

Tasvirli Mecâlisü'l-Uşşâk Nüshalarında Şeyh San'ân Hikâyesine İkonografik Bir Yaklaşım: Aşkın Görsel Dönüşümü

Lütfiye Tatar¹

Abdulkadir Dündar²

Özet

Bu çalışma, Ferîdüddîn-i Attâr'ın Mantıku't-Tayr adlı eserinde yeniden kurgulanan Şeyh San'ân hikâyesinin, 15., 16. ve 17. yüzyıllara ait dört farklı Tasvirli Mecâlisü'l-Uşşâk nüshasında nasıl görselleştirildiğini ikonografik bir yaklaşımla incelemektedir. Anlatının kökeni, İmam Gazzâlî'nin Tuhfetü'l-Mülûk adlı eserinde yer alan kısa bir menkıbeye dayanmakta; aşk, imtihan ve değişim temaları etrafında alegorik bir yapı sunmaktadır. Çalışma, Topkapı Sarayı Kütüphanesi H. 829 ve H. 1086, Bodleian Library MS Ouseley Add. 24 ve Michigan Üniversitesi Isl. Ms. 235 nüshalarında yer alan dört temel sahne üzerinden yürütülmüştür: Rum kızını ilk görüş, müridlerin şahitliği, zünnar kuşanma, domuzlara çobanlık ve aşk karşısındaki içsel hâl. İnceleme, Erwin Panofsky'nin üç aşamalı ikonolojik yöntemi temel alınarak mimari kurgu, figür düzeni, renk kullanımı ve sembolik öğeler bağlamında gerçekleştirilmiştir. Bulgular, tasvirlerin yalnızca metni görselleştirmekle kalmayıp, aşk merkezli sûfi düşüncüyü yorumlayan özerk bir görsel dil oluşturduğunu ortaya koymaktadır.

- 1 Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı, sanatci1973@gmail.com, 0009-0009-1508-2348
- 2 Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı, abdulcadirdundar@yahoo.com, 0000-0002-2713-6675

1.Giriş

İslâm tasavvuf düşüncesi, bireyin içsel yolculuğunu aşk, imtihan ve değişim kavramları etrafında şekillendirerek anlatır. Bu bağlamda sûfi edebiyat, insanın nefsî boyutunu aşarak hakikate ulaşma sürecini yalnızca metafizik düzlemde değil, aynı zamanda hikâye, sembol ve temsiller yoluyla da işler (Knysh,2017, 45–52).

Konumuz olan Şeyh San'ân hikâyesine bakıldığında, onun Gavsi'l-a'zam Sultanü'l-evliyâ Abdülkâdir Geylânî'nin “Benim ayağım bütün evliyaların boynundadır” şeklindeki kutbiyet iddiasını kabul etmemesi, sûfi düşüncede nefsin direnişinin en yüksek tezahürlerinden biri olarak yorumlanır. Bu reddediş, San'ân'ın hâlâ benlik perdesiyle örtülü olduğunu, aşk yoluna tam anlamıyla girmedikini gösterir. Bu nedenle Geylânî'nin hakikati temsil eden bu sözünü küçümsemesi, onun içsel değişiminin henüz başlamadığına işaret eder (Gölpınarlı,2018, s. 95–98). Bu sözün reddi, tasavvufi anlamda “kibriye” hâlini, yani kişinin kendi mânevî konumuna aşırı güvenmesini ifade eder. Bu hâl, özellikle “fenâ” mertebesine ulaşmamış sûfilerde sıkça karşılaşılan bir nefis engelidir (Uludağ, 2012, s. 156).

Bunun ardından San'ân'ın Rum diyarına gönderilmesi, yalnızca coğrafi bir sefer değil, aynı zamanda mânevî bir sürgün olarak anlam kazanır. Bu sürgün, nefsi terbiye eden aşk yolculuğunun başlangıcıdır. Rum diyarı burada mecazî olarak, nefsin galip olduğu, zıtlıkların iç içe geçtiği ve aşkın ateşiyle terbiye olunan bir iç âlem olarak yorumlanabilir.

San'ân, bu diyarda karşılaştığı Hristiyan kız ile ağır bir aşk imtihanına çekilir. Onunla birlikte, içki içer, dini değiştirir ve kendini putların önünde eğilir, secde eder bulunur. Ancak bu dışsal düşüş, tasavvufi anlatılarda sıklıkla vurgulandığı üzere, içsel bir yükselişe gebecektir. Çünkü hakikate ulaşabilmek için benliğin bütünüyle kırılması ve nefsin yerle yeksan olması gerekir. Bu düşüşün sonunda San'ân'ın benliği çözülür, gönlü aşk ile arınır ve hakikati idrak eder. Bu idrakle birlikte “kutbiyetin ayağı”nın neyi temsil ettiğini kavrar; Geylânî'nin sözünün bâtinî anlamını idrak ederek dinine geri döner teslimiyet makamına ulaşır.

Ferîdüddîn-i Attâr'ın *Mantıku't-Tayr* adlı eseri, bu yönüyle tasavvufi anlatının hem kurucu hem de dönüştürücü metinlerinden biri olarak kabul edilir. Attâr, eserinde Şeyh San'ân'a dair kısa bir menkıbeyi ayrıntılandırarak aşkın sınavı doğasını, benliğin çözülüşünü ve mânevî yeniden doğuş temasını merkeze alır. Bu anlatının kökeni, İmam Gazzâlî'nin *Tuhfetü'l-Mülûk* adlı eserinde birkaç satırla aktarılan kısa bir hikâyeye dayanmaktadır. Gazzâlî, bu anlatıda nefsin hevâ ve arzularına yönelmenin mânevî bir çözülmeye yol

açacağını vurgularken Attâr aynı düşüşü aşk yoluyla gerçekleşen bir içsel değişim süreci olarak yeniden kurgular (Gölpınarlı, 2018, s. 210–220).

Şeyh San‘ân anlatısı, XV., XVI. ve XVII. yüzyıllarda derlenen *Mecâlisü’l-Uşşâk* adlı mensur eser aracılığıyla farklı bir boyut kazanarak görsel anlatıya da taşınmıştır. Söz konusu yazmalar, yalnızca metinsel içerikleriyle değil, aynı zamanda resimli sahneleri aracılığıyla tasavvufî imgelem dünyasının şekillenmesinde önemli bir rol üstlenir.

Bu çalışma, Topkapı Sarayı Kütüphanesi’ne ait H. 829 ve H. 1086 numaralı nüshalar ile Oxford Bodleian Library MS Ouseley Add. 24 ve Michigan Üniversitesi Isl. Ms. 235 numaralı dört *Tasvirli Mecâlisü’l-Uşşâk* yazmasında Şeyh San‘ân anlatısının nasıl resmedildiğini ikonografik bir yaklaşımla analiz etmektedir. Analiz kapsamında altı temel sahneye odaklanılmıştır: Rum kızını ilk görüş ve karşılaşma, değişime müritlerin şahitliği, zünnar kuşanma sahneleri, kimlikten vazgeçiş temsilleri ve domuzlara çobanlık sahnesi. Bu sahneler, anlatının temel yapısını oluştururken aynı zamanda aşk, kimlik kaybı ve mânevî olgunlaşma temalarını sembolik olarak yansıtmaktadır.

Mimari arka planlar, figür kompozisyonları, renk kullanımı ve ikonografik unsurlar incelenerek bu sahnelerin yalnızca edebî metnin görselleştirilmesiyle sınırlı kalmadığı; sûfî düşüncenin özgün bir görsel dil aracılığıyla yeniden üretildiği ortaya konmaktadır. Özellikle “domuzlara çobanlık” sahnesinde, Gazzâlî’nin nefsin hevâ ve arzularına teslimiyet sonucu mânevî makamdan düşüşe dair eleştirisi ile Attâr’ın bu düşüşü aşkın sınıyıcı ve değiştirici etkisi olarak yorumlaması arasında güçlü bir anlatı paralelliği kurulmaktadır.

Bu bağlamda çalışmanın temel amacı, tasavvufî aşk anlatılarının yalnızca edebî metinler aracılığıyla değil, aynı zamanda görsel sanatlar yoluyla da nasıl yeniden üretildiğini ortaya koymaktır. Şeyh San‘ân hikâyesi özelinde gerçekleştirilen bu analiz, Osmanlı–İran kültürel sahasında aşk merkezli sûfî imgelerin aracılığıyla nasıl anlamlandırıldığını incelemeyi hedeflemektedir. Ayrıca Panofsky’nin ikonolojik yaklaşımı doğrultusunda minyatür sahnelerinde betimleyici düzeyin ötesine geçen, yorumlayıcı ve sembolik bir görsel anlatımın nasıl inşa edildiğini ortaya koymak, çalışmanın öncelikli amaçları arasında yer almaktadır. Böylece metin–tasvir ilişkisi üzerinden tasavvufî düşüncenin görsel dile aktarımına dair daha derinlikli bir anlayış geliştirilmesi amaçlanmaktadır (Panofsky, 1955, s. 20–41).

2. Tasvirli Mecâlisü'l-Uşşâk Nüshalarında Şeyh San'ân Hikâyesine İkonografik Bir Yaklaşım

2.1. Şeyh San'ân'ın Rum Kızını İlk Görüşü (İlk Karşılaşma): Mecâlisü'l-Uşşâk Topkapı Sarayı Kütüphanesi, H. 829, fol. 90b Üzerine İkonografik Bir Çözümleme



Şekil 1. Rum Kızını İlk Görüş - İlk Karşılaşma — Topkapı Sarayı Ktp. H.829, fol. 90b

Sahne, Şeyh San'ân'ın Rum kızını ilk kez gördüğü ve ona ilk görüşte âşık olduğu anı tasvir etmektedir. Bu karşılaşmaya müridleri de tanıklık etmekte ve şeyhin yaşadığı ani değişim karşısında şaşkınlıklarını göstermektedir. Kompozisyon iki ana düzleme ayrılmıştır: Sol bölümde dış mekânda gerçekleşen karşılaşma sahnesi yer alırken, sağ tarafta mimarî yapının üst katındaki niş içinde Rum kızı betimlenmiştir.

Kahverengi, yeşil ve kırmızı tonlarındaki kıyafetiyle tasvir edilen, beyaz sakallı yaşlı ve beyaz sarıklı Şeyh San'ân başını yukarı kaldırarak niş içinde yer alan Rum kızına yönelmiş, onun güzelliğini hayranlıkla izleyen bir jest ve mimikle resmedilmiştir. Şeyhin arkasında yer alan dört mürid ise bu ana tanıklık etmektedir. Rum kızı, siyah başlığı ve turuncu-yeşil tonlarındaki kıyafetiyle niş içinde yer almakta ve kompozisyonda diğer figürlere oranla daha büyük ölçekte tasvir edilmiştir.

Bu bölünme yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ruhsal bir ayrımı simgeler. Rum kızı, yüksekte ve içeride konumlanarak ulaşılmazlığı ve aşkın henüz tamamlanmamış doğasını temsil eder. Şeyh San'ân'ın dışarıda ve aşağıda gösterilmesi, onun henüz bu sürecin başında olduğunu ima eder (Schimmel, 2001, s. 98–186).

Yüksekçe bir pencere ya da eyvanda oturan Rum kızı figürü, yüzünü Şeyh San'ân'a dönmüştür. Duruşu dik, ifadesi nötrdür. Bu kompozisyon, cazibe ile mesafe arasındaki çelişkiyi yansıtır. Klasik sūfî anlatılarda bu tür kadın figürü, insanı sınayan mecazî aşkı temsil eder.

San'ân, bastonlu ve Rum kızına yönelmiş bir figür olarak betimlenir; arkasında yer alan müridler ise hiyerarşik bir düzenle ve mor tepelerin gerisindeki izleyenler onu takip eder. Bu düzenleme, şeyhin topluluk içindeki statüsünü ortaya koymanın yanı sıra, aşk deneyimiyle yaşanacak değişimin cemaat üzerindeki etkisine işaret eden alegorik bir anlatım sunar; bu yönü, R. de Groot da aşk ve mistik dönüşüm temaları bağlamında inceler (De Groot, 2022, s. 59 – 72). Tüm figürlerin bakışı Rum kızına yönelmiştir; böylece sahnede cezbedici merkez açıkça vurgulanır. Rum kızının oturduğu pencere, yalnızca bir mimarî unsur değil, aynı zamanda bir “görüş perdesi”dir: Görülen ama ulaşılamayan bir aşkı simgeler (Schimmel, 1975, s. 120–125).

Sağdaki yapının çinili yüzeyi ve yüksek duvarları, dünyevî ihtişam ve ulaşılmazlık imgeleridir. Mavi tonlar geleneksel olarak ilâhî hakikati simgelese de bu sahnede mecazî aşk, görünen güzellik ve çekiciliğin insanı yanıltabilen dünyevî bir aşkı temsil ettiğini anlatır (Grabar, 1992, s. 218–219). Mor tepeler ortamdaki huzursuzluğu, bahçedeki ağaçlar ve çiçekler, zahirî güzelliğin ve geçici arzuların temsili olarak düşünülebilir (Chittick, 1989, s. 45–50).

Bu sahne, Şeyh San'ân'ın “imtihan–aşk–değişim” yolculuğunun başlangıcına işaret eder. Rum kızının mimarî olarak ayrı, yüksek ve korunaklı bir mekânda konumlandırılması; San'ân'ın ise dış dünyada, yönelmiş ve cezbedilen hâlde oluşu, aşkın hem sınıyıcı hem de değiştirici gücünü ikonografik düzlemde ortaya koyar.

2.2. Aşk Karşısında Dönüşen Bir Figür Olarak Şeyh San'ân'ın Müritleriyle Yüzleşmesi: Mecâlisü'l-Uşşâk, Topkapı Sarayı Ktp., H. 1086, fol. 43a Üzerine İkonografik Bir Çözümleme



Şekil 2. Aşk Karşısındaki Hâli- Şeyh San'ân'm değişime müridlerin şahitliği
Mecâlisü'l-Uşşâk'm Topkapı Sarayı Ktp. H.1086, s. 43a

Sahne, Şeyh San'ân'ın aşkın etkisiyle çevresinde olup biteni görmez hâl e geldiği ve yaşadığı değişimin müritleri tarafından üzüntüyle karşılandığı bir anı yansıtmaktadır. Kompozisyon, iki katlı bir evin önünde, dış mekânda kurgulanmış izlenimi vermektedir. Yapının en üstünde yer alan üçgen tepe formu, Hristiyan mimarisinde Teslis inancıyla ilişkilendirilen sembolik bir biçim olarak bu karşılaşmaya dinsel bir anlam kazandırmaktadır (Krautheimer,1986, ss. 23–30).

Bu nedenle Hristiyanlara ait olduğu anlaşılan iki katlı yapının üst katında, bir niş içinde tasvir edilen Rum kızı ulaşılmaz güç ve ayrıcalıklı bir konumda gösterilmiştir. Bu yerleştirme, onun hem fiziksel hem de sembolik olarak şeyh için erişilmesi zor bir konumda bulunduğunu vurgulamaktadır. (bknz. fol. 67b)

Alt kattaki pembe yorgan ise bir bedeni değil, mekândaki arzunun varlığını simgeler. Yorganın tek başına ve figürsüz olması, bu arzunun henüz gerçekleşmediğini ve bir bekleyiş hâlinde olduğunu düşündürür. (Ernst, 1997, s.85–92). Alt ve üst kat arasındaki bu ayrım, arzunun yöneldiği kişi ile ona

ulaşma arasındaki mesafeyi mekânsal olarak ifade eder. (Massignon, 1982, ss. 45–60.)

Ortada yer alan bastonlu yaşlı ve Rum kızına bakan figür Şeyh San'ân'dır. Başı hafifçe yukarda, mahzun duruşu, beden diliyle aşkın yükünü ve değişimin bedelini gösterir. Arkasındaki iki figür müritleridir: Sağdaki elini ağzına götürerek sorgulayıcı, hayret ya da utancı simgelerken; önündeki figür başı önünde, el pençe divanda kederli duruşu, şeyhine olan tam bağlılığını teslimiyetini gösterir (Chittick, 1983, ss. 3–20).

Şeyh San'ân diğerlerinden uzakta, mahzun ve mahcup bir şekilde betimlenmiştir. Bu durum onun yalnızlığını ve içine düştüğü aşk ateşini gösterir (Schimmel, 1975, ss. 130–150). Müritlerin uzakta olmalarına rağmen orada bulunmaları ise şeyhlerinin yanından ayrılmadıklarını ve ona bağlı kaldıklarını gösterir.

San'ân'ın solgun, toprak tonlarındaki giysisi tevazuunu ve içinde bulunduğu zor durumu yansıtır. Müritlerin kıyafetlerindeki lacivert, pembemsi ve solgun krem-yeşil tonlar ise tarikat renklerini yansıtır. Bu renkler, şeyhlerinin durumuna rağmen ona bağlı kaldıklarını ve yanında durduklarını ifade eder (Panofsky, 1939, ss. 5–15).

Bu sahne, aşk yolculuğunun zor bir sınav ve yüzleşme anını gösterir. Şeyh San'ân, mecazî aşkın yol açtığı kırılma nedeniyle yalnız kalmış ve eleştirilmektedir. Ancak dışarıdan bir düşüş gibi görünen bu durum, sûfi anlayışta olgunlaşmanın bir işareti olarak değerlendirilir (De Groot, 2022, ss. 64–71). Üçlü figürlü düzen, klasik tasvirlerde tanıklık ve değerlendirme temasını yansıtır. Bu figür yerleşimi, şeyhin aşk sonrasında yaşadığı durumun müritleri tarafından görülmesini ve fark edilmesini vurgular. Mekânın iç ve dış olarak ayrılması ise Şeyh San'ân'ın yaşadığı içsel değişim ile müritlerin bu duruma tanıklığı arasındaki gerginliği ortaya koyan bir karşıtlık oluşturur (de Groot, 2022, ss. 64–68).

2.3. Aşk Uğruna Kimlik Dönüşümü: Şeyh San'ân'ın Zünnar Kuşanması: Mecâlisü'l-Uşşâk, oxford Bodleian library, Ouseley Add.24, fol 60b Üzerine İkonografik Çözümleme



Şekil 3. Şeyh San'ân'ın Zünnar Kuşanma – Aşk Uğruna Kimliğinden Geçiş, Oxford Bodleian Library, Ouseley Add. 24 Nüshası (H.959/M.1552) 60b

Sahne, Şeyh San'ân'ın aşk uğruna kimliğinden vazgeçerek Hristiyanlığa geçtiği ve bunu simgeleyen mavi atkıyı taktığı; Rum kızının kapısında, onun aşkını kabul etmesi için başka ne isteyeceğini sorarak umutla beklediği an tasvir edilmiştir. Şeyh San'ân sahnenin merkezinde yer almakta olup bordo cübbesi ve hardal sarısı kıyafetiyle betimlenmiştir. Beyaz sakallı olan figürün sarı kahverengi ve yeşil tonlarındadır. Başını hafifçe yukarı kaldırarak pencereye yöneltmesi, jest ve mimikleri aracılığıyla aşkını ifade ettiğini ve adeta ilan ettiğini göstermektedir.

Bu yönelim, başlangıçta Rum kızına duyulan dünyevî (mecazî) aşkın zamanla Şeyh San'ân'ın iç dünyasında bir değişime yol açtığını ve daha derin bir anlam kazanarak içsel bir değişimin başladığını gösterir. Pencereye yerleştirilen Rum kızı ise ulaşılmaz bir aşk nesnesi olarak, aradaki mesafeyi ve ayrılığı vurgular. (bknz. fol. 67b ve s. 43a) Figürlerin konumu, Şeyh San'ân'ın dünyevî aşka yönelmesi ile sûfî düşüncede hedeflenen ilâhî aşk arasındaki farkı gösteren bir düzen kurar. (de Groot, 2022, ss. 64–71).

Şeyh San'ân'ın hemen arkasında yer alan dört mürit, farklı jest ve yüz ifadeleriyle resmedilmiştir. Kalbine elini koymuş mürit sadakati, elleri açık veya sorgulayıcı duranlar ise tereddüt ve şaşkınlığı yansıtır. Bu beden dili, aşk uğruna değişim geçiren bir mürşide karşı cemaatin tepkisel çeşitliliğini simgeler.

Şeyh San'ân'ın bordo–sarı-kahverengi-yeşil tonlarındaki kıyafeti ve başlığı, zahitlik ve tasavvufi otoriteyi yansıtırken; elini Rum kızına yöneltmesi, dünyevî cazibeye dikkat çekişin görsel vurgusudur. Tasavvufî yorumda mavi atkı, Şeyh San'ân'ın aşk uğruna benliğinden ve makamından vazgeçmesini simgelemektedir. Bu durum yalnızca bir din değişimini değil, aynı zamanda fenâ, yani benlikten geçiş sürecinin başlangıcını ifade eder. (Schimmel, 2001, ss. 304–308.) Rum kızının yeşil–bordo giysisi ve açık başlığı, cazibe–mesafe ikiliğini ikonografik olarak yansıtır.

Müritlerin kıyafetleri (mavi, yeşil, kahverengi, hardal sarı) tarikat içindeki konumlarına göre seçilmiştir. Özellikle lacivert/mavi sadakati, yeşil tasavvufî bağlılığı çağrıştırır. Bu renk dağılımı hem görsel denge sağlar hem de izleyicinin bakışını yönlendirir. (Hillenbrand, 2000, ss. 236–241).

Arka plandaki çiçekler, bulut benzeri kıvrımlar ve idealize edilmiş doğa, aşkın karmaşıklığını sembolik ve estetik bir biçimde gösterir. Bu süsleme dili, Timurlu ve Osmanlı tasvir geleneğinde aşk temalarının görselleştirilmesinde sıklıkla kullanılmıştır (Blair & Bloom, 1994, pp. 240– 245).

2.4. Aşk Uğruna Kimlik Dönüşümü: Şeyh San'ân'ın Zünnar Kuşanması: Mecâlisü'l-Uşşâk, Michigan Üniversitesi Kütüphanesi, Isl. Ms. 235 (Hatcher Library), dijital, s. 93 Üzerine İkonografik Bir Çözümleme



Şekil 4. Şeyh San'ân'ın Zünnar Kuşanma – Aşk Uğruna Kimliğinden Geçiş, Michigan Üniversitesi Mecâlisü'l-Uşşâk, Isl. Ms. 235, Hatcher Lib., dijital, s. 93

Sahnedeki Şeyh San'ân'ın Rum kızının evinin önünde durarak onun güzelliğine duyduğu hayranlığı ve aşkını dile getirdiği; aşkının kabul edilmesi için ne isteyeceğini sorarak umutla beklediği an tasvir edilmiştir. Kompozisyonun merkezinde yer alan Şeyh San'ân, başını yukarı kaldırarak Rum kızına yönelmiş bir duruşla betimlenmiştir. Beyaz sakallı yaşlı bir figür olarak açık kahverengi cübbesi, boynundaki beyaz atkısı ve beyaz sarığıyla tasvir edilen şeyh, jest ve mimikleriyle aşkını ifade etmektedir.

Boynundaki beyaz atkı, onun hâlâ şeyhlik makamında bulunduğunu göstermektedir. Bu sahne aynı zamanda şeyhin Rum kızının güzelliği karşısında aşk uğruna kimliğinden vazgeçmeye hazır olduğunu, ancak henüz bu durumu gerçekleştirmediğini de ima etmektedir.

Arkasında yer alan iki sadık müridi ise kendi aralarında konuşmaktadır. (bkz. s. 43a) Bu jest, şeyhe duydukları hayranlığın yanında kırgınlık ya da

şaşkınlık hissettiklerini de yansıtır. (Brend,1991, s. 168–178). Sahnede “zünnar kuşanma” ve “müridlerin şahitliği” temalarının birlikte işlendiği görülür.

Zünnarla ilişkilendirilen durum ile müritlerle aynı sahnede buluşturulması, anlatının kırılma noktasını belirginleştirir. Tasavvuf anlatılarında âşığın toplum önünde küçük düşmeyi ve kimliğinden vazgeçmeyi göze alması, manevî olgunlaşma ve teslimiyet sürecinin bir parçası olarak değerlendirilir; bu anlayış sahnedeki görsel düzenleme yoluyla da ifade edilmektedir (Schimmel, 1975, ss. 305–308.).

Rum kızının lila/mavi tonlarda yapının üst katında içinde konumlandırılması ve küçük ölçekte verilmesi, onun sahnede geri planda kalmasından çok, mesafe vurgusuyla önemini ve ulaşılmazlığının altını çizer. (Bknz; fol. 67b, s. 43a, fol. 67b) Figürün jest ve bakış yönünün Rum kızına dönük olması, şeyhin hâlâ bu ilişkiyi öncelediğini ve sahnedeki temel etkileşimin bu iki figür arasında kurulduğunu düşündürür.

Sol kısımdaki yapı, Timur ve erken İran üslubunun özelliklerini taşır: çok katlı planlama, kemerli geçişler ve pencere düzeni içe dönüklüğü simgeler. (Brend, 1991, ss. 162–185) Figürlerin sahne boyunca farklı noktalarda konumlandırılması, anlatının birden fazla anlam taşıdığını düşündürür (Blair & Bloom,1994, ss. 180–210).

2.5. Şeyh San'ân'ın Zünnar Kuşanması: Mecâlisü'l-Uşşâk Topkapı Sarayı Ktp. H.829.93b Üzerine İkonografik Çözümleme



Şekil 5. Zünnar Kuşanması — Topkapı Sarayı Ktp. H.829, fol.93b

Sahne, iç mekânda Rum kızının evinde geçmekte olup Şeyh San'ân'ın zünnar kuşanarak Hristiyanlığa geçiş merasimi tasvir edilmektedir. Kompozisyon iç içe geçmiş iki düzlemden oluşmaktadır. İç mekân, aşk ve değişimin gerçekleştiği merkez sahne olarak kurgulanırken; dış cephede yer alan kapı ve figürler tasavvufi anlamda zâhirden bâtına geçişi simgelemektedir. Bu mekânsal ayırım, seyr ü sülûk sürecinde dış dünyadan içsel hakikate yönelen manevî yolculuğa işaret etmektedir. (Blair & Bloom, 1994, ss. 186–194.)

Şeyh San'ân başı öne eğik biçimde tasvir edilmiş; şeyhliğini simgeleyen sarığını önüne, yere bırakmış ve elinde bir mendil tutarak ağlayan bir figür olarak betimlenmiştir. Bu duruş, hem aşk uğruna şeyhliğinden ve dinî konumundan vazgeçmenin verdiği içsel acıyı hem de Rum kızının aşkını kabul edip etmeyeceğine dair duyduğu endişeyi yansıtmaktadır. Figürün tavrı, adeta Rum kızına yalvaran bir hâl izlenimi verir. Rum kızının koyduğu ağır şartlar ve ona duyduğu derin aşkın etkisiyle ağlayan şeyhin bu duruşu, tasavvufi anlamda fenâ hâlini, yani benlikten geçişi simgelemektedir.

Şeyhin tam karşısında, sarı kıyafetiyle dikkat çeken Rum kızı sahnenin sol alt bölümünde, merkezde dik ve sakin bir şekilde oturur. Jestleri aracılığıyla şeyhin aşkını kabul etmesi için ileri sürdüğü şartları ifade eder. Bu bağlamda Rum kızı, aşkı sunan ve aynı zamanda onu sınavan bir figür olarak kurgulanmıştır. Tasavvufî yorumda ise mecazî aşktan hakikî aşka geçiş sürecini temsil eden sembolik bir otorite figürü olarak değerlendirilebilir.

Mercan Kırmızısı giysili kadın, çapraz konumda yer alan Rum kızının annesini temsil eder; yaşanan durum karşısında şaşkın, sorgulayıcı ve karar verici bir tavır içindedir. Beyaz başörtülü yaşlı kadın ise diğer bir aile büyüğü olarak sükûnetle durur ve kabulleniş simgeler. Pembe giysili Rum erkek, olanları hayret karşılayan ve sorgulayan bir jest içindedir.

Sarı giysili tanık ise sahneye müdahil olmayan, ancak dikkatle izleyen dış gözlemci konumundaki denge figürüdür. Kapıdan içeri girmekte olan figür, elindeki ince asasıyla bir papazı temsil eder. Bu kişi, Şeyh San'ân'ın Hristiyan olması için çağrılan din görevlisidir. Eşikte durması ise San'ân'ın değişim sürecinde bir geçiş anını simgeler.

Renkler, figürlerin temsil ettiği nefis mertebeleriyle birebir ilişkilidir: açık kahverengi/kimyon tonlar, Şeyh San'ân'ın tevazu ve benlikten soyunma hâlini ifade eder. Sade sarı, Rum kızında ilâhî nurun dünyevî yansımasıdır. Mercan kırmızı, içsel farkındalığın ve nefs-i levvâme'nin rengidir. Beyaz, arınma ve teslimiyetin, manevî olgunluğun sembolüdür (Abaza,2018, ss.41–55, 73–81).

İç mekân, bâtinî derinliği temsil ederken; kapı ve pencere, zahir–bâtın geçişini vurgular. Zemindeki tepsiler, dünyevî ziyafetten çok ruhsal terbiyeye dair bir semboldür. Mekân, figür ve jestler bütünleşerek bir dönüşüm haritası oluşturur: aşk yoluyla benliğin erimesi ve hakikate varış (Schimmel,1975, ss. 130–138; 305–310).

2.6. Şeyh San'ân'ın Domuzlara Çobanlık Yapması, Topkapı Sarayı Ktp. H.829, fol.95b Üzerine İkonografik Çözümleme



Şekil 6. Şeyh San'ân'ın domuzlara çobanlık yapması, Topkapı Sarayı Ktp. H. 829, fol 95b

Sahne, Rum kızının koyduğu tüm şartları kabul ederek Hristiyan olan Şeyh San'ân'ın domuzlara çobanlık yaptığı anı konu almaktadır. Kompozisyon, dış mekânda açık bir kır manzarasında kurgulanmıştır. Ön planda koyu yeşil tonlarda betimlenen zemin üzerinde yer yer bej renkli taşlar ve ot kümeleri görülmektedir. Bu doğal unsurlar, sahnenin açık alanda geçtiğini vurgularken kompozisyona dekoratif bir zenginlik kazandırmaktadır.

Arka planda ise açık mor tonlarının hâkim olduğu, kıvrımlı yamaçlara sahip tepeler uzanır. Bu alanda bodur ve dolgun yapraklı ağaçlar ile çevrelerine serpiştirilmiş bej taşlar ve kırmızı-beyaz çiçekler yer alır. Gökyüzü altın yıldızla kaplanmış olup sahneye dekoratif ve parlak bir arka plan etkisi kazandırır. Tepelerin üzerinde sahneyi izleyen figürler konumlandırılmıştır.

Ön planda siyah tonlarda dört domuz ve onları güden figürler yer alır; merkezde ise Şeyh San'ân iki domuz güdücüyle birlikte betimlenmiştir.

Figürlerin yerleşimi, izleyici bakışını ön plandaki eyleme doğru yönlendirecek biçimde düzenlenmiştir.

Tepelerin gerisinde, sağ köşede yer alan turuncu kıyafetli ve beyaz sarıklı figür, aşağı doğru eğilerek şeyhe yönelmiş bakışıyla dikkat çekmektedir. Bu figür, şeyhini izleyen ve onu hiç terk etmemiş sadık müridi temsil eder; şeyhine bağlılığını sürdürdüğünü gösterirken, onun düştüğü durumu tam olarak kavrayamadığını ifade eden bir jest içindedir.

Diğer izleyici figürler ise halktan kişileri temsil ederek anlatıya tanıklık eden ve yargılayan bakışı yansıtır. Şeyhin daha aşağı bir konumda ve domuzlarla birlikte betimlenmesi ise toplumsal hiyerarşinin tersine çevrildiği bir durumu görünür kılar. (Schimmel, 1975, ss. 305–312) Domuz figürü, İslâm kültüründe haramla ve nefsin en alt mertebesiyle ilişkilendirilen bir hayvan olarak kabul edildiğinden, bu hayvanlara çobanlık edilmesi, aşk yolunda benliğin kırılması için göze alınan en ağır sınavlardan biri olarak yorumlanır. Bu bağlamda sahne, sūfi anlatılarda sıkça vurgulanan “zillet yoluyla olgunlaşma” düşüncesini görsel düzlemde ifade eder (Gölpınarlı, 2008, ss. 141–160).

Doğanın estetik ve canlı biçimde betimlenmesi ile sahnedeki aşağılayıcı görev arasındaki karşıtlık, dış güzelliğe rağmen içsel bir imtihanın yaşandığını vurgular. Bu tür görsel karşıtlıklar, tasvir geleneğinde ahlaki ve duygusal gerilimi güçlendirmek amacıyla sıklıkla başvurulan bir anlatım yoludur (Brend, 1991, ss. 176–182).

Şeyh San‘ân, sol orta kısımda yaşlı, beyaz sakallı, kırmızı giysili ve değnek taşıyan eğilmiş bir figür olarak betimlenmiştir. Bu duruş, onun benlikten sıyrılmış ve aşağılanmayı kabullenmiş bir sūfi kimliğine büründüğünü gösterir. Figür, tasavvufta *fenâ* olarak tanımlanan, nefsin terk edilmesi ve aşk uğruna zilletin kabul edilmesi anlayışıyla ilişkilendirilebilir (Schimmel, 1975, ss. 305–312).

Rum figürleri, sahnenin üst bölümlerinde izleyici konumunda yer alarak toplumun zahiri yargılarını temsil eder. Bu figürler, hakikatin içsel boyutundan uzak, yalnızca görünenle hüküm veren bakışı simgeler.

Açık kır manzarasının kamusal bir alan olarak kurgulanması, Şeyh San‘ân’ın sınanmasının yalnızca içsel değil, aynı zamanda toplum önünde yaşanan bir aşağılanma ve teslimiyet süreci olduğunu düşündürmektedir. Açık mekân düzeni sahneye gözlemlenen bir alan niteliği kazandırırken, açık mor tepeler gergin bir atmosfer oluşturarak bu sınavın ciddiyetini vurgulamaktadır (de Groot, 2022, ss. 59–72).

Zemin boyunca uzanan çiçekli ve koyu yeşil alan ise estetik bir güzellik sunarken, bu ortamda domuzlara çobanlık yapılması “zillet içinde izzet”

anlayışını çağrıştırır; böylece dış güzellik ile içsel sınanma arasındaki karşıtlık daha da belirginleşir.

Sonuç

Bu makalede, Gazzâlî'nin *Tuhfetü'l-Mülûk*'te atılan tohumlarla başlayan ve Attâr'ın *Mantuku't-Tayr*'da yeniden kurguladığı Şeyh San'ân menkıbesi, 16.–17. yüzyıla ait altı Tasvirli *Mecâlisü'l-Uşşâk* nüshasında Erwin Panofsky'nin üç katmanlı ikonolojik modeli kullanılarak ele alınmıştır. Altı kilit sahnenin karşılaştırmalı incelenmesi, bu görsellerin yalnızca metni betimlemekle kalmayıp; fanâ–bekâ diyalektiğini, ahlâkî olgunlaşma ve mecazî aşkı bağımsız bir görsel dile dönüştürdüğünü ortaya koymuştur.

Pre-ikonografik düzeyde, mimarî mekân düzeni, figür yerleşimi ve jest dili “imtihan–aşk–dönüşüm” ekseninin kronolojik ilerleyişini vurgulamaktadır. İkonografik düzeyde, Şeyh ile Hristiyan kız arasındaki diyalog, zünnar ve domuz çobanlığı temalarıyla Hristiyan–İslâmî kaynakların kaynaştırılmasını ve anlatının evrensel boyutunu öne çıkarmaktadır. İkonolojik düzeyde ise, Rum kızının varlığı, Şeyh San'ânın değişimi ve domuzlara çobanlık sahneleri, benliğin terkinini (fanâ) ve hakikatte kalıcılığı (bekâ) somutlaştırarak Gazzâlî'nin ahlâkî olgunluk temasını Attâr'ın aşk yolculuğu kurgusuyla ustalıkla birleştirmektedir.

Geylânî Hazretleri'nin “Benim ayağım bütün evliyaların boynundadır” iddiasını reddeden San'ân, nefsin en yüksek direnişini temsil ederken; bu reddediş, içsel dönüşümün başlangıcına işaret eder. Rum diyarındaki “sürgün”, mecazî olarak aşkın ateşiyle terbiye olunan iç âlemin kapısını aralarken; Hristiyan kızla paylaşılan dışsal “düşüş” anları, hakikate ulaşmak için benliğin yerle bir edilmesi gerekliliğini görselleştirir. Nihayetinde San'ân'ın benliği kırılır, gönlü aşkla yıkanır ve “kutbiyetin ayağı” olmanın gerçek anlamını kavrar.

Böylelikle, çalışmada ele alınan tasvirler, 15.–17. yüzyıl Osmanlı–İran sanat ortamında sûfi aşk söyleminin görsel bir tekrar üretimi olarak, izleyiciyi derin bir tefekküre davet eden bağımsız estetik değerler olarak işlev görmektedir. Bu çalışmanın sunduğu ikonografik okuma, İslam sanatlarının yorumlanmasına yönelik yöntemsel ufku genişletmekte ve bu tasavvufî imgelerin derin anlam boyutlarını açığa çıkararak İslam sanatlarının yorumlanmasına yeni yöntemsel yaklaşımlar kazandırmakta ve alandaki akademik tartışmaları zenginleştirmektedir.

TEŞEKKÜR

Yazma eser görsellerine erişim izni sağlayan Topkapı Sarayı Müzesi, Bodleian Library ve Michigan Üniversitesi yetkililerine teşekkür ederim.

KATKI BEYANI

Çalışmanın araştırma süreci ve yazımı birinci yazar tarafından gerçekleştirilmiş, ikinci yazar danışmanlık ve bilimsel değerlendirme süreciyle katkı sunmuştur.

ÇIKAR ÇATIŞMASI

Yazar ve tez danışmanı, bu makale ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını beyan eder.

FON DESTEĞİ

Bu araştırma herhangi bir finansal destek alınmadan gerçekleştirilmiştir.

Kaynakça

- Abaza, M. (2018). *The making of modern Turkish art*. Routledge., ss.41–55, 73–81
- Blair, S., & Bloom, J. (1994). *The art and architecture of Islam 1250–1800*. Yale University Press. ss.180–210, 186–194, 240–245
- Brend, B. (1991). *Islamic art*. Harvard University Press., ss. 162–178–185
- Carl W. Ernst, (1997) *The Shambhala Guide to Sufism*, Shambhala Publications, , s. 85–92
- Chittick, W. C. (1983). *The Sufi path of love: The spiritual teachings of Rumi*. State University of New York Press. , ss. 3–20
- Chittick, W. C. (1989). *The Sufi path of knowledge: Ibn al- 'Arabi's metaphysics of imagination*. State University of New York Press. s. 45–50
- De Groot, R. (2022). A lesson in love: Farid al-Din Attar's story of Sheikh San'an and the Christian girl. *Acta Theologica*, 42(Suppl. 33), ss.59–72, 64–71
- Gölpınarlı, A. (2008). *Tasavvuf'tan dilimize geçen deyimler ve atasözleri*. İnkılâp Kitabevi.
- Gölpınarlı, A. (2018). *Tasavvuf tarihi*. İnkılâp Kitabevi., ss. 95–98,141–160, 210–220
- Grabar, O. (1992). *The mediation of ornament*. Princeton University Press. s. 218–219
- Hillenbrand, R. (2000). *Islamic art and architecture*. Thames & Hudson., ss. 236–241
- Knysh, A. (2017). *Sufism: A new history of Islamic mysticism*. Princeton University Press. Ss.45–52
- Massignon, L. (1982) *The Passion of al-Hallaj*, Cilt 1, Princeton University Press, , ss. 45–60.
- Panofsky, E. (1939). *Studies in iconology*. Oxford University Press. , ss. 5–15
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the visual arts*. Doubleday., s. 20–41
- Krautheimer, R. (1986) , *Early Christian and Byzantine Architecture*, Yale University Press, ss. 23–30.
- Roxburgh. David J., (2001) *Prefacing the Image: The Writing of Art History in Sixteenth-Century Iran*, Brill, , s. 152
- Schimmel, A. (1975). *Mystical dimensions of Islam*. University of North Carolina Press., ss. 120–125, 130–150, 305–312
- Schimmel, A. (2001). *Aşk, Mevlânâ ve tasavvuf* (Çev. S. Kılıç). Kabalıcı Yayınları., s. 98–186
- Uludağ, S. (2012). *Tasavvuf terimleri sözlüğü*. Kabalıcı Yayınları. s. 156
- Görsel Kaynaklar
- Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, *Mecâlisü'l-Uşşâk*, H. 829.

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, *Mecâlisü'l-Uşşâk*, H. 1086.

Bodleian Library, University of Oxford, MS Ouseley Add. 24.

University of Michigan Library, Islamic Manuscripts Collection, Isl. Ms. 235
(Hatcher Library).

