

Mevlânâ ve Resim: Gürcü Hatun'un Kayseri Yolculuğu ve Ressam 'Aynü'd-Devle-i Rûmî*

Hamit ARBAŞ**

ÖZ

İslâm'ın güzellik ve estetiğe verdiği önem bu dinin kaynağı olan *Kur'ân* ve hadislerle ortaya konmuştur. İslâm'ın ilk yıllarında putperest anlayışa bağlı olarak kutsal unsurlar sunan resim ve heykele karşı ciddi ve tarihsel olarak haklı bir muhalefet mevcuttu. Bu muhalefet sanat anlamında resim ve heykele değil; bizzat resim ve heykelin ibadet maksadıyla kullanılmasındadır. Mevlânâ'nın kendi resmini yaptırması ise Sufî geleneğin kapsayıcı dünya görüşü ile sanat tasavvurunun yerel formlarla ve tarihsel kodlarla yeniden inşa edilmesi olup, bu noktada da Mevlânâ kırılma noktasındaki bir şahsiyettir.

Mu'ineddîn Süleyman Pervâne Kayseri'de Selçuklu idaresinde görevlidir. Eşi Gürcü Hatun da onun yanına gidecektir; ama Mevlânâ'ya olan manevî bağlılığından dolayı Konya'dan ayrılmak istemez. Ayrılık kederini azaltmak için bir çare düşünür ve sarayın ressamı olan Aynüddevle'yi birkaç memur ile beraber Mevlânâ'nın portresini çizmek için ona gönderir. Sanatçı, Mevlânâ'nın resmini çizmeye başlar; ama resimdeki ile Mevlânâ'nın kendisi arasında oldukça büyük farklılık vardır. Çizmeyi yirmi defa tekrarlar ve sonunda kalemlerini kırıp dışarı çıkar. Daha sonra Aynüddevle yaptığı resimleri Gürcü Hatun'a teslim eder. Bu resimler, Selçuklu sarayının damgalı kâğıtları üzerine çizilmiştir. Şu ana kadar bu eserlerin orijinali bulunamamıştır.

Bu araştırmamızda; Mevlânâ'nın portresi olduğu iddia edilen altı eseri ele alıp hiçbirinin orijinal olmadığını ilmî gerekçelerle ortaya koymaya çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Mevlânâ, Gürcü Hatun, resim, portre, heykel, İslâm, Selçuklu.

* Bu makale Erciyes Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi'nde 12-13 Nisan 2001 tarihinde düzenlenen "Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni"ne sunulan "Muineddini Süleyman Pervane'nin Eşi Gürcü Hatun'un Kayseri Yolculuğu ve Ressam Aynüddevle-i Rûmî" adlı bildirinin yeniden düzenlenen ve geliştirilen şeklidir.

** Onsekiz Mart Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü Öğretim Üyesi, ÇANAKKALE e-mail: h_arbas@yahoo.com



ABSTRACT

**Mawlana Jalal al-Din al-Rumi and Paintings:
The Gurcy Khatun's Trip to Kayseri and the Painter,
'Ayn al-Dawla al-Rumi**

It is obvious that Islam gives privileges and importance to beauty and aesthetics as appeared clearly in the Qur'ân and the *Hadithes* of the Prophet of Islam. Nevertheless in the early years of Islamic history, there were a serious and historically justifiable resistance against painting and sculpture schemed around sanctified objects molded in the context of paganism. In fact, this resistance was not due to the opposition to painting and sculpture in terms of arts and aesthetics; but due to the usage of them for the *telos* of piety and worship. Arguably, the painting made by the consent of Mawlânâ represents both the inclusive character of the worldview of the Sûfî tradition, and the reconstruction of aesthetic imagination of this tradition through local forms and historical codes. At this juncture, Mawlânâ became an epitome of this historical refraction point. Mu'în al-Dîn Sulaymân Parwana was in charge of administrative duties in Kayseri and his wife Gurcy Khatun was about to go to Kayseri. Due to spritual attachment to Mawlânâ, she wanted to stay in Konya; hence she herself found out a solution to ease her grief due to this spatial separation: She sent out 'Ayn al-Dawlah, painter of the Seljukid palace, along with a few officers to draw Mawlânâ's portrait. Yet the painter painted saliently different Mawlânâ from what he really was.

He tried to paint his portrait twenty times; however, he was not able to paint his portrait and in the end broke his pens and left the place. Later, he handed over them to Gurcy Khatun, painted on the stamped letters of the Seljukid palace. Till now, no original of these paintings have been found. In this study, based on scientific rationales we tried to prove that the six paintings that have been claimed to resemble Mawlânâ are not original ones.

Key Words: Mawlânâ, Gurcy Khatun, painting, portrait, sculpture, Islam, Seljukid.

1. Giriş ve Genel Çerçeve

Sanat; insanın hem maddî, hem de ruhî yönüne hitap eden ve onun duygu, düşünce ve heyecanlarını, ruhsal deneyimlerini hissettiği şekilde başkalarına anlatabilme çabasının bir ifadesidir. Sanat; insanla birlikte var olan bir olgu olup, insanın kendisini dışa vurma ve anlatma çabasıdır. Musikiden mimariye, şiir ve edebiyattan resim, heykel ve tiyatroya kadar çok geniş bir alana sahip olan sanat, kişileri bir bütünlük içerisin-



de geliştirip onları duygusal yönde besler. Diğer bir ifade ile; sanat ve sanatsal faaliyetler en basit şekilde hoş giden biçimler yaratma gayretidir. Sanatçı prensip olarak hayatın her boyutunda güzeli arar; zira onun hayat felsefesi budur.

Her toplumun ister geleneksel, ister gelişmiş olsun kendine has bir sanat anlayışı vardır. Sanat; birey ve toplum inancını, duygu ve düşüncesini, örf ve adetlerini, hayata bakışını çeşitli araç, gereç ve yöntemler kullanarak yorumlar. İşte bu yüzden değişik dinlere mensup toplumların sanatlarında bağlı oldukları din ve düşünce sisteminin izlerini görebiliriz. Bütün dinler de hayat ve varlıklar âlemini kendi bakış açısıyla tanımlayıp yorumlar ve



hayata dair birtakım değerler sunarlar. Kısaca; sanatın ve dinin yolu hayatı ve varlık âlemini yorumlama konusunda kesişmektedir.

Öte yandan; sanat ve estetik duygusunun insan tabiatına uygunluğu bazı sanatçıların sanatı bir oyun olarak görmelerine yol açmıştır. Bunu çocukluk döneminde sanat içerikli bazı faaliyetlerimizi hatırlayarak anlamamız mümkündür. Bu dönemde çocuklar resim yaparlar, çamurdan ev ve kaleler inşa ederler, müzik eşliğinde oynarlar. Belki eşyanın biçim, yüzey ve kütlelerinin belli ölçülere göre düzenlenmesi hoşumuza gidiyor ve güzellik duygusunun hoş giden bağlantılar duygusu olduğu ortaya çıkıyor; çünkü böyle bir düzenin eksikliği ilgisizlik ve hatta büyük bir sıkıntıya yol açabiliyor.

Çalışmamızın konusu ile ilgili olarak da bir İslâm düşünür ve mutasavvıfı olan Mevlânâ'daki sanat ve resim konusunun temel eksenini oluşturan İslâm



ve sanat ilişkisini değerlendirecek olursak şöyle bir değerlendirme yapmak mümkündür: İnanç ve sanat bağlamında Müslüman sanatçı da azim ve sebatla çalışarak mutlak güzellik sahibi olan Allah'a yaklaşmayı bir misyon olarak düşünür. Veya güzelliklerle ilahî olanla bütünleşmeye kapı aralar. Bu nokta da İslâm dini ile sanat arasındaki ortak bir amaçtan söz etmek mümkündür. Zira her ikisinin de amacı insanı güzelleştirip, güzele yönlendirip, onu olgunlaştırmak ve yüceltmektir. Sanat duygusunu doğuştan getirdiğimizi daha önce söylemiştik. Konu ile ilgili yorumları şu şekilde özetlemek mümkündür: *Kur'ân*'da pek çok ayette güzellikten söz edildiğini ve dikkate şayan olduğunu görürüz. Bu ayetlerin bazılarında şöyle denilmektedir.

Muhakkak ki biz insanı en güzel şekilde yarattık, sonra onu aşağıların aşağısına çevirdik. (Tin, 95/4-5).

And olsun biz gökte burçlar yaptık ve onu bakanlar için süsledik. (Hicr, 15/16).

Size suret verip, suretinizi en güzel şekilde yaratmıştır; dönüş O'nadır. (Teğâbun, 64/3).

Ayetlerin ifadesini şu şekilde açmak mümkündür: Allahın insanı güzel surette yaratması çok doğaldır çünkü kendisi cemâl sıfatını taşımaktadır. Hz. Peygamber de *Allah güzeldir, güzelliği sever* (Müslim, İman, 147. hadis, 39. bab; müsned, I, 93) diyerek aynı konuya dikkat çekmektedir. Ayrıca Cennet'ten bahsedilirken oradaki saraylardan, güzel konutlar ve hatta ipek elbiselerden söz edilir. Bu da insanın dışında "güzellik" diye bir hakikat olduğuna işaret-





tir. Bununla karşılaştığımız zaman ruhumuzdaki güzellik ve sanat duygusu harekete geçer ve bunun sonucunda da ruhumuz haz ve hoşluk duyar. Zaten bir başka ifade ile sanat, ruhun madde içindeki görünümünden ibarettir. *Kur'ân'*ın ifadesi ile; *Yaratanların en güzeli Allah'tır* (Mü'minûn, 23/14) ve *O, Âdem'e (insana) kendi ruhundan üflemiştir* (Secde, 32/9); dolayısıyla insanın güzelliklere yönelmesi yaratma hadisesine dayanıyor. Hatta insanın en güzel şekilde yaratılmasının sırrı da budur. İslâm uygulamalarda da bu güzellik ve estetiğe önem verir; meselâ, mescide giderken güzel koku sürülmesini, temiz elbiseler giyilmesini istememektedir.

Öte yandan; İslâm'ın *insanlardan dünyadaki nasiplerini de unutmamaları* (Kasas, 28/77) emri de sanat-insan ilişkisine ışık tutar mahiyettedir. İnsan çevresindeki güzellikleri fark ettiği gibi daha güzel olanı aramaya da yönelir. Bu açıdan ele alındığında İslâm'a göre sanat; hayatın güzellikle ilgili boyutunda adım adım Allah'a yaklaşmanın imkânı ve çabasıdır; çünkü biraz önce de işaret ettiğimiz gibi, güzellik ve estetiğin kaynağı ilahîdir. Kısaca; İslâm dininin güzellik ve estetiğe önem verdiği ve bunların kaynağının öz olarak doğrudan ilahî olduğu sonucuna varabiliriz.

Bu bağlamda İslâm'ın resme bakış açısı da değerlendirilmelidir. Öyle görünüyor ki; İslâm medeniyet tarihinde problemleri gözüken meselelerden birisi de resim ve tasvir konusudur. İslâm'ın ilk yıllarında putperest anlayışa bağlı olarak kutsal objeler sunan resim ve heykele karşı ciddi ve tarihsel olarak haklı bir muhalefet mevcuttu. Bu muhalefet *sanat anlamında resim ve heykele değil; bizzat resim ve heykelin ibadet maksadıyla kullanılmasınadır*. Bir hadiste Hz. Peygamber, üzerinde hayvan tasvirleri bulunan, raf üzerine örtülmüş bir perdeyi namaz sırasında kendini meşgul ettiği, dikkatini dağıttığı gerekçeyle kaldırttığı ve eşi Hz. Aişe'nin bu perdeden iki yastık yaptığı ve kullandıkları rivayet edilmektedir. (Perde hadisesinde bazı ufak tefek ayrıntılarla birbirinden ayrılan hadisler için bkz. Müslim, Libas, 87, 92, 93). Bu hadisten hareketle şunu ifade etmek mümkündür: Eğer resmin kendisi mutlak yasak olsaydı, Hz. Peygamber onu yastık halinde kullanılmasına da izin vermezdi. O, yanlış anlaşılmaya meydan vermemek için bazen bu meselede olduğu gibi ihtiyatî tedbirlere müracaat etmiştir. Ayrıca, Hz. Peygamber'in bir sözü hangi şartlar altında ve niçin söylediğini iyice tetkik etmek konunun daha iyi anlaşılmasında çok önemlidir. *Kur'ân'*da ise bu tepki sadece *put objesi olmuş resim ve heykellere yöneliktir*.

Yukarıdaki bilgilerin aksine bazı araştırmacılar ise İslâm ve resim konusunda farklı görüşlere sahiptirler. Nitekim: bilindiği gibi İslâm dininde resim yasağı vardır. Tanrı *Kur'ân Sözü'*nde belirir, resimde değil. Resim yapan-



lar ya da resmi evinde bulunduranlar, müminlerin gözünde puta tapanlardır. Bunlar *Kur'ân*'dan habersiz, Tanrısal hakikati yeryüzünde arayan putpe-restlerdir. (Walter J. Meserve-Ruth I. Meservenorities, *Journal of Asian History*, cilt 13, no.2, Wiesbaden 1979, s. 95-120'den nakleden İpşiroğlu 2004: 40).

Öyle görünüyor ki; bu bağlamda ortaya atılan düşünceler, İslâm dünyasının da resim sanatının gelişmesini önemli derecede etkilemiştir.

"Bunlara rağmen aslında, Hz. Peygamber zamanında ortaya çıkan Sûfi öğretilerin etkisi altında 'kitap ressamlığı' gelişiyor." (İpşiroğlu 2004: 40).

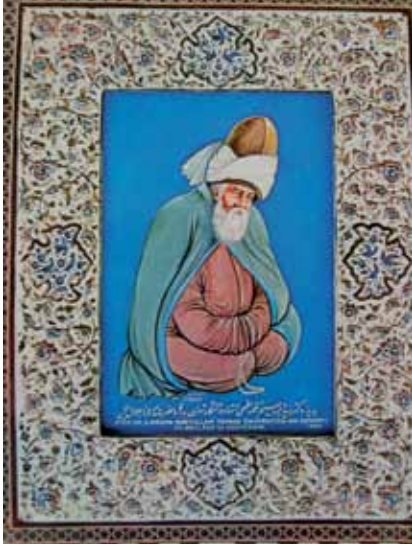
"Ancak şunu iddia etmek mümkündür: İslâm'da kitap ressamlığı yazın sanatının gölgesinde kalmıştır. Yazın sanatı; İslâm dünyasında "sözün sanatı" olarak bütün sanat dallarının başında geliyor ve Geç Abbasiler döneminde Arap ve Fars dillerinde çok gelişmiş bir yazın sanatı vardı. Kitap ressamlığı yazın sanatına giriyor; fakat başlangıçta sadece birkaç eğlendirici kitapla bilimsel kitapların sınırları içinde kalıyor. Firdevsî'nin *Şehnâme*'si, Nizamî'nin *Hams*'e'si gibi başyapıtların resimlendirilmesi, Moğollar dönemiyle Uzakdoğu ve Orta Asya kültür etkileri İran'a girdikten sonra ancak 14. ve 15. yüzyıllarda göze alınabiliyor." (M.Ş. İpşiroğlu, *İslam'da Resim Yasağı*, İstanbul, 1973. s. 23'den nakleden İpşiroğlu 2004: 40).

Mülayim'e göre sanat tarihinde, tasvir yasağının en büyük kanıtı, mimari süslemedeki figürlü tasvirlerin öteki formlara göre sayıca çok az kullanılmasıdır. Çünkü ona göre Anadolu yerli (antik) ve Asya hayvan üslubu gibi iki köklü geleneğe sahip olmasına rağmen, oradaki sanat eserlerinde figürlerin azlığı dikkat çekicidir. (Mülayim1994:177; özellikle 135. dipnot dikkate şayandır). Bununla beraber; her ne kadar İslâm'ın klasik devirlerinde resim yasağı ısrarla sürdürülse de sonraki devirlerde sosyo-kültürel belirleyenler ve zamanın resmi öne çıkararak ruhunun da etkisiyle İslâm dünyasında resim yoğun bir şekilde olmasa da kendini ifade etmeye başlar. Bu noktada Mevlânâ'nın resmini yaptırması gerçeğine bağlı olarak şu tezi dillendirmek mümkündür: Mevlânâ; Sûfi geleneğin kapsayıcı dünya görüşü ile İslâm'ın sanat tasavvurunun yerel formlarla ve tarihsel kodlarla yeniden inşa edilme sürecinde kırılma noktasındaki bir şahsiyettir.

2. Mevlânâ'nın Portresini Yaptırmasına Sebep Olan Sosyo-Kültürel Arka Plan

2.1. Anadolu Selçuklu Devri Sanatı ve Resim

Selçuklu devri güzel sanatlar açısından İslâm medeniyeti için yeni bir dönem ve açılımı ifade etmektedir. Türkler bir yandan İslâmîyeti kabul etmekle yeni bir güç kazanmış, diğer yandan kendi kültürel kodlarını bu medeniyete dahil ederek güzel sanatlara katkı ve açılım kazandırmışlardır. (Turan 1996: 384).



Öte yandan bazı araştırmacılar bu tezin tam aksini gündeme getirerek kullanılan figürlerin azlığından şikâyetçi olmaktadır. Örneğin Mülayim (1994: 178) bu konuyla ilgili olarak şunları dile getirmektedir:

“Anadolu Selçuklu eserlerinde görülen figürlü temalar; yazı, bitki ve geometrik süslemelerle boy ölçüşemeyecek kadar az ve cılızdır. Mimari süsleme ve el sanatlarında figürlü süslemeye rastlanmaktadır. Belirli sayıdaki bu figürlü süslemelerin yer aldığı yapıların hemen hepsi de kervansaray, medrese, saray ve köprü gibi daha çok profan yapılarıdır. Saraylarda yer alan insan figürlü çinileri, geniş halk kitlelerinin görebileceği düşünülemez. Öteki yapılarda yer alan, yırtıcı hayvan, balık, geyik vb. hayvanlar ise, yapıların göze çarpmayan yerlerinde, adeta gizlenmiş gibidir.”

Turan (1996: 388–392) Selçuklu devri resim ve heykelini anlatırken ilk Selçuklu sultanı Tuğrul Beg'den başlayarak onun düğün hatırası olarak Bağdad'da 1063'de bastırıldığı kabartma tasvirli madalyadan bahsetmektedir. Daha sonra bizim de anlattığımız Mevlânâ ve onun resimleri üzerinde durmakta, anlattığı çeşitli örneklerle adeta o dönemde güzel sanatların muhtelif şubelerinde çalışmaların çok serbest olduğunu imâ etmektedir. Buna karşılık Mülayim, “Orta Çağ Anadolu sanatında figür, sayıca önemli bir yer tutmaz. Acemice ele alınmış birkaç figür yanında, başarıyla ve yüksek bir stilizasyon becerisiyle işlenmiş bitkiler, geometrik şekiller ve yazı ezici çoğunluğa sahiptir.” demek suretiyle adeta Turan'ın görüşüne katılmadığını hissettirmektedir. (Daha geniş bilgi ve konunun detayları için bkz. Mülayim 1994: 170–183).



Çam (1997: 51) *Kur'ân* ayetleri ve hadisleri dikkate alarak şu sonucu ortaya koymaktadır: "Eğer bir tasvir, tapmak veya Allah'ın yaratma kudretine karşı rekâbet için yapılmamışsa, dinin kötü gösterdiği şeyleri iyiymiş gibi göstermiyorsa, onun koyduğu esaslara ters düşmüyorsa haram olduğunu söylemek mümkün değildir".

Bu konudaki tartışmalara ışık tutacak türden bir yaklaşım sergileyen ve konuyu özetleyen Kafesoğlu (1992:120) haklı olarak şöyle demektedir:

Buna ilaveten Selçuklular devri sanat ve imar faaliyetini gösteren ve aralarında çoğu şaheser vasfını taşıyan mimari, kitabe, hat, tezhip, süsleme, çini, halı kilim vb. sanat eserlerini burada birer birer saymağa imkân yoktur. Kaynaklarımızın ve ayrıca Nasır-i Husrev (ölm.1061)'den başlayarak son zamanlara kadar yerli, yabancı birçok seyyahların şehadet ettikleri gibi, Diyarbakır'ın Sultan Melikşah devrinden kalma sur bedenlerinde ve diğer Türkmen beyliklerinin eserlerinde bol miktarda tesadüf edilen bozkır sanatı mahsulü hayvan tasvirlerinden başka, Selçuklu hâkimiyeti devrinde Çin sınırlarından Akdeniz'e, Mısır'a ve İstanbul boğazına, Oğuz bozkırlarından ve Kafkaslardan Hind hudutlarına ve Yemen'e kadar uzanan geniş saha üzerinde binlerce saray, cami, mescit, imaret, han, hamam, dârü's-şifa, medrese, hankah, türbe, kümbet, çeşme, sebil, kervansaray, kale, sur, ribat, mezar sandukası yapılmıştır ki, cepheleri, kapıları, pencere kenarları en güzel ve renkli yazılarla süslenmiş, içleri ince tezyinat ile bezenmiş, bazıları Türk çinileri ile kaplı, kubbe kenarları, minber ve mihrapları, şadırvanları Türk mermer taş işçiliğinin, kapıları ve pencereleri Türk kakmacılık ve oymacılığının en güzel örneklerini veren, Selçuklu çağının her hususta üstünlüğü ile paralel vasıftaki bu eserleri yakından tanımak için yalnız Anadolu'yu, hatta yalnız Konya şehrini görmek kâfidir kanaatindeyiz.

2.2. Mevlânâ ve Sanat: Resmin İslâmî Estetikte Yer Arayışı

Mevlânâ tabiat olarak hassas bir ruha sahiptir ve bu hassas ruh ve ondan doğan ilahi aşk ondaki sanatın kaynağıdır. O ilahi aşkla dolu bir okyanustur adeta. Onun sanatçı ve kabına sığmayan coşkun ve âşık ruhu hayatı boyunca her halinde gözlenebilir. Musikiden anladığı gibi Rûm ve Çinli ressamların hikayesini anlatırken iyi bir seviyede resim sanatının inceliklerinden haberdar olduğunu anlıyoruz, ama her zamanki gibi bu konuda da bize manevi dersleri ve demeçleri vardır. Mevlânâ'ya göre bütün sanatlar aynı değere sahiptir, sanatın aşağısı ve bayağısı yoktur. Onun sonsuz hoşgörüsünü kendi portresinin yapılmasına izin verdiğinden anlıyoruz.

Mevlânâ'nın tefekkür ve tasavvuf anlayışından kaynaklanan Mevlevilik asırlar boyunca Anadolu, Balkanlar, Ortadoğu, Arabistan Yarımadası ve Afrika kıtasını kuzeyini içine alan geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Mevlevilik, bir



eğitim ve öğretim ekolüdür. Yedi asrı bulan tarihi içerisinde Türk kültür ve medeniyetinin seçkin müesseselerinden biri olmuştur. Dar ve katı görüşlü din ulemasına karşı, Türk sanat ve fikir adamını korumuştur. Türk medeniyeti en derin kökleriyle bu ocakta serbest bir gelişme imkânı bulmuştur. Başta Konya olmak üzere, imparatorluğun çeşitli şehirlerindeki dergâhlarında, hitabet, irşâd, dil, edebiyat, psikoloji, matematik, astronomi, fizik, kimya, tıp, resim, musiki, hat, tezhip, nakış, cilt, oymacılık, kakmacılık, saatçilik dersleri isteğe bağlı olarak verilmiştir.

Kaynaklarda Mevlânâ'nın tek bir sosyal muhit içinde değil, toplumun çeşitli sosyal muhitleri ile münasebetleri olduğu hemen göze çarpar. Yakın çevresi ve çevresi dışında, zanaatkârlar, bilginler, ahi zümreleri, abdallar, yöneticiler, vezirler, sultanlar kısacası her sınıf ve mezhepten insanlarla halkla ilişkileri olmuştur. O hem halkı aydınlatan, yardım eden halktan bir kişi hem de aristokratların, sultanların saygı kaynağı ve rehberi olmuştur. Ancak halk tabakasından insanlar onun esas çevresini oluştururlar.

Selçuklu Sultanları Konya'ya geldiği günden itibaren Mevlânâ'ya saygı göstermişlerdir. İzzeddin Keykavus, onun müridi olmuştur. Mevlânâ ona oğul diye hitap etmiştir. Sultan Rükneddin Kılıçarslan da onun müridi olmuş ve semâ' meclislerinde hazır bulunmuştur. Ancak Mevlânâ yeri geldiğinde sultanlara bile ağır laflar söylemiştir. Bunun sebebi ise yöneticileri halka karşı iyi davranmaya, şefkatli olmaya yönlendirmektir. (Gölpınarlı 1973: 37-38; özellikle Pervane'yi tenkidi ile ilgili bkz. Sipah-salar 2007: 165). Mevlânâ'nın çevresindeki beyler ve devlet ricalinin en ünlüleri Celaleddin Karatay, Celaleddin Müstevfi, Alemeddin Kayser, Ekmeleddin Tabib, Naib Ekmeleddin Mikail, Bedreddin Gühertaş, Fahreddin Ali Sahib Ata, Kadı İzzeddin, Kadı Ekmeleddin, Muineddin Süleyman Pervane ve birçoklarının adını zikredebiliriz. Mevlânâ Celâleddin'i seven ve sayan hanımlar da vardır. Sultan Rükneddin IV'ün zevcesi, II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in kızı ve Muineddin Süleyman Pervane'nin eşi Gürcü Hatun, Tokatlı Gömeç Hatun, Selahaddin Zerkub'un kızı ve kendi gelini Fatma Hatun en başta gelen sevenleridir.

Pervane Kayseri'de vazifeliydi, Eşi Gürcü Hatun da onun yanına gitmek istiyordu. Fakat Mevlânâ'ya olan manevî bağlılığından dolayı kısa bir zaman için bile ayrılmak istemiyordu. Kederini azaltmak için bir çare düşündü. Sarayın ressamı olan Aynüddeve'yi birkaç memur ile Mevlânâ'nın bir portresini çizmek için ona gönderdi. Aynüddeve bir şey söylemeden Mevlânâ'nın huzurunda büyük bir saygı ile duruyordu. Mevlânâ Celâleddin sanatkarın ne amaçla ziyarete geldiğini anlayıp kendisine: Resmimi çıkarmak istiyorsun. Eğer becerbilirsen çıkar. Ressam Mevlânâ'nın ayakta poz vermelerini istedi ve çalışmaya başladı. Bir kâğıt üzerine gayet güzel bir resim yaptı, ikinci defa baktı başka türlü gördü, bu işi yirmi defa tekrarladı ve hayretinden kalemler-



rini kırıp dışarı çıktı (Uzluk 1945: 11-13; Uzluk 1957: 18-22; Gölpınarlı 1983: 455; Uzluk 1985: 277-278; Eflaki, yay.Yazıcı I/ 1989:458-460).

Mevlânâ da bu gazeli okudu:

Transkripsiyonu:

Ah çi bi- reng-u bi nişân ki menem	Key bebinam mera çünan ki menem
Gufti esrâr der miyân âver	Ku miyân ender in miyân ki menem
Key şevêd in revân-ı men sâkin	În- çünin sâkin revan ki menem
Bahr-i men garka geşt hem der hîş	Bu'l- aceb bahr-i bî kerân ki menem
În cihân-u ân cihân merâ metaleb	Ki in dü gom şûd der ân cihân ki menem
Fârîğ ez sûdem-u ziyân çu adem	Turfe bî sûd-u bî- ziyân ki menem
Guftem ey cân tû ayn-ı mâyi guft	Ayn çi buved der in âyan ki menem
Guftem ânî bi- guft hây hamûş	Der zebân nâmedest ân ki menem
Guftem ender zebân çu der nâmed	Înet gûyâyı bî- zeban ki menem
Mîşûdem der fenâ çü meh bî- pa	Înet bî- pây pâ devân ki menem
Bang âmed çi midevî biniger	Der çünin zâhır nihân ki menem
Şems-i Tebrîz ra ke didem men	Nadere behr- u genc-u kan ke manam

(Mevlânâ Külliyyatı Şems-i Tebrîzî H.Ş 1362: 663).

Türkçesi:

Ah ben yok muyum? Ne de renksizim, ne de izimin tozu bile yok; kendimi, ne vakit nasılsam, öyle göreceğim?

Dedin ki: Sırları dök ortaya; benim bulunduğum orta nerde, göster bana.

Böylece hem hareketsizim, hem gidip durmadayım; şu canım, ne zaman karara kavuşacak? Bilmem ki.

Öylesine kıyısı-bucağı bulunmayan şaşılacak bir denizim ki, denizim de kendisinde gark oldu-gitti.

Beni bu dünyada da arama, o dünyada da; bulunduğum âlemde ikisi de kayboldu.

Yokluk gibi kâra da boş vermişim, ziyana da; kârsız-ziyansız, bir acayip kişiyim ben.

Dedim ki: A can, bizim ta kendimizsin sen; dedi ki: Şu bulunduğum açıklık âleminde kendi de nedir ki?

Öyleyse, dedim, osun; hay dedi, sus, öylesine bir şeyim ben ki dile gelme-me imkân yok.

Dedim ki: Dile gelmiyorsun, söze sığmıyorsun amma işte, seni dilsiz-sözsüz, söylemedeyim ben.

Yokluktan Ay gibi doğdum, parladım; işte, ayaksız olarak koşup duruyorum.

Ne koşuyorsun, seyret de bak; bu çeşit ortadayım ben, fakat aynı zamanda gizliyim diye ses geldi.

Tebrizli Şems'i gördüm ya; artık eşsiz bir denizim, görülmemiş bir inciym, emsali bulunmaz bir hazineyim ben. (Mevlânâ V/ 1992: 168).



2.3. Mevlânâ Resimlerinin Genel Analizi

Bilindiği gibi Aynüddeve yaptığı resimleri Gürcü Hatun'a teslim etti. Bu resimler Selçuklu sarayının damgalı kâğıtları üzerine çizilmişti. Şu ana kadar bu eserlerin orijinali bulunamamıştır. Çeşitli kütüphaneler, müzeler ve özel koleksiyonlarda bulunan resimler ve araştırmamıza konu olan eserler aşağıda sunulmuştur.

1) Mevlânâ (Dâru'l-Kütübi'l-Mısriyye No.41)

Minyatürde Mevlânâ çiçeklerin arasında ayakta duruyor ve sağ elindeki kitabı okumaktadır. Sol elinde ise bir yelpaze görülmektedir. Başında destarlı sikkesi ve sırtında hırkası vardır. Ayağında bir çift nalın görülmektedir. Suluboya guvaj tekniğiyle yapılan eserde Mevlânâ orta yaşlı olup siyah ve sık sakallara sahiptir. Resmin üst sol tarafında 304-53 rakamları ve Hazret-i Mevlânâ Muhammed Celâleddin-i Belhi yazısı vardır. *Menakıb al Arifin*'de, Mevlânâ Celâleddin'in resmi yapılırken çiçekler arasında olduğuna dair hiçbir kayda rastlanılmamaktadır. Mevlânâ medresenin içinde ve ayakta poz vermiştir, dolayısıyla eserde görünen bitkiler ressam tarafından kompozisyona eklenmiştir. Ayrıca Eflaki Mevlânâ'nın bir şey okuduğundan veya elinde bir şey tuttuğundan söz etmemektedir.

2) Mevlânâ (Budapeşte, Nemeth'in Koleksiyonu)

Resimde Mevlânâ çeşitli bitkiler arasında oturmuş ve karşıya bakıyor. Mevlânâ'nın başında serpuşu ve sırtında hırkası vardır. Sağ elini hırkasının altında bulunan ayağının üzerine koymuştur. Mevlânâ Celeleddin'in giyimi Mevlvî giyim ve kuşamına benzememektedir. Mevlânâ'nın başındaki serpuşu Mevlvî sikkesine benzemiyor; ayrıca destarın sarılış biçimi de yanlıştır.

3) Mevlânâ (Boston Müzesi)

Eserde Mevlânâ profilden çizilmiştir. Mevlânâ yerde oturup dizlerini kucaklamış ve karşı tarafa bakıyor. Başında serpuşu ve sırtında hırkası vardır. Mevlânâ'nın önünde bir kitap kapalı vaziyette duruyor, sağ alt tarafta ise bir müttekâ¹ görülmektedir. Bunun altında ise Mevlvî-i Rûm ibaresi okunmaktadır. Sipehsalâr ve Eflâki'nin menakıpnameleri ve diğer Mevlvî kaynaklarında Mevlvîlerin mütteka kullandıklarına dair bir kayıt yoktur.

1 Gölpinarlı 1977,s. 243; Pakalın II/ 1993,s. 640'da Müttekâ-Muîn dayanılacak alet, yardımcı ve yardım eden manalarına Arapça kelimelerdir. Mevlvîlerin Sûfî dervişleri dedikleri esmâ ile sülûk gören tarikat mensupları, erbain'e girdikleri zaman uzanıp yatmamaları için başlarını dayadıkları alete verilen addır. Oymacılar tarafından yapılan müttekâların çiçeklerle, yazılarla süslenmiş bulunanları, ödağacıdan, abanozdan, pelesenkten, demirhindiden yapılanları olduğu gibi baş tarafı fildişi olanları da vardır.



İslimyeli kaynak göstermeden bu eserin 13. yüzyıla ait olduğunu ve Aynüddeve-i Rûmi tarafından çizildiğini beyan etmektedir. (İslimyeli 1977: 17). Biz araştırmalarımızda eserin yapılış yılına ait bir kayda rastlamadık.

4) Mevlânâ (Şehabettin Uzluk Koleksiyonu)

Resimde Mevlânâ yere oturmuş, önünde bir kitap kapalı vaziyette durmaktadır. Mevlânâ'nın başında destarlı sikkesi, sırtında hırkası vardır. Ayaklarının parmakları hırkanın altından görülmektedir. Mevlânâ Celâleddin sağ elini kalbi üzerine koymuştur, sol eli ise sağ ayağının dizi üzerine konmuş gibidir, belki de bir şeye işaret ediyor. Siyah ve uzun sakallı olan Mevlânâ uzaklara bakmakta, derin ve manevî bir hal içinde olduğu hissedilmektedir. Arka planda ise sivri bir kemer vardır. Bunun sol tarafı koyu renklerle boyanmış, sağ tarafında açık renkler vardır. Bu eserde de menakıpnamelerde yazılanların aksine Mevlânâ yere oturmuştur, ayrıca onun gibi bir zatın böyle uzun bir sakal bırakması mümkün değildir.

5) Mevlânâ (Konya Mevlânâ Müzesi)

Kompozisyon tek portreden meydana gelmiştir. Mevlânâ iki diz üstüne oturmuş. Başında beyaz destarlı, kahverengi sikkesi vardır. Serpuşun üzerinde istiva² çizgisi dikkatimizi çekmektedir. Mevlânâ'nın başı hafifçe sola eğilmiştir. Sakalı sık ve beyaz, sırtında uzun yeşil hırka ve altında kızıl kahverengi tennuresi vardır. Hünkârın elleri hırkanın yenleri içine sokuludur. İki yenin birleştiği yerde, bir tespih dikkatimizi çekmektedir. Portrenin altında Tahran Üniversitesi hocalarından Seyyid İbrahim Ni'metullahi'nin bu eseri Mevlânâ dergahına hediye ettiğini belirten bir satır nesta'lik yazı vardır. Eser meşhur minyatürist Muhammed Tecvidî tarafından yapılmış ve 1960 tarihini taşımaktadır. Eser kalem işi bir çerçevenin içindedir. Yukarıda işaret ettiğimiz sebeplerden dolayı bu minyatürde Hz. Mevlânâ'ya ait olamaz.

6) Mevlânâ (Özel Bir Koleksiyonda)

Muammer Saguner (1909-1985) tarafından yağlıboya tekniği ile yapılan resimde önplanda Mevlânâ ayakta durmakta ve ellerini birilerini davet eder gibi karşıya uzatmaktadır. Başında bal renginde sikkesi vardır. Beyaz sarığın bir ucu destardan ayrılıp soldan ve önden, sağ omuzun ardına atılmıştır. Bu bırakılan kısma taylasan ve ya taht el-hanek denir. Mevlânâ'nın sırtında ise yeşil renkli bir hırka vardır, feracesi de beyaz renklidir. Mevlânâ'nın be-

2 Gölpinarlı 1963, 22-25; Gölpinarlı 1977, 175-178; PakalınII/ 1993,102'de Semahanede, semahanenin kapısının tam karşısında serilmiş olan şeyh postunun ucunda, semahane kapısının ortasına kadar çekilmiş mevhum bir hatta da "Hattı İstiva" denir ve buraya hiç basılmaz. Bu hat, semahaneyi, iki daireye ayırır. Mevlevîlerde kemal mertebesine ulaşan kişiye Çelebi tarafından, "İstivâli sikke" verilir yahut sikkesine "İstiva" çekmesine me'zun olur.



yaz sakalları ve gözlerinin altındaki çizgiler onun yaşlandığını göstermektedir. Hazreti Mevlânâ'nın bakışlarında derin ve manevî bir huzurun olduğu hissedilmektedir. Arka planda sağda bir sanduka vardır. Sema' eden derişler resme derinlik kazandırmıştır. Kompozisyondaki ışık-gölge oyunları, Mevlânâ'nın portresindeki oranlar vs sanatçının resim ve Mevlevilik konusunda bilgili olduğunu gösteriyor. Ancak menâkıbnamelerde bu sanatsal faaliyet esnasında semazenlerin bulunduğu zikredilmemiştir. (Eflâki, yay. Yazıcı II/1980:775). Mevlânâ'nın bir sanduka yanında durduğu da kaydedilmemiştir.

3. Sonuç ve Genel Değerlendirme

İslâm sanatında ve sanat eserlerinde bir doğallık ve bulunduğu ortama uygunluk vardır. Müslümanlar her sanat dalında kendilerine has bir tarz geliştirmişlerdir. İslâm sanatı toplumdan ayrı ve ona aykırı değildir. Müslüman Türkler geçmişten günümüze kadar hat, minyatür, taş ve ağaç oymacılığı gibi muhtelif sanat dallarında şah eserlerin ortaya çıkmasına aracı olmuşlar ve sanatın gelişmesi noktasında önemli rol oynamışlardır.

İslâm sanatının her dönemi için geçerli olan üsluplaştırma, Selçuklu çağı insan figürlerinde belirli bir karakter kazanır. İdeal bir tip yaygındır, özel portreler görülmez. Ay gibi yuvarlak yüz, badem gibi gözler, küçük ağız, örgü-lü veya zülüflü saçlar klişeleşmiştir. Osmanlı padişah portrelerinde görülen kişisel karakterler Avrupalı ressamın getirdiği bir anlayıştır. (Daha geniş bilgi için bkz. Mülayim 2004: 182).

Mevlânâ'nın sanat ve sanatçıya büyük önem verişini; Mevlevîliğin sonsuz hoşgörüsü sayesinde yapılan çeşitli sanatsal faaliyetlerde müşahede etmekteyiz. Mevlânâ'nın portresinin çizilmesine müsaade etmesi ise bu müsamaha ve hoşgörünün en bariz delilidir.

Menâkıb Al-Ârifin, Risale-i Sipehsalar bi Menâkıb-ı Hudavendigâr ve diğer kaynaklardan edindiğimiz bilgilere göre Mevlânâ Celâleddin'in resmi sadece bir defaya mahsus Aynüddeve-i Rûmî tarafından çizilmiştir. Bu sanatsal olayın en önemli sebebi Gürcü Hatun'un Kayseri yolculuğudur. Kayseri yolculuğuna çıkan Gürcü Hatun Selçuklu sarayı ressamını bu işle görevlendirmiştir. Bu olay ressamın Müslüman olmasına da yol açmıştır.

Eflaki Mevlânâ'nın bir medresede olduğunu bildiriyor, zaten Mevlânâ kendi medresesinde yaşamaktadır. Hünkârın portresi de bir medresede çizilmiştir. Mevlânâ Celâleddin Akıncılar, Sırçalı ve Karatay medreselerinde bulunduğu kayıtlıdır. Ancak Aynüddeve'nin portre çizimi Karatay Medresesi'ne gittiği büyük ihtimaller dahilindedir. Mevlânâ'nın giyim tarzına gelince: Mevlevî kaynaklarının verdiği bilgilere göre Mevlânâ, Şems-i Tebrizi'yle görüşmeden önce Peygamberin "sarıklar Arapların taçlarıdır" sözü gereğince bilginlere yaraşır bir sarık sarıp bir



ucunu da taylasan bırakırdı. Hakikati bilen bilginlerin giydikleri gibi kolu geniş bir hırka giyerdi. (Bahârî Husâmî H.1331/M.1912: 136; Eflaki yay. Yazıcı I/1976: 84; Sultan Veled, haz.Hümâî H.Ş. 1315: s nosu yok ; Önder1974: 6-7. *Menâkıb Al-Ârifin*'in diğer bir bölümünde Medine seyitlerinden itibarlı bir gencin Sultan Veled'i ziyaretinden bahsediliyor. Onu "Mustafa'nın türbedarı olan Seyyid'in oğludur" diye Sultan Veled'e takdim etmişler. O zatın acayip bir sarığı varmış, şöyle ki taylasanını göbeğine kadar sarkıtmış, öteki tarafını da Mevlevîlerin şekerâvizi gibi yapmıştı. Sultan Veled ondan "Bu şekerâviz tarzı bizim Mevlânâ'nın âdetidir ve bu Mevlevîlere aittir. Başka bir şeyhte bu âdet yoktur. Bu diğer seyitlerin âdeti değildir. Size bu nereden?" diye sordu. Seyit, "Biz, eskiden beri Halil ailesinden ve Kureyş kabilesindeniz" diye açıklamaya başlıyor ve peygamberin "sarıklarınızı taylasan bırakınız; çünkü Şeytan taylasan bırakmaz. Sarık Arapların tacıdır." Buyurduğunu, ayrıca Hz. Muhammed'in taylasanının bir karış kadarını sarkıttığını ve diğer yarısını da arkasında bağladığını anlatıyor. Medineli genç daha sonra o zamandan beri bugüne kadar Kureyşlilerin Peygamberin âdetini gözetip böyle yaptıklarını ve kabilelerinin âdeti olduğunu, Horasan'ın bilgin ve şeyhlerinin de böyle yaptıklarını duyduğunu beyan ediyor. Bu ifadeler dikkate alındığında Mevlânâ ve muakkiplerinin kıyafeti ile Peygamberin giyimi arasındaki benzerlik ortaya çıkmaktadır. Ancak 643 Hicri senesi Şevval ayının yirmi birinci perşembe gününde Şems-i Tebrizî (ölm.1247) tamamıyla kaybolup kendisinden bir ay haber alamayınca Mevlânâ hindibarî denilen kumaştan bir fereci yapılmasını emredip, başına bal renginde yünden yapılmış bir külâh geçirdi. Hindibarîden yapılmış elbiseyi o vilâyette matemlilerin giydiklerini söylerler. Sarığını da şekerâvizle sardığı, rebabın altı haneli yapmalarını emrettiği, beyaz gibi sarığa yas alameti olarak duhânî, yani siyah denecek kadar koyu mor renge tebdil ettiği kaydedilmiştir. (Gölpınarlı 1953: 432; Eflâki yay. Yazıcı I/1976:88, 363-366).

Eflaki'nin menakıbnamesinden edindiğimiz bilgilere göre resimlerin hiçbirisi Mevlânâ'ya ait değildir. *Menakıb Al-Arifin*'de Mevlânâ'nın ayakta iken resminin çizildiği yazılmıştır, halbuki yukarıda açıkladığımız resimlerin dördü (Resim: 2, 3, 4, 5) Mevlânâ Celâleddin'i oturur vaziyette gösterir. Ayrıca işaret ettiğimiz eserlerde Mevlevîlikte yeri olmayan unsurlara ve aletlere rastlanılmaktadır. Örneğin resim 3'deki müttekâ Mevlevîler tarafından kullanılmamaktadır, ayrıca resim 4'de Mevlânâ uzun bir sakala sahiptir, Mevlânâ Celâleddin'in bu şekilde bir sakal bıraktığı düşünülemez. Ayrıca resim 3'de Mevlânâ profilden çizilmiştir, halbuki karşıdan çizildiği kayıtlıdır. Resim 2'deki giyim kuşam da Mevlânâ'ya ait olamaz. (Daha detaylı bilgi için bkz. Eflaki, yay. Yazıcı II/1980:775) .



Mevlânâ'nın ayakta iken çizildiği resimlere gelince resim I'de Mevlânâ'nın çiçekler arasında, sol elinde bir yelpaze sağ elinde ise bir kitap görülmektedir. Kaynaklarda böyle bir portreden söz edilmemektedir. (Eflaki, yay. Yazıcı I/1976: 425-426). Ayrıca Aynüddeve Mevlânâ'nın minyatürünü çizmemiştir.

Resim 6'ya gelince bu eser yağlıboya tekniğiyle yapılmış hâlbuki orijinal portrenin kalemle çizildiğini biliyoruz. Ayrıca arka plandaki semazenler ve sandukayla ilgili bir kayda rastlanılmamaktadır.

Eserlerin ikisi hariç (Resim: 5, 6) diğerlerinin sanatçısı belli değildir.

Mevlânâ'nın Aynüddeve-i Rûmî tarafından çizilen yirmi resmi ya özel koleksiyonlarda veya yurt dışındadır. Belki de resimler çeşitli sebeplerden dolayı tahribata uğramıştır. Ancak bu konuda kesin bir bilgiye sahip değiliz.

Kaynaklar

- Ahmed b. Hanbel (1992), *Müsnet*, I-V, İstanbul: Çağrı Yay.
- Çam, Nusret (1997), *İslâm'da Sanat Sanatta İslâm*, 2. bs. Ankara: Akçağ Yay.
- Eflaki, Ahmet, yay. Yazıcı (I/ 1976), *Manâkib Al-Ârifin*, 2. bs. Ankara: TTK Yay.
- Eflaki, Ahmet, yay. Yazıcı (II/1980), *Manâkib Al- Ârifin*, 2.bs. Ankara: TTK Yay.
- Eflaki, Ahmet, çev. Yazıcı (I/1989), *Âriflerin Menkıbeleri*, 2. bs. İstanbul: MEB Yay.
- Gölpınarlı, Abdülbâki (1963), *Mevlevî Âdâb ve Erkânı*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Gölpınarlı, Abdülbâki (1973), *Mevlânâ, Hayatı, Eserlerinden Seçmeler*, İstanbul: Varlık Yay.
- Gölpınarlı, Abdülbâki (1977), *Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Gölpınarlı, Abdülbâki (1983), *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, 2. bs. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Gölpınarlı, Abdülbâki (1985), *Mevlânâ Celâleddin*, 4. bs. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- İpşiroğlu, Mazhar. Ş (1973), *İslâm'da Resim Yasağı*, İstanbul.
- İpşiroğlu, Mazhar. Ş (2004), *Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem*, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- İslimyeli, Nüzhet (1977), *Türk Resim Sanatında Desenler*, Ankara: Ankara Sanat Yay.
- Kafesoğlu, İbrahim (1992), *Selçuklu Tarihi*, İstanbul: MEB Yay.
- Küçük, O.Nuri (2007), *Mevlânâ ve İktidar*, Konya: Rûmî Yay.
- Mevlânâ H.Ş. (1362), *Külliyatı Divânı Şemsi Tebrizi*, 9. bs. Tahran: Sipehr Yay.
- Mevlânâ Celâleddin (1992), haz. Gölpınarlı I-VII, *Divân-ı Kebîr*, Eskişehir: Kültür Bakanlığı Yay.
- Midhat Bahârî Husâmî (H.1331/M.1912), *Terceme-i Risâle-i Sipehsâlâr be Menâkib-ı Hazret-i Hudâvendgâr*, İstanbul: Selanik Yay.
- Mülayim, Selçuk (1994), *Sanat Tarihi Metodu*, 2. bs. İstanbul: Bilim Teknik Yay.
- Müslim, Ebü'l-Hüseyn b. Haccâc el-Kuşeyrî (tarihsiz), Tah. M.Fuat Abdalbaki, *el-Câmiu's-Sahîh I-V*, Beyrut.
- Önder, Mehmet (1974), "Mevlâna Müzesinde Bulunan Mevlâna'nın Elbiseleri Üzerinde Bir Araştırma", *Türk Etnografya Dergisi*, S.XIV, s. 6-7.



- Pakalın, Mehmet Zeki (1993) *I- III, Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: MEB Yay.
- Sipah-sâlâr, Faridûn b. Ahmad, haz. M.Afshin Vafâie (2007), *Risâlah-i Sipah-sâlâr dar manâgib-i hazrat-i khodâvandgâr*, Tehran: Sokhan Yay.
- Sultan Veled, haz. C. Humâî H.Ş. (1315), *İbtidâ- nâme (Veled- nâme adıyla basılmıştır)*, Tahran: İkbâl Yay.
- Turan, Osman (1958), *Türkiye Selçukluları*, Ankara.
- Turan, Osman (1996), *Selçuklular Târîhi ve Türk-İslâm Medeniyeti*, 5. bs. İstanbul: Boğaziçi Yay.
- Turan, Osman (1998), *Selçuklular Zamanında Türkiye*, 6. bs. İstanbul: Boğaziçi Yay.
- Uzluk, Şahabetin (1945), *Mevlâna'nın Ressamları*, Konya: Konya Halkevi Güzel Sanatlar Komitesi Yay.
- Uzluk, Şahabetin (1957), *Mevlevîlikte Resim Resimde Mevleviler*, Ankara: TTK Yay.
- Uzluk, Şahabetin (1985), "Eflaki Menakıbında Yazılı Mevlâna'nın 20 Resmi Ne oldu? ", *I. Millî Mevlâna Kongresi (Tebliğler)*, s. 275-278.
- Walter J. Meserve- Ruth (1979), "Theatre for Assimilation: China's National Minorities", *Journal of Asian History*, C. 13, S. 2, s. 95-120.