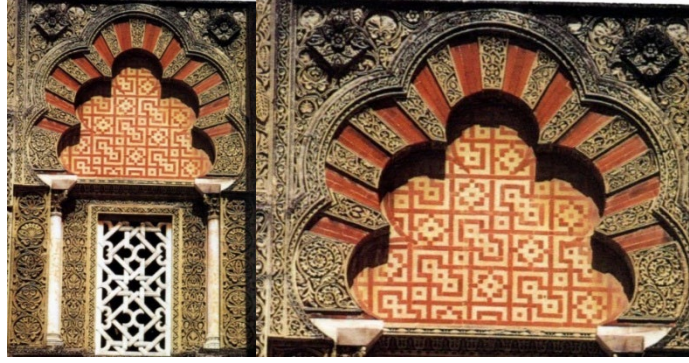


Fotoğraf 18: Ermenek Ulu Cami Mihrabı (Abak & Cambaz, 2016, s. 288)



Çizim 8: Ermenek Ulu Cami Mihrap Dış Bordür Süslemesi Çizimi (Karaçığ, 2002, s. 33)

Anadolu dışı örneklerden 785 tarihli Kurtuba Ulu Cami'nin iç kısımda yer alan süsleme ayrıntılarında (Burckhardt, 2013, s. 171), 1114-115 tarihli Ribat-ı Şerif'in (Aslanapa, 2005, s. 87) girişteki kemer köşeliklerinde, 1135-1136 tarihli Zevvare Mescid-i Cuması'nın (Özkurt, 2005, s. 55) eyvan süslemelerinde, 1242 tarihli Konya Sırçalı Medrese'nin (Arık, Anadolu Selçuklu Toplum Hayatında Çini, 2007, s. 44) eyvan kemer süslemelerinde, 1347 tarihli Sivas Gündük Minare'de (Ertuğrul, 1996, s. 214) silindirik gövdenin iri Türk üçgenleri ile geçiş kısmının altında bu motifler süslemenin bir parçasıdır. Özellikle Ribat-ı Şerif'teki uygulama tâc-ı şeriflerdeki baklava motifinin en yakın örneğidir.



Fotoğraf 19: Kurtuba Ulu Cami Süsleme Detayı (Burckhardt, 2013, s. 176)



Fotoğraf 20: Ribat-ı Şerif

(<http://www.semerkanddanbosnaya.com/portfolio/damgan/> Erişim Tarihi: 11.11.2022)



Fotoğraf 21: Zevvare Mescid-i Cuması Kuzey Eyvan Süslemesi (Özkurt, 2005)

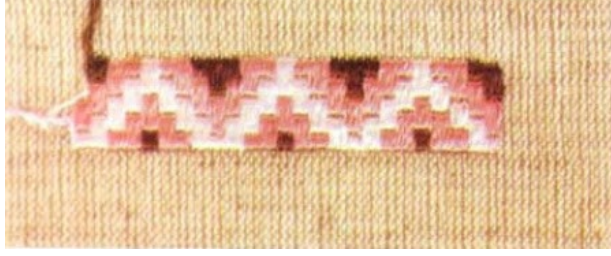


Fotoğraf 22: Konya Sırçalı Medrese Eyvan Kemer Süslemesindeki Baklava Motifleri (Ceylan Erol, 2017)

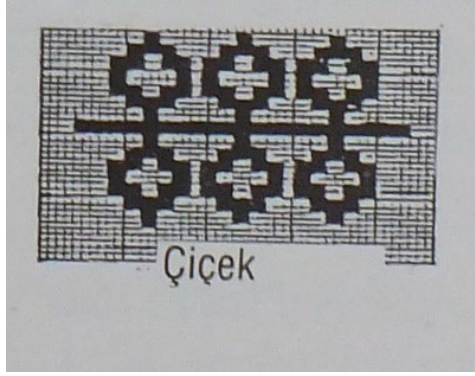


Fotoğraf 23: Sivas Gündük Minare Kubbe Eteği (Ceylan Erol, 2017)

Mimari süslemede baklava motifi olarak adlandırılan bu motif halı ve kilimlerde genellikle bordür süslemelerinde yer almaktadır ve çiçek (Barışta, 1998, s. 41)olarak tanımlanmaktadır. Kumaş üzerine çiçek motifi genel olarak susma tekniği ile işlenmektedir. Bu teknikte iğne alttan batırıldıktan sonra iğnenin çıktığı noktadan ilgili örneğin gerektirdiği miktarda iplik sayılarak iğne üstten batırılmakta ve altta dolaştırılarak başta iğnenin üste çıktığı noktadan bir iplik üste batırılmaktadır. Böylelikle aralarında kumaşın birer ipliği olan uzun-kısa sıralar oluşturulmaktadır. (Sürür, 1976, s. 38) Ancak derviş çeyizlerinde tek iplikle işleme yapıldığı için bunların uygulanış tekniğine susma demek uygun değildir.



Fotoğraf 24: Susma İşi (Sürür, 1976, s. 38)



Çizim 9: Emirdağ Kilim Motifi (Barışta, 1998, s. 41)



Fotoğraf 25: Çanakkale Yenice Yöresine Ait Kilim Dokuma (Güre, Yarmacı, Helvacı Tüzel, & Özen, 2015, s. 29)

Kadiri ve Nakşi derviş çeyizleri üzerinde uygulanan bedâhe kompozisyonun birebir örneklerine ilgili tarikatlara ait tekke mimarilerindeki süslemelerde, kabir taşlarındaki tâc-ı şerifler üzerinde ve hat levhalarında rastlanmaktadır. Fatih'te bulunan 1877 tarihli Ahmed Kamil Efendi Tekkesi bir Nakşi tekkesi olup banisi Şeyh Ahmed Kamil Efendi'dir. (Korkusuz, 2016, s. 310) Bu eserin tevhidhanesinin tavan göbeği Nakşi tâc-ı şerifi şeklinde bedâhe süslemelidir. Bu süslemenin aynısı Ahmed Kamil Efendi'nin sanduka tâc-ı şerifi üzerine İnsan ve İrfan Vakfı Derviş Çeyizi Atölyesi'nde uygulanmıştır.



Fotoğraf 26: Ahmed Efendi Tekkesi Kubbesinde Tâc-ı Şerif Şeklinde Süsleme (İnsan ve İrfan Vakfı Arşivi)



Fotoğraf 27: Ahmed Kâmil Efendi'nin Sanduka Tâc-ı Şerifi Çalışması (İnsan ve İrfan Vakfı Derviş Çeyizi Atölyesi Arşivi)



Fotoğraf 28: Ebu Said Hudrî Hazretlerinin Türbedarı Nakşibendi Şeyhi Arif Efendi'nin Bedâhe Kompozisyonlardan Elif Motifinin İşlendiği Kabir Taşı (Yunus Emre Özer, 2020)



Fotoğraf 29: Paşmak-ı Şerif Tekkesi Haziresinde Bulunan Bedâhe Süslemeli Kabir Taşı (Yunus Emre Özer, 2021)



Fotoğraf 30: Sünbül Efendi Tekkesi Haziresinde Hacı Ömer Efendi'ye Ait Bedâhe Süslemeli Kabir Taşı (Yunus Emre Özer, 2021)

Sonuç

Derviş çeyizlerinden kıyafet türü eserler süsleme açısından genel olarak sade eserler olmakla birlikte Kadiriyye ve Nakşibendiyye tarikatlarındaki nakışlı örnekler farklılık göstermektedir. Bu tarikatların 2 ve 4 terklı tâc-ı şeriflerinde, hırka ve kemerlerinde işlenen nakışlar için kaynaklarda apaçık, aklın görür görmez kabul etmesi, şüpheden uzak şey gibi anlamlara gelen bedâhe kavramı kullanılmış; ayrıca motifler elif, servi (ar'ar), kandil (sirâc) olarak sınıflandırılmıştır. Bu durum bedâhenin bir motif adı mı, yapılan süslemeye verilen isim mi yoksa kompozisyonun genel adı mı olduğu konusunda karışıklığa sebep olmuştur.

Bedâhe adı verilen nakışlar incelendiğinde aslında ilgili çeyizler üzerindeki motiflerin stilize geometrik motifler olduğu görülmüştür. Bu motifler temelde "Elif" olarak adlandırılan dik çizgi çeklindeki nakışın belirli programda dikey-yatay biçimde işlenmesi ile baklava motiflerinin meydana

getirilmesine dayanmaktadır. Ancak özellikle tâc-ı şeriflerde standart bir kompozisyon olmayıp bu nakış esasına dayalı olarak muhtelif kombinasyonlarla çeşitli kompozisyonlar, servi, kandil gibi motifler üretilmiştir. Bu da bedâhenin bir motiften ziyade nakış kompozisyonuna verilen isim olduğunu göstermektedir.

Kompozisyona bu ismin verilmesi ile işlenen motiflerin ortaya çıkması arasında da bağ olduğu görülmektedir. Bu motiflerin Şeyh Abdürrezak'ın Kelime-i Tevhid zikri ile meşgul olduğu sırada aniden ortaya çıkması bedâhenin kelime anlamı ile uyumludur. Diğer yandan motiflerin başlangıcını oluşturan dik çizgilere "Elif" harfine benzerliğinden dolayı bu ismin verilmesi ile bu harfin Vahdet'in sembolü olması arasında da bağlantı vardır.

Motiflerin işlenmesi sırasında çekilen zikirler derviş çeyizlerinin dervişin seyr-i sülûkunda kendisine yolunun gereklerini hatırlatan birer emanet olmaları yönünü vurgulamaktadır. Nakış aşamasında her iğnenin Besmele ile batırılması, her motif grubunun bitiminde işleyen kişinin halife ise Fatıha Suresi'ni, değilse İhlas Suresi'ni okuması, nakış boyunca Kelime-i Tevhid zikri ile meşgul olunması, işlemede kullanılan renklerin nefis merbeleri ile alakalı oluşu, geometrik kombinasyonlar sonucunda işlenen servi, kandil gibi motifler ve bunların tasavvuf literatüründeki anlamları bu eserlerin tasavvuf mensupları için sıradan nakış olmadığını, bunu işleyenler için birer zikir olduğunu da göstermektedir.

Bedâhe adı verilen kompozisyonu oluşturan süslemenin Türk İslam sanatında mimari ve el sanatlarında kullanımı Anadolu dışı ve Anadolu'daki örnekler dikkate alınarak karşılaştırma değerlendirme yapıldığında dik çizgilerin yatay-dikey şekilde şaşırtmacalı olarak dizimiyle oluşturulan baklava motifinin mimaride ve dokumada diğer geometrik motiflerle birlikte kullanıldığı görülmektedir. Ancak bunlarla bedâhe arasında sadece bir motifin benzerliği dışında bir bağ yoktur. Bedâhe kompozisyonların birebir uygulandığı eserler arasında Kadiriyye ve Nakşibendiyye tekkelerinin süslemeleri, kabir taşları, hat levhaları yer almaktadır.

Yapılan bu çalışma sonucunda Kadiriyye ve Nakşibendiyye tarikatlarında kıyafet türündeki derviş çeyizlerinden tâc-ı şerif, hırka, kemer türündeki eserlerde yer alan nakışlara verilen bedâhe isminin bir motifi değil elif ismi verilen dik çizgi şeklindeki motifin yatay-dikey şekillerde muhtelif kombinasyonlarla bir araya gelmesi ile başta baklava motifi olmak üzere servi, kandil gibi motiflerin oluşturduğu süsleme kompozisyonlarına verilen isim olduğu görülmüştür. Gerek ilgili tarikatların kıyafetleri gerekse mimari, mezar taşı, hat levhaları gibi eserlerinde kullanılmaları yönü dikkate alındığında ve farklı türdeki eserlerle karşılaştırıldığında bedâhe

kompozisyonların Türk İslam süsleme sanatında Kadiriyye ve Nakşibendiyye'ye özgü olarak ilgili tarikatların kıyafet türü çeyizlerindeki süsleme programını oluşturdukları tespit edilmiştir. Bu kompozisyon ilgili eserlerin bezemesini oluşturmakla birlikte kompozisyonu oluşturan motiflerin ortaya çıkışı, bu motiflerin İslam ve tasavvuf kültürü açısından yansıttığı sembolik anlamlar, motiflerin işlenmesinde riayet edilen zikirler bu nakışları sadece süsleme olma yönünden çıkarmakta ve ait oldukları yolun somut olmayan değerlerinin sanata yansıdığı birer sembol haline de getirmektedir.



Teşekkür:

-

Beyanname:

1. Özgünlük Beyanı:

Bu çalışma özgündür.

2. Etik Kurul İzni:

Etik Kurul İzni gerekmemektedir.

3. Finansman/Destek:

Bu çalışma herhangi bir finansman ya da destek almamıştır.

4. Katkı Oranı Beyanı:

Yazar, makaleye başkasının katkıda bulunmadığını beyan etmektedir.

5. Çıkar Çatışması Beyanı:

Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.



KAYNAKÇA

- ABAK, Ş., & CAMBAZ, M. (2016). *Türkiye Ulu Camileri*. Ankara.
- ALTUN, A. (1993). Çay Medresesi. *Tdv İslâm Ansiklopedisi*, 8, 239.
- ANONİM. (2014). Kâdirî Tâc-I Şerîfi. *Keşkül Dergisi*(31), S. 46-47.
- ANONİM. (2014). Kemer. *Keşkül Dergisi*(31), S. 62.
- ANONİM. (2014). Nakşî Tâc-I Şerîfi. *Keşkül Dergisi*(31), S. 68-69.
- ARIK, M. O. (2007). Anadolu Selçuklu Toplum Hayatında Çini. G. Öney, & Z.

- Çobanlı (Dü) İçinde, *Anadolu'da Türk Devri Çini Ve Seramik Sanatı* (S. 29-69). İstanbul.
- ASLANAPA, O. (2005). *Türk Sanatı*. İstanbul.
- ATASOY, N. (2016). *Derviş Çeyizi: Türkiye'de Tarikat Giyim-Kuşam Tarihi*. İstanbul.
- BARIŞTA, H. Ö. (1998). 19-20. Yüzyıl İç Anadolu Ve Orta Akdeniz Bölgesi Türk Kirkitli Dokumaları Üzerine. *Türk Soylu Halkların Halı, Kilim Ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri*, 39-54. Ankara.
- BEKSAÇ, A. E. (1996). Gûr-I Emîr. *Tdv İslâm Ansiklopedisi*, 14, 197-199.
- BURCKHARDT, T. (2013). *İslam Sanatı Dil Ve Anlam*,. (T. Koç, Çev.) İstanbul.
- CEBECİOĞLU, E. (2014). Nefs-î Emmâre, Nefs-î Kâmile, Nefs-î Levvâme, Nefs-î Mardiyeye, Nefs-î Mutmainne, Nefs-î Mülhime, Nefs-î Râdiye. *Tasavvuf Terimleri Ve Deyimleri Sözlüğü*. İstanbul.
- CİMİLLİ, C. (2004). Osmanlı'da Servi Motifinin İnançla Bağlantısı. *Sanat Ve İnanç I*, 225-236. (B. M.-H. Kâtipoğlu, Dü.) İstanbul.
- ÇELEBİOĞLU, Â. (1998). *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul.
- DEMİRLİ, E. (2008). Normatif Geleneğe Karşı Sembolik Anlatım: İbn'ül-İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi(17), S. 223-236.
- DEVELLİOĞLU, F. (2004). Bedâhe, Bedâhet. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara.
- EFE, İ. (2012). *Eşrefoğlu Camii Ve Külliyesi*. Konya.
- ERHAN, M. S. (2004). Kıyafetnâme-Tarikatlarda Semboller. *Bursa'da Dünden Bugüne Tasavvuf Kültürü*, 3. (H. B. Öcalan, Dü.) Bursa.
- ERTUĞRUL, Ö. (1996). Güdük Minare. *Tdv İslâm Ansiklopedisi*, 14, 214-215.
- <http://Www.Semer kanddanbosnaya.Com/Portfolio/Damgan/> Erişim Tarihi: 11.11.2022
- <https://Www.Turkiyenintarihieserleri.Com/?Oku=900> Erişim Tarihi: 11.11.2022
- <https://Www.Turkiyenintarihieserleri.Com/?Oku=2368> Erişim Tarihi: 07.11.2022
- <https://Www.Kulturportali.Gov.Tr/Turkiye/Batman/Gezilecekyer/Zeynel-Bey-Kumbeti> Erişim Tarihi: 07.11.2022
- <http://Www.Semer kanddanbosnaya.Com/Portfolio/Damgan/> Erişim Tarihi: 11.11.2022.
- GÜNDÜZÖZ, G. (2017). *Tasavvufta Tâc Sembolizmi*. İstanbul.

- GÜRE, M., YARMACI, H., HELVACI TÜZEL, Ş., & ÖZEN, E. (2015). *Çanakkale Yenice Yöresi El Sanatları*. Çanakkale.
- KARA, M. (2012). *Dervişin Hayatı Sufinin Kelamı: Hal Tercümeleleri, Tarikatlar, İstılahlar*. İstanbul.
- KARA, M. (2017). *Metinlerle Günümüz Tasavvuf Hareketleri*. İstanbul.
- KARAÇAĞ, A. (2002). Beylikler Devri Mimarisinde Alçı Süslemeler. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi*. Konya.
- KARAGÖZ, A. (2002). Karaman İbrahim Bey İmareti Yapı Topluluğu. *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*. Ankara.
- KARPUZ, H. (2004). *Anadolu Selçuklu Mimarisi*. Konya.
- KORKUSUZ, M. Ş. (2016). *İstanbul Tekkeleri Ve Postnişinleri*. İstanbul.
- KÜÇÜK, H. (2015). *Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihine Giriş*. İstanbul.
- ÖZKURT, K. (2005). İsfahan'da Büyük Selçuklu Ve İlhanlı Dönemi Mimari Eserleri. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi*. Van.
- RUSTAMOVA, M. (2019). Karahanlı Devri Mimarisi Ve Bezemeleri. *Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi Ve Sanatları Anabilim Dalı Doktora Tezi*. İstanbul.
- SÜRÜR, A. (1976). *Türk İşleme Sanatı*. İstanbul.
- ŞAHİNLER, N. (1999). *Siyâh Ve Yeşil Kur'an'da Renk Sembolizmi*. İstanbul.
- ŞEYH İBRAHİM FAHREDDİN EFENDİ, Ş. (2001). *Sualnâme*. (M. Safi, Dü.) İstanbul.
- TIETZE, A. (2002). Bedâhet. *Tarihi Ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lügatı*, 1, 301. İstanbul.
- ULUÇAM, A. (2013). Zeynel Bey Türbesi. *Tdv İslâm Ansiklopedisi*, 44, 364.
- ULUDAĞ, S. (2006). Nefis. *Tdv İslâm Ansiklopedisi*, 32, 526-520.
- ULUDAĞ, S. (2016). *Tasavvufun Dili*. İstanbul.
- YAHYÂ ÂGÂH B. SÂLİH el-İSTANBULÎ, Y.-İ. (2002). *Tarikat Kıyafetlerinde Sembolizm*. (Y. Özbek, Dü.) İstanbul.
- YAHYÂ B. SÂLİH el-İSLÂMBOLÎ, Y.-İ. (2006). *Tarikat Kıyafetleri*. (M. Tayşi, & M. Aşkar, Dü.) İstanbul.



THE EVALUATION OF THE MOTIFS ON THE QADIRIYYA AND NAQSHBANDIYYA DERVISH CLOTHES IN TERMS OF TURKISH ISLAMIC DECORATIVE ART

 Elif CEYLAN EROL^a

Extended Abstract

The items utilized by mystic members and expressed with the concepts such as “*cihaz-ı tarikat, derviş çeyizi*” (sect’s stuff, dowry of dervish) are important ethnographic studies in terms of Turkish-Islamic art history within their materials, techniques and decorations. The use of these works is based on the Qur’an/Kur’an, the life of the prophets, the lives of the leader of the sect and the elders manner and etiquette. In general, when the dervish dowry is classified in terms of clothes it will seen under these headlines: *tâc-ı şerif, sikke, arakiyye, gül mühür* are the headdresses; cardigan, *tennure, destegül, haydariyye, hüseyniyye, rida* works are used for upper clothing; belt *şedd, elif lam bend, tığbend, kanberiyye, habbe* types are examples of waist ties that are a part of clothing. While these artifacts exhibit a generally plain structure in terms of in embellishment all sects, embroideries in the Qadiriyya and Naqshbandiyya sects were drawn attention.

In this study, it was investigated the motifs that make up the embroideries on two to four separate *terkli tâc-ı şerif* belts and cardigans in the Qadiriyya and Naqshbandiyyasects. Although these motifs are called *bedâhe* in the sources, it is stated as *bedâhe elif*, oil lamp and cypress motifs, and the reason for the name *bedâhe* is not explained. For this reason, it is not clear whether the *bedâhe* is a ornament or the general name of this type of decoration. It is rumored that the name of *bedâhe* emerged during the contemplation of the words of *Kelime-i Tevhid* and *İsm-i Celâl* by Seyyid Abdürrezzâk, son of Abdülkâdir-i Geylânî. For this reason, it is seen that there is a connection

^a Ph.D., mgecey@gmail.com

between giving this name to the composition and the emergence of the embroidered motifs.

Information on the processing of the *bedâhe* compositions was not found in the relevant sources, and general expressions were used such that they were shapes and were processed with dhikr. Information on the processing of *bedâhe* compositions could not be found in the relevant sources, and general expressions were used such that they were shapes and were processed with dhikr. During the study, it was determined on the term of the motif analysis that the vertical lines called “*elif*” formed the basis of the embroidery, and various geometric shapes, especially the baklava motif were created by processing them in horizontal-vertical shapes.

While embroidering, technically was used straight needle technique, simultaneously some rules were complied with it. During the embroidering process, the dervish who will embroider reads *Surah Fatiha* at the beginning and engages it with *dhikr* of the *Kelime-i Tevhid*. If the person is *halife baci*, the recites *Besmele* on each needle and *Surah Fatiha* when each motif group is completed, if not, *Besmele* is read on each needle and *Surah Ihlas* when each motif group is finished. *Bedâheles* are embroidered in such a way that there is no empty space on the surface of the works. The thread colors used in embroidery have also been chosen in relation to the ranks of the soul and the colors that represent them. Traces of mysticism symbolism are also seen in the naming of these motifs. “*Elif*” and cypress motifs are commonly associated with *Tevhid*, the oil lamp is the light of Allah. It is associated with prophet and Qur’an/Kur’an. The dhikrs taken during the processing of the motifs emphasize the aspect of the dervish trousseaus as a trust that reminds him necessities of his soul path in the course of the dervish. Considering the symbolic meanings of the motifs, it shows that these works are not only ordinary embroidery for the members of sufi, but also they were dhikr for those who committed it.

Considering that the motifs which make up the *bedâhe* compositions were technically stylized geometric motifs, that it became necessary to make a comparison and evaluation in the field of Turkish-Islamic architecture and handicrafts about their sources. In the researches made in this field, it has seen that the similar ones of the baklava motif, which emerged with the horizontal-vertical arrangement of the “*elif*” motif, are frequently included in the geometric decoration of the building elements such as minare, dome, mihrab and iwan. In particular, examples of the motif found in brick material and tile mosaics applied to stone are rare. Apart from architecture, there are

examples where the same motifs are utilized as border decoration with different names in handicraft carpets and rugs. As a historical process, the *baklava motif* was widely used not only in non-Anatolian Turkish-Islamic architecture as well as in the period of Anatolian Seljuk and Beylikler compositions. However, the exact same examples of motif compositions embroidered on the clothing type of dervish trousseaus of the Qadiriyya and Naqshbandiyya sects are also found on the architectural works, tombstones and calligraphy plates of the relevant sects.

In this research, it has been determined that the name *bedâhe* given to the embroidery seen on the Qadiriyya and Naqshbandiyya's *tâc-ı şerif*, belts and cardigans is not a motif name. In this research, it has been determined that the name given to the embroidery seen on the belts and cardigans is not a motif name. It is seen that the name of *bedâhe* is the general name of the ornament formed by various geometric compositions that emerge as a result of vertical-horizontal combinations of embroidery lines which called "*elif*". As a result of analyzing the motifs that make up the *bedâhe* compositions and comparing and evaluating the similar ornaments in the examples of architecture and handicrafts belonging to Turkish Islamic art, it has been determined that the stylized geometric motifs in these clothes were widely used on different works as ornaments, which are defined as *baklava motifs* in it's details. However, this similarity is only a similarity of motifs and does not allow to evaluate them about the source of the *bedâhe* compositions on the dervish trousseau.

The fact that the exact examples of the *Bedâhe* compositions were applied in the decorations of the architecture, tombstones or calligraphy plates belonging to the Qadiriyya and Naqshbandiyya sects makes these compositions an ornament program specific to the relevant sects. In this respect, the *bedâhe* compositions are unique decorations in terms of being seen in the architectural works of the sects related to Qadiriyya and Naqshbandiyya clothes in Turkish Islamic art. While this composition constitutes the decoration of the related works, the emergence of the motifs that make up the composition, the symbolic meanings of these motifs in terms of Islamic and Sufi culture, the dhikrs that are followed in the processing of the motifs, these embroideries are not only ornamental, but also make them symbols in which the intangible values of the way they belong were reflected in art.

Keywords: Turkish Islamic Decorative Art, Sect Clothes (items), Decoration in Qadiriyya and Naqshbandiyya Dervish Dowries.



Acknowledgements:

-

Declarations:

1. Statement of Originality:

This work is original.

2. Ethics approval:

Not applicable.

3. Funding/Support:

This work has not received any funding or support.

4. Author contribution:

The author declares no one has contributed to the article.

5. Competing interests:

The author declares no competing interests.

