

ARİŞ

Sayı/Issue: 28 / Haziran/June 2026

Değerlendirme: İki Dış Hakem / Evaluation: Two Outside Judges

Çift Taraflı Körleme / Double-Sided Blind Refereeing

Benzerlik Taraması Yapıldı/Similarity Scan Performed - intihal.net

Başvuru/Submitted: 29-01-2026

Kabul/ Accepted: 15-05-2026

Yayın/ Publication: 20-06-2026

Rifâi Gülleri: Edirne Müzesi Koleksiyonu Örneğinde Biçim, İşlev ve Sembolizm

Bahriye Güray Gülyüz | [0000-0003-1116-6527](https://orcid.org/0000-0003-1116-6527) | bahriyeguray@trakya.edu.tr

Dr. Öğr. Üyesi | Trakya Üniversitesi | Edebiyat Fakültesi | Sanat Tarihi Bölümü

Edirne | Türkiye

<https://ror.org/00xa0xn82>

Atf: Güray Gülyüz, Bahriye (2026). "Rifâi Gülleri: Edirne Müzesi Koleksiyonu Örneğinde Biçim, İşlev ve Sembolizm"
Arış, Haziran, Sayı:28, s. 119-140

Öz

Makalenin konusu, Edirne Arkeoloji ve Etnografya Müzesi bünyesindeki Türk İslâm Eserleri Müzesi koleksiyonunda yer alan adet Rifâi *güldür*. *Müze deposunda muhafaza edilen eserlerin tamamı* stilize yılan/ejder formunda tasarlanmış olup, ters U şeklinde kıvrık ve yassı bir baş ile uzun bir saptan meydana gelmektedir. Rifâiyye tarikatının burhan merasimlerinde kullanılan bu tarikat cihazı *kızgın ateşte akkor hâle* gelinceye kadar ısıtmakta ve dile ya da vücuda temas ettirilerek söndürülmektedir. Böylece sufi çevrelerde hem keramet hem de erginleşme göstergesi olarak kabul edilen ejderhayla mücadele sahnesi ritüel düzlemde yeniden canlandırılmaktadır. Bu çerçevede, ateş, demir, gül ve yılan/ejder ikonografisi Rifâi ritüel pratiğinde iç içe geçerek çok katmanlı bir sembolik anlam kazanmakta ve bütüncül bir anlatı inşa etmektedir. Çalışmada, eserler biçimsel ve sembolik özelliklerinin yanı sıra imal süreci açısından da incelenmiş ve ortak malzeme ve tekniklerle üretildikleri belirlenmiştir. Ayrıca mekânsal ve tarihsel bağlamlar dikkate alınarak üretim yeri ve dönemlerinin belirlenmesi hedeflenmiştir. İki eserin İstanbul'daki İbn-i Meddas Abdülhalim Tekkesi'ne ait olduğu envanter kayıtlarıyla tespit edilirken, diğer sekiz eserin Edirne'deki Rifâi tekkelerinden biri ya da birkaçına ait olabileceği görüşü üzerinde durulmuştur. Tarikatın kurumsal gelişimi ile eserlerle doğrudan veya dolaylı bağlantılı tekkelerin kuruluş ve faaliyet dönemleri değerlendirilerek, incelenen Rifâi güllerinin 19. yüzyıla ait olabileceği belirtilmiştir. *Çalışmada, Rifâi güllerinin işlevsel birer ritüel araç olmanın ötesinde, derin sembolik anlamlar taşıyan sanat nesnelere oldukları, tarihsel bağlam ve estetik değerler açısından ise kültürel belge niteliği taşıdıkları sonucuna varılmıştır.*

Anahtar Kelimeler: Edirne Müzesi, Rifâi Gülleri, Ateş, Yılan ve Ejderha, Ayin.

Makale Bilgileri

Yapay Zekâ Beyanı

Çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, tarafımda bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

Etik Kurul İzni

Bu çalışma, etik kurul izni gerektirmeyen nitelikte olup kullanılan veriler literatür-taraması/yayınlanmış kaynaklar üzerinden elde edilmiştir. Çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

Etik Bildirim

arisdergisi@akmb.gov.tr

Lisans

Bu makale Creative Commons Atf-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisans (CC BY-NC) ile lisanslanmıştır.

Dizinleme Bilgileri

Dergi TR Dizin ve ERIH PLUS tarafından dizinlenmektedir.

Çıkar Çatışması

Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.

Rifâi Gl Objects: Form, Function, and Symbolism in the Case of Edirne Museum Collection

Bahriye Gray Gülyüz | [0000-0003-1116-6527](tel:0000-0003-1116-6527) | bahriyeguray@trakya.edu.tr
 Dr. ğr. yesi | Trakya University | Faculty of Literature | Department of Art History
 Edirne | Türkiye
<https://ror.org/00xa0xn82>

Citation: Gray Gülyüz, Bahriye (2026). "Rifâi Gl Objects: Form, Function, and Symbolism in the Case of Edirne Museum Collection" *Arış*, June, Issue: 28, pp. 119-140

Abstract

The subject of this article is ten Rifâi *gl* objects from the collection of the Turkish-Islamic Arts Museum, part of the Edirne Archaeology and Ethnography Museum. All of the objects, preserved in the museum's storage, are designed in the form of a stylized snake/dragon, consisting of an inverted U-shaped, curved and flattened head and a long handle. These ritual objects, used in the burhân ceremonies of the Rifâiyye order, are heated in a fire until red-hot and then extinguished by contact with the tongue or the body. In this way, the scene of fighting the dragon -regarded in Sufi circles as a sign of both miraculous power and spiritual maturity- is ritually reenacted. Within this framework, the iconography of fire, iron, the *gl*, and the dragon intertwines in Rifâi ritual practice, acquiring multilayered symbolic meanings and constructing a holistic narrative. The objects were examined in terms of their formal and symbolic characteristics and production process, showing they were made with common materials and techniques. In addition, by considering spatial and historical contexts, the study aims to determine their place and period of production. In this context, inventory records identify two of the objects as belonging to the İbn-i Meddas Abdülhalim Tekke in Istanbul, while it is suggested that the remaining eight may have belonged to one or more Rifâi tekkes in Edirne. By evaluating the institutional development of the order alongside the founding and activity periods of the tekkes directly or indirectly connected to the objects, it is proposed that the Rifâi *gl* objects under study may date to the 19th century. The study concludes that, beyond serving as functional ritual tools, the Rifâi *gl* objects are works of art imbued with profound symbolic meaning and, in terms of historical context and aesthetic value, constitute significant cultural documents.

Keywords: *Edirne Museum, Rifâi Gl Objects, Fire, Snake and Dragon, Ritual.*

Article Information

<i>AI Disclosure</i>	No artificial intelligence-based tools or applications were used in the preparation of this study. All content has been produced by myself in accordance with scientific research methods and academic ethical principles.
<i>Ethics Committee Approval</i>	The study does not require ethics committee approval, and the data used were obtained through a literature review / published sources. It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation of the study and that all referenced works are listed in the bibliography.
<i>Complaints</i>	arisdergisi@akmb.gov.tr
<i>License</i>	This article is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC).
<i>Indexing Information</i>	The journal is indexed in TR Dizin and ERIH PLUS.
<i>Conflict of Interest</i>	There is no potential conflict of interest in this study.

Giriş

İnsanın kutsal olan ile ilişkisinde, inancını kanıtlamak ve başkalarına göstermek amacıyla bedeni zorlayıcı eylemleri göze alması, kökleri çok eskiye dayanan ve pek çok inanç sisteminde karşılaşılan bir pratiktir. Bu bağlamda, bedeni zorlayıcı mistik davranış biçimleri ve dışa vurumlar, hemen hemen her inanç sisteminde “ibadet” formuna bürünmüş bir kimlikle karşımıza çıkabilmektedir (Aykıt, 2012, 82-83; Güzeldal, 2019, 62-63). Bireysel iman deneyiminin derinleşmesine fırsat veren bu türden ritüeller, aynı zamanda topluluk önünde inancın görünür hâle gelmesini de mümkün kılmaktadır. İnanç ve bedensel deneyim arasındaki ilişkiyi güçlendiren bu aşkın bedensel sınanmalar, topluluk için birer gösterge ve eşik görevi de üstlenir. Özellikle ateşe direnme ve onu kontrol etmeye dayalı uygulamalar, hem bireyin manevi halinin sınanması hem de ilahi kudretin görünür kılınması açısından önemli bir rol üstlenmiştir. Zira ateş gibi yakıcı ve yok edici bir güç karşısında bedenin zarar görmeden varlığını sürdürmesi, kişinin manevi kudretinin bir tezahürü olarak yorumlanırken, ritüel bağlamda ise ilahi korumanın bir tecellisi olarak algılanmıştır. Buna bağlı olarak ateşten etkilenmemek ya da ateşe hükmetmek ilahi dinlerde de peygamberlerin mucizeleri, evliyaların ise en belirgin kerametleri arasında yer almıştır. Nitekim Hz. İbrâhim’in mancınla ateşin ortasına atılmasına rağmen hiçbir şekilde etkilenmemesi, Kur’ânî anlatıda ateşin berd (serin) ve selâm (yakıcılığı yitirmiş) kılınmasıyla açıklanır (Aydın, 2015, 119). Bu anlatılarda ateşten etkilenmemek, ilahi iradenin doğa yasalarını askıya alabilme kudretinin, seçilmiş kullarını koruyuşunun ve onların manevi mertebelerinin ilahi tasdikinin kesin işareti olarak kabul edilmiştir (Tanyu, 1991, 55).

İslâmiyet’in, ibadetlerin bireyin fiziki sınırlarını aşırı zorlamadan yerine getirilmesine yönelik genel tavrına karşın, bazı tasavvuf ekollerinin bedensel sınanmayı manevi deneyimi derinleştiren bir yöntem olarak benimsedikleri bilinmektedir. Bilhassa Rifâiyye tarikatı, zikir esnasında sergilenen ve bedenin sınırlarını zorlayan ritüel repertuarıyla emsalleri arasında özgün bir yere sahiptir. Burhan olarak adlandırılan bu uygulamalar arasında bilhassa ateşte kızdırılan ve gül olarak adlandırılan demir çubukların yalanması veya vücuda tatbik edilmesi en yaygın pratiklerden biri olarak öne çıkmaktadır. Ateş, demir ve beden arasında kurulan bu çarpıcı ilişkinin, dervişin manevi hâlinin sınanmasına hizmet ettiği ve aynı zamanda güçlü bir sembolik dil ürettiği söylenebilir.

Edirne Arkeoloji ve Etnografya Müzesi bünyesindeki Türk İslâm Eserleri Müzesi koleksiyonunda yer alan bir grup Rifâi gülü, bu sembolik dilin somut örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Tamamı stilize yılan/ejder formunda tasarlanmış on eserden oluşan bu koleksiyon, müze deposunda muhafaza edilmektedir. Çalışmada, ritüel anlamlarının yanı sıra malzeme, biçim, sembolik ve estetik özellikleri bakımından da incelenen eserler; Rifâi ayinleri bağlamında birer sanat nesnesi olarak değerlendirilmiştir. Ölçü, fotoğraf ve çizimler¹ aracılığıyla belgelenen örnekler, aidiyet, tarihleme ve koleksiyona katılma biçimi dikkate alınarak ayrıntılı bir şekilde analiz edilmiştir.

¹ Çizimler Arkeolog Osman Vuruşkan’ın titiz çalışmasının ürünüdür. Kendisine çok teşekkür ederim.

Rifâîlik, Ateş ve Keramet

Kurucusu Ahmed er-Rifâî'ye (ö.1182) nisbetle Rifâiyye ve Ahmediyye olarak bilinen tarikat, Batâih² bölgesinde kurulmasına bağlı olarak Batâihiyye adıyla da anılmıştır. Genç yaşta kalabalık bir mürit kitlesinin başına geçen Ahmed er-Rifâî, tarikatın kurumsal yapısını kendi sağlığında oluşturmuş; bu yapı, onun çocukları ve torunlarının faaliyetleriyle kısa sürede farklı coğrafyalara yayılmıştır. (Tahralı, 2008, 99-102; Tahralı, 2015, 287, 290, 294-295). 13-14. yüzyıllarda Anadolu ve Rumeli'de güçlü bir organizasyon gösteren ilk Arap kökenli tarikat olan Rifâiyye'nin, Osmanlı Devleti'nin kuruluş döneminde de çeşitli merkezlerde varlık gösterdiği anlaşılmaktadır (Köprülü, 1991, 95-96; Işın, 1994, 326). Tarikatın İstanbul'a gelişi 16. yüzyıl sonlarına tarihlense de başkentteki kurumsal ve kitlesel varlığının 18. yüzyılda, Üsküdar'da Rifâî Âsitânesi'nin kurulmasıyla belirginlik kazandığı kabul edilmektedir. Bu gecikmenin, 15. yüzyıl ortalarından itibaren şehirde Horasan ve Anadolu kökenli Türk tasavvuf ekolüne mensup tarikatların etkin olmasıyla ilişkili olabileceği düşünülmektedir (Işın, 1994, 326). 19. yüzyıl sonlarında Balkanlar'da geniş bir faaliyet alanına ulaşan tarikatın, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde sadece İstanbul'da en az kırk tekkeyle temsil edildiği anlaşılmaktadır (Şapolyo, 1964, 464-465).

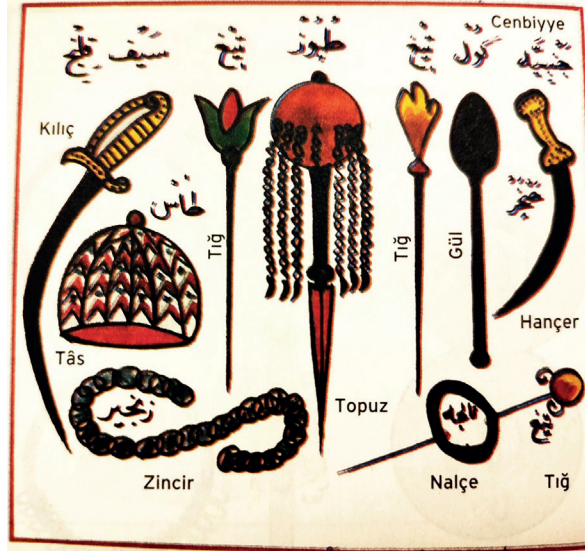
Ahmed er-Rifâî'nin 1160'taki hac ziyareti, tarikatın özgün ritüellerinin ortaya çıkışı açısından bir dönüm noktasıdır. Zira hac dönüşü Medine'yi ziyaret eden Ahmed er-Rifâî'nin, Hz. Peygamber'in kabrine geldiğinde "es-Selâmü aleyke yâ ceddî!" diyerek selâm verdiği, orada bulunanların ise Hz. Peygamber'in "Aleyke's-selâm yâ veledî!" şeklinde karşılık verdiğini işittikleri rivayet edilmektedir. Bu hitabın ardından cezbe kapılarak diz çöken Ahmed er-Rifâî'nin "Uzakta iken benim yerime varıp toprağını öpsün diye sana ruhumu gönderiyordum; şimdi bu devlet bedenime de nasip oldu; uzat elini de dudaklarımla öpeyim" anlamına gelen şiirini okuduğu, bunun üzerine Hz. Peygamber'in kabrinden nûrânî bir el uzandığı aktarılmaktadır. Buna şahit olan müritler cezbe hâlinde ellerindeki türlü alet ve ateşle kendilerini tahrip etmiş fakat bedenlerinde hiçbir hasar oluşmamıştır (Yahyâ Âgâh el-İstanbulî, 2005, 167-168, 207; Tahralı, 2015, 286; İnançer, 2015, 325). Bu menkıbe, hem Ahmed er-Rifâî'nin şeyhlikten evliyalığa geçişinin hem de daha sonraki dönemde burhan adıyla sistematikleşecek olan ayinlerin teolojik ve sembolik zeminini oluşturmaktadır. Zamanla tarikatın en belirleyici niteliklerinden biri haline gelen burhan, aynı zamanda müşit ile mürit arasındaki biat ve sözleşmenin samimiyetine bağlıdır. Zira burada müridin şeyhine ve ona atfedilen kerametlere yönelik koşulsuz bir teslimiyeti söz konusudur (Atasoy, 2005, 138-139).

² Batâih, günümüzde Irak'ın güneyinde, Basra ile Vâsıt arasında yer alan, Dicle ve Fırat nehirlerinin oluşturduğu geniş bataklık bölgesini ifade etmektedir. Ortaçağ İslâm kaynaklarında yarı bağımsız yerel güçlerin ortaya çıktığı stratejik bir coğrafya olarak anılmaktadır (Yıldız, 1992, 195-196).



Şekil 1: Burhan Ayini (d'Ohson) (İnançer, 2015, 330).

Sadece bazı özel gün ve gecelerde gerçekleştirilen burhan merasimlerinde ateşe girme, vahşi hayvanlarla oynama, zehir içme, cam parçaları çiğneme, vücuda delici-kesici aletler saplama gibi aşırı ve aşkın bedensel sınanmalar (Şekil 1), ancak böylesi katı bir teslimiyetle mümkündür. Nitekim vurmali sazların belirlediği bir tempoda ism-i celâl zikrinin en hızlandığı yerde zikri yöneten şeyh, kılıç, şiş, tığ, topuz gibi aletleri (Şekil 2) zikir yapan dervişler arasından seçtiklerinin karın, yanak, gırtlak, göz ucu gibi yerlerine saplar. Bu sırada kan akmaz ve hiçbir acı belirtisi göstermeyen dervişler, vücutlarına saplanmış aletleri elleriyle tutarak zikre devam eder (Tahralı, 2008, 101). Burhan göstermekle Rifâiler, Allah dilemedikçe ateşin yakmayacağı ve keskin aletlerin kesmeyeceği inancını delillendirirken, aynı zamanda Ahmed er-Rifâî'ye atfedilen kerametleri tekrar ederek, pirleriyle hem maddi hem manevi temaslarını sürdürürler (Yahyâ Âgâh el-İstanbulî, 2005, 168-169).



Şekil 2: Rifâî Harp Aletleri (Yahyâ Âgâh el-İstanbulî, 2005, 168, 338)

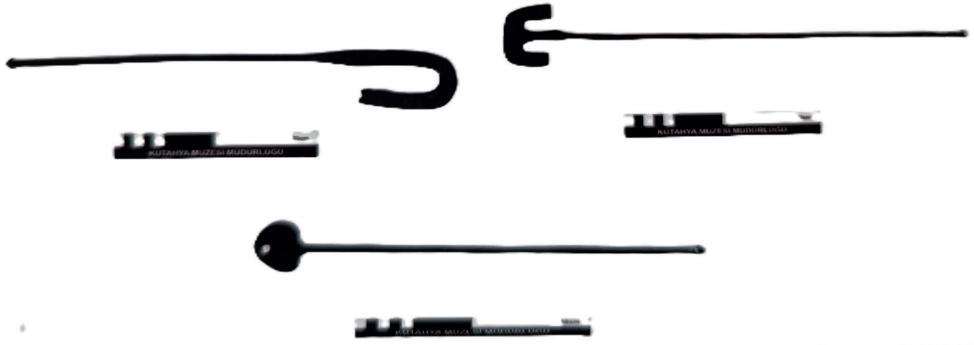
Ahmed er-Rifâî'nin "Aşk ateştir" sözü (Tanyu, 1991, 55) ile kendisine atfedilen "Eğer bir ateşe ismim anılacak olsa asla alev alev yanmaz" ve "Ateşin alevleri yükseldiği esnada zikredince, mahlûkatın rabbinin izniyle alevler benim için sakinleşir" şeklindeki ifadeler, tarikatın geleneğinde ateş ile keramet arasındaki bağlantıyı göstermektedir. Benzer şekilde Rifâî'nin torunu İbrâhim el-A'zeb, aslan ve yılan gibi vahşi hayvanların yanı sıra ateşle de oynamış, irşat için İskenderiye'ye gönderilen Ebü'l-Feth el-Vâsıtî'nin halifesi Abdüsselâm el-Kalibî ise yanan ateşin içine girerek sönünceye kadar kalmıştır (Tahrallı, 2008, 101). Keramet gücünün şeyhler vasıtasıyla sürdürülmesinde ateşin merkezi rolünü ortaya koyan bu anlatılar, tarikat mensuplarının ilahi himaye altında oldukları ve manevi kemale erişecekleri düşüncesini de pekiştirmiştir. Nitekim bu fiillerin tarikatın sır ve bereketlerinden olduğunu ifade eden Kenan Rifâî, bu keyfiyetin müşşidin izniyle Ahmed er-Rifâî'nin hizmetinde kayrılmış bulunanların hepsinde geçerli olduğunu belirterek yol ve pir iribatına dikkat çekmiştir (Tahrallı, 2015, 308-309; Çoban, 2023, 277).

Kur'ân-ı Kerîm'de "hak ile bâtlı birbirinden ayıran kesin delil" manasında kullanılan burhan, bazı İslâm âlimleri tarafından Kur'ân'ın isimlerinden biri olarak da kabul edilmiştir. Bütün şüpheleri ortadan kaldıracak açıklıkta ve hiçbir itiraza yer bırakmayacak kesinlikte bir delil olarak değerlendirilen burhan (Yavuz, 1992, 429), Rifâîyye tarikatında fizik kurallarını ve eşyanın tabiatını aşma şeklinde tezahür etmektedir. Ateş ile burhan göstermek sadece Rifâîyye'ye özgü olmayıp, Kadirilerin vecd hâlinde aşk ateşine daldıkları, Bedevilerin kızgın sac üzerinde zikrettikleri (Yahyâ Âgâh el-İstanbulî, 2005, 167), Sa'dilerin de ateş ile ilgili çeşitli ritüeller icra ettikleri bilinmektedir (Çoban, 2023, 270-271, 273, 275, 277).

Rifâî Gülü: İşlev ve Biçimsel Özellikler

Burhanda izhar edilen kerametlerden biri de ateşte kızdırılan gül adı verilen demir çubukların yalanması ya da vücuda tatbik edilmesidir. Muayyen zamanlarda gerçekleştirilen bu temas gül yalamak olarak da anılmaktadır (Kurnaz, 1996, 222). Meydanın ortasına getirilen bir mangalda kızdırılarak akkor hâle getirilen güller şeyhe sunulur; bunların üzerine bazı dualar okuyup üfleyen şeyh, gülleri ya kendi yalar ya da dervişlere verir. Kimi zaman ise dervişlerin belden yukarısı çıplak olan vücutlarına temas ettirir (Brown, 1868, 222; Tah-

ralı, 2008, 101). “Ya Selam” ismi zikredilerek karşılanan bu temastan sonra ise ayin daha da coşkulu bir şekilde devam eder (Gölpınarlı, 2015, 132; Demirci, 2004, 61). Şeyhin bir dervişin ağzına yumurta kırması, daha sonra ise kızdırılmış gülü ağzına sokarak yumurtayı pişirmesi ve dervişin yumurtayı yemesi de burhanda icra edilen uygulamalardandır (Şapolyo, 1964, 166).



Şekil 3: Afyon Müzesi Rifâi Gülleri (Altunkaynak Duğan, 2018, 595)



Şekil 4: Ankara Etnografya (altta) ve Akhisar Müzesi Gülleri (Ceylan Erol, 2023, 472, 474).

Kullanım amacına bağlı olarak yalama olarak da adlandırılan güller (Altunkaynak Duğan, 2018, 566, 579, 594), yassı bir baş kısmı ve elle tutulmasını sağlayan uzun bir saptan oluşmaktadır. Baş kısımları daire, stilize yılan/ejder, hilal, teber, kaşık ya da ters U gibi çeşitli biçimlerde olabildiği gibi sapların form ve uzunlukları da değişebilmektedir (Şekil 2, 3, 4). Rifâi güllerinin standartlaşmış bir formdan ziyade değişken bir biçim repertuarına sahip olduğunu ortaya koyan bu çeşitliliğin, tarikatın anlam dünyasının zenginliğini yansıttığı söylenebilir.

Katalog

Kat. No: 1

Envanter No: 1148

Malzeme: Demir

Teknik: Dövme

Uzunluk: 52,5 cm

Süsleme: -

Tanım: Ağzı açık baş kısmı 3 cm genişliğinde olup yassıdır. Baştan itibaren daralan eser, sapın yarısına kadar yassı devam etmekte, ardından 1,2 cm çapında silindirik bir form kazanmaktadır. Sap, topaç biçiminde bir ucla sonlanmaktadır.

Müze Geliş Yeri: İstanbul Unkapanı İbn-i Meddas Abdülhalim Tekkesi



Katalog No: 2

Envanter No: 1149

Malzeme: Demir

Teknik: Dövme

Uzunluk: 51 cm

Süsleme: -

Tanım: Ağzı açık yassı baş, 1,3 cm genişliğindedir. Baş kısmından sonra kademeli bir şekilde daralan sap, 1 cm çapında silindirik bir form kazanır. Sap, küt bir ucla sonlanmaktadır.

Müze Geliş Yeri: İstanbul Unkapanı İbn-i Meddas Abdülhalim Tekkesi



Kat. No: 3

Envanter No: 1150

Malzeme: Demir

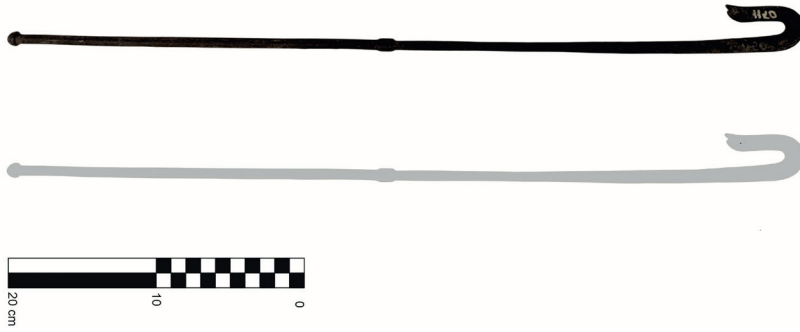
Teknik: Dövme, oyma

Uzunluk: 53 cm

Süsleme: -

Tanım: Ağzı açık baş kısmında çukur gözler belirgindir. 1 cm genişliğindeki yassı baş kısmından sonra hafifçe daralan sap, 0,5 cm çapında silindirik bir form kazanır. Ortasında 1 cm çapında bir bilezik yer alan sapın ucu topaç biçimindedir.

Müzeeye Geliş Yeri:-

**Kat. No: 4**

Envanter No: 1151

Malzeme: Demir

Teknik: Dövme, oyma

Uzunluk: 57 cm

Süsleme: -

Tanım: Ağzı açık baş kısmında çukur gözler belirgindir. 1 cm genişliğindeki yassı baş kısmından sonra hafifçe daralan sap, 0,7 cm çapında silindirik bir form kazanır. Ortasında 1 cm çapında bir bilezik bulunan sapın ucu topaç şeklindedir.

Müzeeye Geliş Yeri: -



Kat. No: 5

Envanter No: 1152

Malzeme: Demir

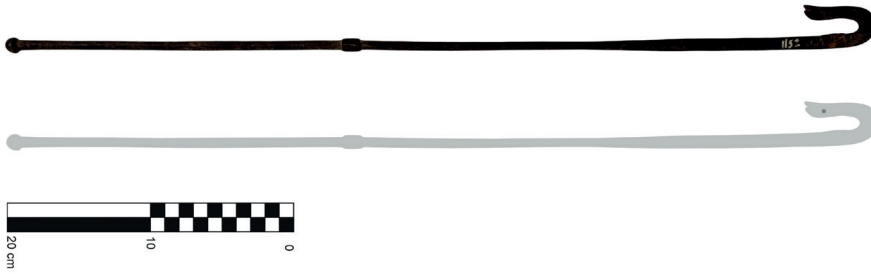
Teknik: Dövme, oyma

Uzunluk: 61 cm

Süsleme: -

Tanım: Ağzı açık olan baş kısmında, çukur gözler belirgindir. 1 cm genişliğindeki yassı baş kısmından sonra hafifçe daralan sap, 0,5 cm çapında silindirik bir form kazanır. 1 cm çapında bir bilezikle donatılmış olan sapın ucu topaç şeklindedir.

Müzeeye Geliş Yeri: -

**Kat. No: 6**

Envanter No: 1153

Malzeme: Demir

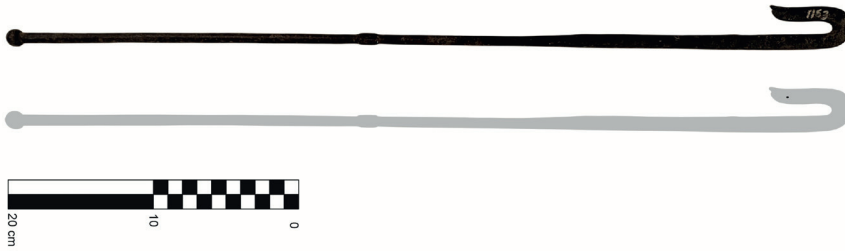
Teknik: Dövme, oyma

Uzunluk: 61 cm

Süsleme: -

Tanım: Ağzı açık olan baş kısmında, çukur gözler belirgindir. 1 cm genişliğindeki yassı baş sap kısmında daralarak 0,5 cm çapında silindirik bir form kazanır. 1 cm çapında bir bilezik bulunan sapın ucu topaç şeklindedir.

Müzeeye Geliş Yeri: -



Kat. No: 7

Envanter No: 1154

Malzeme: Demir

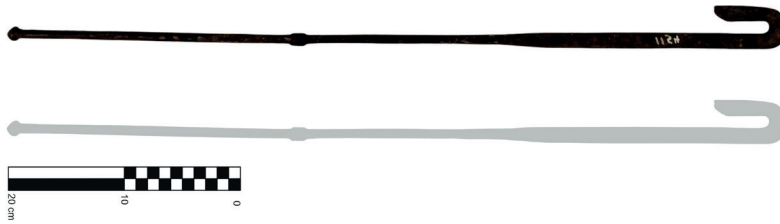
Teknik: Dövme

Uzunluk: 68 cm

Süsleme: -

Tanım: Baş kısmında ağız hafif şekilde belirtilmiştir. 1 cm genişliğindeki yassı baş sapa doğru daralarak 0,5 cm çapında silindirik bir form kazanır. 1 cm çapında bir bilezikle donatılmış olan sapın ucu topaç şeklindedir.

Müzeeye Geliş Yeri: -

**Kat. No: 8**

Envanter No: 1155

Malzeme: Demir

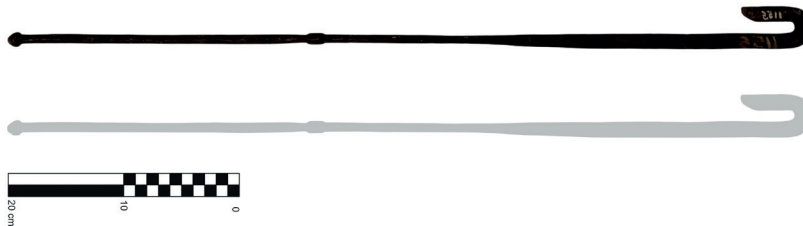
Teknik: Dövme

Uzunluk: 68 cm

Süsleme: -

Tanım: 1,2 cm genişliğindeki kıvrımlı ve yassı baş kısmından itibaren hafifçe daralan eser 0,5 cm çapında silindirik bir form kazanmaktadır. 1 cm çapında bir bilezikle donatılmış olan sapın ucu topaç şeklindedir.

Müzeeye Geliş Yeri: -



Kat. No: 9

Envanter No: 1156

Malzeme: Demir

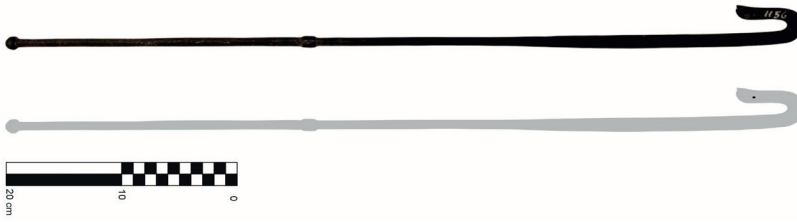
Teknik: Dövme, oyma

Uzunluk: 68 cm

Süsleme: -

Tanım: Baş kısmı ağzı açık şekilde tasarlanmış olup, çukur gözler belirgindir. 1,2 cm genişliğindeki yassı baştan itibaren gövde daralarak 0,5 cm çapında silindirik bir form kazanır. 1 cm çapında bir bilezikle donatılan sapın uç kısmı topaç biçimindedir.

Müze Geliş Yeri: -

**Kat. No: 10**

Envanter No: 1157

Malzeme: Demir

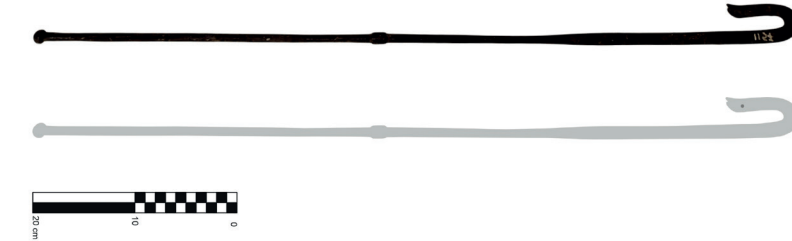
Teknik: Dövme, oyma

Uzunluk: 70 cm

Süsleme: -

Tanım: Baş kısmı ağzı açık şekilde tasarlanmış olup, çukur gözler her iki tarafta belirgindir. 1 cm genişliğindeki yassı baştan itibaren daralan gövde, 0,6 cm çapında silindirik bir form kazanmıştır. 1 cm çapında bir bilezikle donatılan sap, topaç şeklindeki bir uçla sonlanmaktadır.

Müze Geliş Yeri: -



DEĞERLENDİRME

Malzeme ve Teknik:

Malzeme açısından değerlendirildiğinde, demirin Rifâi güllerinin üretiminde temel unsur olduğu görülmektedir. Yüksek ısıya dayanıklı ve sağlam bir malzeme olan demir, ısı işlem sırasında yapısal bütünlüğünü koruyarak şekillendirilmeye elverişli olması ve ateşle doğrudan temas etmeye uygun yapısı nedeniyle bu tür tarikat cihazının üretiminde tercih edilmektedir. Teknik açısından değerlendirildiğinde, dövme demirden imal edilen güllerin geleneksel yöntemler ve el işçiliğiyle üretildiği söylenebilir. Üretim süreci, demir levha veya çubukların istenilen ebat ve ölçülerde kesilmesiyle başlamakta ve metalin yüksek ısıya maruz bırakılarak dövülmeye hazır hâle getirilmesiyle devam etmektedir. Dövme işlemi sırasında metal, bir yandan istenilen forma sokulurken bir yandan da sap ve baş kısımlarındaki detaylar işlenir. Dövme süreci tamamlandıktan sonra metal, yeniden ısıtılıp soğutulularak sertleştirilmekte, dayanıklılığı arttıran bu aşama aynı zamanda deforme olmayı da engellemektedir. Son olarak yüzey pürüzleri giderilerek, kullanıma hazır hâle getirilir (Davulcu, 2015, 28-29).

Katalogda incelenen güllerin nerede üretildiğine dair doğrudan bir kayıt veya belgeye ulaşılamamıştır. Bununla birlikte, aralarından iki tanesinin (Kat. No. 1 ve 2) İstanbul'daki bir tekkeye ait olduğunun tespit edilebilmesi, bu iki örneğin İstanbul'daki bir atölyede, muhtemelen sipariş üzerine imal edilmiş olabileceğini düşündürmektedir. Eserlerden sekizinin (Kat. No. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10) bazı detaylar dışında birbirine oldukça benzediği dikkati çekmektedir. Öyle ki, 68 cm uzunluğundaki üç örnek (Kat. No. 7, 8, 9) ile 61 cm uzunluğundaki iki örnek (Kat. No. 5 ve 6) bu benzerliği boyut açısından da göstermektedir. Ortak üretim teknikleri de göz önünde bulundurulduğunda, söz konusu eserlerin Edirne'deki bir atölyede ve benzer tarihlerde üretilmiş olabileceği akla gelmektedir.

Çalışmada ele alınan örneklerin tamamı stilize yılan/ejder formunda olup, uzunlukları 51 cm (Kat. No. 2) ile 70 cm (Kat. No. 10) arasında değişmektedir. Baş kısmı yassı ve geniş bir biçimde tasarlanmış (Şekil 5) olup ters U şeklindeki kavisten sonra hafifçe daralarak sap kısmında silindirik bir form kazanmaktadır. Sekiz eserde (Kat. No. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10) sap üzerinde dairesel kesitli bilezikler yer almakta (Şekil 6); bir örnek (Kat. No. 2) dışında, incelenen eserlerin tamamında sap, topaç biçiminde bir uçla sonlanmaktadır. Altı eserde (Kat. No. 3, 4, 5, 6, 9, 10) başın iki tarafında göz detayları işlenmiştir.

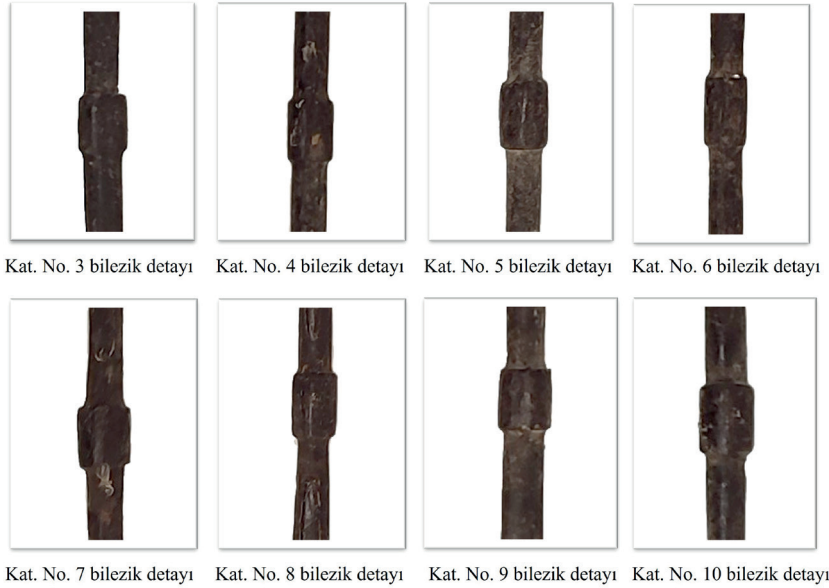


Şekil 5: Baş Detayları

Kıvrımlı stilize yılan/ejder formu, görsel olduğu kadar işlevsel açıdan da amaca uygun bir tasarım sunmaktadır. Uzun sap, gülün rahat kavranmasını sağlarken; yassı ve geniş baş kısmı, bilhassa dil olmak üzere vücuda temas ettirmeye elverişli, pürüzsüz bir yüzey oluşturmaktadır. Baş kısmının kavisli yapısı ise bu yüzeyin iki yana açılarak temas alanının genişlemesine imkân vermektedir. Bu bağlamda Kat. No. 1’de 3 cm’lik baş genişliği, formun etkisiyle iki yana yayılmakta ve yaklaşık 6 cm’ye ulaşan bir temas yüzeyi oluşturarak söz konusu işlevselliği açık biçimde ortaya koymaktadır. İncelenen eserler arasında Kat. No. 1, en geniş baş formuna sahip örnek olup, bunu 1,3 cm baş genişliği ile Kat. No. 2 ve 1,2 cm baş genişliği ile Kat. No. 8 ve Kat. No. 9 takip etmektedir. Diğer eserlerde (Kat. No. 3, 4, 5, 6, 7, 10) baş genişliği 1 cm olarak ölçülmüştür (Şekil 3).

Söz konusu tasarımın aynı zamanda ısı dengeleme işlevi üstlendiği de anlaşılmaktadır. Doğrudan ateşe temas eden baş kısımlarının geniş ve yassı; sapların ise daha dar ve silindirik olması, kesit değişikliğine bağlı olarak ısının yayılmasını önlemekte; böylece başlar akkor hâle gelene kadar ısıtılsa da saplar rahatlıkla tutulabilmektedir. Sapların uzun ve bilezikli yapısı da ısı kontrolüne katkı sağlayan diğer bir çözümdür³.

³ Malzeme, ısı yalıtımı ve imal süreci hakkında mesleki tecrübesini paylaşan Makine Teknisyeni ve demir çelik ustası Hikmet Güray’a teşekkür ederim.



Şekil 6: Bilezik Detayları

Sekiz eserde (Kat. No. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10) ağız açık biçimde işlenmiş olup bu durum, figürlere hareket ve karakter kazandırırken aynı zamanda çatal dil gibi fiziksel bir özellikle doğrudan bağ kurulmasını da desteklemektedir. Figürlere profilden ele alınan bir portre etkisi katan bu işleniş tarzı, altı eserde (Kat. No. 3, 4, 5, 6, 9, 10) her iki yüzde çukur şeklinde belirginleştirilen gözlerle de pekiştirilmiştir. İki eserde (Kat. No. 2 ve 8) ise bu detayların hiç birine yer verilmemiş olup, görünüm siluet hâlinindedir.

Gözlerin çukur biçimde tasvir edilmesi, figürün canlı ve uyanık olduğu izlenimini güçlendiren bir unsur olarak yorumlanabilir. Literatürde yer alan bazı örneklerde göz detayının badem formunda işlendiği de görülmektedir (Ceylan Erol, 2023, 473).

Aidiyet ve Tarihlendirme

Aidiyet açısından değerlendirildiğinde eserlerden iki tanesinin (Kat. No. 1 ve 2) İstanbul Unkapanı'nda yer alan İbn-i Meddas Abdülhalim Tekkesi'ne ait olduğu, kayıtlar aracılığıyla tespit edilebilmektedir. Halk arasında Şeyh Halim Tekkesi ve Karasarıklı Tekkesi olarak da bilinen bu yapının, özellikle Yeşil Tulumba Tekkesi adıyla meşhur olduğu anlaşılmaktadır (Koç, 2021, 917). Mısır Çarşısı'nda aktarlık yapan Şeyh Ahmed Abdülhalim b. Ali Efendi'nin H. 1262/M. 1845-1846 yılında kendi evini dergâha dönüştürmesiyle kurulan tekkenin ilk şeyhi de kendisi olmuştur. Tekkenin 1875 tarihli bir vakfiyesi olduğu bilinmektedir. Oğlu bulunmayan Abdülhalim Efendi'nin vefatından sonra ise tekkenin başına, mahalle imamı da olan Hafız Mustafa Efendi geçmiştir.⁴ Önceleri tek katlı küçük bir bina olan tekkenin, meydan odası, şerbet odası, şeyh odası, kahve odası ve bir dolaplı odadan meydana geldiği, arka tarafında ise üç hela bulunduğu anlaşılmaktadır. Şeyh Mustafa tarafından ikinci bir kat eklenerek genişletilen tekkeye üç oda daha ilave edilip alt kısmı ise selâmlık olarak düzenlenmiştir (Koç, 2021, 917). 1918'de meydana gelen bir yangından etkilenen tekke, bu hadiseden sonra faaliyetini sürdürse de (Sevil, 2018, 91) günümüze harap hâlde ulaşabilmiştir.

⁴ Tasavvuf meyyal bir aileden gelen Abdülhalim Efendi, Rifâiyye tarikatından Şeyh Karasarıklı İbrahim Sabri Efendi'nin dervishi ve halifesi olup, kardeşi Şeyh Mehmed Kâmil Efendi'nin (ö.1841) ise Unkapanı Şazeli Tekkesi postnişini olduğu bilinmektedir. Vakfiyenin düzenlenmesinden bir yıl kadar sonra, 90'lı yaşlarında vefat eden Şeyh Abdülhalim Efendi tekkesi derununa defnedilmiştir (Sevil, 2018, 90-91; Koç, 2021, 917).

İstanbul'daki bu tekkeye ait güllerin ne zaman ve nasıl Edirne Arkeoloji ve Etnografya Müzesi'nin koleksiyonuna dahil edildiğini tespit etmek zor olmakla birlikte, bazı dolaylı bilgiler karanlıkta kalan bu hususu bir nebze de olsa aydınlatır niteliktedir. Zira II. Dünya Savaşı sırasında, Edirne Müzesi'ndeki bazı eserler güvenlik amacıyla İstanbul'a gönderilmiş ve bu süreçte nereye ait oldukları ile koleksiyona ne zaman dahil edildiklerine dair detaylar da kaydedilmiştir. Konumuz olan güller, bu listede yer almamakla birlikte, listedeki iki levhanın İbn-i Meddas Abdülhalim Tekkesi'ne ait olduğu ve Ankara Etnografya Müzesi'nden getirilerek 7 Eylül 1938 tarihinde Edirne Müzesi envanterine kaydedildiği görülmektedir (Karakaya, 2016, 107-108). Bu bilgiden hareketle, Abdülhalim Tekkesi'ne ait güllerin de büyük olasılıkla aynı dönemde Edirne Müzesi'ne kazandırıldığı söylenebilir.

Aidiyeti kesin olarak belirlenemeyen sekiz gülün (Kat. No. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10) ise Edirne'deki Rifâî tekkelerinden biri veya birkaçına ait olabileceği kanaatindeyiz. Zira Edirne Müzesi koleksiyonu oluşturulurken öncelikli olarak yerel kaynaklardan eser toplamaya önem verildiği; tekke ve camilerdeki eşyaların bu amaçla tasnif edildiği anlaşılmaktadır (Karakaya, 2016, 30). Bu bağlamda, Edirne'deki Rifâî tekkeleri, konumuz olan eserlerin ait olabileceği olası mekânlar olarak öne çıkmaktadır. Şehirde 18. yüzyıldan itibaren temsil edildiği kabul edilen Rifâiyye ile bağlantılı tekkelerden İbrahim Ecel Tekkesi (H.1194/M.1780-81), Kabuli Baba Tekkesi (H.1231/M.1815-16) ve Kanatlıköprü/ Rifâî Tekkesi (19. yy?) kuruluş itibarıyla tarikata mensup kabul edilirken; Hacı Memi Tekkesi (19. yy?) ile Noktacızade Kasım Efendi Tekkesi'nin (19. yy) ise bir dönem Rifâî tarikatı tarafından kullanıldığı anlaşılmaktadır (Akçıl, 2009, 127-128, 150-151, 165-166, 181, 208). Adı geçen yapıların tamamı, 30 Kasım 1925 tarihli yasa ile kapatıldığından, konumuz olan güllerin bu tarihten sonra müze koleksiyonuna dahil edilmiş olması kuvvetle muhtemeldir. Nitekim 1929 yılında Hayat Dergisi'nde çıkan bir yazıda, müzenin bir bölümünde tekke eşyalarının sergilendiğine yer verilmekte ve teşhir edilen eserler arasında güller de sayılmaktadır (Karakaya, 2016, 31). Bu yazı, güllerin hangi tekkelere ait olduğuna değinmese de 1929 yılında koleksiyonun bir parçası olduklarının tespit edilmesi açısından değerli bilgiler içermektedir.

Rifâiyye'ye ait bazı cihaz-ı tarikat üzerinde çeşitli tarihler, kişi veya tekke adlarına yer verildiği tespit edilse de (Demirci 2004, 61; Ceylan Erol, 2023, 479, 631; Güray Gülyüz 2025, 172, 174, 194, 201-202), incelenen güllerde bu tür detaylar bulunmamaktadır. Envanter kayıtları da tarihlemeye dair bilgi içermemektedir. Ancak İbn-i Meddas Abdülhalim Tekkesi ile birlikte Edirne'de Rifâî bağlantılı tekkelerin neredeyse tamamının 19. yüzyılda kurulmuş olması, ayinlerde kullanılan teçhizatın bir parçası olarak güllerin de bu dönemde temin edilmiş olabileceğini düşündürmektedir. Buna bağlı olarak, konumuz olan güllerin 19. yüzyıla ait olabileceği kanaati oluşmaktadır. Öte yandan, dayanıklı ve tamire elverişli olan bu tarikat cihazlarının daha erken bir dönemde üretilmiş olması veya daha eski tarihli bir tekkeden miras kalması da mümkündür. Bu konuda ortaya çıkabilecek yeni bilgi ve belgeler, eserlerin tarihlendirilmesine ilişkin değerlendirmelerin kesinleşmesine katkı sağlayacaktır.

Benzer bazı örneklerde araştırmacıların, yılan/ejder formunun tasvir biçimini tarihlendirmeye imkân veren bir unsur olarak değerlendirdikleri; eserlerde ejder figürünün belirgin olmasını 18. yüzyıla, zor seçilecek ölçüde stilize edilmesini 19. yüzyıla, ejder formunun ortadan kalkmasını ise 19. yüzyıl sonları-20. yüzyıl başlarına işaret eden özellikler olarak kabul ettikleri görülmektedir (Ceylan Erol, 2023, 632). Ancak dönem özelliklerinin ve üslup

eğilimlerinin her merkezde ya da atölyede eş zamanlı görülmediği, bilhassa başkent ile taşra arasında belirgin farklılıkların ortaya çıkabildiği göz önünde bulundurulduğunda, söz konusu ölçütlerin her örnek için geçerli olmayabileceği anlaşılmaktadır.

Sembolik Okuma

Rifâi tarikatında şeyhin Ahmed er-Rifâi ile maddi ve manevi bağı, müridin seyr-u sülûk sürecindeki manevi olgunluğunu görünür kılan burhan ayininde kullanılan güller, çok katmanlı bir sembolik yapının tezahürleri olarak değerlendirilebilir. İnceleme konumuz olan eserler özelinde ise bu yapının özellikle ateş, gül ve yılan/ejder imgelerinde yoğunlaştığı görülmektedir.

Ateşten zarar görmeme Hz. İbrâhim'e dayandırılan burhandır (Ceylan Erol, 2023, 633). Bu bağlamda Rifâi tarikatının ayinlerinde kullanılan güllerin Hz. İbrâhim ve mucizesiyle ilgili olduğunu düşünmek mümkündür. Üç semavî din olan Yahudilik, Hristiyanlık ve İslâmîyet'te Hz. İbrâhim, tevhid inancının yerleşmesi için mücadele eden ve inananların büyük atası olarak kabul edilen bir peygamberdir. Putları kırması sebebiyle putperestler tarafından ateşe atılmış, ancak Allah'ın, "Ey ateş, İbrâhim'e karşı serinlik ve esenlik ol!" emri üzerine ateş onu yakmamıştır (el-Enbiyâ 21/68-70). Bu kıssa İslâmî eserlerde daha da zenginleştirilerek aktarılmış; elleri kolları bağlı Hz. İbrâhim'in Nemrut'un emriyle mancınıkla ateşe fırlatıldığı, üzerinden geçen kuşların bile yanarak helak olduğu bu ateşin Hz. İbrâhim için gül bahçesine dönüştüğüne inanılmıştır. Bazı kaynaklara göre Hz. İbrâhim ateşin içinde yedi gün, başkalarına göre ise kırk ya da elli gün kalmıştır (And, 148-150; Kurul, 2010, 117-122). Hz. İbrâhim'in ateşe atılması, sembolik olarak tasavvuf kültüründe önemli bir yer tutmuştur. Ateşin yakmaz oluşunun imanın tasdik hallerinden biri olarak kabul edilmesi ve ateş ile gül arasında dönüşüme dayalı bir bağ kurulmasında bilhassa bu kıssanın etkili olduğu anlaşılmaktadır (Demirci, 2004, 61; Ceylan Erol, 2023, 498, 634, 646).

Güzel görünümü, etkileyici rengi ve kokusuyla cennet çiçeği olarak tahayyül edilen gül, İslâmî gelenekte Hz. Peygamber'in sembolü olarak kabul edilmiştir (Yahyâ Âgâh el-İstanbulî, 2005, 201). Biçim ve renk yönünden çeşitli anlamlar yüklenen bu çiçeğin kırmızı renkte olanı kana, şaraba ve ateşe benzetilmiştir. Tasavvuf edebiyatında ilahi aşkın sembolü olan gülün, güzel taç yaprakları ile Cemal, dikenleriyle ise Celal sıfatlarını en mükemmel biçimde yansıttığı kabul edilmiş (Uludağ, 2001, 149), gonca hali vahdet, açılmış hali ise çokluk ve bolluğu simgeleyen kesret kavramıyla ilişkilendirilmiştir (Kurnaz, 1996, 220-221; Alsancak, 2017, 60, 142).

Bilginin kalpte meydana gelen meyvesi olarak kabul edilen gül ile merkezi temsil eden daire formu arasında ikonografik bir bağ olduğu görülmektedir. Buna bağlı olarak tarikatların en belirgin alametlerinden biri olan taçların tepesine dikilen yuvarlak parça da gül adını almıştır (Gölpınarlı, 2015, 132; Cebecioğlu, 2009, 235). Bu açıdan değerlendirildiğinde, sap ve çiçekten meydana gelen bitkisel gül formu ile baş kısımları yuvarlak ya da kaşık biçiminde olan, ateşte kırmızılaşan bazı Rifâi gülleri arasında şekilsel bir bağlantı kurulduğu düşünülebilir.

İncelenen eserlerin baş kısmı stilize yılan/ejder figürü şeklinde tasvir edilmiştir. Fiziksel yapısı, biyolojik özellikleri ve yaşam biçimiyle hem korku hem de saygı uyandıran yılan, buna bağlı olarak çok yönlü bir sembole dönüşmüştür. Suda veya karada yaşayabilmesi, deri değiştirerek kendini yenilemesi, ayakları olmadan hızlı hareket edebilmesi ve uzun

ömürlü olması gibi özellikleriyle yılan, doğaüstü güçlerle bağlantılı bir varlık olarak tahayyül edilmiştir. Öte yandan, zehirli olması, yerde sürünerek ilerlemesi, soğukkanlı yapısı ve her yerden geçerek avına ulaşabilmesi, onun tehlikeli, sinsi ve hatta lanetli bir yaratık olarak algılanmasına yol açmıştır. Farklı inanışlarda kehanet ve bilgelik kaynağı olarak önemli bir rol üstlenen yılan, çok sayıda yavru olması nedeniyle doğurganlık ve cinsellikle de ilişkilendirilmiştir. Yılan, çoğu mitolojide hayat ile ölüm, su ile toprak, gök ile yeraltı ve iyilik ile kötülük gibi birbirine zıt kavramlarla bağlantılı kabul edilmiştir (Gürkan, 2013, 527-529).

Kur'ân-ı Kerîm'de sadece Hz. Mûsâ'nın asası bağlamında yer alan yılan, İslâmî dünya görüşünde genellikle kötücül bir hayvan olarak kabul edilmiş; hatta cinlerin yılan kılığına girebildiğine inanıldığından, bir çeşit cin sayılmıştır. Bu yaklaşım, yılanla kurulan ilişkinin sıradan bir düzlemde düşünülemeyeceğini ortaya koyarken, bu temasın ancak özel ve istisnai bir yetenekle mümkün olabileceği fikrini de beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda, Yahudi ve İslâm geleneğinde Hz. Mûsâ'nın mucizelerinden biri, asasının firavunun sihirbazlarının yılanlarını yutan bir yılanla dönüşmesidir (Gürkan, 2013, 528-529). Bu anlatı, yılanın kimin elinde veya hizmetinde olduğuna bağlı olarak olumlu veya olumsuz nitelikler kazandığına işaret eder. Bu çok katmanlı sembolik yapı, yılan ile ejderhanın özdeşleşmesine de zemin hazırlamış; ejderha genellikle uçan, ateş saçan, gövdesi pullu devasa bir yılan olarak tasavvur edilmiştir (And, 2007: 323-327; Çevrimli, 2012, 205, 208; Güray Gülyüz, 2020, 63). Sap uzunlukları da dâhil olmak üzere, güllerde yer verilen bazı detaylar, işlevsel özelliklerin yanı sıra sembolik anlam alanını da genişleterek figürün yilandan ejderhaya doğru evrildiği bir okuma ihtimalini düşündürmektedir. Bu geçişin, Kat. No. 10'da 70 cm, Kat. No. 7, 8 ve 9'da ise 68 cm'lik uzunluklarla; Kat. No. 1'de ise baş genişliği ve belirgin şekilde açılmış ağız ile temsil edildiği söylenebilir.

İnsanın en büyük düşmanı olan nefsi çeşitli istiarelerle tasvir eden sufiler, onu genellikle korkunç bir yılan ya da ejderhaya benzetmiştir (Uludağ, 2006, 528). Yılan benzetmesi nefsin sinsi yönüne dikkat çekerken, aynı zamanda her yerden çıkabilecek bu düşmanı sıradanlaştırarak onun mücadeleye edilebilir olduğunu da vurgulamaktadır. Nitekim tasavvufi bakış açısına göre, ne kadar kötü olursa olsun nefsi ıslah etmek ve disiplin altına almak mümkündür (Uludağ, 2006, 528). Bu bağlamda, ateşte kızdırılan yılan/ejder başlı güllerin vücuda tatbik edilmesi, Rifâî dervişlerine, nefis ejderhasıyla hem sembolik hem de somut biçimde karşılaşma ve onu kontrol altına alma imkânı sağlamaktadır. Güllerin baş kısmında tasvir edilen yılan/ejderha, nefis ateşini dilinde söndüren dervişin adanmışlığının sembolü olarak da yorumlanmaktadır (Ceylan Erol, 2021, 628)

Türk-İslâm tasavvuf geleneğinde yılan veya ejderha ile mücadele motifi genel olarak iki temel anlama sahiptir. Bunlardan ilki, iyiliğin kötülüğe galip gelmesini simgelerken; ikincisi ise ejderhanın öldürülmesinin bir güç, erdem ve erginleşme sembolü olarak yorumlanmasındır (Çoruhlu, 2014, 42). Bu bağlamda değerlendirildiğinde, dervişin ateş saçan ejderhayı elinde tutarak kendi bedeninde söndürmesi, bir tür mücadele sahnesi olarak okunabilir. Bu mücadele, sembolik bir anlatımın ötesine geçerek, seyircilerin gözleri önünde gerçekleşen ve fiziksel gerçekliğe sahip bir karşılaşma niteliği taşır. Eserlerin tamamında yılan/ejderha, boyun eğmiş bir pozisyonda ve baş kısmı ezik biçimde tasvir edilmiş olup, bu duruş, etkisiz hâle getirildiğini gösteren görsel bir işaret olarak değerlendirilebilir. Aynı şekilde, çoğu eserin (Kat. No. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10) gövdesi üzerinde yer alan bilezikleri de yaratığın kontrol

altında olduğunu gösteren birer düğüm olarak düşünmek mümkündür (Şekil 6). İkonografik açıdan ejderha gövdesindeki düğümler (Şekil 7); Güneş, Ay ve gezegenlerle ilişkilendirilen astronomik işaretler başta olmak üzere, maddi-manevi iktidar, güç ve talih ifade eden çeşitli anlam katmanlarını içeren tılsımlı semboller olarak değerlendirilmektedir (Öney, 1969, 190; Çakmakoglu Kuru, 2008, 42). Tasavvufi bağlamda ise tarikat cihazı üzerinde yer alan düğümlerin, galebe çalınmış ya da denetim altına alınmış bir gücü temsil ettiği anlaşılmaktadır (Brown, 1868, 147, 149, 151). Kataloglanan örneklerde düğüm metaforuyla temsil edilen kontrol altına alma durumunun Ankara Etnografya Müzesi'ndeki bir örnekte ise (Şekil 4) başın gövdeye bağlanması şeklinde ifade edildiği görülmektedir.



Şekil 7: Bağdat Kalesi, Tılsımlı Kapı üzerindeki ejderha figürü
(Sarre & Herzfeld, 1911, T. X)

Yılan/ejder motifi Rifâi gülleri dışında pek çok tarikat cihazı ve tekke eşyası üzerinde de sembolik olarak kullanılmıştır. Ancak konumuz olan eserler özelinde değerlendirildiğinde söz konusu örneklerin form itibarıyla doğrudan ejderhayı temsil ettiği ve bu bakımdan boynuz nefirlerle benzerlik gösterdiği söylenebilir (Güray Gülyüz, 2020, 62-64).

Sonuç

Bu çalışmada Edirne Müzesi'ndeki Rifâi gülleri, tarikat ritüellerinin bir parçası olmanın ötesinde, estetik ve sembolik açıdan da önemli birer eser olarak ele alınmıştır. Özellikle gül adlandırması ve yılan/ejder formu irdelenerek, biçim, işlev ve sembolik anlamların birlikte oluşturduğu ritüel bütünlük somutlaştırılmaya çalışılmış; ateş, demir, gül ve yılan/ejder arasındaki ilişki, dervişin fiziki ve manevi gücünü sınavan bir sembol olarak değerlendirilmiş ve özellikle nefis kavramıyla ilişkilendirilerek çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda başların ezik, boynun bükük ve gövdenin düğümlü olması, muhatabın kontrol ve itaat altına alındığının simgesi, uzunluğun artması, ağızların açık olması gibi bazı özellikler ise yılan-dan ejderhaya doğru olası bir geçişin işareti olarak yorumlanmıştır. Kontrol altına alınan yılan/ejder formu güllerin aynı zamanda rahat kavranma ve ısı iletkenliği gibi avantajlar barındırdığı da anlaşılmıştır.

Katalogda incelenen güllerin form, malzeme ve teknik özellikler bakımından belirli bir tipolojik bütünlük sergilediği görülmektedir. Bununla birlikte form ve malzeme bakımından

başka müze ve koleksiyonlardaki bazı eserlerle büyük benzerlikler ve ortak özellikler gösterdikleri de tespit edilmiştir. Malzeme kalitesi, işçilik düzeyi, üretim süreci ve uygulanan teknikler dikkate alındığında, söz konusu eserlerin bir demirci atölyesinde, sipariş üzerine üretilmiş olabileceği kanaatine varılmıştır. Bu çerçevede, İbn-i Meddas Abdülhalim Tekkesi'ne ait olduğu belirlenen iki gülün İstanbul'da; Edirne'deki Rifâî tekkelerine ait olabileceği düşünülen sekiz gülün ise Edirne'de üretilmiş olabileceği değerlendirilmiştir.

Çalışmada, eserlerin müze koleksiyonuna katılış süreci ve tarihine dair bazı çıkarımlar da yapılmıştır. Bu çerçevede, Edirne menşeli eserlerin en geç 1929 yılında, İstanbul'dan gelenlerin ise 1938'de Ankara Etnografya Müzesi'nden Edirne Müzesi koleksiyonuna aktarılmış olabileceği yönünde bir kanaat ortaya konmuştur. Eserlerin tarihlendirilmesinde ise 19. yüzyıl görüşü ağırlık kazanmıştır.

Sonuç olarak, Edirne Arkeoloji ve Etnografya Müzesi⁵ bünyesindeki Türk İslâm Eserleri Müzesi koleksiyonunda yer alan Rifâî gülleri, işlevsel birer tarikat cihazı olmanın ötesinde, derin sembolik ve estetik anlamlar taşıyan sanat nesnelere olarak özel bir konuma sahiptir. Bu eserler, tasavvufi ritüeller, tarihsel bağlam ve estetik değerleri bir araya getiren kültürel belgeler niteliğindedir. Edirne Müzesi koleksiyonunda yer alan Rifâî güllerine odaklanan bu çalışma, sınırlı sayıdaki örnek üzerinden elde edilen bulguları daha geniş bir değerlendirme alanına taşımayı ve tasavvuf ile maddi kültür literatürüne bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

⁵ Yardım ve destekleri için Edirne Arkeoloji ve Etnografya Müzesi Müze Müdür Vekili Şahan Kırçın, Uzm. Ayşegül Bozkaya ve Uzm. Zehra Pekpak'a teşekkür ederim.

KAYNAKÇA

- Akçıl, N.Ç. (2009). Edirne Tekkeleri, Marmara Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Alsancak, Z. (2017). Türk Kültüründe Gülün Simgesel Anlamları. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Altunkaynak Duğan, S. (2018). Kütahya Müzesi Tarikat Eşyaları. *Kütahya Müzesi 2017 Yıllığı*, C. 5, (s. 547-598). Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayıncılık.
- And, M. (2008). *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atasoy, N. (2005). *Derviş Çeyizi: Türkiye’de Tarikat Giyim Kuşam Tarihi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Aykıt, D. A. (2012). Akdenizli Bir Keşiş: Sütuncu Simeon/ Simeon the Stylite. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi* 12/2, 81-104.
- Brown, J.P. (1868). *The Dervishes or Oriental Spiritualism*. London: Trubner and Co.
- Cebecioğlu, E. (2009). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları.
- Ceylan Erol, E. (2021). Tarikat Eşyalarında Süsleme ve Sembolizm Üzerine Bir Deneme. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (100), 621-653. DOI: 10.34189/hbv.100.035
- Ceylan Erol, E. (2023). *Türkiye Müzelerinden Örneklerle Türk İslâm Sanatında Tarikat Eşyaları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Çakmakoglu Kuru, A. (2008). Orta Çağ Anadolu Türk Mimarisinde Dügüm Motifi ve İkonografisi. *Erdem* (51), 23-52. DOI: 10.32704/erdem.2008.51.023
- Çevrimli, N. (2012). Değişik İşlevli Bir Grup Madeni Eser Örnekleri Üzerinde Görülen Ejder Figürleri Hakkında Bir Değerlendirme. *Vakıflar Dergisi*, (37), 193-222.
- Çoban, A. (2023). Bidat mı? Bir Tarikat Ritüeli Olarak Devse/Dosa Ayini. M. Aşkar & M. Yıldız (Ed.), *Prof. Dr. Ethem Cebecioğlu’na Armağan*. Ankara: İlahiyat.
- Çoruhlu, Y. (2014). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*. Konya: Kömen Yayınları.
- Davulcu, M. (2015). Antalya’da Demircilik ve Bıçakçılık Mesleklerine Dair Tespit ve Değerlendirmeler. *Kalemisi*, 3 (6), 17-57. DOI: 10.7816/kalemisi-03-06-02
- Demirci, M. (2004). Türk Tasavvuf Kültüründe Gül. *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, 33 (4), 58-64.
- Gölpınarlı, A. (2015). *Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri*. İstanbul: İnkılap.
- Güray Gülyüz, B. (2020). Tasavvufi Bir Çalgı Olarak Nefirin İkonografik Evrilimi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (96), 55-80. DOI: 10.34189/hbv.96.003
- Güray Gülyüz, B. (2025). Edirne Arkeoloji ve Etnografya Müzesindeki Bir Grup Ayinsel Def: Mazharlar. *Sanat Tarihi Dergisi*, 34 (1), 153-205. <https://doi.org/10.29135/std.1612969>
- Gürkan, S. L. (2013). “Yılan”. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 43, s. 527–529). İstanbul: TDV Yayınları.

- Güzeldal, Y. (2019). Hint Kökenli Dinlerde Manastır Yaşamı ve Tekke Hayatı Üzerine Bir İnceleme. *Tasavvuf Dergisi*, 22 (43), 55-84.
- Işın, E. (1994) “Rifâilîk”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C. 6, s. 325-330). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- İnançer, Ö. T. (2015). İstanbul’da Tarikat Ayin ve Zikirleri. C. Yılmaz (Ed.), *Büyük İstanbul Tarihi* (Cilt 5, ss. 316-340). İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yayınları.
- Karakaya, H. (2016). Edirne Müzesi Tarihi ve Edirne Kültür Hayatındaki Yeri. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Edirne.
- Koç, M. (2021). *Revnakoğlu'nun İstanbul'u İstanbul'un İç Tarihi, Fatih*. C. 2. İstanbul: Fatih Belediyesi Kültür Yayınları.
- Köprülü, F. (1991). *Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kurnaz, C. (1996). “Gül”. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 14, s. 219-222). İstanbul: TDV Yayınları.
- Kurul, M. (2010). Osmanlı Resim Sanatında Hz. İbrahim’in Ateşe Atılması. *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (24), 111-145.
- Öney, G. (1969). Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri. *Bellekten*, 33 (130), 171-192. <https://doi.org/10.37879/ttkbelleten.1193855>
- Sarre, F. & Herzfeld, E. (1911). *Archäologische Reise im Euphrat- und Tigris-Gebiet* (Bd. 3). Berlin.
- Sevil, H. (2018). İstanbul’dan Balkanlara Rifâilîk. A. Çakır (Ed.), *Şeyh Sadeddîn Sırrî er-Rifâî Armağan Kitabı (Vefatının 80. Sene-i Devriyesi Anısına)*, (s. 87–112). Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Yayınları.
- Şapolyo, E. B. (1964). *Mezhepler ve Tarikatlar Tarihi*. İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Tahralı, M. (2008). “Rifâiyye”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, (C. 35, s. 99-103). İstanbul: TDV Yayınları.
- Tahralı, M. (2015). “Rifâiyye”, S. Ceyhan (Ed.), *Türkiye’de Tarikatlar: Tarih ve Kültür*. İstanbul: İSAM.
- Tanyu, H. (1991). “Ateş”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, (C. 4, s. 52-55). İstanbul: TDV Yayınları.
- Uludağ, S. (2001). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı.
- Uludağ, S. (2006). “Nefis”. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 32, s. 526-529). İstanbul: TDV Yayınları.
- Yahyâ Âgâh b. Salih el-İstanbulî (2005). *Tarikat Kıyafetlerinde Sembolizm / Mecmu’âtü’z-Zarâ’if Sandukatı’l-Ma’ârif* (M. S. Tayşi, Çev.; Ü. Aytekin & Y. Özbek, Ed.). İstanbul: Ocak Yayıncılık.
- Yavuz, Y. Ş. (1992). “Burhan”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, (C. 5, s. 195-196). İstanbul: TDV Yayınları.
- Yıldız, H. D. (1992). “Batîha”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, (C. 6, s. 429-430). İstanbul: TDV Yayınları.