

Sûfî Metaforlar Üzerinden Gaziantep Mevlevîhânesi Ritüellerini İncelemek

Analyzing Gaziantep Mevlevîhâne Rituals Through Sûfi Metaphors

Erhan AKMAN¹  Oya LEVENDOĞLU² 

¹Millî Eğitim Bakanlığı, Colegiul Național Kemal Atatürk, Medgidia/Constanța, România.

²Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Kayseri Türkiye

Öz

Gaziantep Mevlevîhânesi, Mevlevî topluluğunun yanı sıra kent çevresindeki diğer sûfî toplulukların ritüellerinin de yürütüldüğü bir inanç merkezidir. Bu mekândaki bir yıllık zaman döngüsü içerisinde Mevlevî mukabelesi ve Rifâî meşkî ritüelleri gerçekleştirilmektedir. Sûfî anlayıştaki birlik söylemi çerçevesinde ve aynı çatı altında yürütülen bu ritüellerin baştan sona müziğin eşlik ettiği sembolik anlatımlarla uygulandığı görülmektedir. Bu çalışmada, Gaziantep Mevlevîhânesinde yürütülen söz konusu ritüellerin akışındaki metaforik pratiklerin taşıdığı anlam dünyasına odaklanılmaktadır. Nitel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı çalışmada durum çalışması deseni ile doküman incelemesi ve literatür taraması ile sembolik antropoloji dâhilinde göstergebilim çözümleme tekniğinden yararlanılmıştır. Müzik eşliğinde gerçekleştirilen ritüellerin baştan sona akışı ve mekânda kullanılan çeşitli objeler ilgili literatür kaynakları aracılığıyla incelenerek, bu inanç uygulamaları sırasında oluşan sembolik anlamlar ve aktarılan metaforik unsurlar ortaya konulmuştur. Ritüellerin tarihsel süreçte Muhyiddin İbn Arabî'nin sistemleştirdiği teorilerden varlığın birliği (vahdet-i vücud) eksenindeki sûfî anlayışla şekillendiği ve yine onun tarafından açıklanan harf, ışık ve ayna sembolizmini yansıtan metaforlar eşliğinde yürütüldüğü sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Gaziantep, Mevlevîhâne, Sûfî ritüel, Müzik, Metafor.

ABSTRACT

The Gaziantep Mevlevîhâne is a center of faith where rituals of the Mevlevi community, as well as other Sufi communities in the surrounding area, are performed. Within this space, Mevlevi and Rifai practice rituals are carried out over a yearly cycle. These rituals, conducted under the same roof and within the framework of the Sufi concept of unity, are observed to be performed from beginning to end with symbolic expressions accompanied by music. This study focuses on the world of meaning conveyed by the metaphorical practices in the rituals performed at the Gaziantep Mevlevîhâne. Utilizing qualitative research methods, the study employs a case study design, document analysis, and literature review, utilizing semiotic analysis techniques within the framework of symbolic anthropology. The flow of the rituals, performed to the accompaniment of music, and the various objects used in the space are examined through relevant literature sources, revealing the symbolic meanings and metaphorical elements conveyed during these religious practices. The study concludes that the rituals were shaped by the Sufi understanding centered on the unity of existence (wahdat al-wujud), systematized by Muhyiddin Ibn Arabi, and were conducted using metaphors reflecting his symbolism of letters, light, and mirrors.

Keywords: Gaziantep, Mevlevîhâne, Sûfî ritual, Music, Metaphor.

Sorumlu yazar: Erhan AKMAN

Millî Eğitim Bakanlığı, Colegiul Național Kemal Atatürk, Medgidia/Constanța, România.

E-mail: ck.ataturkulusalkoleji@gmail.com

ROR ID: ror.org/00jga9g46

Geliş Tarihi(Received): 08.12.2025 **Kabul Tarihi(Accepted):** 22.06.2026 **Yayın Tarihi(Published):** 30.06.2026

Atıf bilgisi:

Atıf: Akman, E., ve Levendoğlu, O. (2026). Sûfî metaforlar üzerinden Gaziantep Mevlevîhânesi ritüellerini incelemek, *Antropoloji* (52), 119-136.

DOI: 10.33613/antropolojidergisi.1838597



Dergimizde yayımlanan çalışmaların telif hakları yazarlara aittir. Yayımlanan çalışmalar CC-BY lisansı altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.

The copyright of the articles published in our journal belongs to the authors. Published articles are made available as open access under a CC-BY licence.

Giriş

Mevlevî topluluğu başta olmak üzere Rifâî ve Kadirî sûfî ekollerin ritüellerinin gerçekleştirildiği Gaziantep Mevlevîhânesi, Güneydoğu Anadolu Bölgesindeki inanç-müzik uygulamalarına bağlı pratiklerin yürütüldüğü kültürel ekosistemin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Tarihsel süreçte mevlevîhânelerle birlikte sûfî ekollerin ritüellerinin uygulandığı mekânlarda sembolik objelerin ve metaforik pratiklerin; duyularla anlatılamayan inanca yönelik yaşantıların ve buna bağlı kavramların açıklanabilmesi amacıyla bir çeşit bilgi aktarım aracı olarak kullanıldığı bilinmektedir.

Ritüellerde sûfî ekollerin bu bağlamdaki sembolik anlatımlı mistik bilgileri aktarırken alegorik temsillerle birlikte çeşitli söylemler geliştirdikleri, her ekolün kendi meşrep yorumuna göre sözlü ve yazılı kültür geleneği çerçevesinde kendi anlayışlarını nesilden nesile sürdürdükleri görülmektedir. Çoğunlukla sözlü kültür vasıtasıyla aktarılan sembolik bilgileri; yazılı biçimde Ebu Yusuf el-Kindî (801-873), İhvân-ı Safâ (980), Safiyyüddin Urmevî (1216-1294) ve Sadreddin Konevî'nin (1207-1274) eserleri başta olmak üzere; Hz. Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin (1207-1273) *"Mesnevî-i Şerif"*, Ahmed er-Rifâî'nin (1118-1182) *"en-Nizamü'l Has fi Ehli'l İhtisas"* ve buna benzer birçok mutasavvıfın kaleme aldığı esaslı kaynaklardan bu anlayışı okuyabilmek mümkündür. Yazılı kaynaklar dışındaki bilgilerin aktarımında ise müzik, dini dans ve kozmosûfik anlatımların ritüellere eşlik ettiği, ayrıca mekâna bağlı görsel unsurların sistemli bir şekilde gerçekleştirilen âyinlere derc edilerek güçlü bir sembolik aktarım aracı haline getirildiği izlenilmektedir (Akman, 2022, s. 31).

Muhyiddin İbnü'l (İbn) Arabî (1165-1240), *"el-Fütûhâtü'l-Mekkiyye"* ve *"Fusûsu'l-Hikem"* adlı eserlerinde ve diğer çalışmalarında bu anlayışı sistematik hale getiren yöntemler kullanmıştır. Kavram olarak *"vahdet-i vücûd"* (varlığın birliği) çatısı altında kuramsallaştırdığı felsefesini kısa işaretlerle ve çoğu zaman sembollerle aktarmıştır. Eserinde bu anlatım yolunu kendisinin bilinçli olarak tercih edip geliştirdiğini ve bunun bir çeşit strateji olduğunu ifade etmiştir (Uluç, 2015, s. 10). Onun Doğu ve Batı kökenli inanç, mitoloji, edebiyat ve doğa bilimlerinden yola çıkarak geliştirdiği "varlığın birliği" kuramına gönderme yapan ayna, ışık ve harf sembolizmi, çeşitli algı ve anlamlardaki kullanımlarıyla kendi döneminden günümüze kadar intikâl ettirilen birçok sûfî ekol tarafından benimsenerek ritüel uygulamaları ve dünya görüşü içerisine saçılmış ve giderek gelişip gelenekselleşen kültürlerde gömülü halde bulunarak bir çeşit sembolik anlatım ve aktarım dili haline getirilmiştir (Akman, 2022, s. 32).

Sûfilerin bu dil uygulamalarını tercih nedeni olarak mistik tecrübenin duyusal alanın dışında gerçekleştiği ve aklî çıkarımlardan farklı bir karaktere sahip olduğu, bu yüzden doğrudan bir tasvirinin ve aklî formülasyonun yapılamayacağı, ancak sembolik şemalar ve sanatsal tasvirlerle bu deneyimlerin dile getirilebileceği iddia edilmiştir (Sunar, 1966). Sûfî metafiziği olarak da tanımlanabilecek bu durumları İbn Arabî, "Ârifler duygularını anlatamazlar, sembollerle ifade ederler" sözüyle özetlemiştir (Aktaran Akman, 2022, s. 32; Özkul, 2020). Bununla birlikte sûfilerin alegorik mistik anlayışı araştırma literatüründe çeşitli veçheleriyle ele alınarak disiplinler arası bir boyut kazanmıştır (Bilgin, 2014; Corbin, 1980; Nasr, 2002; Schimmel, 2001). Müzikolojide olduğu gibi sembolik antropoloji disiplinde söz konusu ritüellerin çok katmanlı metaforik anlamlarını ait olduğu kültürün sosyal bağlamları içinde çözümleme ve yorumlama çalışmaları bu minvalde örnek oluşturmaktadır. Bu doğrultuda, Sûfî ekollerin semah, sema ve zikir ritüellerinde somutlaşan objeler, enstrüman (örn. Ney'in insan-ı kâmil alegorisi) ve hareket sembolizmleri, hem sembolik antropolojinin (Geertz, 2010; Turner, 2018) bağlamsal yoğun betimleme yöntemlerine hem de etnomüzikolojinin (Qureshi, 1986; Waugh, 1989) ses-anlam kesişimi çalışmalarına zengin birer araştırma nesnesi sunmaktadır.

Bu yönelim eksenindeki ilgili yayınlara bakıldığında, Uluç (2015, s. 308), sûfî tecrübe ile şekillenen 'birlik felsefesi'ne dair dil ile ifade edilemeyen kavram ve durumları açıklarken; İbn Arabî'nin sistematik hale getirdiği sembolik dili kullanmasındaki temel amacın, tasavvufi hakikatleri "liyakat sahibi olmayan" kişilerden saklamak olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca Uluç (2006, ss. 187-188), İbn Arabî'nin "harf", "ayna" ve "ışık" metaforlarının çerçevesinde açıklamaya çalıştığı birlik doktrininin sembolize edilen gerçeklikle içkin bir ilişkiye sahip olduğunu belirterek, bunu anlamlandırabilmek için söz konusu temsil ve tasvirlerin bütün derinliği ile birlikte ilgili veçhelerinin ortaya çıkarılması gerektiğini vurgulamıştır.

Lory (2006, ss. 173-176) ise İbn Arabî'nin "harf" metaforunu, sembolik dilin kaynağı olarak tanrısal bilgiyi açığa çıkaran logosu (varlık ve kelime) şekillendirdiğini ifade etmiştir. Bu bağlamda harflerin ilahi kozmik söylemin bir parçası olmakla birlikte İbn Arabî'nin Kur'an-ı Kerim'deki harfler ve onların birleşimiyle oluşan kelimeler vasıtasıyla metaforik olarak varlığın meydana geldiğini açıkladığını belirtmiştir. Demirli (2008, s. 228) de İbn Arabî'nin "Harfler de bizim gibi bir âlemdir" (İbnü'l-Arabî, 2006, s. 154) söyleminden yola çıkarak harfleri; varlığı anlatan ve açıklayan geniş bir sembolizmin yapı taşı olarak değerlendirmiştir.

Ögke (2009, s. 87), Tanrı-Âlem ilişkisi, insan-ı kâmil¹ ve insanın Tanrısal (ilahi) bilgiyle bağlantısını sağlayan "kalbi" açıklamak üzere İbn Arabî'nin "ayna" metaforuna başvurduğunu söylemiştir. Yiğit (2019, s. 262) de benzer şekilde Tanrı, âlem, insan ve kalp ilişkisi kapsamında ayna metaforunu açıklamış ve Tanrının âlemi sembolik olarak ayna mahiyetinde yarattığını ancak aslında ortaya çıkan görüntünün Tanrıya ait olması açısından gerçek; görüntü ve serap niteliği bağlamında ise gerçek olmadığını dile getirmiştir.

Bu duruma paralel biçimde sembolik antropolojide dinler ve inançlara bağlı uygulamalar ile mitoloji ve ritüellerdeki metaforik anlatımlara doğrudan odaklanıldığı görülmektedir. Antropolog C. Geertz (1973, s. 13), odağın merkezine kültürel bağlama dayalı olarak ritüellerdeki sembolik insan davranışlarının bu kapsamdaki farklı anlamlarına ve bu anlamların farklı aktarımlarına yaptığı vurguyla yorumlamacı antropolojiye öncülük ederken, V. Turner sembollerin toplum kültüründeki rolü ve işlevlerini öne çıkarmaya yönelmiştir (Moore, 2015, ss. 316-333; Ortner, 1984, ss. 128-129; Terzioğlu, 2022, s. 40).

Turner'ın kavramsallaştırmasında simgeler, toplumsal eylemin en küçük birimleri olarak ele alınır ve iki temel kutupta (duyusal ve ideolojik) anlam üretir. *İnsan Topluluklarında Simgesel Eylem* adlı eserinde netleştirdiği bu yaklaşıma göre, "ritüelistik simgeler" toplumsal düzenin değerlerini bireyin duygu dünyasına kodlama işlevi görür (Turner, 2024 s. 20). Bu durum, *Ritüel Süreç* kitabında kuramsallaştırılan "anti-yapı" kavramıyla doğrudan ilişkilidir; ritüel anı, gündelik yaşamın kurallarının askıya alındığı, sembolik anlatıların toplumu adeta yeniden formatladığı geçici bir özgürleşme alanıdır. Bu sosyal antropolojik bağlam, ele alınan mitolojik ve ritüelistik pratiklerin neden basit birer inanç uygulaması olarak görülemeyeceğini açıklar; sembolik eylem, toplumsal varoluşun ve kolektif hafızanın bizzat inşa edildiği ana mekanizmadır (Turner, 2018).

Literatürdeki bu geniş tablo ile beraber İbn Arabî'nin birlik anlayışının sahada yürütülmekte olan sûfi ritüellere yansımalarına yönelik herhangi bir yazılı kaynağın bulunmadığı tespit edilmiştir. Bu çalışmada, Gaziantep Mevlevîhânesinde yürütülen Mevlevî mukabelesi ve Rifâî meşki ritüelleri sırasında meydana şerifte oluşan İbn Arabî'nin birlik söylemi kapsamındaki metaforik anlam dünyasının ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Böylece ilgili alan yazındaki araştırmacılara konuya dair çok yönlü fikirlerin verilebileceği düşünülmektedir. Bu çerçevedeki araştırmada, Gaziantep Mevlevîhânesi ritüellerinde varlığın birliği anlayışını yansıtan hangi sembolik uygulamalar yürütülmektedir sorusuna ve buna bağlı olarak Mevlevî mukabelesi ve Rifâî meşki ne zaman ve hangi uygulamalarla gerçekleştirilmektedir, topluluğun birlik anlayışı ritüellerde nasıl konumlanmaktadır, ritüellerin akışında ışık, harf ve ayna sembolizmini yansıtan metaforik uygulamalar hangileridir, ve ritüellerde icra edilen müziğin metaforik uygulamalara etkileri nelerdir gibi sorulara cevaplar aranmıştır.

Yöntem

Nitel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı çalışmada, durum çalışması deseni, doküman inceleme ve literatür taraması ile sembolik antropoloji dâhilinde göstergebilimsel anlam çözümleme tekniğinden yararlanılmıştır. Durum çalışması, araştırmacının zaman içerisinde sınırlandırılmış bir veya birkaç durumu çoklu kaynakları içeren veri toplama araçları olan gözlemler, görüşmeler, görsel-işitseller, dokümanlar, raporlar ile derinlemesine incelediği, durumların ve duruma bağlı temaların tanımlandığı yaklaşımdır (Creswell, 2007). Aynı zamanda, tek bir durum ya da olayın derinlemesine boylamsal olarak incelendiği, verilerin sistematik bir şekilde toplandığı ve gerçek ortamda neler olduğuna bakıldığı bir yöntemdir (Gökçek ve Davey, 2009).

1 İnsan-ı Kâmil, Tasavvuf literatürüne İbn Arabî tarafından yerleştirilmiş bir kavram olan bu kavram, sözlük anlamıyla yetkin ve olgun insan demektir ve İslâm tasavvufunda manevi gelişimini tamamlayarak en üst mertebeye metaforik olarak ulaşmış kişiyi ifade eder. Gerçek mânâda tek insan-ı kâmil olan Hz. Peygamber ve onun varislerini örnek alarak gerçekleştirilen bir seyr-i sülûk üzerinden insanın yaratılış amacına uygun olarak nefsinin terbiye edilmesi ve ilahi ahlakla donanması durumudur (Ayдын, 2000, ss. 330-331).

Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 189). Başka bir ifadeyle ilgili konuya yönelik basılı ve bilgisayar tabanlı internet erişimli elektronik materyallerin incelenmesi ve değerlendirilmesi sürecidir (Bowen, 2019). Literatür taraması ise bu kaynakların ele alınmasının yanında bulgular ve sonuç kısmının sistematik, şeffaf ve yeniden üretilebilecek şekilde sentezlenerek ortaya yeni bilgilerin konmasında etkili bir teknik olarak tanımlanmaktadır (Yıldız, 2022, s. 367). Bu yörengede gerçekleştirilen çalışmada ritüel uygulamalarındaki metaforik unsurların belirlenebilmesi amacıyla durum çalışması deseni ile doküman incelemesi ve literatür taraması teknikleri kullanılmıştır.

Araştırmanın evreni Gaziantep Mevlevîhânesi ritüelleri, amaçlı örnekleme ise ritüellerdeki maksimum çeşitliliği temsil edenlerin içerisinde seçilen ve diğer ritüeller gibi bizzat araştırmacı tarafından katılımcı gözlem tekniği ile dâhil olunan 21.11.2021 tarihli Mevlevî mukabelesi ve 24.02.2022 tarihli Rifâî meşki olarak belirlenmiştir.² Çalışmada yer alan söz konusu iki ritüelin baştan sona akışının aktarıldığı sembolik uygulamalar bu makalenin temel veri kaynağını oluşturmuştur. Bununla birlikte araştırma sorusuna cevap niteliğindeki diğer veriler karşılaştırmalı bir yol izlenerek akademik yayın literatüründeki ilgili çalışmalar üzerinden toplanmıştır.

Ritüellerde ortaya çıkan veri setinin analizi için birlik anlayışını işaret eden “harf”, “ayna” ve “ışık” sembolizmi eksenindeki pratikleri belirlemede sembolik antropoloji yaklaşımıyla göstergebilimsel çözümleme ve nitel içerik analizi yöntemleri kullanılmıştır. Göstergebilim; insanın kurduğu anlam bütünü araştıran, onun gösterge oluşturma, göstergelerle sistem kurma ve bunlar aracılığı ile iletişim sağlama düzeneklerini çözümlemeyi amaçlamaktadır (Erkman, 1987, s. 22). Çözümleme üç aşamada gerçekleştirilmektedir. İlk aşamada göstergeler, açıklanmak istenen anlam düzlemi olarak belirlenir. İkinci aşamada bu düzlemdeki anlam katmanları göstergebilim kuramı dâhilinde yeniden üretilir. Böylece anlamlı bütünler göstergebilimsel nesnelere dönüşür. Son aşamada düzlemi oluşturan bütünler üstdil yapısına dönüşerek nihai anlamlarla bilimsel bir dil niteliğine kavuşur. Göstergebilimde üstdil; sadece terimlerden oluşan bir anlam bütünü değil; birbirini içeren, tanımlayan ve denetleyen üç ayrı katman düzeninin eklemlendiği bir yapıyı temsil etmektedir (Kanca, 2025, s. 9; Rifat, 1982, ss. 10-15). İçerik analizi işlemi için ise toplanan veriler öncelikle sınıflandırılmış kategorilere, kategorilerin ardından temalar halinde nitel bilgilere dönüştürülerek çözümlenmiş ve araştırmanın bulgular kısmındaki yerlerini alarak çalışmanın sonuç bölümünde yorumlanmıştır.

Gaziantep mevlevîhânesinde mevlevî mukabelesi ve rifâî meşki

Ritüellere geçmeden önce mevlevîhânenin yeniden inşası ve kent kültüründeki niteliğiyle ilgili kısa bilgiler vermek yerinde olacaktır. Gaziantep Mevlevîhânesinin günümüzdeki duruma getirilmesine kent merkezinde yer alan Kalealtı bölgesindeki (Gaziantep Kalesi ve çevresi) tarihi Ayıntap Mevlevîhânesinin (1675) bulunduğu mevkide³, çeşitli sûfi çevrelerin bu yolu yeniden ihya etme çabası sonucu 1995 yılında Mevlevî Kültürünü Yaşatma ve Koruma Derneği’nin kurulması ile başlamıştır. Bu süreç zarfında aynı bölgede bulunan Şirvânî Cami ve dernek için kiralanmış bir evde derneğin kültürel faaliyetler sürdürülmüştür. Kalealtı Mevkii’nin zamanla kalabalıklaşması ve bu faaliyetler için ortaya çıkan mekânsal ihtiyaçların artması nedeniyle topluluk üyeleri tarafından yeni bir Mevlevîhâne binası ve inanç tesisi yapılması kararı alınarak 1998 yılında Şehit Kâmil İlçesi, Atatürk Mahallesi’nde konumlanan tesisin inşaatına başlanmış ve 1999 tarihinde Yükseliş Cami, ardından 2000 yılında Gaziantep Mevlevîhânesi Yaşatma ve Kültür Derneği adıyla yeni bir mevlevîhâne kurulmuş ve kültürel faaliyetlerine başlamıştır (Akman, 2022, ss. 45-49).

Bu inanç tesisinde tarihi mevlevîhânelerde bulunan “güzel sanatlar akademisi” olma özelliğinde olduğu gibi çeşitli zaman aralıklarıyla Türk İslâm sanatlarından hüsnühat, tezhip, ebru, Kur’an-ı Kerim okuma çalışmalarıyla birlikte Türk müzikleri nazariyatı ve enstrüman derslerinin yanı sıra Gaziantep yemek kültürüne yönelik açıcılık derslerini içeren kurslar verilmektedir (Akman, 2022, ss. 49-52). Mevlevîhâne bir yıllık zaman döngüsü içerisinde Mevlevî mukabelesi ve Rifâî meşki olmak üzere iki temel ritüelin yürütüldüğü görülmektedir. Mevlevî

2 Bu makale, Erhan AKMAN tarafından Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU danışmanlığında Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü bünyesinde tamamlanan “21. Yüzyılda Kurulmuş Bir Mevlevîhâne: Gaziantep Mevlevîhânesi ve Ritüelleri” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir. Çalışma için Erciyes Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu’ndan 26.07.2022 tarihli ve 305 sayılı onay alınmıştır.

3 Tarihi Ayıntap Mevlevîhânesi, 1675 yılında Sultan Murad’ın Sancak Bey’i Silahtar Türkmen Mustafa Ağa Bin Yusuf tarafından yaptırılmıştır. Günümüzdeki, Kozluca Mahallesi’nde yer alan Tekke Camisinin içinde semâhane, selâmlık ve hamuşan kısmı bulunmaktadır (Akman, 2022, s. 44; Özçelik, 2012, ss. 118-119).

mukabelesi; Hz. Mevlânâ Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin Hakk'a yürüdüğü günün sene-i devriyesi olan *Şeb-i Arus*'da ve Gaziantep'in Kurtuluşu gibi kent kültüründe önemli yeri olan günler ve çeşitli törenler kapsamında gerçekleştirilmektedir. Rifâî meşki ise pazartesi günü akşamları yıl boyunca sürdürülmektedir. Bu ritüeller dışında mevlvihâne binasında mesnevi sohbetleri, kandil geceleri, Kadir geces, Ramazan ve Kurban Bayramı kutlama törenleri, Muharrem ayına yönelik Hz. Hüseyin ve Kerbela şehitlerini anma ve akabinde Aşûre günü, Mevlidi Nebi ile sûfi büyüklerini anma etkinlikleri gibi programlar yürütülmektedir. Bu ritüelleri tertipleyen topluluk temsilcilerinden ilki kent kültüründe "Perdecî Mahmud" olarak tanınan M.N.A'dır (Akman, 2022, s. 81).

Mevlevihânedeki Mevlevî mukabelesi olarak zikredilen diğer adıyla Mevlevî ayin-i şerifi; geleneksel usûl ve uygulamalarla benzer şekilde yürütülmektedir. Sadece yöreye ait anlayışla ayin-i şerif dışında bazı küçük pratik farklılıkları bulunmaktadır. Genel hatlarıyla çerağ uyandırma, toplanma ve mukabeleyi açış gülbangı, postu ve meydan-ı şerifi selâmlama, na'ti Mevlânâ, baş taksim/post taksimi, seçilen âyin-i şerifin icrası, ilk peşrev, darb-ı celali, devr-i Veleddî, birinci selâm, ikinci selâm, üçüncü selâm, dördüncü selâm, post semâsı, son peşrev, son yürük semâi, aşr-ı şerif, Mevlevî gülbangı, postnişin, mutriban ve dervişanın postu ve meydan-ı şerifi selâmlamalarıyla birlikte çerağ ve mukabele ritüelinin sırlandığı görülmektedir (Akman, 2022, ss. 90-167).

Rifâî meşki ise kandil uyandırma, postu ve meydan-ı şerifi selâmlama, besmele hizbi, kaside-i Mudarriyye, kaside-i Muhammediyye, gül suyu saçımı, iftitah duası veya meşkin açılış gülbangı, baş taksim, peşrev, ilahiler, Rifâî mukabele, kaside, bedevi topu zikri, salâ, segâh tekbir, Rifâî gülbangı, sohbet, postnişin, mutriban ve dervişanın post ile meydan-ı şerif'i selâmlamalarıyla birlikte kandiller ve meşk ritüeli meclisi sırlanmaktadır (Akman, 2022, ss. 192-273).

Gaziantep Mevlevihânesinde birlik anlayışının ritüellerdeki konumlanışı

Mevlevihânedeki ritüellerde birlik anlayışını işaret eden sembolik yansımaların genel olarak topluluğun inanç esaslarından, mekânın meydanı şerifi ile baştan sona tasarımından ve zikir pratiklerindeki birtakım tasavvurlar üzerinden izleyebilmek mümkündür. İbn Arabî'nin sistemleştirdiği varlığın birliği kuramı; evrendeki tek gerçek varlığın Tanrı olduğunu, diğer canlı-cansız tüm varlıkların mutlak olan Tanrının varlığının birer yansıması ya da sûreti olduğunu savunan bir düşünce sistemidir. Buna göre var olan ve yaratılan her şey aynı kaynaktan türemiştir. Tanrı, yarattığı varlıklara hem içkin (onların içinde), hem de aşkın (onlardan ayrı ve yüce) bir konumdadır. Ayrıca her varlığın Tanrının bilgisinde sabit hakikatleri bulunmaktadır. Bu hakikatler aynı zamanda, varlıkların Tanrının bilgisinde var olmalarını ifade etmektedir. Yani İbn Arabî, esasında evrenin parçalı bir yapıda değil; tek bir mutlak varlığın farklı tezahürleri olarak ele alınması gerektiğini belirterek, Tanrı ile âlem arasında doğrudan bir ilişkinin bulunduğunu ve insanın da bu ilahi birliğe ulaşma potansiyeli taşıdığını vurgulamaktadır.

Bu felsefi anlayışın aktarılması ve uygulanmasında bilinçli seçilen bir yöntem olarak metaforik anlatımlar, sûfi ekoller içerisinde herhangi bir yola talip olan kişilerin birlik anlayışının soyut ve mistik içeriğinin bir bütünlük içinde kavranabilmesine yardımcı olmak için kullanılmaktadır. Söz konusu anlayış Gaziantep Mevlevihânesinde yürütülen ritüellerin birlik kuramı çerçevesinde uygulanmasını işaret ederken Mevlevî ve Rifâî sûfi ekollerin aynı meydan-ı şerifte ritüel yapmasını bu bağlamdaki bir anlayışın zenginliğini gösteren bir çeşitlilik olarak görülmesine imkân tanımaktadır.

Mevlevî ve Rifâî ekolleri, dışsal pratik ve ritüelleri (cehrî zikir ve semâ gibi) açısından farklılık gösterse de özlerinde vahdet-i vücûd felsefesini barındıran ortak bir tasavvufi zemini paylaşırlar. Literatürde iki ekolün düşünsel akrabalığı; temelde ilâhî aşk (muhabbetullah), nefis terbiyesi ve kesret (çokluk) içinde vahdeti (birliği) müşahade etme ilkeleri üzerinden ele alınmaktadır. Ocak (2016) ile Kara (2010)'nın tasavvuf tarihi çalışmalarında, her iki tarikatın ⁴ da insan-ı kâmil mertebesine ulaşmayı nihai hedef olarak belirlediğini ve Şeriat, Tarikat, Marifet, Hakikat silsilesine sadık kaldığını ortaya koymaktadır. İki ekolün teorik öğretilerinin benzerliklerini inceleyen çalışmalarda, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin aşk merkezli cezbe anlayışı ile Seyyid Ahmed er-Rifâî'nin "acz, fakr ve dert" olarak formüle ettiği nefis tezkiyesi⁵ yönteminin, aslında kulun kendi varlığından geçerek Hakk'a

4 Tarikat, kelime anlamı olarak "gidilecek yol, izlenecek usûl, hâl ve gidiş" demektir ve İslâm dininin kuramsal ya da manevi boyutunu oluşturan tasavvufun kurumsallaşmış ve metodolojik hâle gelmiş biçimidir. Bir ekolün kurucu pirinin öğretileri etrafında şekillenen, kendine has zikir, riyazet, sülûk (manevi gelişim) ve eğitim metotları olan dini-sosyal yapılar olarak tanımlanır (Öngören, 2011).

5 Nefis tezkiyesi; nefis ve kalbin şirk, küfür, gaflet ve kötü ahlak gibi manevi kirlilerden arındırılarak kâmil (olgun) bir niteliğe ulaştırılması sürecidir. Tasavvufta "tasfiye" kavramı aracılığıyla açıklanmaktadır (Uludağ, 2011, ss. 127-128).

ulaşması (*fenâfillah*) ortak paydasında birleştiği vurgulanmaktadır. Dolayısıyla, kurumsal yapılar ve zikir biçimleri ayrışsa da her iki inanç sisteminin de varlık birliği anlayışı ve ahlâkî yetkinleşme hususunda aynı entelektüel ve manevi kökten beslendiği kabul edilmektedir. Bu durumu topluluk önderi M.N.A. şu şekilde özetlemektedir:

“Sûfi anlayışta herhangi bir tasavvuf ekolünde “şeyh” iseniz, bu konuma tazimin gereği olarak diğer ekollerin de teberrüken şeyhi sayılırsınız. Tasavvufta tarikatlar (yollar veya ekoller) metaforik olarak şerbet içilen kaselere benzerler. Tasavvuf (âşk) şerbetini Mevlevî kâsedan, Rifâî kâsedan, Kadirî kâsedan içseniz ne fark eder. Bu yollarda kuşanılan taçlar, hırkalar, elbiseler, alâmetler ve ritüeller o tarikatların sadece süsüdür. Bu süsler âriflerin tabiriyle *hurda-i tariktir*. Onlar yalnızca yola yeni intisab etmiş kişiler ve muhipler içindir. Gerçek tasavvuf erbabı için bunların hiçbir önemi yoktur. Önemli olan ‘hiçlik makamı’dır. Nitekim bütün tarikatların gayesi, bu süslerin ötesinde Allah’la bir olup, O’nun yolunda yok olmak değil midir?” (Akman, 2022, s. 83)

Ritüel uygulamalarından Mevlevî mukabelesine de bu anlayış sirayet etmiştir. Topluluk üyeleri mukabeleyi şu şekilde tanımlamaktadır:

Mukabele, sûfi zikirlerin müzik ve raks eşliğinde yürütüldüğü tamamı dünyanın ve kainatın konsantre olmuş halini sembolik olarak temsil eden bir meydan-ı şerif üzerinde karşı karşıya (müsennâ) gelerek icra edilen bir semâ ayini uygulamasıdır. Geriye kalan kısımlar manevi ve estetik güzellikleri işaret etmektedir. Mutriban, âyinhan ve semâzenlerin Mevlevî kisveleriyle gelip meydan-ı şerife oturmaları ile Nat’i Mevlânâ’nın okunmaya başlanması adeta metaforik bir düğün hazırlığına benzer. Bu düğün aracılığıyla sağlanan madde ve mânâ bütünlüğü ile Allah’la bir olmaya çalışıp O’nun yolunda yok olma gayretini temsil eder. Birinci selâmdan itibaren poştînişin efendi ve semâzen dervişlerin birbirlerini yüz yüze selâmlaması uygulamasına binaen ayin-i şeriflere ‘mukabele’ adı verilmektedir. O anda iki insanın birbirlerine cemel cemale bakması müsennâ olma durumunu işaret eder. Bunun anlamı; her sûrette Tanrının nurunun tecelli ettiğinin metaforik bir ifadesidir (Akman, 2022, ss. 91-92).

Rifâî meşki ritüelinde birlik anlayışını işaret eden uygulamaların icra edildiği görülmektedir. Topluluk üyeleri bu pratiği şöyle açıklamaktadır:

Meşk, mûsikîyle başlanıp ardından yürütülecek zikrullahla devam eden ruhun bir nevi miracı’dır. Mûsikî ile dervişan cûşa gelir ve ruhunu dünya bağlarından arındırarak ulvi bir hoşnutluğa ulaşır. Ateşte yanan cezve misali kaynar ve köpürdüğü anda zikrullah halkaları kurulur. Allah’ın isimlerinin zikredilmesiyle bu coşku doruğa çıkar. Meşk, ‘kalpler ancak O’nu anmakla (zikretmekle) huzura erer’ (Diyanet İşleri Başkanlığı, 2022) ayeti⁶ gereğince muhabbet-i rasûlullah, muhabbetullah ve nitekim aşkullah’a ermektir. Bu, Allah’ın huzuruna varıp peygamberimizin yüz yüze, cemâl cemâle miraca çıkıp maddi perdelerin bir bir kaldırıldığı metaforik bir seyri sulûkun tasavvur edilmesidir. Mürşidimiz meşkteki bu seyri sulûku, sembolik olarak Hakk’ın bir parçası olan insanın anne karnından başlayan manevi yolculuğunun ölüp, yani metaforik olarak yeniden doğup kabirdeki hayatla akmaya devam ettikten sonra ruhun yine Hakk’a ulaşmasına benzetir (Akman, 2002, ss. 181-182).

Ritüellerde hizmet gören topluluk üyeleri de bu anlayışla inanç uygulamalarındaki görevlerini yerine getirmektedir. Örneğin, topluluğun mutrib ekibi, hem Mevlevî mukabelesindeki ayin-i şerif icrasında hem de Rifâî meşkindeki fasıllarda ve zikrullah pratiği sırasında müzik hizmetini bu mânâda yürütmektedir. Seçilen repertuardaki eserlerin sözleri de İbn Arabî’nin birlik anlayışını işaret etmektedir. Örneğin, Rifâî meşkinde icra edilen Abdurrahman Sami Saruhani’ye (1879-1934) ait bir nutki şerif olan “Derdine Dermen İsteyen Gelsin” (Akman, 2022, s. 250) adlı ilahi türündeki eser bunlardan biridir:

6 Diyanet İşleri Başkanlığı. (2022). *Ra’d suresi 27-28. ayet tefsiri*. Kur’an-ı Kerim portalı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Ra'd-suresi/1734/27-28-ayet-tefsiri>

Derdine derman isteyen gelsin
 Canına canan isteyen gelsin
 Mektebimizdir mekteb-i esmâ
 İlim ile irfan isteyen gelsin
 Bazar-ı rahmet sermayesinden
 Hisse-i ihsan isteyen gelsin
 Geçtik yedi kat arz-ı semâyı
 Sidre-i seyran isteyen gelsin
 Allemel esmâ keşf-i müsennâ
 Seyr ile tayran isteyen gelsin
 Geçerek “la”yı bulmak “illa”yı
 Vuslat’ı rahman isteyen gelsin
 Halktır yüzümüz Hakk’tır özümüz
 Vahdet’e mihman isteyen gelsin
 Dünya, ukbayı terk-i sivayı
 Kurbet-i subhan isteyen gelsin
 Canını kurban etmeye Sami
 Emr ile ferman isteyen gelsin

Mevlevî mukabelede icra edilen âyin-i şerîfler de Farsça nazım biçimiyle Hz. Mevlânâ’nın “Divan-ı Kebir” ve “Mesnevi” gibi eserlerinden oluşan sözlerden terkip edilmiştir. Ritüelde icra edilen bestesi Hüseyin Fahreddin Dede’ye ait acemaşiran makamı ayin-i şerifin sözlerinde İbn Arabî’nin birlik anlayışının izleri görülebilmektedir:

Ey cân ü cihan cân ü cihan bâkî nîst
 Cüz aşk-ı kadîm şâhid ü sâkî nîst
 Ber Ka’be-i nîstî tavâfî dâred
 Âşık ki zi Ka’beest ü âfâkî nîst
 Ey can, (ey) cihan! Can da bâkî değildir, cihan da.
 Kadîm olan aşktan başka ne güzel vardır, ne sâkî.
 Başka yerlere değil,
 Kâbe’ye mensup olan âşık, yokluk Kâbe’sini tavaf eder.
 Ez evvel-i imrûz çü âşüfte vü mestîm
 Âşüfte bi-gûyîm ki âşüfte şüdestîm
 Yek lahza belâ-nûş-i reh-i aşk-ı kadîmîm
 Yek lahza belî-gû-yi münâcât-ı elestîm
 Bugün, baştan beri karışık ve mest bir haldeyiz.
 Karışık olduğumuz için, karışık (sözler) söylüyoruz.
 Bir an ezelî aşk yolunda belâ yudumlarımız;
 Bir an elest meclisindeki hitaba belâ (evet) deriz (Mutriban, 2025).⁷

Ritüellerin akışında ışık, harf ve ayna sembolizmini işaret eden metaforik uygulamalar

Sembol, gerçekte var olan duyusal ya da hayali bir nesne veya mevcut olmayan bir şeyi tasvir edebilmek için kullanılan herhangi bir şeydir. Bu fenomen çerçevesinde semboller, doğal bir bağlantı veya doğrudan tecrübe aracılığıyla mevcut olmayan ya da algılanması güç olan bir şeyi çağrıştıran işaretlerdir. Böylece semboller algılanabilir bir niteliğe bürünerek doğası gereği görünmese de ideal veya aşkın bir şeyin somutlaşması ve nesnellik kazanmasını sağlar (Durand, 1998, s. 9). Bu bağlamda dini semboller ritüeller esnasında mutlak algı alanının ötesinde var olan temsillerle meyledilen veya ima edilen en nihai hakikati işaret ederler. Yani sembollerle gösterilenler metaforik olarak algılar zemininde Tanrı’ya ilişkin bir şeye ya da niteliğe dönüşebilmektedir (Eliade, 2003, s. 115).

Tasavvuf geleneğinde sûfiler, ritüeller sırasında oluşan halleri ve düşünceleri ifade etmek için sembollerle bezeli metaforik bir dil kullanmıştır. Her sûfi ekol, kendinden sonraki kuşaklara bu dili aktarmak ve kendi inanç

⁷ Mutriban. (2025). *Acemaşiran Mevlevî ayin-i şerif, Hüseyin Fahreddin Dede* [Müzik kaydı]. <https://www.mutriban.com/mevlevi/ayin-i-serifler/acem-asiran-ayin-i-serif/>

felsefesine yönelik sırları topluluk dışından olan kişilerden gizlemek amacıyla sözlü veya yazılı biçimde bir işaret dili geliştirmiştir. Süreç içerisinde ortaya çıkan ihtiyaçlar neticesinde söz konusu sembolik işaretlere paradoksal anlamlar yüklenmiş ve dolaşıma giren birbirinden farklı bilgilerle topluluk dışından kişilerin bu işaretleri çözmesi zorlaştırılmıştır. O nedenle sûfi ekollerde ve diğer toplumlarda metaforik sembollerin tam olarak anlamlarını sadece onları sembolleştiren topluluklar veya toplumlar bilebilmektedir. Öte yandan ritüellerde bu sembolizmayı işaret eden ayrı ayrı veya birlikte kullanıldığı durumların ve pratiklerin de bulunduğunu belirtmek gerekmektedir.

İbn Arabî'nin varlığın birliği anlayışıyla sistemleştirdiği sûfi metafiziği bu felsefeye dayanan niteliği örneklendirmektedir. Kendinden önceki sûfi ekollerden derlediği bu anlayışı belirlediği sembolik kavramlarla sistemleştiren İbn Arabî'nin geliştirdiği alegorilerden biri ışık metaforudur. Işık sembolizmi, varlığın birliği ekseninde ışık ve ışık kaynağı olan cisimlerin Tanrının varlığının bir yansıması olarak görülmektedir. Bu minvalde güneş, ay ve yıldızlar gibi kozmolojik varlıklar O'nun varlığına muhtaçtır. Işık vücut, vücut da mutlak mânâda Tanrıyla tamamlanmaktadır (Uluç, 2015, s. 311). Kur'an-ı Kerim Nur sûresi 35. ayette bu durum şöyle aktarılmaktadır:

Allah göklerin ve yerin nûrudur. Onun nûrunun misali, içinde kandil bulunan bir kandilliktir. Kandil bir cam içindedir, cam inciyi andıran bir yıldızdır; (bu kandil) doğuya da batıya da ait olmayan, yağı neredeyse ateş dokunmasa bile ışık veren mübarek bir zeytin ağacından yakılır. Nûr üstüne nûr. Allah nûruna dilediğini kavuşturur. Allah insanlar için misaller veriyor, Allah her şeyi hakkıyla bilmektedir (Diyanet İşleri Başkanlığı, 2025).⁸

Mevlevîhâne'de ışık sembolünü işaret eden kısımlardan bazıları şu şekilde özetlenebilir: Mevlevîhânenin girişinde yer alan cümle kapısının üzerinde ritüellerin yürütüleceği günün akşamını topluluk üyelerine belirtmek amacıyla üç tane kandil yakılmaktadır. Ayrıca bu kandillerin ortasında sekiz köşeli yıldız motifi bulunmaktadır. Sekiz köşeli yıldız birçok kültürde sembolik bir imge olarak kullanılmıştır (Aslan ve Duran, 2021, ss. 383-392; Çoruh ve Azizoğlu, 2023; ss. 67- Eser, 2009, s. 86; Ünal, 2024, ss. 59-61). Özellikle Mevlevî ekolünde Hz. Mevlânâ'nın türbesinde bulunan Kubbe'tül Hadra'nın altında Hz. Mevlânâ ve Sultan Veled'in sandukalarının üzerindeki yapıda bu sembol konumlandırılmıştır. Sekiz sayısı sembolizmi ile cennetin sekiz kapısı ve sûfi İslâm geleneğindeki merhamet ve şefkat, sabretmek, doğruluk, sır tutmak, sadakat, fakirliği ve acizliğini bilmek, cömertlik ve şükretmek gibi ilkeleri işaret etmektedir (Akman, 2022, s. 53).

Meydan-ı şerifteki mihrap kısmının sağında ve solunda bulunan iki çerağ ise ritüellerin başlangıcında gerekli ihtiyaçlarla usûlüne uygun şekilde uyandırılır. Mevlevî mukabelesinde bu ritüel için çerağ olarak kırmızı renkte orta büyüklükte iki adet mum kullanılmıştır. Rifâî meşkinde ise kandil⁹ olarak iki adet sarı renkli elektronik lamba usûlüne uygun olarak uyandırılmıştır¹⁰. Her iki ekolün ritüellerinin tamamlanmasından sonra çerağ ve kandiller geleneksel usûlünce sırlanmaktadır.

Ritüellerin başlangıcında postnişin, mutriban ve dervişan gruplarının hepsi hem mevlevîhâne'ye hem de meydan-ı şerife girerken ve çıkarken geleneğe uygun olarak söz konusu çerağ ve kandillere selâm vererek ışık metaforlu bu uygulamayı yürütmektedir.

İbn Arabî'nin harf sembolizminde harfler ve harflerle meydana gelen kelimeler, ardından nefesle birleşerek ortaya çıkan ilahi sesler, birlik anlayışını tamamlamaktadır. Özellikle Allah'ın isimlerini işaret eden esmâlar anlam derinliği ile varlık âlemini metaforik olarak kuşatmaktadır. O nedenle harfler ve ona bağlı sembolik şekiller anlama bağlı veçheleri nedeniyle her biri ayrı bir âlem meydana getirebilen niteliklere sahip olarak mutlak varlığa, yani sembolik olarak Tanrısal bilgiye ulaşmaya giden yolu işaret etmektedir.

Arapça harflerin fonetik oluşumundan geniş biçimde yararlanan İbn Arabî, açıkladığı sembolizmasına araç olarak bu harflerin şekilleri, birleşme kuralları ve hareketleri ile oluşan üç temel fonksiyonunu dilin gramer kurallarına uygun şekilde felsefesine eklemiştir. Bu alegoride; âlemdeki bütün varlıkların ayn'ı (özü) birdir ve ayn, en mutlak haliyle vücûddur. Her varlığın yaradılıştan getirdiği özellikleri ve niteliği farklı olduğu için kendisindeki vücûdun zuhûru (doğuşu) farklı olacaktır. Harflerin oluşumu temsiliinde nefes vücûda/Tanrı'ya, mahreçler

8 Diyanet İşleri Başkanlığı. (2025a). *Nur suresi 35. ayet tefsiri*. Kur'anı Kerim portalı. <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/N%C3%BB-suresi/2826/35-ayet-tefsiri>

9 Rifâî geleneğinde "çerağ" yerine "kandil" kavramı kullanılmaktadır.

10 Bu uygulamanın gerekçesi; meşk ritüelinin kıyam zikri aşamasında kurulan devranlar ve zikir halkaları sırasında dervişlerin güçlü hareketleri sonucu mum ışığının sönmeye durumuna gelmesi ve bu yüzden elektronik lambaların kullanılmasıdır.

(tecvid) mümkünlerin istidatına, sözcükler de âlemdeki varlıkları yansıtmaktadır (Uluç, 2015, s. 186). Temsili örnekleyen “elest bezmi” metaforunun aktarıldığı A’râf sûresi 172. ayetinde bu durum şöyle aktarılmaktadır:

Rabbin Âdemoğulları’ndan -onların sırtlarından- zürriyetlerini alıp bunları kendileri hakkındaki şu sözleşmeye şahit tutmuştu: Ben sizin rabbiniz değil miyim? “Elbette öyle! Tanıklık ederiz” dediler. Böyle yaptık ki kıyamet gününde, “Bizim bundan haberimiz yoktu” demeyesiniz (Diyanet İşleri Başkanlığı, 2025)¹¹.

Mevlevîhâne’nin cümle kapısı üzerinde celi sülüs hüsnühat tekniği ile besmele ve kelime-i tevhid cümlesi nakşedilmiştir. Buradan meydan-ı şerife kadar olan kısımlarda farklı hüsnühat teknikleriyle *elif, vav, dal, be, ayn, kaf* gibi tekli ya da grup şeklinde harflerin yanında ekolleri sembolize eden mühr-ü güller içerisinde ve farklı sembolik unsurların çevresinde -oldukça yoğun biçimde- duvarda ve mekânın tavan kısmında farklı objelerin harflerle bezendirildiği görülmektedir. Mihrap kısmı ile meydan-ı şerif bölümünde (الله) Allah, (مُحَمَّد) Muhammed ve (لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ) Kelime-i Tevhid’in Arapça hüsnühat teknikleri ile yazılışları bulunmaktadır ki tevhid teorik açıdan başlı başına birliği sembolize etmektedir. İhlas sûresinde tevhid, mânâsı itibarıyla şöyle açıklanmaktadır:

De ki: O, Allah’tır, bir, tektir. Allah samed’dır (Her şey O’na muhtaçtır, o, hiçbir şeye muhtaç değildir). Ne doğurdu, ne de doğruldu. Hiçbir şey O’na denk ve benzer değildir (Diyanet İşleri Başkanlığı, 2025).¹²

Meydan-ı şerifin tavan kısmında Gül-i Celcelutiyye adı verilen ve tılsımlı olduğuna inanılan Allah kelâmı ve harflerle birlikte çeşitli geometrik şekiller ile görselleştirilmiş çizimlerden oluşan sembolik objeler bulunmaktadır. Gül’ü çerçeveleyen daire içinde on iki tığ, üzerinde Allah kelimesi ile on iki İmam’ı temsil etmektedir. Onun etrafındaki “f, c, ş, z, h, z” harfleri hurûfi esaslara nakşedilen esmâlardır. Yedi harf, yedi esmâ ve kevaib-i sebâ (yedi yıldız) üzerine kuruludur ve yedi sayısının içerdiği pek çok mânâyı özünde barındırır. Fatiha sûresinin ayetleri, yedi kat gök, yedi gezegen, nefsin yedi derecesi, yedi nefes-dua, yedi âlem, nay-i şerif (ney) sazındaki yedi temel ve onların tiz-pest oktav perdeleri gibi sembolik tasavvurlar ile F harfi; Ferdun, C; Cabbarun, Ş, Şekurun, S; Sabitun, Za; Zahirun, H; Habirun, ve Ze; Zekiyyun esmâları ve bu esmâlara yüklenen diğer metaforik anlam dünyasını temsil etmektedir (Akman, 2022, ss. 54-56; Atasoy, 2015, ss. 23-24).

Dervişlerin (katılımcıların) arakiyyelerinin¹³ üstünde de örülü vaziyette bulunan Rifâî gülü’nün yanında Kadîrî gülü adı verilen geometrik şekillerle tasarlanmış sembolik obje bulunmaktadır. Sembolün ilk hali Bağdat gülü adıyla üç daire ile tasarlanmakta iken sembole yüklenen anlamı; Hz. Muhammed, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin’i temsil etmektedir. Gül kelimesini oluşturan harfler Kaf; Kur’an-ı Kerim’de Zümer sûresi 36: “Allah kuluna yetmez mi?”; Lam harfi ise Şûrâ sûresi 19: “Allah kullarına lütufta bulunandır. O dilediğini rızıklandırır” (Diyanet İşleri Başkanlığı, 2026)¹⁴, ayetini sembolize etmektedir. Gül kelimesinin Arapça söyleyişi verd’de Vav harfi; Kadîrî ekolünün kurucusu Seyyid Abdulkadir Geylânî (1078-1166)’nin Hz. Muhammed’in varisi olduğuna, Ra harfi Rasul’ün verâseti, fitratı ve kişilik özelliklerine, Dal harfi ise Ahzap sûresi 45-46: “Allah’ın izniyle O’na çağırın, nurlandıran bir ışık olarak göndermişizdir” (Diyanet İşleri Başkanlığı, 2026)¹⁵ ayeti ile peygambere tabi olanların doğru ve Hakk yolda olacaklarına, içten dışa çizilmiş daire şekilleri ise metaforik olarak şeriat, tarikat, hakikat ve mârifet hallerini temsil etmektedir (Atasoy, 2015, ss. 287-288)

Kadîrî gülü’nün diğer biçiminde daire içinde en ortada beş tıgı mühr-ü Süleyman motifi vardır. Onu çevreleyen dairenin üzerinde on dokuz tığ bulunmaktadır. Bunların on sekiz tanesi Hz. Muhammed ve ilk eşi Hz. Hatice, kızı

11 Diyanet İşleri Başkanlığı. (2025b). *Araf suresi 172-173. ayet tefsiri*. Kur’anı Kerim portalı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/A%27r%C3%A2f-s%C3%9Cresi/1126/172-173-ayet-tefsiri>

12 Diyanet İşleri Başkanlığı. (2025c). *İhlas suresi tefsiri*. Kur’anı Kerim portalı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/ihlas-s%C3%9Cresi-112/ayet-1/diyanet-isleri-baskanligi-meal-1#reload>

13 Arakiyye; Arapça arak (ter) kelimesinden türetilmiş olup “ter çeken başlık, terlik” anlamını taşımaktadır. Genellikle tepesi basık kubbeye kapanmış kesik koni biçiminde ve beyaz ya da devetüyü rengi yünden yahut tiftikten yapılan arakiyye’nin yapım tekniği Mevlevî sikkisi gibidir. Yün veya tiftiğin dövülmesiyle elde edilen ince keçeden kalıplanmak ve sabunlu suyla ütülenmek suretiyle imal edilir. Makbul olanları tek parça keçeden çift katlı yapılanlardır. Farklı sūfi ekollere ve kültürel coğrafyalara göre biçim, form ve üzerine nakşedilen sembolik unsurlarda değişiklikler olmakla beraber ritüellerdeki kullanım şekli benzerlik göstermektedir (Tanman, 1991, ss. 266-267).

14 Diyanet İşleri Başkanlığı. (2026a). *Şûra suresi 19. ayet tefsiri*. Kur’anı Kerim portalı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/%C5%9E%C3%BBr%C3%A2-s%C3%9Cresi/4291/19-20-ayet-tefsiri>

15 Diyanet İşleri Başkanlığı. (2026b). *Ahzap suresi 45-46. ayet tefsiri*. Kur’anı Kerim portalı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Ah%C3%A2z-b-s%C3%9Cresi/3578/45-46-ayet-tefsiri>

Hız. Fatıma, damadı Hız. Ali, torunları Hız. Hasan ve Hız. Hüseyin ile birlikte kalan on iki tığ ise onların evlatları olan on iki imamlarla birlikte Hız. Muhammed ve Ehlibeytini temsil etmektedir. Katılımcıların arakiyyelerinin üzerinde işlenmiş vaziyette bulunan bu sembolün ortasındaki Mühr-i Süleyman; beş sayısının sembolizmi ile birlikte Penç-i Âl-i Abâ'yı ve sufi gelenekte Cennetü'l-Esmâ (isimler cenneti) olarak adlandırılan esmâ-i hüsnâdan Ferd, Hayy, Hakem, Adl, Kuddûs isimlerini temsil etmektedir. Bu isimleri oluşturan harflerin sayısı on dokuzdur. Bununla birlikte on dokuz sayısı on dokuz harften oluşan En'am/122: "ölü iken dirilttiğimiz ve insanlar arasında yürüyebilmesi için kendisine ışık tuttuğumuz kimse, karanlıklar içinde kalıp ondan hiç çıkmayacak durumdaki kimse gibi olur mu? İşte kâfirlere yaptıkları böyle gösterilmiştir" (Diyanet İşleri Başkanlığı, 2026)¹⁶ ayetini metaforik olarak temsil etmektedir. Dolayısıyla ebedi hayatı işaret eder. Besmele'i şerifte on dokuz harfle yazılır. Bu da on dokuz tığ ile sembolleştirilmiştir (Akman, 2022, ss. 57-58; Atasoy, 2015, ss. 289-290).

Ritüeller sırasında bu sembolik objelerin ışık ve harf metaforları ile birlikte kullanıldığı görülmektedir. Meşk ritüelinin zikrullah kısmında kuûdi ya da kıyâmi usûl fark etmeksizin meydan-ı şerifte çerağlar dışında aydınlatmayı sağlayan lambalar kapatılır, sadece üzerinde Allah, Muhammed, Kelime-i Tevhid cümlesi ile Rifâi gülü, kadirî gülü ve mihrap kısmında yer alan "vacip oldu, pak (temiz) tutmak bu yeri, çünkü mevcuttur burada Hilye-i Peygamber" cümlesinin yazılı olduğu mihrabın tam üstündeki yeşil levhaların çevresindeki sarı renkte ve düşük aydınlıkta ışık veren lambalar açık bırakılır. Bu uygulamada ise dervişlerin zikir sırasında bu harflere ve kelimelere bakarak motivasyon sağlaması amaçlanmaktadır (Akman, 2022, ss. 252-253).

Mevlevî ve Rifâi katılımcıların meydan-ı şerifi ve çerağları selâmlarken baş kesip ayak mühürleme uygulamasına "elif niyaz duruşu" adı verilmektedir. Bu sembolik hareket Allah'ın birliği ve mutlaklığı ile O'na tazim ve bağlılığın elif harfi gibi olma durumuna metaforik olarak benzetilmesini temsil etmektedir. Ayrıca meydan-ı şerifte harflerle sembolize edilen Hız. Muhammed, Ehlibeyt ve on iki imamlar başta olmak üzere sûfi ekollerin silsilesi ve okunan nutki şeriflerde adları geçen bütün yol büyükleri ile kutsiyet atfedilen meydan-ı şerifin sembolik niteliğine tazim ve bağlılığın metaforik anlayıştaki bir ifadesi olarak kabul edilmektedir.

İbn Arabî'nin ayna sembolizminde ise evrendeki her şeyin Tanrı'nın yansımaları olduğu teorik inancının vahdet-i vücud anlayışı üzerinden ifade edilmeye çalışıldığı görülmektedir. Buna göre; insan ve âlem Tanrısal bilgi için ayna, Tanrısal bilgi âlem ve insan için aynadır. Esasında ayna insan veyahut madde âlemi için karşısındaki görüntüleri yansıtan bir özelliğe sahiptir. Fakat insan Tanrı'yı göremez. Çünkü metaforik olarak bu mânâda ayna asıl görüntüyü değil Tanrısal bilgidir kaynaklanan sûretleri göstermektedir.

¹⁶ Diyanet İşleri Başkanlığı. (2025d). *En'am suresi 122. ayet tefsiri*. Kur'anı Kerim portalı. <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/En%C3%A2m-suresi/911/122-ayet-tefsiri>



Resim 1. Müsennâ (Aynalı Yazı) Hüsnuhat Tekniği ile Yazılan Rifâî Tâc-ı Şerîfi (Akman, 2022, s. 60)

Mevlevîhâne’de bu anlayışı işaret eden birçok unsur bulunmaktadır. Meydan-ı şerifte yer alan hüsnuhat eserleri arasında aynalı yazı (müsennâ) tekniğiyle tasarlanmış “rifâî tâc-ı şerîfi” bu duruma örnek teşkil etmektedir. Hem harf hem de ayna metaforlarının birlikte kullanıldığı bu eserin ortasında armûdi biçimli sülûs hat tekniği ile “Seyyid Sultan Ahmed Rifâî Ebûl Alemeyn”; sağdaki sancakta bir tevhid ifadesi olan “La îlahe illallah Muhammeden Resulallah”; soldaki sancakta ise “Esseyyid Ahmed er-Rifâî Veliyyullah” yazmaktadır. Onun yan kısmında müsennâ haldeki harfler kullanılarak birbirine simetrik şekilde bakan kandil biçimi verilmiş tasarımda Hz. Muhammed ve Ehlîbeytinin isimleri olarak “Muhammed Resulallah, Fatîma, Ali, Hasan, Hüseyin” yazıldığı görülmektedir. Alt kısımdaki müsennâ duran harfler içinde “Ya Fettah” esmâsı yazılmıştır. Üst kısımda, “sabreden zafere erer” hadis-i şerifi, köşedeki kısımda müsennâ vaziyette “Hüve” (Hû) esmâsı, en alt kısımda ise “Allah Teâlâ’nın rızası onların üzerine olsun” mealindeki dua yazısı konumlandırılmıştır (Akman, 2022, ss. 60-61).



Resim 2. Dervişlerin Mukabele Öncesi Müsennâ Nizâmında Selâmlaşmaları (Akman, 2022, s. 93).

Bu eserler dışında ayna metaforunu işaret eden uygulamalardan bir diğeri Mevlevî derviş selâmıdır. Dervişliğin özünde kaosun içerisinde insanın kendi içselliği ile Yaradanını bulabilme, yani vahdet'e yaklaşabilme çabası vardır. Gündelik hayattan çıkıp meydan-ı şerife geldikleri zaman sembolik olarak dünya tozlarını birbirinin üzerinden atmak ve birbirine ayna olmak için selâm verip aynı anda müsennâ vaziyetinde birbirinin ellerini öpüp selâm verirler. “Selâm” aynı zamanda bir esmâ’dır. Böylece mukabele öncesinde birbirinin aynası olarak manevi düzlemde tek bir ruh halinde olduklarını ifade ederek Allah’ın merhametine ve azametine sığınmayı temsil etmektedir (Akman, 2022, ss. 93-94).



Resim 3. *Devr-i Veleddi'de Dervişlerin Müsennâ Nizâmında Selâmlaşmaları (Akman, 2022, s. 121).*

Ritüeller içerisinde Mevlevî mukabeleye adını veren devr-i veledî'deki dervişlerin birbirini müsennâ biçimde selâmlamaları yukarıda zikredilmiştir. Buna benzeyen diğer bir uygulama ise Rifâî meşkin zikrullah aşamasında kurulan halkalar ve bedevi topu zikri denilen ritüellerdir. Özellikle kıyam zikri halkalarında katılımcıların (dervişlerin) birbirinin karşısında zikir lafızlarını seslendirirken, birbirlerini müsennâ biçimde selâmlamaları bu anlayışı yansıtmaktadır. Ayrıca “bedevi topu zikri” denilen zikrullah yönteminin son aşamasında “kutup yıldızını” sembolize eden postnişinin meydan-ı şerifin ortasına geçip dervişlerin sarmal daire biçimde, yavaş yavaş zikrederek onun etrafını doldurması ile zikrin toplu halde müsennâ olma durumu gerçekleşmektedir. Böylece aynı anda, birlik için, birbirine karşı selâm vermek sûretiyle mukabelede bir arada bulunarak, postnişinin işareti ile zâkirbaşı tarafından salâ formu okunmaya başlar ve ardından zikrullah sırlanır. Bu ritüelde Rifâî ekolündeki ayna metaforu uygulamasının diğer bir örneğini temsil etmektedir (Akman, 2022, ss. 255-266).

Ritüellerde icra edilen müziğin sûfi metaforlara etkileri

Sûfi ritüellerdeki müziğin, geleneksel ses ve usûl havuzundan organize edilen ezgiler ile İslâmî tasavvuf edebiyatı eserleri aracılığıyla icra edilmesinin ötesinde, katılımcıların ruhsal ve bedensel rahatlığını sağlama, manevi farkındalık oluşturma, odaklanma ve tefekkür etme, inanç uygulamaları ile manevi tecrübelerle ulaşma gibi çok yönlü etkileri olduğu bilinmektedir. Aynı zamanda bu deneyimlerin İbn Arabî'nin sûfi birlik anlayışını işaret eden yönleri ile ritüellerde kullanılan sembolik pratiklerin anlam bütünlüğünü sağlamada önemli işlevlerinin bulunduğu görülmektedir. Bu bağlamda, mevlevîhânedeki yürütülen ritüellerde icra edilen müzik türlerinin ve repertuarın birlik anlayışına etkileri hakkında katılımcıların görüşleri şöyledir:

Bizim büyüklerimizden aldığımız terbiyeye göre müziğin dini ve lâ dini olanı yoktur. İnsanın kalbindeki aşk ve muhabbeti coşturan mûsiki eserleri ‘insani’ demektir. İnsani demek aynı zamanda metaforik olarak ‘rahmani’ demektir. Öyleyse mûsikinin dini ve lâ dini ayrımı olamayacağı gibi halk müziği, sanat müziği, tasavvuf müziği gibi ayrıştırmalar bu mânâda söz konusu olamaz.

Elest bezminde olduğu gibi mûsikinin yaşanılan vakâları, tarihsel anları ve duyguları hatırlatma ya da çağrıştırmaya gibi bir fonksiyonu vardır. Hz. Mevlânâ derki: ‘Eğer düşünceniz gül ise yeriniz gül bahçesidir. Eğer düşünceniz diken ise eninde sonunda varacağınız yer hamamın tuttuğu’dur’. Mûsiki bizi kendi özümüze çeker ve aslımıza çağırır. Deneyin ilk defa dinlediğiniz bir şarkıyı nerde ve nasıl işittiyeniz sizi o bulunduğunuz yere ve o ana taşır. Yani mûsiki, yaşanan anları birleştirici niteliği ile mekâna bağlı zaman kavramını yerle bir eder (Akman, 2022, ss 287-288).

Topluluğun bu anlayışına ritüellerdeki repertuara eşlik ederek destekleyen müzik enstrümanlarının çıkardığı sesler ve işlevleri konusuna yüklenen metaforik anlamlar da şu şekilde eklenmiştir:

Mûsiki enstrümanları hakkında inandığımız ve sûfi büyüklerimizin de kullandığı şekilde nay, def, ud, rebab, kanun, mızraplı ve yaylı tanbur, klasik kemençe gibi ince saz grubunu daha çok tercih etmekteyiz. Onlarla yapılan mûsiki aracılığıyla estetik güzelliklerle birlikte manevi ve derin duygular uyandırılmaktadır. İmam Nablusi derki: ‘Mûsiki enstrümanlarını dinle ey oğul, oradan gelen ‘Hakk’ (ilahi) sesi anlamaya çalış, hepsi o güzeli, yani sembolik olarak Allah’ı anlatıyor’. Ses tınıları farklı olsa da esasında birlik içinde Hakk’tan gelen sesleri terennüm etmektedirler. Hz. Mevlânâ da rebab için buyurur: ‘Sen kurusun, tahtan kuru, deri’n kuru, tel’in kuru, bu dostun sesi senin nerenden geliyor?’ ... Büyüklerimiz derdi ki: ‘mûsiki ve enstrümanlarından çıkan seslerin derin anlamları vardır. Allah kainatı ‘kûn’, yani ‘ol’ emri (sesi) ile yarattı’. Lâ teşbih, ritüellerimizde sembolik olarak mızrap ile sazın teline vurulduğu anda ortaya çıkan sesler ya da mûsiki enstrümanlarından bu mânâda çıkan her sadâ; o emrin (metaforik olarak) karşılığı olduğuna inanırız ve hürmet ederiz (Akman, 2022, s. 288).

Mûsiki enstrümanları aracılığıyla meydana gelen seslere yüklenen metaforik anlamlar, aynı zamanda iç dünyamızdaki algıların ifadesi olup, adeta insanın evrenle ilişkisini tanımlayan parçaları oluşturmaktadır. Onlar sadece mûsiki icra etmek için değil; evrendeki sırları ifşa eden, ilahi gerçeği feryat ederek anlatmaya çalışan birer mistik karakter olmuşlardır. Bu gerçek her canlının, vahdet’e yani tek gerçek varlık olan Allah’a dönme ihtiyacıdır. Söz konusu feryat ise Allah ile olan ayrılığa dair hüznü yansıtmaktadır (Levendoglu, vd. 2012). Sûfi büyükler, mûsiki ve enstrümanlar aracılığıyla ortaya çıkan sesler hakkında sık sık birliğe ve varlığın özüne dönüşünü işaret eden şu nazariyeyi ortaya atmışlardır: Mûsiki, nefsinde Allah’tan ayrılmadan önceki durumunda işittiği semâvi ahenklerin bir hatırasını uyandırır. Hz. Mevlânâ, mesnevisinde bu hususta şöyle söylemektedir:

Feleklerin dönüşlerindeki nağme, insanların ud ve sesle terennüm ettikleridir.
Biz hep Adem’in sulbünden geldiğimize göre, işitmişiz bu nağmeleri cennette.
Toprak ve su, atsa da perdesini üstümüze, duyarız o semâvi nağmelerin sönük hatırlarını,
Biz kuşatılmışken kalın toprak perdeleriyle, nasıl ulaşır bize, rakseden feleklerin nağmeleri?
(aktaran Yöndemli, 2007, ss. 321-322).

Hz. Mevlânâ, mûsiki ve enstrümanlarının Mevlevî mukabelesindeki vecd ile coşkuya etkilerini metaforik olarak şu benzetmelerle izah etmektedir:

Dervişlerin semâda ifade edemediği mestlik, şarabın verdiği mestliğe benzer. Ezelde, elest bezminde Hakk; sâki şeklinde aşkın şarabını sunarak kadehinin kokusu ile gurbette (dünyada) ağlayan insana, asıl vatanının, ilk mâşukunun yolunu gösterir. Bu dünya boş bir kadehtir, âşıkı görünce mest olur. Çünkü eğer sâkinin cemali tecelli ederse, âşık, mâşukunun ihtişamından mahvolur. Sâki, aynı zamanda mutriptir. Ney, ud veya rebab çalar. Bu sazların nağmeleri daima ana vatani özler, insan ilahi mâşukun elinde çektiği cefalar yüzünden mûsiki icra eden bir rebab; dudaklarında sonsuz hasretten bahseden bir ney sazıdır. Mevlânâ’ya göre ilahi aşkın evinin dam ve kapıları baştan başa şarkı ve şiirlerden yapılmıştır. Ney sazının sesini anlayabilen âşık, onu duyunca semâya girip felekler ve yıldızların döndüğü gibi ilahi mâşukun sönmez manevi ışığı çevresinde dönmeye başlar. Hakk aşığı ezelden ebediyete kadar yalnız bir merkez etrafında döner ve yalnızca o hedefe yaklaşıp onun sırrını yeni kelimelerle tanımak ister. Fakat nihayet bu denemelerin mânâsızlığını kavrayarak sükûta dalar ve güneşin etrafında dönen zerrekler gibi Hakk’ın cemâl ve celâline hamd eder. Sadece O’nun hitabesini dinler ve artık öyle bir makamda kaybolur ki, orada ne zikir, ne zikreden, ne de zikredilen vardır. Bütün renkler Hakk’ın aydınlığındaki bir karanlık içinde eriyip gider (aktaran Schimmel, 1953, s. 17).

Rifâi meşk uygulamasında da mûsikide birlik anlayışını yansıtarak ritüellerin coşkusuna etki eden metaforik temsiller söz konusudur. Pazartesi günü icra edilen pratikler için seçilen repertuarın niteliği topluluk üyeleri tarafından şu ifadelerle açıklanmıştır:

Meşkimizde icra ettiğimiz eserler Yunus Emre, Hacı Bektaşî Veli, Pir Sultan Abdal ve Hacı Bayramî Veli Hazretleri ile onların yolundan gelen büyüklerimizden, Aziz Mahmut Hüdayî ve emsali olan zevat-ı kiramin yazdığı nutki şeriflerden, bulunduğumuz asırda yaşamış Muzaffer Ozak ve Yaman

Dede ki asıl adı Yamanidis'tir. O esasen Kayseri, Talas Ermenilerindendi. Ahmed Remzi Dede eliyle Müslüman olup sonradan Mehmet Abdülkadir Keçeoğlu ismini almıştır. Onun şöyle bir eseri vardır:

Gönül hûn oldu şevkinden Ya Rasûlallah
Nasıl bilmem bu nirâna dayandım Ya Rasûlallah
Ezel bezminde bir dinmez figandım Ya Rasûlallah
Cemâline ferahnâk et ki yandım Ya Rasûlallah.

Onun bu meşhur eseri on makamda bestelenmiştir. Hatta kasîde türünde de okunmaktadır. Bunun gibi hiçbir ayırım yapmaksızın yol büyüklerimizin eserlerini aruz ya da hece vezni ile yazılmış olsun repertuarımıza ekleyebilmekteyiz. Biz her şeye birlik nazarıyla bakıyoruz. Sûfi anlayışın aslı insandır. Allah'ın yeryüzünde yarattığı kul olan insanda aynı zamanda Allah'ın esmâları tecelli etmektedir. Akı dar olanlar ayırıştırır. Akıllı insan birleştirir. Yeryüzünde bülbül ne kadar önemli ise insan da o kadar değerlidir. Kuzu ne kadar kıymetli ise Aslan da o kadar önemlidir. Onlara yerinde değer verirsiniz ilahi nizama hizmet etmiş olurlar. Biz mûsikiye de böyle bakıyoruz. O, insanları ayırt etmeksizin birbirine kaynaştıran bir harç niteliğindedir. Mûsikide bu mânâdaki bir tür ya da form ayrılığı olamaz. Eserlerin seçiminde ise meşk ruhuna uygun, hani derler ya: "söz geldi tam da yerine oturdu", işte eserin mânâsı, estetiği, Hakk'a yakınlaştırması, manevi bir derinlik hissi yaratması, insanı tefekküre sevk edecek etkilerinin olması gibi niteliklere sahip olan ilahi, türkû, şarkı, nefes, deyiş, gazel, mehter, kasîde, saz semâisi, peşrev, medhal tür veya formları makam ya da usûlü fark etmeksizin bütün eserleri meşk ritüeli sırasında icra etmemiz mümkündür (Akman, 2022, ss. 289-291).

Sonuç

Araştırmada elde edilen veriler ışığında, Gaziantep Mevlevîhânesinde, yılda bir ya da iki defa Hz. Mevlânâ'nın Hakk'a yürüyüşünün sene-i devriyesi olan şeb-i arus vakti ve kent kültüründe önemli yeri olan Gaziantep'in Kurtuluşu gibi özel günlerde yürütülen Mevlevî mukabelesinde ve her pazartesi akşamı Hz. Muhammed'in doğum gününe izafeten gerçekleştirilen Rifâî meşkinde İslâm felsefesi ve sûfizminde derin izler bırakmış olan Muhyiddin İbn Arabî'nin sistemleştirdiği vahdet-i vücud (varlığın birliği) anlayışına dayalı ışık, harf ve ayna sembolizmini yansıtan ritüellerin icra edildiği anlaşılmaktadır.

Topluluğun ritüellerini yürüttüğü mekânda konumlandırılan objelerin tamamında bu anlayışın izleri yer almaktadır. Bununla birlikte ritüel öncesi ve sonrası katılımcıların uygulamaları ile ritüellerin baştan sona akışında yine İbn Arabî'nin metaforik anlamlar yüklenmiş sembolizmini okuyabilmek mümkündür. Işık metaforunu yansıtan çerağ, kandil, mumlar ve farklı renkteki lambalar; harf metaforunu aktaran hüsnühat, tezhip, ebru, Hz. Muhammed, onun Ehli Beyti ve sûfi büyüklerinin isimleri, secerelerinin yanı sıra, hilye-i şerifler, nal-i şerifler, Allah lafzı ve Tevhid kelimeleri başlı başına bu anlayışı işaret etmektedir. Ayna metaforuna yönelik olarak; müsennâ halde tasarlanmış isimler, tuğralar, esmâlar, ayetler ve mühr-ü güllerin mevlevîhâne'nin cümle kapısından meydan-ı şerifin duvarları ve tavanına kadar yerleştirildiği izlenmektedir.

İbn Arabî'nin ışık sembolizmine göre ışık ve ışık kaynağı olan cisimler esasında Tanrının varlığının bir yansımasıdır. Ancak; ateş, güneş, ay, yıldızlar gibi fiziki, kozmolojik ve metaforik boyutta kozmosûfik varlıklar, O'nun varlığına muhtaçtır. Ritüeller sırasında uyandırılan kandiller ve çerağlar bu mânâdaki metaforik anlatıma işaret etmektedir. Harf sembolizminde harflerin kendileri ve nefesle birleşerek oluşturduğu kelimeler ile Kur'anı Kerimden alınan ayetlere dayalı cümleler başlı başına derin bir sembolik anlam dünyasını yansıtmaktadır. Ayna sembolizmi ise evrendeki her şeyin Tanrının bir yansıması olduğu inancına dayanır. İnsan ve âlem Tanrısal (ilahi) bilgi için bir aynadır. Ayna görüntüleri yansıtan bir işleve sahiptir ancak; insan Tanrıyı göremez, metaforik olarak sadece Tanrısal bilgidir kaynaklanan sûretleri görebilir. Özellikle Mevlevî mukabelede postnişinin ve dervişlerin devr-i veledî icrasında ve selâmlar arasındaki pratikleri esansındaki hattı istivada ve postun önünde iken birbirlerini müsennâ biçiminde selâmlamaları bu metaforik anlatımı işaret eden göstergelerdendir. Rifâî meşkteki zikrullah

halkaları ve bedevi topu pratiğinde, yine dervişlerin sarmal vaziyette şeyhi müsennâ biçimde selâmlayarak zikri sürdürmeleri, yine farklı bir açıdan bu sembolizmi belirtmektedir.

Sûfi ritüellerdeki müziğin ve sazların da İbn Arabî'nin birlik anlayışını işaret eden yönleri açıktır. Mevlevî mukabelesinde ve Rifâî meşkinde icra edilen eserlerin sözlerinde tevhid eksenindeki anlamlar, gerek doğrudan gerekse çeşitli benzetme ya da sembolik ifadelerle yer almaktadır. Topluluğun Tanrı ve evren anlayışına sirayet etmiş olan bu durum ritüeller için seçilen repertuarda da kendini göstermektedir. Mevlevî mukabelesinde değişmeyen geleneksel ayin-i şerif repertuarı dışında özellikle Rifâî meşkinde Osmanlı/Türk müziğine dayalı olarak Türkçe, Arapça, Farsça, yer yer Osmanlıca tasavvufi ve klasik eserlerden oluşan ilahi, şüğul, kasîde, salâvat, tekbir, saz semâisi, medhal, peşrev gibi bir repertuarın karşısında türkû, şarkı, nefes, deyiş, mehter türünde eserlerin yer aldığı eklektik nitelikteki bir anlayışın benimsendiği anlaşılmaktadır. Bu anlayış her ne kadar sıra dışı gibi görülse de İbn Arabî'nin birlik anlayışını müzik boyutuyla yansıtan bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır.

Öte yandan iki ritüelde icra edilen ince saz grubu çalgıların ve icracı mutrip heyetinin aynı kişilerden oluşması bu anlayışın mekândaki icra grubuna yansıdığının diğer bir ifadesi olmakla birlikte; müzik enstrümanlarından çıkan seslerin metaforik olarak elest bezmi ve varlığın öze dönüşü nazariyeleri inancı ile Tanrısal (ilahi) bilgiyi çağrıştıran yönleri olduğuna inanılarak icra edilmeleri, söz konusu olan birlik teorisini teyit eder niteliktedir. Nitekim bu çalışmayla, Muhyiddin İbn Arabî'nin birlik anlayışı ekseninde 13. yüzyılda sistemleştirerek açıklamış olduğu ışık, harf ve ayna sembolizminin süreç içerisinde sûfi ekollerin ritüellerine sirayet ettiğini ve aynı zamanda Gaziantep Mevlevîhânesi ritüellerinde görüldüğü gibi kültüre gömülü halde, nesilden nesilden aktarılmaya devam edildiğini öne sürmek mümkündür. Ayrıca bu çalışmanın sonuçlarına katkısı nedeniyle Mevlevîhanedeki ritüellerde olduğu gibi geleneksel inanç-müzik pratiklerinin içinde gömülü metaforik uygulamaları çözümleme çalışmalarına müzikoloji, sembolik antropoloji ve göstergebilim gibi disiplinler arası perspektifin benzeri araştırmalara dâhil edilmesi önerilmektedir.

Kaynakça

- Atkan, E. (2022). *21. yüzyılda inşâ edilmiş bir mevlevihâne: Gaziantep Mevlevihânesi ve ritüelleri* [Yayımlanmamış doktora tezi], Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.
- Aslan, Y., ve Duran, R. (2021). Türk sanatında “cennet” damgası ve Türk kültüründe sekize (8) yüklenen anlamlar. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (51), 195–218. <https://doi.org/10.21563/sutad.984825>
- Atasoy, N. (2015). *Derviş çeyizi: Türkiye’de tarikat giyim-kuşam tarihi*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Aydın, M. S. (2000). İnsan-ı kâmil. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi* Cilt 22, içinde (ss. 330-331). TDV İslâm Ansiklopedisi Yayınları.
- Bilgin, A. A. (2014). Türk tasavvuf edebiyatının mahiyeti. *Türkiyat Mecmuası*, 24(1), 1-13. <https://doi.org/10.18345/tm.87830>
- Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27–40. <https://doi.org/10.3316/QRJ0902027>
- Corbin, H. (1980). *Avicenna and the recital*. Spring Publishing.
- Creswell, J. W. (2007). *Qualitative inquiry & research design: Choosing among five approaches*, SAGE Publications.
- Çoruh, L., ve Azizoglu, Ö. (2023). Sekiz köşeli yıldız motifinin ekspresyonizm ve kübizm sanat akımları doğrultusunda seramik formlar üzerinde uygulanması. *Turkish Journal of Fashion and Design Management*, 5(1), 22–35. <https://doi.org/10.54976/tjfdm.1306495>
- Diyanet İşleri Başkanlığı. (2022). *Ra’d suresi 27-28. ayet tefsiri*. Kur’an-ı Kerim portalı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Ra’d-sûresi/1734/27-28-ayet-tefsiri>
- Diyanet İşleri Başkanlığı. (2025a). *Nur suresi 35. ayet tefsiri*. Kur’anı Kerim portalı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/N%C3%BBBr-sûresi/2826/35-ayet-tefsiri>
- Diyanet İşleri Başkanlığı. (2025b). *Araf suresi 172-173. ayet tefsiri*. Kur’anı Kerim portalı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Ar%C3%A2f-sûresi/1126/172-173-ayet-tefsiri>
- Diyanet İşleri Başkanlığı. (2025c). *İhlas suresi tefsiri*. Kur’anı Kerim portalı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/ihlas-sûresi-112/ayet-1/diyanet-isleri-baskanligi-meali-1#reload>
- Diyanet İşleri Başkanlığı. (2025d). *En’am suresi 122. ayet tefsiri*. Kur’anı Kerim portalı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/En%C3%A2m-suresi/911/122-ayet-tefsiri>
- Diyanet İşleri Başkanlığı. (2026a). *Şûra suresi 19. ayet tefsiri*. Kur’anı Kerim portalı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/%C5%9E%C3%BBBr%C3%A2-suresi/4291/19-20-ayet-tefsiri>
- Diyanet İşleri Başkanlığı, (2026b). *Ahzap suresi 45-46. ayet tefsiri*. Kur’anı Kerim portalı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Ahz%C3%A2b-suresi/3578/45-46-ayet-tefsiri>
- Demirli, E. (2008). Normatif geleneğe karşı sembolik anlatım: İbn’ül Arabî’de harf sembolizmi. *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (17), 223–236.
- Durand, G. (1998). *Sembolik imgelem* (A. Meral, Çev.). İnsan Yayınları. (Orijinal eserin yayımlanma tarihi 1964).
- Eliade, M. (2003). Dinlerdeki sembollerin araştırılması konusunda metodolojik düşünceler (M. Aydın, M. Şahin ve M. Soyhun, Çev.). M. Eliade ve J. M. Kitagawa (Ed.), içinde *Din bilimlerinde metodoloji* (ss. 115–144). Din Bilimleri Yayınları. (Orijinal eserin yayımlanma tarihi 1961).
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime giriş*. Alan Yayıncılık.
- Eser, E. (2009). Asyatik evren imgesi: Sekiz köşeli yıldız. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, (16), 1–15.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures: Selected essays*. Basic Books.
- Geertz, C. (2010). *Kültürlerin yorumlanması* (A. Sönmez, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları. (Orijinal eserin yayım tarihi 1973).
- Gökçek, T. ve Davey, L. (2009). Durum çalışması değerlendirmelerinin uygulaması. *İlköğretim Online*, 8(2), 1–3. <https://izlik.org/JA99BT55FD>
- İbnü’l-Arabî. (2006). *Fütûhât-ı Mekkiyye* (E. Demirli, Çev., Cilt 1). Litera Yayıncılık.

- Kanca, E. (2025). Sözlü anlatılar ve ritüel formasyonlar arasında: Masal ve inisiyasyonun sembolik antropolojik analizi. *Türk Folklor Araştırmaları*, (371), 332–363. <https://doi.org/10.61620/tfa.80>
- Kara, M. (2010). *Tasavvuf ve tarikatlar tarihi*. Dergâh Yayınları.
- Levendoğlu, N. O., Erol, T. ve Özdemir, A. T. (2012). *Geleneksel Türk müziğinde mistik unsurlar* [Bildiri sunumu]. Din ve Müzik Sempozyumu, İstanbul, Türkiye.
- Lory, P. (2006). İbn Arabî'nin eserlerinde dil ve harfler sembolizmi (M. M. Çakmaklıoğlu, Çev.). *Bilimname*, 4(10), 173–182.
- Moore, J. D. (2015). *Kültür teorileri: Antropoloji'deki başlıca teori ve teorisyenler* (A. E. Koca, Çev.). Atıf Yayınları. (Orijinal eserin yayımlanma tarihi 1996).
- Mutriban. (2025). *Acemaşiran Mevlevî ayin-i şerif, Hüseyin Fahreddin Dede* [Müzik kaydı]. <https://www.mutriban.com/mevlevi/ayin-i-serifler/acem-asiran-ayin-i-serif/>
- Nasr, S. H. (2002). *Tasavvufi makaleler* (S. Kılıç, Çev.). İnsan Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2016). *Türk Sufiliğine bakışlar*. İletişim Yayınları.
- Ortner, S. B. (1984). Theory in anthropology since the sixties. *Comparative Studies in Society and History*, 26(1), 126–166. <https://doi.org/10.1017/S0010417500010811>
- Ögke, A. (2009). İbnü'l Arabî'nin Fusûsu'l Hikem'inde ayna metaforu. *Tasavvuf İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi*, 9(23), 75–89. <https://search.trdizin.gov.tr/tr/yayin/detay/119036>
- Öngören, R. (2011). Tarikat. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 40, ss. 95-105). TDV Yayınları.
- Özçelik, M. (2012). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde Mevlana, Mevlevîler ve Mevlevîhaneler*. Rumi Yayınları.
- Özkul, K. (2020). Sivas Divriği Ulu Cami ve darüşşifası bezemeleri. *Uluslararası İdil-Ural ve Türkistan Araştırmaları Dergisi (IJVUTS)*, 2(3), 56–81. <https://izlik.org/JA53XC36HE>
- Qureshi, R. B. (1986). *Sufi music of India and Pakistan: Sound, context and meaning in Qawwali*. Cambridge University Press.
- Rifat, M. (1982). *Genel göstergebilim sorunları*. Alaz Yayınları.
- Schimmel, A. (1953). Mevlânâ'nın kullandığı remizler ve semboller. *Hayat Mecmuası: "Mevlânâ" İlâvesi*, 173–182.
- Schimmel, A. (2001). *İslamın mistik boyutları* (E. Kocabıyık, Çev.). Kabalıcı Yayınevi.
- Sunar, C. (1966). *Mistisizmin ana hatları*. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Tanman, M. B. (1991). Arakiyye. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi Cilt 3*, içinde ss. 266–267). TDV İslâm Ansiklopedisi Yayınları.
- Terzioğlu, A. (2022). Sembolik antropoloji. *Sosyal bilimler ansiklopedisi Cilt 4*, içinde (s. 40). TÜBİTAK Yayınları.
- Turner, V. (2018). *Ritüel süreç: Yapı ve anti-yapı* (Ö. Doğan, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Turner, V. (2024). *İnsan toplumlarında simgesel eylem: Dramalar, alanlar ve metaforlar* (O. Gayretli, Çev.). Fol Kitap. (Orijinal eser 1974 yılında yayımlanmıştır)
- Uluç, T. (2006). İbn Arabî'de mistik sembolizm. *Tasavvuf İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi*, 7(16), 151–190.
- Uluç, T. (2015). *İbn Arabî'de sembolizm*. İnsan Yayınları.
- Uludağ, S. (2011). Tasfiye. *TDV İslâm ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. <https://islamansiklopedisi.org.tr/tasfiye>
- Ünal, B. Y. (2024). 13. ve 14. Yüzyıl Anadolu Türk mimarisinde yıldız formu kûfi kitabeler. *Kesit Akademi Dergisi*, 10(38), 58–84. <https://doi.org/10.29228/kesit.72568>
- Waugh, E. H. (1989). *The Sufi musical ritual: The devotional qawwali and dhikr in Egypt*. University of South Carolina Press.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (10. bs.). Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, A. (2022). Bir araştırma metodolojisi olarak sistematik literatür taramasına genel bakış. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(Özel Sayı 2), 367–386. <https://doi.org/10.18037/ausbd.1227366>
- Yiğit, F. (2019). Ayna sembolü çerçevesinde metafiziksel anlatımlar: İbnü'l-Arabî örneği. *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 6(12), 248–266. <https://doi.org/10.17859/pauifd.647375>
- Yöndemli, F. (2007). *Mevlevîlikte semâ ve mûsiki*. Nüve Kültür Merkezi Yayınları.