

TASAVVUF-MÛSİKÎ MÛNASEBETİ

Dilek ARICIOĞLU

YÛKSEK LİSANS TEZİ

TEMEL İSLÂM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

Doç. Dr. İsa ÇELİK

2009

Her hakkı saklıdır

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İSLÂM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

Dilek ARICIOĞLU

TASAVVUF-MÛSİKÎ MÜNASEBETİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. İsa ÇELİK

ERZURUM – 2009

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Bu çalışma Temel İslâm Bilimleri Ana Bilim Dalında jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Doç. Dr. İsa ÇELİK
Danışman



Doç. Dr. Cengiz GÜNDOĞDU
Jüri



Prof. Dr. Mustafa AĞIRMAN
Jüri

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir 17/08 2009



Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	II
ABSTRACT	III
ÖNSÖZ.....	IV
KISALTMALAR	VI
1. GİRİŞ.....	1
1. Etimolojik ve Kavramsal Açıdan Mûsikî	2
2. Tarihi Süreçte Çeşitli Kültürlerde Mûsikî	7
3. Mûsikî Türleri	9
4. Mûsikînin Fonksiyonları	14
BİRİNCİ BÖLÜM	
1. İSLÂM DÜŞÜNCE GELENEĞİNDE MÛSİKÎ VE TASAVVUF-MÛSİKÎ	
MÛNASEBETİ	18
1.1. İslâm Düşünce Geleneğinde Mûsikî	18
1.2. İslâm Filozoflarının Mûsikî Hakkındaki Görüşleri	23
1.3. Sûflerin Mûsikî Hakkındaki Görüşleri	27
1.4. Mûsikînin Müsbet Bilimlerle ve Tasavvufla Olan Mûnasebeti	45
İKİNCİ BÖLÜM	
2. TASAVVUF GELENEĞİNDE VE TARİKATLARDA MÛSİKÎ	50
2.1. Mevleviyye	56
2.2. Kadiriyye	82
2.3. Rıfâiyye	85
2.4. Nakşîbendiyye	88
2.5. Halvetiyye.....	98
2.5.1. Sünbûliyye.....	103
2.5.2. Şabâniyye	104
2.5.3. Cerrâhiyye	105
2.5.4. Sinâniyye.....	106
2.5.5. Uşşâkiyye	107
SONUÇ.....	109
BİBLİYOGRAFYA.....	111
ÖZGEÇMİŞ	120

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ
TASAVVUF-MÛSİKÎ MÛNASEBETİ****Dilek ARICIOĞLU****Danışman : Doç. Dr. İsa ÇELİK****2009-Sayfa: VI + 120****Jüri : Doç. Dr. İsa ÇELİK****Doç. Dr. Cengiz GÜNDOĞDU****Prof. Dr. Mustafa AĞIRMAN**

Doğum, sünnet, düğün, savaş, rûhî ve bedenî hastalıkların tedavisi gibi hayatın pek çok alanında farklı fonksiyonlar icrâ etmekte olan mûsikî, İslam düşünce geleneğinde sürekli gündemde kalan ve tartışılan bir konu olmuştur.

Tasavvufî düşüncede mûsikî, “Elest Bezmi”ndeki İlâhî Hitab’ın hatırlanışdır. Dolayısıyla unutmamayı telkin eden bir özelliği vardır. İşte bu yönü itibariyle mûsikî, özellikle tasavvufun sistemli hale geldiği tarikatlar içerisinde çok farklı bir icrâ alanı bulmuştur.

Bütün tarikatlar kendi bünyelerinde mûsikîyi aynı şekilde ele almasalar dahi, yaygın kanaat mûsikînin insanın kemale ermesi noktasında önemli bir yeri olduğudur. Tarikatların zikir törenleri dikkatle incelendiğinde onların mûsikîyi nefis terbiyesi ve ruh tasfiyesi yolunda riyâzet, mücâhede ve benzeri usüllerin yanı sıra bir farkındalık, yaklaşma ve yükselme vasıtası olarak kullandıkları görülmektedir.

Bu çalışmada İslâm’ın irfânî boyutu olan tasavvuf ile en soyut sanat olarak nitelendirilen mûsikî arasındaki münasebet Mevleviyye, Kadiriyye, Rıfâiyye, Nakşibendiyye ve Halvetiyye tarikatları bağlamında ele alınmıştır.

ABSTRACT

**MASTER THESIS
RELATION BETWEEN SUFISM-MUSIC**

Dilek ARICIOĞLU

Supervisor: Assoc. Prof. İsa ÇELİK

2009-Page: VI + 120

Jury : Assoc. Prof. İsa ÇELİK

Assoc. Prof. Cengiz GÜNDOĞDU

Prof. Dr. Mustafa AĞIRMAN

Music, which has different functions in a large number of fields of life like birth, circumcision, wedding, war, and in the treatment of mental and physical illnesses, has always been on the agenda and a matter of controversy in the tradition of Islamic thought.

In the sufi thought, music is the recollection of Divine Address in “Elest Bezmi”. Therefore, it has a quality which implants not to forget. From this respect, music has been performed in a variety of ways, especially in sects where the sufism has a systematic order.

Even if all the sects do not consider the music the same way within their own structure, the common view is that the music plays an important role in bringing the man to maturity. When looked through the allusion ceremonies of sects, it is seen that they employ the music as a means of awareness, approach and progress as well as mortification, self-struggle against the bodily appetites and the like for disciplining the body and purification of the soul.

In this study, the relation between the sufism, Islam’s wisdom dimension and the music, considered the most abstract art, was examined within the structure of the sects Mevleviyye, Kadiriyye, Rıfâiyye, Nakşibendiyye and Halvetiyye.

ÖNSÖZ

Mûsikî insanların duygu ve düşüncelerini, ölçülü ve ahenkli olarak dile getirdikleri sesli bir ifade biçimidir. İnsanlar acılarını, sevinçlerini, korkularını ve ümitlerini çoğu zaman en soyut sanat olarak tanımlanan mûsikî ile dile getirirler. Bu bazen bir annenin ninnisi olabildiği gibi bazen de muhteşem bir âyin olarak karşımıza çıkar. En basitten en karmaşığa her mûsikî formu arkasında onu şekillendiren kültürel bir arka plana sahiptir. Dolayısıyla her mûsikî eseri bireysel olduğu kadar belki de daha fazla toplumsaldır.

İnsanda fitrî olarak mevcut olan mûsikî, bireyin iç ve dış dünyasını mâmur etmeyi hedefleyen tasavvufla beraber çok farklı bir boyut kazanır. Zira tasavvuf bir yaşam biçimi olması itibariyle, insanların yalnızca formel ihtiyaçlarının giderilmesi yolunda değil, aynı zamanda onlara asıl hüviyetlerinin farkındalığı yolunda ruhî derinlik kazandıran estetik ihtiyaçlarını belirlemede de yön verir, kendi standartlarını belirler. İşte bu noktada tasavvufun biçimlendirdiği mûsikî de iç-dış (enfüs-âfâk) dengesini gözetten bir mûsikî olarak kendini gösterir.

Mûsikînin farklı yönlere çekilebilecek çeşitli kullanım alanlarının olması, insanı diğer sanatlara göre daha çabuk etkileyebilmesi ve benzeri sebepler onu genelde İslâm, özelde tasavvuf içerisinde tartışmalı bir konu haline de getirmiştir. Ancak buna rağmen mûsikî varlığını ve fonksiyonunu sürekli devam ettirmiştir. Günümüze ulaşan dinî mûsikî eserleri ve tasavvufî gelenek içerisinde yetişen mûsikîşinâslar dahi bunu çok bariz bir şekilde ortaya koymaktadır.

Tasavvuf ve mûsikî arasında nasıl bir münasebet olduğunu incelemeye gayret edeceğimiz bu çalışmamız bir “Giriş” ve iki “Bölüm”den oluşmaktadır. Çalışmamızın “Giriş” bölümünde mûsikînin ne zaman ve nasıl ortaya çıktığı ile ilgili kısa bilgiden sonra mûsikînin etimolojik ve kavramsal çerçevesi belirlenmiş, mûsikî türleri ve mûsikînin fonksiyonlarını ele alınmıştır.

Birinci Bölüm’de ilk olarak İslâm düşünce geleneğinde mûsikîye temas edilmiş, İslâm filozoflarının ve sûfilerin mûsikî hakkındaki görüşlerine yer verildikten sonra mûsikînin müsbet bilimlerle ve tasavvufla olan münasebetine değinilmiştir.

İkinci Bölüm’de ise tasavvufî düşünce içerisinde mûsikînin yeri, Mevleviyye, Kadiriyye, Rıfâiyye, Nakşibendiyye ve Halvetiyye tarikatları bağlamında ele alınarak incelenmiştir.

Mûsikî sahasında muazzam eserlerin vücûd bulduğu Bektaşîyye’ye yer verilmemiştir. Bunun sebebi onun mûsikî yönü itibariyle, tasavvuf alanında müstakil bir çalışma gerektirdiği yönündeki kanaatimizdir.

Bizim bu çalışmamızdaki amacımız, mûsikînin teorik yanıyla ilgilenmekten ziyade, insanda fitrî olan mûsikînin tasavvuf içerisinde bir terbiye metodu ve yükselme vasıtası olarak nasıl kullanıldığını ortaya koymak olmuştur.

Çalışmam esnasında yardımlarını gördüğüm tez danışmanım Doç. Dr. İsa Çelik’e, kıymetli hocalarım Prof. Dr. Osman Türer’e, tasavvufla tanıştığım ilk günden beri takıldığım her noktada fikirleriyle ufkumu açan Doç. Dr. Cengiz Gündoğdu’ya, Doç. Dr. Şehmus Demir’e, Dr. Zeki Koçak’a, Okt. Alper Kara’ya ve çalışmamın görünmeyen mîmarları ve asıl çilesini çeken anne ve babama sonsuz şükranlarımı sunuyorum.

Dilek ARICIOĞLU

Erzurum-2009

KISALTMALAR

Age	: Adı geçen eser
Agm	: Adı geçen makale
AÜDTCFA	: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi-Araştırma
AÜİFD	: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi
AÜSBE	: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bkz.	: Bakınız
c.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
DBİA	: Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi
DİA	: Diyanet İslâm Ansiklopedisi
Haz.	: Hazırlayan
İÜEF	: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Krş.	: Karşılaştırmız
MEB	: Milli Eğitim Bakanlığı
MÜİF	: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi
Nşr.	: Neşreden
ö.	: Ölümü
Sad.	:Sadeleştiren
s.	: Sayfa
TDV	: Türkiye Diyanet Vakfı
Trc.	: Tercüme eden
Tsz.	: Tarihsiz
vd.	: Ve diğeri
Yay.	: Yayınları

1. GİRİŞ

İnsanoğlu yaratıldığı günden beri onu diğer varlıklardan temyiz eden yegâne husûsiyet ‘düşünce vasfı’ değildir. Bununla beraber estetik duygu ve din duygusunu da mündemiç yüksek hisler de (hissiyât-ı âliyye) sadece insana mahsus olan, ona husûsiyet ve imtiyaz veren vasıflardır. Din hissi gibi güzellik hissi de insanın yaratılışında ve fitratında mevcuttur. Yani insan bu hislere doğuştan sahip bulunmaktadır.¹ Bu hakikati inkâr etmesi adeta kendini inkâr etmesidir. Çalışma konumuz olan mûsikî de bu yüksek hislerden vücûd bulmuştur.

Tarih boyunca çok farklı şekillerde tarif edilen ve duygu, düşünce ve hissiyatımızın seslerle ifadesi olan mûsikîyi genel olarak; “bir duygu, düşünce ve fikri veya doğal bir olayı anlatmak gayesiyle, ölçülü ve ahenkli seslerin belli bir sanat anlayışı içerisinde, ritimli veya ritimsiz olarak estetik bir şekilde bir araya getirilme sanatı”² şeklinde tarif etmek mümkündür.

Bu şekilde tarif edilen mûsikînin tarihi, ne zaman ve nasıl ortaya çıktığı ile ilgili olarak yapılan araştırmalar dikkatle incelendiğinde bu sorular cevabı henüz bilinmeyen sorular olarak görülmekle beraber onun tarihinin insanlık tarihi kadar eski olduğu düşüncesinin yaygın kanaat olduğu görülmektedir. Yani insanlıkla beraber ortaya çıkmış olan mûsikî zamanla tekamül etmiş ve gelişmiştir.³

Müzikbilimciler tarafından mûsikînin her devirde ve her toplumda mevcut olduğu düşüncesi ve inancı hakim olmakla beraber bu hususlarda çok farklı fikirlerle karşılaşmak mümkündür.

Bunlardan biri, kainatın müzikal olgu olarak kabul edilip, insandan önce yaratıldığı göz önüne alındığı takdirde, kainatın temelde bir mûsikî olduğunu kabul eden görüştür.⁴ Bir diğeri mûsikînin evren tarihinin henüz yazıya ulaşamadığı en eski çağlarda başladığı düşüncesidir ki, bunu savunanlara göre kaynaklarda bunu belli eden izler olmamasına rağmen masallara karışmış ve günümüze kadar intikal eden söylenti tarzındaki bilgiler bu düşüncelyi haklı kılmaktadır.⁵

¹ Süleyman Uludağ, *İslâm Açısından Müzik ve Semâ*, Kabalcı Yay., İstanbul, 2004, s. 11.

² Recai Ali Bayram, “Medeniyet, Kültür ve Mûsikî” http://www.yagmurdergisi.com.tr/konu_goster.php?GOSTER&konuid=1490&yagmur=bolum2&sid=29

³ Ahmet Muhtar Paşa, *Mûsikî Tarihi*, Devlet Matbaası, İstanbul, 1927, I, 1; Uludağ, Age., s. 12.

⁴ Alfred Einstein, *A Short History of Music*, Nşr. Cassell & Company Ltd., Great Britain, 1944, p. 1-2.

⁵ Rüşdü Şardağ, *Mustafa İtrî Efendi*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1992, s. 7.

İlk müzikal sesin farkına varan insanoğluna gelinceye kadar anlaşılabilir, esrarengiz ve sihir olarak addedilen mûsikînin; tarih öncesi çağlarda, içi boş, yankı yapan bir nesneye vurma ya da bir değneği sallayarak vınlama yoluyla icad edildiği düşünülmektedir. Buna mukabil mûsikînin konuşma kudretinden mahrum bulunan hayvanların özellikle de kuşların ötüşünden alındığı şeklindeki düşüncelerle karşılaşmak da mümkündür.⁶

Mûsikî hakkında ileri sürülen bu fikirleri kainatın müzikal olgu olarak kabul edildiği düşüncesinden hareketle değerlendirecek olursak mûsikîyi içi boş, yankı yapan bir nesneye vurma ya da bir değneği sallayarak vınlama olayı ile başlatan görüşense, bunu kuş ötüşlerinin taklidine bağlayan görüş daha isabetli gibi görünmektedir. Zira bu bazı müzikbilimcilerin dünyada mûsikî ile ilgili iki ırk bulunduğu ve bunların kuşlar ve insanlar olduğu şeklindeki düşüncelerini de bir bakıma haklı göstermektedir. Bu görüşler zamanla daha da ileri gitmiş “kuşların çoğu basit fikirli müzisyenlerdir; çıkardıkları nağmeler, babadan evlâda intikal etmiş halk şarkıları tipindedir ve kuşlar, melodi bilen ve ritm hisleri olan bir tüylü koro heyetidir. Hatta kuşlar, küçük bir parçayı peş peşe birkaç kere tekrarlayabilmektedirler, tıpkı bazı radyo istasyonlarının açılış nağmeleri gibi” yorumları dahi yapılmıştır.⁷ Kaldı ki tabiat, zaten basit bir vurma ve vınlama işine ihtiyaç bırakmayacak derecede ritmik olgularla yeterince donatılmış bulunmaktadır.⁸

1. Etimolojik ve Kavramsal Açıdan Mûsikî

Mûsikî (müzik) kelimesinin kaynağı hakkında değişik görüşler arasında en yaygın olanı Latince *musica*'ya dayandığını ileri süren görüştür. Eski Yunanca'daki *mousiké*'den (moussa) geldiği kabul edilen musicanın kökü ise mûz (muse) kelimesidir.⁹ Mûsikî, ilk dönemlerde genellikle “muse” (melek) anlamına gelirken,¹⁰ antik çağların sonlarına doğru ise “mus” yada “musicé” dendiğinde sadece bugünkü mûsikî kavramı anlaşılmağa başlamıştır.¹¹

⁶ Einstein, *Age.*, p. 1-2.

⁷ Salih Murad Uzdilek, *İlim ve Mûsikî*, Kültür Bakanlığı Yay., İstanbul, 1977, s. 55-56.

⁸ Ahmet Muhtar Paşa, *Age.*, I, 2.

⁹ Nuri Özcan-Yalçın Çetinkaya, “Mûsikî”, *Diyanet İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yay. İstanbul, 2006, XXXI, s. 257.

¹⁰ Feyha Talay, *Mûsikî Tarihi*, Orhan Mete ve Ortağı Kolektif Şirketi Matbaası, İstanbul, 1959, s. 3; Yalçın Çetinkaya, *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*, İnsan Yay., İstanbul, 2001, s. 10.

¹¹ Özcan-Çetinkaya, *Agm.*, *DİA*, XXXI, 257.

Mûsikî kavramı birçok milletin dilinde Latince'sine benzer kelimelerle karşılanmıştır. Arapça'da *musika*; Farsça ve Türkçe'de *mûsikî* şeklinde seslendirilmiştir.¹² Ayrıca “mûsikî” kelimesinin İslâm kültürüne bağlı bütün dillerde aynı telaffuzlarla yer almış olan belki de tek Yunanca kelime olduğu da verilen bilgiler arasındadır.¹³

Mûsikî tarihine bakıldığında ise yapılan tanımların onun çerçevesini belirleme açısından önemli olduğunu düşünüyoruz. Pisagor'un “birbirine benzemeyen çeşitli seslerden meydana gelen konser”¹⁴ şeklinde tanımladığı mûsikî, İbn Sînâ için “birbiriyle uyumlu olup olmadıkları yönünden sesleri ve bu sesler arasına giren zaman sürelerini, bir melodinin nasıl kompoze edildiğinin bilinmesi amacıyla araştıran matematiksel bir ilimdir.”¹⁵ Yani müzik, seslerin (nota, nağme) ve ilgili ritmlerin incelenmesini, seslerin uyuşmasını, uyuşmamasını ve hatta sürelerini inceler.¹⁶

Aristo, Pisagor, Aristoxenes gibi eski Yunan filozofları, seslerin uyuşma ve uyuşmaması hususunda “müzikte uyuşma, nefsi (kişiyi) huzura erdiren şeydir” sözünde birleşmişlerdir. Bu konuda bazı İslâm âlimleri de onlara tabi olmuşlardır.¹⁷

Abdülkadir-i Merâgî mûsikîyi “ika’ devirlerinden biriyle tertip edilip kulağa yumuşak gelen nağmelerin bir araya getirilmesi”, Emmanuel Kant “sesler vasıtasıyla birbirini takip eden güzel hisleri ifade etme sanatı”,¹⁸ J.J.Rousseau “sesleri kulağa hoş gelecek şekilde tertip edebilme sanatı”¹⁹ olarak tanımlamıştır. Dimitri Cantemir (Kantemiroğlu) de “çıkardığımız seslerin ölçülü bir zamanda bir usûlün düzenine

¹² Cihat Can, *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul, 2001, s. 37.

¹³ Mahmut Ragıp Gazimihal, *Mûsikî Sözlüğü*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1961, s. 160; Ancak bu düşünceyle beraber İslâm dünyasında da farklı fikirlere rastlamak mümkündür. Mesela İslâm kültürü hakkında kapsamlı araştırmaları olan L. Lamia ve eşi İ. Raci Faruki gelenek içerisinde kullanılagelen mûsikî kavramı yerine “hendese-i savt” kavramını kullanmayı tercih etmişlerdir. Arapça olan bu terim “ses sanatı” ya da “ses mühendisliği” şeklinde tercüme edilebilir. Onlara göre bu terim çok daha sınırlı bir terim olan mûsikî ile eş manalı olarak ele alınmamalıdır. Zira İslâm kültürü içinde yeşeren bütün ton ve ritmlerin estetik terkiplerini mûsikî değil ancak böyle şümulü bir kavram karşılayabilir. Detaylı bilgi için bkz. İsmail Raci el-Faruki-Luis Lâmia el-Faruki, *İslâm Kültür Atlası*, Çev. Mustafa Okan Kibaroğlu-Zerrin Kibaroğlu, İnkılap Yay., İstanbul, 1999, s. 467; Yalçın Çetinkaya, “Hendese-i Savt ve Kur’ân Tilaveti”, *Yeni Şafak*, 28.10.2000, s. 16.

¹⁴ Özcan-Çetinkaya, “Mûsikî”, s. 257.

¹⁵ Ahmet Hakkı Turabi, “önsöz”, *Mûsikî: İbn Sînâ*, Litera Yayıncılık, İstanbul, 2004, s. 6; Ömer Mahir Alper, *İbn Sînâ*, İSAM Yay., İstanbul, 2008, s. 127; Özcan-Çetinkaya, Agm., s. 257.

¹⁶ Murtaza Korlaelçi, “İbn-i Sînâ’da Mûsikî, Erciyes Üniversitesi”, İbn-i Sînâ Sempozyumu, Erciyes Üniversitesi Yay., Kayseri, 1984, s. 350; İbn Sînâ, *Mûsikî*, Age., s. 6

¹⁷ Turabi, Age., s. 6.

¹⁸ Gazimihal, Age., s. 160.

¹⁹ Gazimihal, Age., s. 160; Uludağ, Age., s. 12-13.

uyarak hareket edip belirli bir yerde karar kılıp durması ve işitme gücümüze zevk vermesi” diye tarif etmiştir.²⁰

Yine başka bir tarifte de mûsikî, “ölçülü sesler vasıtasıyla estetik bir tesir ve heyecan husûle getirme sanatıdır”.²¹

Bekir Sıdkı Sezgin de mûsikîyi “âlem-i ezelden insan ruhuna ilhak eden sesler”²² diye tanımlamıştır.

Kısaca mûsikî hakkında insanlık tarihi boyunca farklı kültürler içerisinde hatta aynı kültür içerisinde dahi birçok farklı tanımlamalar, tarifler yapılmıştır ve yapılmaya devam edilecektir. Bu, bilginin ve bilimin gelişmesi açısından da zarurîdir. Bütün bu tariflerden de anlaşılacağı üzere mûsikînin iki temel esası bulunmaktadır: Bunlar da ses ve ölçüdür. Ölçü vasıtasıyla sese güzellik, çekicilik ve tesir gücü verilmektedir. Tıpkı taşların ustaca dizilmesinden mimarî eserlerin, renk ve ışıkların mâhirâne tertip edilmişinden edebî eserlerin meydana gelmesi gibi, seslerin intizam ve insicamlı bir şekilde dizilişinden de mûsikî eserleri teşekkül eder. İşte sesler arasındaki bu tenasüp ve ahenk de mûsikîyi meydana getirir.²³

Mûsikî kavramına çalışma alanımız olan tasavvuf zaviyesinden baktığımızda ise o, ilerde de görüleceği üzere çok boyutlu bir kavram olan semâ’ içerisinde yer bulmaktadır. Bununla beraber raks, zikir, mukâbele, âyin gibi kavramlar da konunun anlaşılması açısından bilinmesi zarurî olan kavramlardır.

Semâ’: Lügatte dinleme, işitme, kulak verme, kulağa hoş gelen ses, kabul edilme, icâbet manalarına gelen semâ’,²⁴ ıstılahta ilahîleri ve dinî mûsikîyi dinleme; makam ve nağme ile okunan dinî metinleri dinleme; bu dinleme sırasında vecde gelip kendini tutamayarak sağa-sola, öne-arkaya doğru bir takım hareketler yapma;²⁵ raksetme, devrân etme, dinlenen dinî mûsikînin tesiriyle coşup dönme,²⁶ nârâ atmak,

²⁰ Özcan-Çetinkaya, “Mûsikî”, s. 257.

²¹ Ahmet Muhtar, Age., s. 1.

²² Aşkın Güney, *Halvetilerde Mûsikî*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1997, s. 2.

²³ Uludağ, *Müzik ve Semâ*, s. 13.

²⁴ Allâme Ebu'l-Fadl Cemâlüddin İbn Manzur, *Lisânü'l-Arâb*, Beyrut, 1997, VIII, 162; Mecdüd'din Muhammed b. Yâ'kub Fîruzabadi, *el-Kâmûsu'l-Muhîd*, Beyrut, 2000, s. 980; Muhammed Ali b. Ali Et-Tehânevî, *Kitâbu Keşşâfi İstilâhâtü'l-fünûn*, İstanbul, 1948, 674-675; Komisyon, *El-Mücemü'n-Nefâisü'l-Vâsîd*, Haz. Ahmed Ebû Hakk, Dârü'l-Mefâiz, Beyrut, 2007, s. 593.

²⁵ Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Milli Eğitim Basımevi, III, İstanbul, 1971, 162; Hasan Kâmil Yılmaz, *Anahatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*, Ensar Neşriyat, İstanbul, 2004, s. 189.

²⁶ Ethem Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, Anka Yay., İstanbul, 2005, s. 555; Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Marifet Yay., İstanbul, 1991, s. 422.

acaib sesler çıkarmak gibi haller²⁷ demektir. Yine bir başka tanımda ise umumî manada, tasavvufî bir şevk ve Allah aşkıyla yapılan bedîî karakterde bedenî harekete bu isim verilmektedir. Bununla birlikte münhasıran da Mevlevî dervişlerinin ney, kudüm, rebâb gibi çalgılar ve okunan ilâhiler eşliğinde tennûre denen bir kıyafet giyerek belli bir usûle göre ayakta ve kolları iki yana açılmış vaziyette dönmeleri ve bu sûretle icrâ ettikleri âyin manasına gelir.²⁸ Bu âyine katılanlara semâzen, âyinin icrâ edildiği yere semâhâne denir.²⁹

Raks: Lügatte sıçrayarak oynamak ve dansetmek anlamlarına gelen bir kelime olan raks,³⁰ tasavvufta ölçülü hareketlerle dans ederek zikretmek,³¹ topluca zikir yapıp ilahîler okunurken bir halka oluşturan dervişlerin otururken veya ayakta iken yaptıkları ritmik hareketlere denir. Semâ’ esnasında vecde gelerek yapılan raks ile diğer rakslar arasında fark vardır. Bu fark onları harekete geçiren sebep ve niyettir. Birinde ilahî aşk, Cenâb-ı Hakk’ın cemâlinden ayrı kalmanın özlemi, ahiret âlemindeki gerçek makama bir an önce kavuşma hasreti, Allah ve Resulü’nün sevdiği kul olabilme gayret ve çabası varken, diğerinde maddi aşk, etrafındakilere hoş ve neşeli görünme gayreti, hatta şehvî duygular hakim olmaktadır.³²

Zikir: Lügatte anmak, hatırlamak, hatırdâ tutmak, yâd etmek, sözünü etme, bir şeyin kaybolmayacak şekilde zihinde hazır tutulması, ismini söyleme, unutmamanın zıddı olan hatırlamayı ifade eden zikir,³³ tasavvufta Allah’ı anmak ve hatırlamak, onu unutmamak (nisyân) ve gaflet halinde olmamaktır. Zikir, âriflerin yaygısı, muhîblerin sağlamca bastığı yer, âşıkların şarâbıdır. Zikrin hakikati, zikredilenden (Allah) başkasını unutmaktır.³⁴

²⁷ Süleyman Ateş, *İslâm Tasavvufu*, Yeni Ufuklar Neşriyat, İstanbul, 1992, s. 177.

²⁸ İlhan Ayverdi, *Asırlar Boyu Tarihî Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük*:Kubbealtı Lügati, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 2005, III, 2723; Pakalın, Age., III, 162; Yılmaz Öztuna, *Türk Müsîkîsi Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, II, İstanbul, 1976, 1225 (Türk Müsîkîsinde de bazı tarikatların, hatta sadece Mevlevî tarikatının hususî âdâbıyla yapılan raksına semâ’ denilir. Bu raks dolayısıyla Avrupalılar, Mevlevîlere “derviches tourneurs” -dönen dervişler- demişlerdir. Bkz. Öztuna, Age., 1225; Uludağ, “Devrân”, *DİA*, İstanbul, 1994, IX, 248).

²⁹ Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, s. 422.

³⁰ İsmail Parlatır ve diğerleri, *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 1998, II, 1844.

³¹ Uludağ, Age., s. 390; Pakalın, Age, III, 8; Hasan Kâmil Yılmaz, “Aziz Mahmud Hüdâyî’nin Semâ’ Risâlesi”, *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, İstanbul, 1986, IV, 273-284.

³² Bayram Akdoğan, *İsmail Ankaravî’nin Hüccetü’s-Semâ’ Adlı Eserine Göre Müsîkî Anlayışı*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 1991, s. 65.

³³ İbn Manzur, Age., IV, 308-309; Fîruzabadî, Age., s. 512; Et-Tehânevî, Age., I, 560; Komisyon, *El-Mücemü’n-Nefâisü’l-Vâsîd*, s. 414.

³⁴ Cebecioğlu, Age., s. 728.

Allah kelimesini veya lâilâhe illallah cümlesini söylemek ve tekrarlamak; tarikat ehlinin belli kelime ve ibareleri belli zamanlarda, belli sayıda, belli bir edeb dahilinde her gün düzenli olarak söylemeleri; vird, hizib, münferiden zikir, zikrullah; tarikat ehlinin ve sûfî cemaatlarının bir yerde toplanıp şeyh veya halifesinin gözetiminde (Allah Allah, hû hû, hayy hayy gibi) belli ibareleri belli bir hareket düzeni içinde söylemeleri gibi manalara gelmektedir. Bu çeşit toplu zikirlerle tarikat âyini, semâ', hadra ve deverân gibi farklı isimler verilmektedir. Söylenen sözlerin ve hareketlerin ritmik olması icab eder. Bu tür zikirlerde bazen ney, kudüm ve def gibi enstrümanlar da kullanılır. Mevlevîlikte, Halvetîlikte olduğu gibi. Bu tür zikirler genellikle tekkelerde icrâ edilir.³⁵

Mukâbele: Lügatte karşılaşmak, biriyle karşı karşıya gelmek, karşı karşıya olma, yüz yüze gelme anlamlarına gelen mukâbele,³⁶ ıstılahta zikir âyini, tarikat ehlinece bir araya gelip karşılıklı oturmak, ayakta durmak veya daire teşkil etmek sûretiyle yaptıkları zikir merasimi; Mevlevî âyini, semâ', semâ' âyini gibi anlamlara gelir. Tarikatlarda dervişler yarım daire oluşturarak şeyhin ve halifesinin karşısına oturduklarından, dervişle şeyhin yüz yüze gelip yaptıkları bu zikir şekline mukâbele (karşı karşıya olma) denilmiştir. Mevlevî dervişleri Sultan Veled devri veya devr-i Veledî diye, semâ'dan önce, semâhânenin etrafında üç kez dönülen törende, şeyh postunun önünde, birbirlerine niyaz edip baş keserek ve birbirlerinin yüzüne bakarak içlerine doğan ilahî feyzi takdis ettiklerinden bu âyine mukâbele denilmiştir.³⁷

Âyin: Farsça'da tören, merasim, usûl, adet, nizam, şekil, kanun, kaide anlamlarına gelen âyin,³⁸ genel manada bütün din mensuplarının, Mecûsîlerin, Yahûdîlerin ve özellikle Hıristiyanların, tasavvufta ise tarikat ehlinin kendi aralarında belli bir usûl ve düzene göre topluca icrâ ettikleri zikir, dinî merasim veya semâ'a verilen isimdir. Kısaca usûl ve ibadet tarzı anlamına gelen âyin aynı zamanda, zikir ve semâ' esnasında okunmak ve mutribde çalınmak üzere, muhtelif makamlarda bestelenen manzume için de kullanılmaktadır. Mesela Mevlevî semâi esnasında çalınmak ve

³⁵ Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, s. 539-540; Cebecioğlu, *Age.*, s. 729; Ayverdi, III, 3504-3505.

³⁶ İbn Manzur, *Age.*, XI, 540; Fîruzabadî, *Age.*, s. 1381; Et-Tehânevî, *Age.*, II, 1205; Komisyon, *El-Mücemü'n-Nefâisü'l-Vâsîd*, s. 966.

³⁷ Cebecioğlu, *Age.*, s. 443-444; Ayverdi, *Age.*, II, 2131; Uludağ, *Age.*, s. 342; Öztuna, *Age.*, II, 225.

³⁸ Mehmet Kanar, *Farsça-Türkçe Sözlük*, Deniz Kitabevi, İstanbul, 2000, s. 41; Cınuçen Tanrıkorur âyin kelimesi hakkında, "hemen bütün sözlüklerimizde Farsça olarak gösterildiği halde bu dilde anlamı olmayan âyin kelimesinin, ünlü dil uzmanı Besim Atalay'a göre "dinî tören" anlamındaki Türkçe "oyun" kelimesinin Farsçalaşmışıdır." açıklamasında bulunur. Cınuçen Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Müsîkîsi*, Dergâh Yay., İstanbul, 2005, s. 109.

söylenmek üzere çeşitli makamlarda bestelenmiş ve dört selâma ayrılmış olan Türk Mûsikîsinin en güzel, en muhteşem örneklerini teşkil eden büyük besteye de âyin-i şerif denilmektedir.³⁹

Genellikle tarikatlardaki merasimler ya da semâ' meclisleri için kullanılan âyin kavramının genel olarak ilk zamanlarda kullanılmasına rağmen sonraki dönemlerde (özellikle XII. yüzyıldan itibaren) kullanılmayıp onun yerine her tarikatın kendi âyinine özel bir isim verilmiştir. Yani âyin, İslâm kültüründe pek revaç bulmayan bir kavramdır. Âyin yerine daha çok bu törenler zikir kavramıyla beraber kullanılmaya başlanmıştır. Ancak Mevlevîlik bu uygulamanın bir istisnasını teşkil eder ve âyin kavramı bu tarikatta hâlihazırda da kullanılmaktadır. Zira resmi adı mukâbele-i şerif olan Mevlevî semâi, halen günümüzde de Mevlevî âyin-i şerifi olarak da geçmektedir.⁴⁰

Çalışmamızda genel olarak karşımıza çıkan temel kavramlar bunlar olmakla beraber, bunların yanında devrân, vecd, darb-ı esmâ, esmâ-i seb'a gibi kullanılan bazı tâlî kavramlar vardır ki biz onları tezimizin ilgili bölümlerinde işleneceğinden tekrara düşmemek için yerinde ele almayı uygun bulduk.

2. Tarihi Süreçte Çeşitli Kültürlerde Mûsikî

Çalışmamıza başlarken genel olarak bir çerçeve çizmeye çalıştığımız mûsikî kavramına burada tarihsel süreç içerisinde hangi manaların yüklendiğine kısaca temas etmek istiyoruz.

Eski Mısır, Grek, Çin ve Hint gibi belli başlı kültür ve medeniyetlere mensup düşünür ve müzisyenlerin müziğe yükledikleri anlamlar arasında benzerlikler olduğu görülmektedir.⁴¹

Corpus Hermeticum'un "*kralların övgüsü ve müzisyenlerin ilahîlikleri üzerine*" başlıklı son bölümünde filozof ve hakim Hermes, Tanrı'nın en büyük müzisyen

³⁹ Cebecioğlu, Age., s. 70; Ayverdi, Age., I, 231-232; Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, s. 69-71; Öztuna, Age., II, 225.

⁴⁰ S. Uludağ bu hususta şöyle bir açıklama da bulunmaktadır. "Yahudî ve Hristiyanların dinî merasimlerinin de Türkçe'de âyin kelimesiyle ifade edilmesi, şer'i esaslara bağlı tarikat mensuplarının bu terimi fazlaca kullanmalarını engellemiştir. Bununla beraber özellikle Mevlevîlerle bazı Sünnî tarikatların âyin kelimesini kullandığı görülmektedir." "Mevlevî mukabelesi esnasında okunan eserler âyin dendiği gibi, yine Mevlevîler tarafından belirli zaman ve mekân'a bağlı olmaksızın arzu üzerine yapılan zikir ve sohbet toplantısına da ayn-ı cem (aynû'l-cem) adı verilir. Bkz. Uludağ, "Âyin/Tasavvuf", *DİA*, İstanbul, 1991, IV, 250.

⁴¹ Özcan-Çetinkaya, "Mûsikî", s. 257.

olduğunu, onun baştan başa kainatta müzik yaptığını ve kozmik sürecin, onun müziği olduğunu şu şekilde ifade etmektedir.⁴²:

“ Eğer alettaki bir hatadan dolayı müzik bozuk çıkarsa, suç müzisyende değildir. Tıpkı bunun gibi, eğer benim konuşmam da insanî zayıflığımdan ötürü bozuk olursa, sana düşen, benim konuşma ile ifade etmeye çalıştığım, bu yukarıdan gelen ilahî ilhâmı suçlamamandır. Tanrı, en büyük müzisyendir. O baştan başa kainatta müzik yapar. Kozmik süreç O’nun müziğidir. İşte ben de O’nun çaldığı aletlerden biriyim. Eğer (armonide) herhangi bir aksaklık varsa, suçu İlâhî Müzisyene değil -çünkü O hata yapmaz- O’nun insanî aletinin kusurlarına yükle.” (insanda ise ruh müzisyen, beden ise onun enstrümanıdır)⁴³

Hermes’in mûsikî konusundaki düşüncelerini ve Hermeticum’da yer alan bu benzetmeyi Seyyid Hüseyin Nasr ise şöyle ifade etmektedir: “Sûfî, Yaratıcı’nın ellerinde bizzat bir enstrümandır ve onun ürettiği şey, ‘Semâvî Müzisyen’ tarafından çalınan ve varlığının işittiği bir şarkıdır. Dünya bizzat, uyumlu seslerden oluşan bir şarkı, dinleyiciyi o makamlara yöneltebilen bir kompozisyon gibidir.”⁴⁴

Konfüçyanizm’e ait metinlerdeki bilgilerde de durum yukarıda anlatılanlardan farklı değildir. Bu metinlerde yer alan düşüncelere göre pentatonik (beş ton/ses) sistem olarak bilinen Çin müzik sisteminde mûsikî ve kozmik ahenk konusunda “kung” sesi hükümdarı, “sheng” sesi tebaasını, “cnüeh” sesi halkı, “chih” sesi iş ve bürokrasiyi, “yu” sesi eşyayı gösterir. Bu beş unsurdaki bozukluk hükümet yönetiminde uygunsuzluğu işaret eder. Siyasî ahengin bulunmadığı bir ülkede ise kozmik ahenk de bozular. Bu bağlamda Konfüçyanizm müziği, gök ile toprak arasında bir ahenk olarak görülür.⁴⁵

Müzik ile ilgili ilk çalışmaları yapan Pisagor ise bu ahengi sayılarla ifade eder. Ona göre nesnelere sayıların bir araya gelmesiyle oluşmaktadır ve evrenin temeli aritmetiksel orantılardır. Ancak bu matematiksel yorumlama ile beraber onun öğretisinin daha çok kozmolojik bir karakter taşıdığını ifade etmek gerekir. Zira

⁴² Özcan-Çetinkaya, Agm., s. 257

⁴³ Çetinkaya, *İhvân-ı Safâ*, s. 35, Corpus Hermeticum Libellus, XVIII (-den aktaran Mahmut Erol Kılıç, *İslâm Kaynakları Işığında Hermes ve Hermetik Düşünce*, MÜSBE, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1989, s. 82, 182. dipnot).

⁴⁴ Seyyid Hüseyin Nasr, *İslâm Sanatı ve Maneviyatı*, Çev. Ahmet Demirhan, İnsan Yay., İstanbul, 1992, s. 216-217.

⁴⁵ W. Eberhard, *Büyük Bilgi ve Müzik Hakkında Notlar: Konfüçyüs Felsefesi’ne Ait Metinler*, Çev. Muhaddere Nabi Özerdim, Ankara, 1946, s. 22; Çetinkaya, Age., s. 78-79.

Pisagor'un temel çizgileri ateş, su, toprak ve havadır. Ona göre bu dört unsur başlangıçta bir kaos/karmaşa halindeyken, yaratıcı bunları düzene koyarak kozmos/düzen ve ahenk meydana getirmiştir. İşte müzik de kainattaki bu düzen ve ahengin yansıması ve ifadesidir.⁴⁶

Pisagor'dan itibaren antik Yunan düşünürlerinin müzik üzerinde çeşitli görüşleri sürdüğü görülmektedir. Müziği eğitimlerin en üstünü olarak kabul eden Sokrat'a göre ritm ve melodi ruhun içine işleyerek onu en güçlü biçimde kavrar. Ayrıca iyi eğitim gören bir insanın ritm ve melodi yönündeki başarısı ruhunu da güzelleştirir.⁴⁷ Eflatun'un (Platon) da bu konudaki yaklaşımı Sokrat'ın görüşlerine çok yakındır. Aristo ise müzik eğitiminin pek çok bilgiye ulaşmak için araç olması yönünden gerekli olduğunu söyler.⁴⁸

Yunan felsefi ekolünden Avrupa'ya geçiş yaptığımızda ise, IV. yüzyıldan itibaren Avrupa'da Hıristiyanlık çerçevesinde şekillenen kilise müziğinin ortaya çıktığını görmekteyiz. VI. yüzyılda St. Boethius, *De Musica* adlı eserinde Pisagor ve Eflatun felsefelerinden yola çıkarak müzik ve matematiğin ayrılmazlığına, müziğin insan karakterine etkisine ve eğitimdeki yerine değinir. Bu dönemde kilisenin koyu taassubu altında insan, sadece ölümden sonrasına hazırlık yapması gereken kutsal bir ortama yönlendirilmiş, çalgı ve kadın sesinin kilise tarafından yasaklanarak kilisede en kutsal çalgının sadece erkek sesi olduğu kabul edilmiştir.⁴⁹

3. Mûsikî Türleri

Dünyada hangi sanat ve edebiyat türüne bakılırsa bakılsın her birinin belli kalıplar çerçevesinde inşa edildiği görmek mümkündür. Resim, heykel, mimarî gibi mekânda kendini gösteren güzel sanatlarda *form*, şiir, mûsikî, roman gibi zaman içinde yaşayan güzel sanatlardan daha belirgindir. Sanatın en soyut boyutunda duran ikinci grupta form birinci gruptaki gibi görülmez. Bunlar fikirlerin sıralanışındaki düzenden neşet eder ve ancak bu düzenle hissedilebilir. İşte besteci ilhamını ses sanatına dökerken belli bir düzen içerisinde bunu yapar. Dinleyici için de durum bundan farklı değildir. Bir mûsikî eseri dinlenirken kulağa gelen farklı ritm ve melodiler arasındaki kaynaştırıcı

⁴⁶ Özcan-Çetinkaya, "Mûsikî", s. 257.

⁴⁷ Eflatun, *Devlet*, Çev. Hüseyin Demirhan, Hürriyet Yay., İstanbul, 1973, s. 123.

⁴⁸ Özcan-Çetinkaya, Agm., s. 258.

⁴⁹ Özcan-Çetinkaya, Agm., s. 258.

düzen onu dinlenilir kılarken, dinlenen eserde doyurucu/dinlendirici bir cevher hissedilmediğinde tam aksine yorucu olur. Ham olan cevher bestekârın yada onu icrâ edenin elinde belli bir bütünlük ve nizâm içerisinde vücûd bulur. Düzen ve ahengin olmadığı yerde mûsikîden söz etmek mümkün değildir. Kültür içerisinde ses mimarîsinin esasını teşkil eden en küçük ve yalın bir halk türküsünden en uzun ve karmaşık eserlere kadar aynı kanunlara bağlı kalan mûsikî formları çok önemlidir.⁵⁰

Mûsikînin türü, biçimi, kalıbı yani formu yalnızca bestekârı ilgilendiren teknik bir konu gibi görünse de, aslında dinleyici ile besteci arasında bir köprü mesabesinde, Bu köprünün malzeme ve şeklinin dinleyici tarafından bilinmesinin, köprünün görevini, başka bir ifadeyle eserin anlaşılmasını kolaylaştıracağı çok açıktır.⁵¹

Mûsikî formları tarih içerisinde çeşitli sosyo-kültürel sebeplerle adeta moda halinde değişiklikler geçirmiştir.⁵² Zira mûsikî ile kültür arasında çok hayati bir bağ olduğu muhakkaktır. Bu aynı zamanda formlar içinde geçerlidir. Kültürler arası fark, hem farklı kültürler içerisinde hem de aynı kültür içerisinde çok farklı türler ve formlar ortaya çıkarmıştır.⁵³ Mûsikînin de çok önemli bir yer teşkil ettiği sanat eserleri adeta içinde buldukları havzanın görüntüsünü veren boy aynalarıdır. Başka bir ifadeyle, sanat eserleri kendi içine doğduğu ve rengini verdiği kültürü tanımlamak ve izah etmek için kullanılan birinci derecede materyallerdir.⁵⁴

Bir anlam haritası yani kültürel bir zemin içerisinde vücûd bulan mûsikî aynı zamanda kültürün kendisini oluşturan unsurlarından biridir. “Eski mûsikî” şiirinin hemen ilk iki mısraında;

*“Çok insan anlayamaz eski mûsikîmizden
Ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden”*⁵⁵

diyerek Yahya Kemal, aslında bize adeta dil, edebiyat ve mimârî ve benzeri gibi mûsikînin de bir milletin/kültürün alâmet-i farikası olduğunu çok açık bir şekilde gözler önüne sermektedir. Mesela mûsikî içerisinde kültürün bir form üzerinden nasıl kristalize

⁵⁰ Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Müsiki*, s. 47.

⁵¹ Tanrıkorur, *Age.*, s. 48.

⁵² Bu konuyla alakalı olarak detaylı bilgi için bkz. Tanrıkorur aynı yer; el-Faruki, *Age.*, s. 483-488.

⁵³ Tanrıkorur, *Age.*, s. 48.

⁵⁴ Mustafa Kara, *Din Hayat Sanat Açısından Tekkeler ve Zaviyeler*, Dergah Yay., İstanbul, 1990, s. 232

⁵⁵ Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul Fetih Cemiyeti İktisadi İşletmesi, İstanbul, 2008, s. 22.

edilebildiğini, İslâm ruhunun benzersiz bir mükemmeliyetle sese dönüştürüldüğünü sadece İtrî'nin *Tekbir*'nde dahi görmek mümkündür.⁵⁶

Biz de bu bilgileri göz önünde bulundurarak genel mûsikî tasnifinden ziyade, tekke mûsikîsini de ihtiva eden Osmanlı mûsikîsi'nde yaygın olarak kullanılmış olan mûsikî türleri hakkında birkaç noktaya temas edeceğiz.⁵⁷

Osmanlı mûsikîsi'nde yaygın olarak kullanılmış olan mûsikî türleri şu şekilde tasnif edilebilir:

1. Genel türüne göre (dinî mûsikî, dindışı mûsikî)
2. İcrâ organına göre (ses mûsikîsi, çalgı mûsikîsi)
3. Kullanıldığı alana göre (askerî mûsikî, dinî mûsikî, halk mûsikîsi, eğlence mûsikîsi)
4. İcrâ edildiği mekâna göre (ordu mûsikîsi -saray mûsikîsi, camî mûsikîsi -tekke mûsikîsi, şehir mûsikîsi -köy mûsikîsi)
5. İcrâ tarzına göre (usûllü icrâ, usûlsüz icrâ)⁵⁸

Bu tasnifler dikkatle incelendiğinde her birisinin kendi içinde çok detaylı ve önemli olduğu bir gerçektir. Ancak tarihi gelişimi ve bu gelişimi belgeleyen kaynaklar açısından müziğin öncelikle dinî tören ve uygulamaların içinden çıktığı, daha sonra din dışı alanda gelişme gösterdiğini göz önünde bulundurarak, çalışmamızın da özellikle tasavvuf/tekke mûsikîsini temel alması sebebiyle, yaygın olarak kullanılan bu tasniflerin içerisinde mûsikînin dinî ve dinî dışı olma özelliği bizim için önceliklidir.⁵⁹

Dünyada bütün mûsikîlerin kaynağı dinî mûsikîdir.⁶⁰ İlk çağlardan bu yana bütün medeniyetler mûsikîlerini ilk önce adını bile koyamadıkları fakat doğanın dengesini sağlayan kutsal bir varlığa, Allah'a yapmışlardır. Osmanlı mûsikîsi de bundan farklı değildir. Bu mûsikîyi oluşturan ve geliştiren arka planı en doğru ve eksiksiz bir şekilde kavrama ise elbette onun dinini ve dinin bu medeniyet içerisindeki yaşanma biçimini okumakla mümkündür.⁶¹

⁵⁶ Beşir Ayvazoğlu, *İslâm Estetiği ve İnsan*, Çağ Yay., İstanbul, 1989, s. 19.

⁵⁷ Burada genel olarak dünya müziği tasnifi vermekten ziyade Osmanlı'ya yer verilmesinin sebebi çalışmanın mahiyetini aşmaması içindir.

⁵⁸ Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, s. 48.

⁵⁹ Tanrıkorur, *Age.*, s. 48.

⁶⁰ İlkçağ'ın sonlarına doğru Kilise Babaları tarafından gerçekleştirildiğini ortaya koymaktadır. Bu Kilise babaları, aynı zamanda İncil'i yorumlayan ve Eski Kilise'yi tanıtmak için bazı kaideleri kayıt altına alan çok etkin Hristiyan yazar ve bilginlerdir. Bkz. Necdet Çağıl, *Kur'ân-ı Kerim ve Kitab-ı Mukaddes Mukayyesine Özgün Bir Yaklaşım*, Araştırma Yay., Ankara, 2005, s. 71.

⁶¹ Şardağ, *Mustafa İtrî Efendi*, s. 182.

Bu mûsikî sadece Türk sanatlarının ve mûsikî sanatının en mühim şubelerinden biri olmakla kalmamıştır. Türk milletinin hayatında beşikten mezara dek, çok büyük bir yer kaplayarak, onunla kaynaşıp bütünleşmiş ve milli birliğin teessüsünde büyük payı bulunan, çok sağlam bir harç vazifesini de görmüştür. Ezan ile adı konan, her gün beş vakit ezanla Allah'ın huzuruna çağrılan, Kur'ân ile secdeye baş koyan, onunla yaşayan ve onunla ahirete uğurlanan her Müslüman Türk için, bu mûsikî, çok fazla bir şeydir. Kısacası hayatın vazgeçilmez bir unsurudur. Aslında teknik ve estetik bakımdan, aynı esaslar üzerine kurulmuş bulunan din dışı mûsikî, bir bedîî zevk vasıtası, bir haz ve eğlence telakki edilmişken, dinî mûsikî, ondan farklı tutulmuş, ibadetin sadece mütevazî bir hizmetkârı sayılarak günlük hayatın içinde yer almış, onun tamamlayıcısı, vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir.⁶²

Tasavvufun da bu medeniyetin hemen her alanının teşekkülünde yer alması,⁶³ onun mûsikîsinde de söz sahibi olmasını sağlamıştır. Böylece Osmanlı'nın özellikle dinî mûsikîsi söz konusu olduğunda tasavvufu, onun güftesinden, formuna kadar her aşamasında görmek mümkündür. Yeri geldiğinde bu hususa yer verileceği için burada yalnızca şunları söylemek istiyoruz. Mevlevîlikte özellikle nâ't ve âyinler, zikri temel sayan diğer tarikatlarda ilahî, şuğl ve durak gibi formlar,⁶⁴ Osmanlı mûsikîsinin dinî bölümünü meydana getirmiştir. Câmilerde yalnız mûsikî makamlarına uygun olarak Kur'ân ve mevlid okunmasına rağmen tekkelerde burada yalnızca birkaçı sayılan türler meydana gelmiş ve "mahzar" denen zilsiz deflerle, *halîle* denen çalparalarla (çhâr-pâre), *kudüm vb.* ile usûl tutularak ilahîler okunmuştur.⁶⁵

Dinî Mûsikî

a. Câmî Mûsikîsi (özellîği yalnız sesle icrâ edilmesidir)

1. Usûlsüz okunanlar: Münâcât, Ezan, Kamet, Salât u Selâm, Tekbîr, Mersiye
2. Usûllü okunanlar: Cumhuriyet, Tevşih ve Tesbih gibi ilahî türleri

b. Tekke/Tasavvuf Mûsikîsi (özellîği saz eşliğinde de icrâ edilebilmesidir.)

⁶² Güney, *Halvetîlerde Mûsikî*, s. 2

⁶³ Mustafa Kara, *Türk Tasavvuf Tarihi Araştırmaları-Tarikatlar Tekkeler Şeyhler-*, Dergâh Yay., İstanbul, 2005, s. 201-203.

⁶⁴ *İlahî*: çeşitli makamlarda ve zikre tempo veren ilahîciler tarafından okunan tasavvufî ve çoğu hece vezniyle yazılmış şiirlere denir.

Şuğl: Çeşitli makamlarda, çoğu Arapça, tiz sesle ve zikri hızlandırmak için okunan ve Araplardan geçmiş olan şiirlerdir.

Durak: Zikredenler yorulunca biraz durgunluk vermek için tek kişi tarafından hafif ve ağır nağmelerle okunan ilahîlere denilir. Abdülbaki Gölpınarlı, *Tasavvuf*, Milenyum Yay., İstanbul, 2000, s. 251.

⁶⁵ Gölpınarlı, *Age.*, s. 251.

- 1.Usûlsüz okunanlar: Nâ't-i peygamberi ve Durak
- 2.Usûllü okunanlar: Mevlevî Âyin-i Şerifi, Âyin-i Cem ve Bektaşî Nefesleri ve Zikir İlahîleri

c. Hem camide, hem de tekkede okunan dinî mûsikî

- 1.Usûlsüz okunanlar: Kur'ân-ı Kerîm ve Mevlid-i Şerif
- 2.Usûllü okunanlar: Her türlü ilahîler
3. Kısmen usûllü, kısmen usûlsüz okunan: Mirâciye

Dinî Sayılmayan Mûsikî

- a. Askerî Mûsikî
- b. Klasik Mûsikî
- c. Halk/folklor Mûsikîsi⁶⁶

Günümüzde de yapılan bu tasnifteki birkaç mûsikî türünün izahatını klasik kaynaklarda şu şekilde görmek mümkündür:

Hac Mûsikîsi (Ginâü'l-Hacîc): Hacca gitmek isteyen kimseler için, yola çıkmadan önce davul ve zurnayla dolaştırılıp, bu sırada Kâbe'yi tasvir eden, haccın faziletinden bahseden besteli şiir ve ilahîlerdir.⁶⁷

Marşlar (Ginaü'l-Guzât): Gazileri cesaretlendirerek küffâra karşı duyulan gayz ve gazabı tahrik etmek, şecaatin faziletinden bahsetmek, Allah yolunda savaşırken dünya malını ve hatta canı önemsiz görmek lazım geldiğini belirtmek ve cihad arzusunu coşturmak için okunacak cesaret verici güfte ve bestelerdir.⁶⁸

Hamasi Şiirler (Receziyât): Düşmanla karşı karşıya gelindiği zaman, cesur yiğitler tarafından söylenen, maksadı insanın kendisini ve gaza arkadaşlarını cesaretlendirmesi, onların savaş aşkını ve şevkini kamçılaman güfte ve bestelerdir.⁶⁹

Sevinç ve Neş'e Zamanlarında Mûsikî: Bayram ve düğünlerde, sünnet düğününde, birinin gurbetten gelmesi zamanında, davet ve ziyafetlerde, çocuğun doğumu zamanında, Kur'ân-ı Azîmü's-şân'ın ezberleyenlerin hafızlık icâzetnâmesi aldıkları vakitlerde söylenen müzik türüdür.⁷⁰

⁶⁶ Tanrıkörur, *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, s. 48-49.

⁶⁷ İmam Gazzâlî, *İhyâu Ulûmi'd-Dîn*, Trc: Ahmet Serdaroğlu, Bedir Yayınevi, İstanbul, 1973, II, 690; Uludağ, *Mûzik ve Semâ*, s. 219.

⁶⁸ Gazzâlî, *Age.*, s. 690-691; Uludağ, *Mûzik ve Semâ*, s. 220.

⁶⁹ Gazzâlî, *Age.*, s. 691; Uludağ, *Age.*, s. 220-221.

⁷⁰ Gazzâlî *Age.*, s. 692-694; Uludağ, *Age.*, s. 222, Burada isimleri zikredilen mûsikî türlerinin hükümleriyle ilgili olarak bkz. Uludağ, *Age.*, s. 219-225.

4. Mûsikînin Fonksiyonları

İnsan hayatının hemen hemen her alanında yer alan mûsikînin türlerine yer vererek aynı zamanda onun hangi fonksiyonları icrâ ettiğine de işaret ettiğimiz kanaatindeyiz. Ancak burada mûsikînin fonksiyonu hakkında ileri sürülen fikirleri bazı isimler üzerinden ele almaya çalışacağız.

Fikrî yardıma lüzum görmeden ruha nüfûz ederek kendine edebiyatın da üstünde bir fonksiyon yükleyen mûsikînin çok farklı şekillerde insanoğlu ile münasebet kurduğu bir gerçektir. Farklı coğrafyalardan, medeniyetlerden, ilim sahalarından ve statülerden insanların onun hakkında konuşması ve fikirler ileri sürmesi bile bunun bir kanıtı sayılabilir.⁷¹ Örneğin önceki bölümde de yer verdiğimiz dinî mûsikînin Batı'daki teşekkülünü sağlayan Kilise Babaları'ndan, hiçbir müzik eğitimi almamış irticâlen çocuğunu ninni ile uyutmaya çalışan bir anneye kadar mûsikînin herkese nüfuz ettiğini görmek mümkündür.

İskenderiyeli Klement (Clemens, ö.220), Origen (Origenes, ö.254), St. Basil (ö.379), St. John Chrysostom (ö.407), St. Ambrosius (ö.397), St. Augustinus (ö.430) ve St. Jerome (ö.420) gibi müziğin gücünü bilen papazların hepsine göre müzik, kendi değer gücünü sadece ilahî fikirler telkin etmede değil, aynı zamanda dinleyicilerin karakterini etkilemede de ortaya koymaktadır.⁷² Örneğin bu papazlar içerisinde St. Augustinus *Confession (İtiraflar)* isimli eserinin ilgili pasajlarında müziğin hakkını teslim etmekle kalmamakta, *Mezmurlar*'la ilgili *Enarrationes* isimli eserinde Alleluia (Elhamdülillah) terennümünün sonunda duyulan sevincin kelimelerle ifade edilemeyeceğini; zira kelimelerin, kalbin terennüm ettiği şeyleri dile getirmeye yetişemeyeceğini tekrar tekrar anlatarak⁷³ yukarıdaki düşünceleri haklı çıkarmaktadır.

Schopenhauer da mûsikî hakkında "*İnsan ruhunu daha dolaysız ve daha derin biçimde etkileyen bir başka sanat yoktur. Çünkü hiçbir sanat dünyanın gerçek özünü müzik gibi dolaysız ve derin bir biçimde dile getiremez. Güzel ve yüce melodiler*

⁷¹ Uzdilek, Age., s. 65.

⁷² Abraham Gerald, *History of Music*, New York 1986, s. 54; Donald Jay Graut- Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, Nşr. W. W. Norton Company, New York, 1996, s. 25; Biz bu düşünceyi kendi kültürümüzde tarikatlar açısından ele alacak olursak; hemen hemen bütün tarikatlarda insanın şekillenmesi noktasında mûsikî tarikatların temel ve tamamlayıcı unsurlarından biri olarak yer bulmaktadır.

⁷³ Gerald, Age., s. 54.

duymak, ruhu yıkamak gibidir; insanı bütün pislikten bütün zavallılıklardan ve bayağılıklardan arıtır”⁷⁴ der.

Nurettin Topçu ise mûsikînin insandaki derin yansımalarını çoklukta birliğin idrakini ve bir oluş şuurunu bulma şeklinde tezahür ettiğini ifade eder. Bu düşüncelerde Topçu da Bergson ve Schopenhauer’ın izlerini görmek mümkündür. Zira Topçu da Schopenhauer gibi mûsikînin temizleyici arındırıcı olduğu kanaatindedir.⁷⁵ Ona göre mûsikî, “*genç ruhu bulaştığı kirlerden temizler, ondaki dikenleri ayıklar. Mûsikî ile temizlenemeyen ruh havalanamaz, uçamaz. Yerdeki bütün bayağı ihtiraslara bulaşır, kirlenir ve kararır, körleşir ve hoyratlaşır. Mûsikînin gerçekte insana doldurduğu “sonsuz varlığın sezgisi”dir. Erittiği ise kinlerimiz ve zaaflarımızdır. Mûsikî bizi varlıkla birleştirir; çokluktan ve çokluğun ezasından kurtarır. Mûsikî ruha hürriyet vaad eder, hür oluşun ümidini sunar.*”⁷⁶

Mûsikînin yukarıda ifade edilenlerin yanı sıra en önemli fonksiyonlarından biri de geçmişten günümüze hastalıkların tedavisinde kullanılmasıdır. Pisagor, Aristo gibi Yunan filozofları olduğu gibi Zekeriya Râzi (854-932), Fârâbî (870-950) ve İbn Sînâ (980-1037) gibi İslâm filozoflarının da hem hekim hem de müzikbilimci oldukları görülmektedir.⁷⁷ Yalnızca bu bile bize mûsikî ilminin ne kadar mühim olduğunu gösterir mahiyettedir. Onlar bu hususu asla göz ardı etmemiş, kitaplarında özel bablar ayırmışlar hatta müstakil eserler kaleme almışlardır. Ayrıca sûfiler de bu özelliğinden dolayı dahi mûsikînin lüzumlu ve faydalı olduğu kanaatindedirler. Beşikte ağrı ve sancı sebebiyle ağlayan bir çocuğun güzel bir ninni duyunca susup uyuduğu, melankoli hastalığına tutulanların güzel sesle tedavi edilip eski sağlıklarına kavuştukları malumdur.⁷⁸

Mûsikînin ızdırapları teskin eden, ağrıları dindiren ve saraları kesen bir niteliği olduğu görüşünü önemli sayan günümüz tıbbı da mûsikîyi geniş ölçüde ruhî ve aklî hastalıkların tedavisinde kullanmaktadır. Hatta modern tıp bununla da kalmayıp uykusuzluk, migren (yarım baş ağrısı), mide veya on iki parmak bağırsağı ülseri gibi organik hastalıkların tedavisi için de mûsikîyi kullanmaktadır. Başka bir ifadeyle, önce

⁷⁴ Schopenhauer, *Aşkın Metafiziği*, Çev. Selahattin Hilav, Oluş Yay., İstanbul, 1963, s. 62.

⁷⁵ Ayvazoğlu, *İslâm Estetiği ve İnsan*, s. 375-376.

⁷⁶ Nurettin Topçu, *Kültür ve Medeniyet*, Hareket Yay., İstanbul, 1970, s. 93.

⁷⁷ Uludağ, *Müzik ve Semâ*, s. 209 (200. dipnot).

⁷⁸ Ebû Nasr Serrâc Tûsî, *el-Lüma’: İslâm Tasavvufu- Tasavvufî İlgili Sorular Cevaplar-*, Haz. Hasan Kâmil Yılmaz, Altınoluk Yay., İstanbul, 1996, s. 263; Katip Çelebi, *Mizânü’l Hak Fi İhtiyârî’l Ahâk (Şark İslâm Klasikleri)*, Haz. Orhan Şaik Gökyay, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., İstanbul, 1993, s. 46.

insanların dert ve ıstıraplarını teskin etmek, sonra acılarını unutturmak noktasında tıpla mûsikînin gayesi aynı görünmektedir.⁷⁹

Tarihten bir örnek verecek olursak, batıcı olarak bilinen ve Mevlevî tarikatına karşı fevkalade muhabbeti ve iyi niyeti olan, ekseriya çarşamba günleri Beşiktaş Mevlevîhânesine giden ve teberruken Mevlevî âyinlerinde bulunan II. Mahmut vefâtından kısa bir süre önce yine bir mukâbeleden sonra, Dede'den Ferahfezâ'yı çok sevdiği için bu makamda bir âyin bestelemesini rica etmiştir. Ancak âyinin icrâ edileceği gün rahatsızlanmış, buna rağmen Ferahfezâ Âyini'ni dinlemek için hasta yatağından kalkıp Beşiktaş Mevlevîhânesine gitmiştir.⁸⁰ Âyini dinledikten sonra Dede'ye, "Çok rahatsız idim, gelemeyecek idim. Gayretle geldim. Lakin çok isabet etmişim, Ferahfezâ Âyini bana iksir-i hayat gibi geldi"⁸¹ diyerek mûsikînin üzerinde nasıl bir tesirde bulunduğunu bizzat kendisi bu şekilde ifade etmiştir.

Daha önce de düşüncelerine kısmen yer verdiğimiz İhvân-ı Safâ ekolü de bu husustaki düşüncelerini risâlelerinde şöyle özetlemiştir:

*"Mûsikî sanatının, nefsler üzerinde muhtelif tesirleri vardır. Bu özelliği dolayısıyla Benî Âdem'den bütün milletler, mûsikîyi kullanmaktadırlar. İnsanların mûsikîyi kullanmaları, aslında mûsikînin nefsler üzerindeki tesirlerinin bir delilidir de. İnsanlar mûsikîyi çok çeşitli yerlerde ve alanlarda kullanırlar. Kimi zaman düğünlerde, davetlerdeki neşe esnasında; kimi zaman hüznün, gâm, mûsibet ve matem anlarında, kimi zaman ibadethânelerde, bayramlarda, sokaklarda, evlerde, seferlerde, ve hizada, rahatlık ve yorgunluk esnasında, kralların meclisinde veya âvâmda halkın evlerinde. Erkek, kadın, çocuk, yaşlı, ulemâ, cühelâ, sanatkâr, tüccar mesleği ne olursa olsun bütün insan kesimleri, mûsikîyi kullanırlar."*⁸²

Mûsikînin fonksiyonlarına Osmanlı medeniyeti zaviyesinden bakılacak olursa şunlar söylenebilir: Mûsikîyi mehterle harp meydanlarına sokan, onu hastalıkların tedavisinde kullanan Osmanlılar, bu sanatı çeşitli sosyal müesseselere kadar da sokmuşlardır. Ayasofya imâretine bağlı kalenderhânedeki ve Edirne'deki II. Murat

⁷⁹ Uludağ, *Mûzik ve Semâ*, s. 209; Ayrıca aynı yer (200. dipnot); Günümüzde de bu mûsikî ile tedavi alanında özel araştırmalar yapılmaktadır. Ülkemizde de bu ve benzeri merkezleri görmek mümkündür.

Bu konuyla alakalı olarak bkz. <http://www.tumata.com/>.

⁸⁰ Kara, *Tekkeler ve Zaviyeler*, s. 253; Ayvazoğlu, *Ney'in Sırrı Hala Hasret*, Kapı Yay., İstanbul, 2007, s. 20; Gönül Paçacı vd., *Osmanlı'nın Sesleri Hammâmî-zâde İsmail Dede Efendi*, Boyut Müzik/Boyut Yayın Grubu (vcd-kitap), s. 28-29.

⁸¹ Kara, *Age*, s. 253.

⁸² Çetinkaya, *İhvân-ı Safâ*, s. 82.

imâretinde olduğu gibi bizzat semâ ve mûsikî topluluğu için vakfiyelere maddeler konmuş, yolcuların bu ihtiyacı da bu tip faaliyetlerle karşılanmıştır.⁸³

Sonuç olarak mûsikî, tarihin her döneminde her kültür içerisinde bir çok farklı alanda kullanılmıştır. O yalnızca insanların estetik zevklerini tatmin etmekle kalmamış, doğumda, sünnette, düğünde, ölümdede, savaşta, ruhî ve bedenî hastalıkların tedavisinde ve burada kısaca temas ettiğimiz çalışmamızın ilerleyen safhalarında da yer verilecek olan insanın rûhî yükselişinde çok önemli fonksiyonlar icrâ etmektedir.

⁸³ Kara, *Tekkeler ve Zaviyeler*, s. 253.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. İSLÂM DÜŞÜNCE GELENEĞİNDE MÛSİKÎ VE TASAVVUF-MÛSİKÎ MÛNASEBETİ

1.1. İslâm Düşünce Geleneğinde Mûsikî

İslâm fitrî bir dindir. Onun fitrî oluşundan maksat insanın yaratılışına, ruhî ve bedenî hususiyetlerine uygun oluşu demektir. İslâmiyet insanların maddî ve manevî hiçbir hususiyetlerini reddetmez. Aksine insanda yaratılıştan mevcut olan bütün husûsiyet, kabiliyet ve istidâtların en uygun ve en mükemmel bir şekilde geliştirilmesini ve olgunlaştırılmasını ister. Tabii, istidât, kabiliyet ve özelliklerin korunmasını esas olarak alan İslâm dini; bu vasıfların yerli yerinde kullanılmasını, istismar edilmemesini kötüye kullanılmamasını ve zararlı hale getirilmemesini ısrarla tavsiye eder. İslâm, hiçbir beşerî arzu ve ihtiyacı reddetmez. İnsanın ruhî ve bedenî yaratılışına, psikolojik ve biyolojik özelliklerine uygun olmak şartıyla bütün beşerî ihtiyaç ve arzuların serbestçe tatmin edilmesini mübah sayar. Yeryüzünde mevcut olan her şeyden bütün insanların faydalanmasını, en tabî bir hak olarak görür. Bu nedenle, Allah'ın her şeyi kullarının istifadesi için yarattığına inanılır.⁸⁴

Beşerî duyguların en tabîi olanlarından birinin estetik his olduğu hususunda şüphe yoktur. İnsanlara varoluşlarıyla birlikte verilen güzellik hissini sonucu olarak insan, güzel olana karşı daima bir ilgi duymuştur.⁸⁵ “Allah güzeldir, güzelliği sever.”⁸⁶ hadisi mücibince insanoğlunun güzelliği sevmemesi, ona meyletmemesi elbette düşünülemez. İnsanın ruhunda var olan güzellik duygusunun ve güzele karşı duyulan bu ilginin dış dünyadaki birer tezahürü olarak çeşitli sanat eserleri meydana getirilmiştir ve bunlara tarihin her devrinde rastlanmaktadır. Mûsikî de bu sanat eserlerinden biridir.

İslâm dini ne kadar tabîi ve fitrî ise, onun estetik boyutu ve estetiğin farklı bir zuhûrat şekli olan mûsikî de o kadar tabîi ve fitrîdir. Zira mûsikînin temel maddesi olan ses ve ölçü, Allah tarafından yaratılmış ve insan ruhuna yerleştirilmiştir. Allah tarafından insan ruhuna yerleştirilen bu duyguyu söküp atmak mümkün değildir. Akıl olarak her bir duygunun algıladığı şeyden zevk alması çok tabîidir. Akıl ilim öğrenmekle lezzet bulacağı gibi, kulak da güzel sesteki gıda ve lezzet alır. Bu zevkten

⁸⁴ Uludağ, *Mûzik ve Semâ*, s. 11.

⁸⁵ Uludağ, *Age.*, s. 12.

⁸⁶ Tirmizi, *Edeb*, 41.

mahrum bırakılması düşünülemez.⁸⁷ Bu açıdan bakıldığında İslâm dini ile mûsikî arasında bir uygunluğun bulunacağı, bunların birbirine zıt düşmeyeceği görülmektedir.⁸⁸ Bunlar bilinmesine rağmen hiçbir dönem mûsikî meselesi tam manasıyla çözüme kavuşmamış, her dönem üzerinde tartışmalar yapılmış ve halen daha yapılmaya devam etmektedir.

Biz elbette çalışmamız içerisinde İslâm dininin mûsikî hakkındaki düşüncelerine etraflıca yer vermeyi düşünmüyoruz. Ancak tasavvufun mûsikî ile olan münasebetini belirlemeye çalışırken İslâm dini içerisinde mûsikî hususunda bazı noktalara temas etmenin uygun olacağı düşünüyoruz.

Hz. Peygamber döneminde besteli şiirlerin ve müzik teorisinin olmadığı bilinmektedir. Rivayetler Arap şiirinin en erken Hz. Ömer zamanında bestelendiğini göstermektedir. Bunun daha sonraki dönemlerde yapılmış olma ihtimali de bulunmaktadır. Müzik teorisi ise ilk bestelerden çok daha sonra ortaya konulmuştur. Bundan dolayı radyoda Kur'ân-ı Kerîm okunmasının dinî hükmünün âyet ve hadislerde açık bir şekilde ifade edilmeyişi ne kadar tabîi ise, müziğin dinî hükmünün Kitap ve sünnette açıkça belirtilmemiş olması da o kadar tabîidir. Kur'ân-ı Kerîm'de bugünkü anlamda bir müzik anlayışını ifade eden ne bir âyet ne de bir tabir veya kelime mevcuttur. Ancak genellikle müzikle yakından ve uzaktan bir ilgisi bulunan bazı mevhum ve kelimelere müzik anlamı verilmek suretiyle bu meseleye Kur'ân'da bir mesned ve delil arama çabasına düşülmüştür. Nitekim, müziğin aleyhinde olanlar onun haram, lehinde olanlar onun helal olduğunu göstermek için, en uzak ihtimalleri bile değerlendirmek sûretiyle nassları akıl almayacak şekilde tevil etmişler ve böylece kutsal metinde kendi görüşleri için bir sığınak bulmaya çalışmışlardır.⁸⁹ Müziğin haram oluşunun delili olarak kabul edilen başlıca âyetler şunlardır:

1. “Halktan öyle bir takım kimseler de vardır ki, alay konusu yapmak ve körü körüne halkı Allah'ın yolundan saptırmak için “eğlencelik söz” satın alırlar, sahibini hor ve hakir edici azap işte bunlar içindir.” (Lokman 31/6)

2. “Bu söze mi hayret ediyorsunuz ve gülüyorsunuz da ağlamıyorsunuz? Cidden çok dik başlısınız.” (Necm 53/59-61)

⁸⁷ Gazzâlî, *İhyâ'*, s. 321; İsmail, Ankaravî, *Minhâcü'l- Fukarâ (Fakirlerin Yolu)*, Haz. Sadettin Ekici, İnsan Yay., İstanbul, 1996, s. 382-383; Turan Koç, *İslâm Estetiği*, İSAM Yay., İstanbul, 2008, s. 178.

⁸⁸ Uludağ, *Müzik ve Semâ*, s. 11.

⁸⁹ Uludağ, *Age.*, s. 24.

3. “Allah Teala Şeytan’ı huzurundan kovarken “Güç yetirebildiklerini sesinle zillite ve miskinliğe düşür” buyurmuşlardı.” (İsrâ 17/64)

4. “Müşriklerin namazı, Kâbe civarında ıslık çalmak ve el çırpılmaktan ibarettir.” (Enfâl 8/35)

5. “Onlar ki boş laflar dinledikleri zaman yüz çevirirler ve ‘Sizin ameliniz size, bizim amelimiz bize’ derler.” (Kasas 28/55)

6. “Onlar ki, yalan-dolan bulunan yerde durmazlar, lüzumsuz şeyler konuşulan bir yere uğradıkları zaman oradan savuşup gitmek suretiyle kendilerine iyilik ve ikram ederler.” (Furkan 25/72)

Bir yandan müzik aleyhine konuşanlar, Kur’ân’ın müziği yasakladığını ispat etmek için çeşitli âyetleri delil olarak ileri sürerken, diğer yandan onun meşruluğuna inananlar da bu düşüncelerini ispat edecek bazı âyetlere dayandırmışlardır. Bu âyetler de şunlardır:

1. “İman edip salih amel işleyenler cennet bahçelerinde neşelendirilecektir.” (Rûm 30/15)

2. “Onlar ki, söz dinlerler ve en güzeline tabi olurlar. İşte Allah’ın hidayete erdirdikleri kimseler bunlardır; idrak ve insaf sahibi olanlar da yine bunlardır.” (Zümer 39/18)

3. “Yerleri ve gökleri yaratan, melekleri elçi olarak gönderen ve onları ikişer, üçer ve dörder kanatlara mâlik kılan Allah’a hamd olsun, halkta dilediğini ziyade eder; şüphesiz ki, Allah her şeye kadirdir.” (Fâtır 35/1)

4. “Seslerin en fenası eşeklerin sesidir.” (Lokman 31/19)

5. “De ki: Allah’ın kulları için var ettiği zinetleri haram kılan kimdir? Bunlar dünyada, özellikle kıyamet gününde iman edenler içindir; bilen kavimler için âyetlerimizi böylece tafsil ediyoruz.” (A’râf 7/32)

6. A’râf suresinin 172. âyetinde Allah’ın ruhları ilk defa yarattığı zaman onlara “Ben sizin Rabbiniz değil miyim? diye sorduğu ve onlardan “Evet, Rabbimizsin” cevabını aldığı bildirilmektedir.

7. Hz. Dâvud’a Allah tarafından mucize olarak güzel bir ses verilmişti. O, bu güzel sesiyle mezmurları okur. Ve herkesi mest ederdi. Hayvanlar ve kuşlar bile o güzel sesin tesiri altında kalırlardı (Sâd 38/18-19; Enbiyâ 21/79; Sebe 34/10). Hem Kur’ân’da hem de hadislerde büyük bir mucize ve nimet olarak vasıflandırılan bu güzel sestem

övgüyle bahsedilmiştir. Mutasavvıfların Hz. Dâvud'a bir mucize olarak verilen güzel sesi, müziği mübah kılan en kuvvetli delillerden biri olarak kabul ettikleri görülmektedir.⁹⁰

8. “Allah onlar için hoş olan şeyleri helal, pis olan şeyleri haram kılar.” (A'râf 7/157)

Müzik hakkında leh ve aleyhte hüküm çıkarmak için ileri sürülen âyetler bunlardır.

Müziği haram kıldığı iddia edilen âyetler Mekke'de indirilmiştir. Ancak amelî ahkâmın teşrî edilmediği bir devir olan Mekke'de nâzil olan bu sûre ve âyetlerin müziği haram kıldığını iddia etmek doğru görülmemektedir. İçkinin haram, zekât ve orucun farz kılınmadığı bir dönemde müziği ima yoluyla dahi olsun kötileyen bir nassın bulunması makul değildir. Mekke'de müziği haram kılan bir âyet inmiş olsa bile, Medine devrindeki uygulama bunun aksini gösterdiği için, bu âyetlerin hükmünün Hz. Peygamber'in fiili ve kavli ile hükümsüz olması gerekir. Zira Medine devrinde müziğe yalnızca izin verilmekle kalınmamış daha da ileri gidilerek bu işe teşvik edilmiştir. Bu duruma göre, Mekke'de nâzil olan bu âyetler müziği yasaklamasına rağmen, Hz. Peygamber'in ona ruhsat vermiş olması ve söz konusu âyetlerin hükmüyle amel etmemiş bulunması gerekir ki, bu imkânsızdır. Bu yüzden yukarıda zikredilen âyetlerin izah ve tefsiri için sahabe ve tabiinden nakil ve rivayet edilen hadisler merfû' değil, mevkuftur. Yani bahis konusu âyetleri şerh ve izah edici hadisler Hz. Peygamber'den rivayet edilen hadisler değil, sahabelerin kendi rey, ictihad ve kanaatleridir.⁹¹

Müziğe izin verdiği ileri sürülen âyetler de Medine'de değil, Mekke'de nâzil olmuştur. Bunun için bu âyetlerle müziğin mübah ve helal olduğunu bildiren bir hükmün getirildiğini söylemek Mekke şartları açısından garip görülmektedir. Fakat bu âyetlerden müziğin mübah olduğu hükmünün rey ve ictihadla çıkarılması hiç olmazsa Medine'deki uygulamaya ters düşmediği için daha makul görülmektedir. Burada ilginç bir nokta da, Lokman Sûresi'nin 6. âyeti müziğin haram oluşuna delil sayılırken aynı sûrenin 19. âyeti helal oluşuna delil sayılmıştır. Yani Mekke'de nazil olan Lokman Sûresi müziği hem haram hem de helal kılmaktadır. İşte bu yüzden müziğin leh ve aleyhinde delil olmak üzere zikredilen ve âyetlere dayandırılan kıyas ve ictihadların uzlaştırılması oldukça güç bir durum arz etmektedir.

⁹⁰ Gazzâlî, *İhyâ*, II, 269; Uludağ, *Müzik ve Semâ*, s. 33-34.

⁹¹ Uludağ, *Age.*, s. 33-34.

Bu durum, müziğin lehinde ve aleyhinde olanların Kur'ân'da kendi icihadlarını teyid ve tasdik edecek bir mesned aramak zarureti duymalarından ileri gelmiştir. Aslında Kur'ân'da müziği haram veya mübah kılan sarih bir kayıt yoktur. Kur'ân'da övülen veya kötülünen müzik değil, sözdür. Ayrıca sözün de hepsi değil, bazı türleridir. Delil diye ileri sürülen ibare ve âyetler ya bir takım genel kavramlardır veya bazı zahirî lafızlardır.⁹²

Bu hususta hadislere bakıldığında ise müzik ve raks ile ilgili pek çok hadis rivayet edildiği görülmektedir. Mûsikînin haram ve helal olması yönünde rivayet edilen bu hadislerin çoğu uydurmadır. İbn Hazm, hadis âlimi İbnu'l-Arâbî, İbn Tahir el-Makdisî müziğin haram olduğuna dair hadislerin sahih olmadığını ifade etmişlerdir. Gazzâlî ve İbnu'n-Nahvî de aynı görüşleri benimsemiştir.⁹³

Bazı müellifler, az sayıdaki istisnalar dışında İslâm âlimlerinin ğınayı⁹⁴ kerih (haram veya mekruh) görme hususunda fikir birliği içinde olduğunu ifade ederken bazıları, aralarında sahabe ve tabiin âlimleriyle mezhep imamlarının da bulunduğu birçok kişinin semâ'ı mübah saydığını belirtir ve onlardan ğına dinleyenlerin isimlerini verir. Ekollerden ve aynı ekole mensup âlimlerden çok farklı görüşlerin ve çelişkili rivayetlerin aktarılmış olması, lehte ve aleyhteki görüşlerin âyet ve hadislerle ve selef uygulamasıyla desteklenmesi, ayrıca ğınanın çalgı eşliğinde olup olmamasına ve kullanılan çalgı türüne göre farklı değerlendirmelerin yapılması bu konuda kesin bir sonuca ulaşmayı zorlaştırmaktadır. Ğına ve semâ'ın meşruiyetiyle ilgili tavırlarda, dinî mûsikîyle din dışı mûsikînin ve bunların kendi içindeki türlerinin birbirinden ayırt edilmesi özel bir önem taşımakla beraber birçok tartışmanın bu ayrımları netleştirmeden yapılmış olması da konuya ilişkin kanaatlerin sağlıklı biçimde tespiti açısından ciddi bir engel taşımaktadır.⁹⁵

İslâm âlimleri tarafından bir ihtiyaç olup olmamasının yanı sıra amacı ve sonuçları açısından tartışılıp değerlendirilen mûsikînin cevâzı bazı şartlara bağlanmıştır. Bunlar dinin temel inanç, amel ve ahlâk ilkelerine aykırı olmaması, haramların

⁹² Uludağ, *Müzik ve Semâ*, s. 34-35.

⁹³ Yunus Apaydın, "Mûsikî/Fıkıh", *DİA*, XXXI, 262-263.

⁹⁴ Klasik fıkıh literatüründe mûsikîyi tam olarak karşılayacak Arapça bir kelime bulunmamakla birlikte güzel sesle yapılan hemen bütün icrâlar lügatte "sesi yükseltmek; bir sözü mırıldanmak, şarkı, türkü, gazel, kaside ve benzerini heyecan verici bir tarzda söylemek, okumak" anlamına gelen *ğına* ve bu icrâların dinlenilmesi *semâ'* ile ifade edilir. Ayrıca *ğına* ve *teğanni* kelimelerinin çalgı aletlerini kapsayacak şekilde kullanımlarına da rastlanır. Bkz. Apaydın, *Agm.* s. 261.

⁹⁵ Apaydın, *Agm.*, s. 261.

işlenmesine yol açmaması, başkalarının hakkını ihlal etmemesidir. Sonuç olarak mûsikî zamana ve somut olayın özelliklerine bağlı ayrıntılar bakımından, fıkıh ekolleri arasında farklı kanaatlerin ileri sürüldüğü bir konu olarak İslâm düşünce tarihindeki yerini almıştır.⁹⁶

İslam düşünce geleneğinin dinî kaynaklarına istinaden genellikle mûsikî bu şekilde ele alınmıştır. Bununla beraber bu geleneği oluşturan felsefî ve tasavvufî zeminde ise mûsikînin nazarî yönü incelenmiş ve konu çok farklı boyutlar kazanmıştır.

1.2. İslâm Filozoflarının Mûsikî Hakkındaki Görüşleri

İslâm dünyasında mûsikî sistemindeki teorik yapı VIII-XIII. yüzyıllarda gelişerek Endülüs'ten Çin'e ve Orta Afrika'dan Kafkaslar'a kadar geniş bir alanda yaygınlaşmıştır. İlk mûsikî nazariyatı çalışmaları ise Emevîler ve Abbasîler devrinde başlamıştır. İslâm dünyasında mûsikî nazariyatı ile alakalı ilk eserler VIII. yüzyılın sonlarına doğru kaleme alınmaya başlanmıştır. IX. yüzyıl ise bu alandaki sistematik çalışmaların ortaya çıktığı dönemi teşkil etmektedir. Grek müzik eserlerinin Arapça'ya tercüme edilmesiyle birlikte İslâm dünyasında ilk defa sesin fiziksel ve matematiksel temelleri incelenmeye başlanmıştır. MÖ. VI. yüzyıldan itibaren müzik nazariyatına dair çalışmalar yapan Greklerin bu eserleri, İslâm dünyasında yazılan ilk müzik nazariyatını büyük ölçüde etkilemiştir.⁹⁷

Grekçe'den Arapça'ya tercüme edilen bu eserler arasında müzikle ilgili olarak Aristo'nun *Problemata*'sı ile *De Anima*'sı, Themistius ile Afrodisyalı Alexandros'un bu iki esere dair şerhleri, Aristoxenes'in iki eseri, Öklid'e atfedilen iki müzik eseri, Nikomachos'un bir risâlesi ve nihayet Batlamyus'un *Harmonikas*ı vardı.⁹⁸

İhvân-ı Safâ, Kindî ve Fârâbî'de bu eserlerin etkilerini görmek mümkündür. Zira sayılar ve gök cisimleri ile müzik sesleri arasında güçlü bağlar kuran İhvân-ı Safâ ve Kindî de, müzikte aralıkların matematiksel değerlerinin bulunmasını icad ettiği de iddia edilen Pisagor'un izleri mevcuttur. Onun düşünce sistemi matematiksel teori ve dinî inançların bir karışımından ibarettir.⁹⁹ Pisagor'a göre sayıların kendine özgü kimlikleri olup kainatı oluşturan unsurlar arasında düzenli ilişkiler ve belli bir uyum

⁹⁶ Apaydın, Agm., s. 263.

⁹⁷ Güntekin Oransay, *Müzik Tarihi*, Ankara, 1976, s. 78.

⁹⁸ Mahmut Kaya, "Beytü'l-Hikme", *DİA*, İstanbul, 1992, VI, 88; Özcan-Çetinkaya, "Mûsikî", s. 258; Turabi, "önsöz", *Mûsikî: İbn Sînâ*, s. 1.

⁹⁹ Cihat Can, *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, s. 37.

bulunmaktadır ve bu uyumu sayılarla ifade edebilmek mümkündür. Yine ona göre sayılar kainatın birer anahtarıdır.¹⁰⁰

Sonraki dönemlerde Aristo'nun öğrencisi Aristoxenes ise sayıları bir kenara bırakarak duyuma daha çok önem verecektir. Ptolemy ve Öklid'in desteklediği bu görüşün İslâm geleneği içerisindeki uzantılarını Fârâbî ve İbn Sînâ'da görmek mümkündür. Aristoxenes'e göre işitme, zeka ve hafıza müziği anlamada büyük rol oynar ve müziksel duyum, sesler arasındaki aralıkların matematiksel hesaplarından daha önemlidir.¹⁰¹

İslâm dünyasında müziğe dair yazılmış en önemli eserlerden biri *İhvân-ı Safâ Risâleleri*'dir. IX. yüzyılda derlenen ve elli bir risâleden müteşekkil bu risâlelerin bizim çalışmamızı doğrudan ilgilendiren bölümü müzik ilmine münhasır kılınmış olan beşinci risâlesidir. Bu risâlede sesin özellikleri, müziğin ruha tesiri, müzik aralıklarının sayısal ifadeleri, müzik ile kozmos arasındaki güçlü ilişki, duyu organlarının sesi alma keyfiyeti, seslerin uyumu, mizaçlarla sesler arasındaki ilişki, kompozisyona dair kurallar, ritm ve enstrümanların yapılış tarzı gibi konular ele alınmıştır.¹⁰² İhvân-ı Safâ; "*Müzik konusundaki risâlelerimizin amacı, bütün dünyanın aritmetik, geometrik ve müziksel ilişkilerle uyum içinde olduğunu göstermektir. Orada evrensel ahengin gerçekliğini detaylı bir şekilde açıkladık.*"¹⁰³ diyerek İslâm dünyasında Pisagorcuyu anlayışın temsilcisi olmuştur. Ayrıca burada belirtilmesi gereken bir husus da; İhvân-ı Safâ'nın tıpkı diğer sanatlar gibi müzik sanatının da hükemâyaya ait bir sanat olduğu ve müziğin evrensel ahlâk anlayışlarının paralelinde ele alınması gerektiği görüşünde olmalarıdır.¹⁰⁴

Mûsikî alanında diğer önemli bir isim olan Ya'kub b. İshak el-Kindî (ö.874) ise, ilim ve sanat alanlarında Arap rönesansının gerçekleştiği IX. yüzyılda yaşamış olan ve müzik eserleri bize ulaşan ilk düşünürdür.¹⁰⁵ Kindî, Arap müziğinde ilmî ekolün de kurucusu ve temsilcisidir. Kendisine kadar yazılmış olan müzik eserlerinde müzik profesyonel anlamda ele alınmazken Kindî İslâm aleminde müziğin kaidelerini ilk va'z

¹⁰⁰ Turabi, "önsöz", *Mûsikî: İbn Sînâ*, s. 2; Graut-Palisca, Age., p. 4-5.

¹⁰¹ Cihat Can, *XV. Yüzyıl Türk Müsikîsi Nazariyatı*, s. 46.

¹⁰² Turabi, Age., s. 2; Uludağ, Age., s. 252.

¹⁰³ Çetinkaya, Age., s. 79.

¹⁰⁴ Çetinkaya, Age., s. 83-84.

¹⁰⁵ Turabi, Age., s. 2; Aynı zamanda bkz. Turabi, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, MÜSBE, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1996, s. 38; Turabi, "Kindî, Ya'kûb b. İshak/Mûsikî", *DİA*, İstanbul, XXVI, 58-59.

eden kimse olmuştur. Bir nevi bu alanda Fârâbî ve İbn Sînâ'ya öncülük etmiş; onlar da bu yolu geliştirmişlerdir. Pisagorcular eserlerinde müziği işlemiş ve nazarî kaideler koymuşken Kindî bunları olduğu gibi almamış, melodi açısından içinde bulunduğu kültürün zevkine uygun bir şekilde tatbik etmiştir. Dolayısıyla bu bilgilerin üretilmesi ve Arap zevki ile tatbiki hususunda Kindî'nin oldukça önemli bir rolü olmuştur.¹⁰⁶

Aristo'dan sonra felsefede “Muallim-i Sâni”, müzik ilminde “Muallim-i Evvel” olarak kabul edilen Ebu Nasr Muhammed b. Tahran b. Uzluğ el-Fârâbî (ö.950) ise müzik nazariyatını Aristo, Themistius ve Öklid gibi ünlü Grek âlimlerin Arapça'ya tercüme edilen eserlerinden tanımıştır. Kindî'nin eserlerine de vakıf olan Fârâbî müzik konusunda yalnızca Grek eserlerini şerh etmekle kalmamış, Yunanlılar'dan eksik bir şekilde intikal eden bilgileri tamamlamış ve hatta hatalarını düzeltmiştir. Çalgılarla ilgili ayrıntılı bilgiler vermiş olması ve ses fiziği alanında Yunanlılar'ı aşması ona müzik tarihinde müstesna bir yer kazandırmıştır.¹⁰⁷

Bunlarla beraber gerek İhvân-ı Safâ ve gerekse Kindî de görülen Pisagor ve Platon ekollerinin bazı yansımaları Fârâbî'de mevcut değildir. Müzikal seslerle sayılar ve gök cisimleri arasında güçlü bağlar kuran görüşleri temellendiren bu düşünceye Fârâbî'de rastlanmaz. Fârâbî, sayıların kendine özgü kimlikleri olup kainatı oluşturan unsurlar arasında düzenli ilişkiler ve belli bir uyum bulunduğunu ileri süren Pisagor'un değil, sayıları bir kenara bırakarak duyuma daha çok önem veren Aristoxenes'in etkisinde kalmıştır.¹⁰⁸

Mûsikî'yi matematiğin (el-hikmetü'r-riyâziyye) dört temel (aslî) ilminden biri olarak gören¹⁰⁹ İbn Sînâ yaşadığı dönemin müzik ilmini ve icrâsını göz önünde bulundurarak Aristoxenes, Öklid, Prolemy ve Pisagor gibi Grek âlimlerin; Yûnus el-Kâtib (ö.745), İbn Müneccim (ö.912), İshak el-Mevsilî (ö.850),¹¹⁰ İhvân-ı Safâ, Kindî (ö.874) ve Fârâbî (ö.950) gibi Arap ve Türk âlimlerin eserlerinden ve görüşlerinden istifade etmiştir. Ayrıca onun müziğe dair yazdığı eserler, onun bilim ve felsefeye dair eserlerinin gölgesinde kalmamıştır. Zira müzikle ilgili eserleri sayıca az olsa da ilim ve

¹⁰⁶ Turabi, “önsöz”, *Mûsikî: İbn Sînâ*, s. 3.

¹⁰⁷ Alaeddin Jebrini, “Fârâbî”, *DİA*, İstanbul, 1995, XII, 162.

¹⁰⁸ Turabi, *Age*, s. 3.

¹⁰⁹ Ömer Mahir Alper, *İbn Sînâ*, İSAM Yay., İstanbul, 2008, s. 125; İbn Sînâ, *Age*, s. 1,6; Çetinkaya-Özcan, “Mûsikî”, 259.

¹¹⁰ Turabi, “İshak el-Mevsilî”, *DİA*, İstanbul, 2000, XXII, 536-537.

sanat anlamında tüm nazarları üzerine çekmiştir. Bu eserler XI. yüzyılın müzik nazariyatını ve anlayışını aksettirmesi bakımından oldukça değerlidir.¹¹¹

İbn Sînâ'nın mûsikî alanındaki teorik çalışması mahiyeti taşıyan Kitâbu'ş-Şifâ'nın "*Cevâmî İlmi'l-Mûsikâ*" bölümünde İbn Sînâ, müzikal kompozisyon prosedürü bilgisini altı bölümde (makale) ele almaktadır. Birinci bölümde bir mukaddime olarak önce müziğin temellerini ya da kendi ifadesiyle "yaşanan deneyimlere bağlı olarak zihinde beliren bazı yargılar ve isabetli sezgiler üzerine kurulu bir takım kural ve esasları" incelemekte; daha sonra da müziğin tanımı, ses teorisi, uyumlu ve uyumsuz aralıklar ve benzeri konuları ele almaktadır. İkinci bölümde, aralıkların birleştirilmesi ve ayrılması, katlanması ve iki eşit parçaya bölünmesi; üçüncü bölümde, cins ve cinsin türlerine bölünmesi; cinslerin sayısı, kavî cinsler, yumuşak aralıklar ve cinsler; dördüncü bölümde ses merdiveni ve geçiş; beşinci bölümde notalar ve özellikleri ile şiir ve vezinleri; altıncı bölümde ise beste ile enstrümanları incelenmektedir.¹¹²

İbn Sînâ'ya göre müziğin temelinde en üstün ve mükemmel olma niteliği yer almaktadır. Zira müzik psikolojik haz vermeyi amaçlar ve bu amacı taşıyan her şey gibi, yeterli, mümkün ya da doğrunun sınırında durmayıp en üstün ve en mükemmel olana kadar uzanmaktadır.¹¹³

İslâm mûsikî düşüncesi formu, Kindî, Fârâbî ve İbn Sînâ gibi düşünürler ve İhvân-ı Safâ gibi bir düşünce ekolünün katkıları sonucu, söz konusu ihtişamına kavuşmuş¹¹⁴ olmakla beraber elbette yalnızca bu isimlerle sınırlı değildir.¹¹⁵ Ancak metodolojik açıdan sınırlamaya gitmemiz gerektiği de malumdur. Sınırlama yaparken hem genel bir çerçeve çizme hem de bu çerçeve içerisinde nisbeten sûfilerle yakın düşüncelere sahip olduğumu gördüğümüz İhvân-ı Safâ Ekolü, Kindî, Fârâbî ve İbn Sinâ hakkında bazı hususlara yer vermenin uygun olacağını düşündük.

¹¹¹ Turabi, "önsöz", *Mûsikî: İbn Sinâ*, s. 3.

¹¹² Alper, *İbn Sînâ*, s. 126.

¹¹³ Alper, *Age.*, s. 127.

¹¹⁴ Çetinkaya, *İhvan-ı Safâ*, s. 23.

¹¹⁵ Ayrıca Muhammed b. Ahmed el-Harizm ile trigonometri ilminin kurucusu Ebu'l Vefâ el-Buzcânî, İbnü'l-Heysen, Nasîrüddîn-i Tûsî bu alandaki diğer önemli isimlerdendir. XIII. yüzyılda fizik âlimi Safîyyüddîn el-Urmevî (ö.1294)'nin ortaya koyduğu ses sistemi çok geniş bir coğrafyada benimsenmiş ve üzerinde çeşitli çalışmalar yapılmıştır. XV. yüzyıla gelindiğinde ise en dikkat çeken isim elbette bu yüzyılda yapılan en önemli çalışmalara imza atan Abdülkadir Merâgî (ö.1435)'dir. Bkz. Özcân-Çetinkaya, "Mûsikî", s. 258-260; Şardağ, *Age.*, s. 4; Urmevî ve mûsikî hakkındaki düşünceleri için bkz. Mehmet Nuri Uygun, *Safîyyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitabü'l-Edvâr'ı*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 1999; Ayrıca bkz. Öztuna, *Age.*, II, s. 196.

Kısa bir değerlendirme yapacak olursak, İslâm düşünce sisteminin birçok sahasında olduğu gibi mûsikî sahasında da kullanılan materyalin Yunan kaynaklı fikirler ve bu fikirlerden çıkarılan düşünceleri de bünyesinde barındırdığı görülmektedir. Dolayısıyla hem materyal hem de muhteviyat açısından, Helenistik bir karakter arz ettiğini söylemek mümkündür. Ancak bununla beraber İslâm düşünce sisteminin kendisi, İslâmî bir damga taşıdığı malumdur.¹¹⁶ Başka bir ifadeyle söylersek, bu tanışma ve etkilenme sürecinde, özellikle Grek eserlerinin tercümeleriyle bu bilim ve felsefe dünyasının tesirinde kalmış olsalar dahi, farkına varılan bu yeni unsurları bizatihi varolan kendi kültürel miraslarıyla mezcetmiş, zenginleştirmiş ve ortaya orijinal bir müzik literatürü çıkarmışlardır.

1.3. Sûfilerin Mûsikî Hakkındaki Görüşleri

Filozoflar bu görüşleri savunurken, varlığı açıklamada her hususta olduğu gibi bu konuda da orijinal fikirlere sahip İslâm düşünce dünyasının teşekkülünde çok önemli bir yeri olan sûfilerin de bazı nazariyeler ileri sürdükleri görülmektedir.

Sûfiler mûsikînin menşei, insanın neden mûsikîden zevk aldığı gibi hususların açıklanmasında Elest Bezmi (Mîsak Nazariyesi), İlahî Güzellik, Ruhun Erkeklîği Nefsin Dışılığı, Pisagor, Ezeli Güzellik, Hikmet ve Feleklerin Dönüşü gibi nazariyeler ileri sürmüşlerdir. Bunlar içerisinde özellikle mûsikînin “feleklerin dönüşünden alındığını” varsayan Pisagor’un nazariyesi benimsenmiş olmakla beraber, onların bu hususta en fazla rağbet ettikleri nazariyenin “Elest Bezmi nazariyesi” olduğu görülmektedir.¹¹⁷ Ayrıca aynı sûfînin düşünceleri içerisinde farklı nazariyelerin yer aldığını da söylemek mümkündür. Nitekim Mevlânâ, bir yandan

*“Dinle neyden ki şikâyet etmekte
Ayrılıklardan hikâyet etmekte”¹¹⁸*

¹¹⁶ Fazlu’r-Rahman, *İslâm*, Çev. Mehmet Dağ- Mehmet Aydın, Selçuk Yay., İstanbul, 1981, s. 147; Ayrıca bu hususta bkz. Macit Fahri, *İslâm Felsefesi Tarihi*, Çev. Kasım Turhan, Şa-to Yay., İstanbul, 2004, s. 13.

¹¹⁷ Sûfilerin Nazariyeleri ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Uludağ, *Müzik ve Semâ*, s. 237-250; Ömer Tuğrul İnançer, “Türk Mûsikîsi ve Tasavvuf İlişkilerinin Dünü Bugünü ve Yarını”, *Türk Mûsikîsinin Dünü, Bugünü, Yarını*, Haz. Feyzi Halıcı, Sevinç Matbaası, Ankara, 1986, s. 154; Ayrıca http://www.semazen.net/show_text.php?id=239. Bu görüş ve teorilerle ilgili detaylı bilgi için Sühreverdî’nin *Avârifü’l-Maârif*, Gazzâlî’nin *İhyâ’sı*, Seyyid Ahmed er-Rifâî’nin *Burhânü’l-Müeyyed*, İmam Rabbânî’nin *Mektûbât* isimli eserlerine bakılabilir.

¹¹⁸ İsmail Ankaravî, *Mesnevî-i Şerif Şerhi*, el-Matbaatü’l-Âmire, İstanbul, 1289, I, 22.

diyerek Mesnevî'nin daha başında birazdan yer vereceğimiz Elest Bezmi nazariyesine atıfta bulunurken; bir diğer yandan,

“*Pes hekîmân güfte'end: îñ lahn'hâ
Ez devrân-çerh bigiriftîm mâ*”¹¹⁹

mısralarında “filozofların bu mûsikî nağmelerini feleklerin dönüşünden aldıklarını” söyleyerek Pisagor ve diğer birçok filozofun düşüncesine yer vermiştir.

İslâm inancına göre insan yeryüzüne gönderilmeden önce ruhlar alemi denilen Elest Bezmi'nde Allah'ın ilahî hitabına muhatap olmuştur. Öyle ki, bütün esmânın müsemması olan Allah Teâlâ, Elest Bezmi'nde ruhlara “Ben sizin Rabbiniz değil miyim?” diye sormuş, Ruhlar da “Belâ”, yani evet diye cevap vermişlerdir. (A'râf 7/172) İşte sûfilere göre sessiz, sözsüz ve yönsüz olarak dinlenmiş olan bu rabbânî hitab, işitenleri zevke boğmuş ve mest etmiştir.¹²⁰

“Elest Bezmi Nazariyesi” olarak isimlendirilen nazariyenin temelinde işte Kur'ân'da anlatılan bu olay yer almaktadır. Zira sûfilere göre bu ilahî hitab, insan aklı ve idraki ile anlaşılacak ve hiçbir şekilde anlatılamayacak ancak sezgi yolu ile hissedilebilecek bir İlahî Mûsikîdir. Hz. Âdem'in yaratılması ve Âdemoğlu'nun dünyaya gelmesinden sonra; insan, denizlerin rüzgarların sesinden, en gelişmiş bir mûsikî aletinin melodilerine kadar işittiği her güzel ve bedîî seste, Elest Bezmi'ndeki o İlahî Mûsikîyi hatırlamakta ve işte tam da bu hatırlayıştan dolayı mûsikîden zevk almaktadır.¹²¹ Hakikatte mûsikîden zevk almanın sırrı da onlara göre bu ezeldeki ilk vuslatta aranmalıdır.¹²²

Kur'ân'da yer alan bu âyet ve bu düşünceler çerçevesinde semâyı ele alan ve açıklayan ilk mutasavvıf Seyyidü't-Tâife (Sûfiler Taifesinin Beyi), Tâvûsu'l-Ulemâ (Âlimler Zümresinin Süslü Kuşu) Cüneyd'dir (ö.251/908). Kuşeyrî Cüneyd'in bu düşüncelerine *er-Risâle*'sinde şöyle yer vermektedir:

¹¹⁹ Mevlânâ Celâleddîn Rûmî, *Mesnevî(Tıpkıbasım)*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1993, (Konya Mevlânâ Müzesinde 677/1278 tarihli, 51 Numarada kayıtlı bulunan aslı nüsha), III, 3288; Ankaravî bu beytin şerhinde ehl-i rasad olan hakîmlerin müzik ilmini feleklerin devrinden aldığını; 12 makamın 12 burca, yedi âvazın yedi seyyare yıldıza, müziğin 24 şubesinin günün 24 saatine, 48 terkininin ise 48 haftaya işaret ettiğini düşündüklerini ifade etmiştir. Yani burada kastedilen manadaki müziğin nizamı aslında daha önce filozofların da ortaya koyduğu gibi astronomik nizamdan (kainatın ahengi/kozmik düzen) alınmıştır.

¹²⁰ İnançer, “Türk Mûsikîsi ve Tasavvuf İlişkilerinin Dünü Bugünü ve Yarını”, s. 153.

¹²¹ İnançer, *Agm.*, s. 153.

¹²² Mevlânâ Celâleddin, *Konularına Göre Açıklamalı Mesnevî Tercümesi*, Çev. Şefik Can, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2002, IV, 436 (580 nolu dipnot).

Cüneyd'e sorulmuş: "Sakin sakın duran bir kimse semâ dinlediği zaman neden sallanmaya başlıyor?" Şöyle demiş: "Allah Teâlâ ezel ve elest bezmi'nde ilk mîsakta ruhlara: 'Ben sizin Rabbiniz değil miyim?' diye hitab etmiş. Ruhlar da 'Evet öyle' demişlerdi. İşte o zaman bu kelamın işitilmesinden hâsıl olan şevk ve lezzet ruhlara yerleşti, semâ (mûsikî) dinledikleri zaman onu hatırlar ve harekete geçerler." (Semâ ruhta İlahî kelâmı dinleme halini hatırlatır, bir şevk ve heyecan meydana getirir, bunun sonunda vecd ve raks meydana gelir.)¹²³

Burada görüldüğü üzere Cüneyd belirtilen âyete atıfta bulunarak semâ'nın nasıl ortaya çıktığına ve meşruiyetine işaret etmektedir.

Cüneyd'den sonra bu nazariyeyi savunan bir diğer sûfî ise Ruveym b. Ahmed el-Bağdâdî'dir (ö.300/915). Ruveym de aynı hususta şunları söylemektedir:

"Sûfîler, Cenâb-ı Hakk'ın "Elestü bi-Rabbiküm?" ezeli hitabını işittikleri zaman, bu ilk hitabın nağmeleri ruhlarının derinliklerinde ve sırlarında gömüldü. Nitekim aynı zamanda bu hitab(ın manâları) akıllarının derinliklerinde saklanmıştı. Ruhlarının derinliklerinde yatan nağmeleri (işittiklerinde veya bu nağmeler) zuhûr ettiği zaman harekete geçerler. Nitekim akıllarında bir istidat halinde bulunan gizli kabiliyet de Hak haber verildiği zaman açığa çıkar ve Hakk'ı tasdik eder." ¹²⁴

Cüneyd'le ilk kez ortaya konulan, Ruveym'le devam eden mûsikîyi Elest Bezmi ile izah meselesi, onlardan sonra da tasavvufi çevrelerde hızlı bir şekilde yayılmaya devam etmiştir. Tarikatlar içerisinde de Rıfâiyye, Mevleviyye ve Halvetiyye gibi büyük tarikatların hemen hepsinde bu telakkileri açıkça görmek mümkündür. Mesela, Rıfâiyye'nin kurucusu Ahmed er-Rıfâî bu husustaki düşüncelerini "Burhânü'l Müeyyed"inde şöyle dile getirir:

"Siz bu tekkede Allah'ı zikretmekte, sallanmakta ve şevkinizi açığa vurmaktasınız. Fıkıhçılar ise "sûfîler oynuyor, raks ediyor" demektedirler. Doğrusu, kim fâsid maksad için çalışıp, yalandan zevk izhar ederse fıkıhçıların dediği gibi raks ediyor, oynuyor demektir. Kim ki, güzel maksat ile zikirle meşgul olup, Kur'an-ı Kerim'deki "Onlar ki, sözü dinlerler ve en güzeline tabi olurlar" (Zümer 39/18) anlamındaki âyetin emrine imtisâlen çalışırsa, bu ittibâ Hakk'ın davetine icâbet

¹²³ Abdülkerim Kuşeyrî, *Tasavvuf İlmine Dair Kuşeyrî Risâlesi*, Haz. Süleyman Uludağ, Dergâh Yay., İstanbul, 2003, s. 424; Uludağ, *Mûzik ve Semâ*, s. 182.

¹²⁴ Kelâbâzî, *et-Taarrûf li-Mezhebî Ehli't-Tasavvuf*, Çev. Süleyman Uludağ, Dergah Yay., İstanbul, 1979, s. 161; Uludağ, *Age.*, s. 191.

olduğundan ve yine Kur'ân-ı Kerim'de "Rabbin Adem oğullarının sırtlarından zürriyetlerini alıp ve onları kendisine şahit kılıp "Ben sizin Rabbiniz değil miyim?" Onlar da "Evet, Rabbimizsin" "Elestü bi-Rabbiküm, Kâlû-belâ" (A'râf 7/172) âyetinde açıklandığı üzere, keyfiyetsiz ve şekilsiz olarak dinlenen ilahî hitabı işitmenin zevki kalplerde yer tuttuğundan, Hz. Âdem'in yaratılmasından ve zürriyetinin dünyaya gelmesinden sonra bu gizli sırlar zuhûr eden halden dolayı bir nağme veyahut güzel bir kelime işittikçe o eski ahitteki zevkli dinlemenin sebebiyle kalp, uçacak hale gelir. Bunlar sevgi ve aşkları ezelden beri Allah için ve Allah ile olan irfân sahipleridir. Bu gibi sûfîlere zâkir denilir. Yani bunlar gerçek manasıyla hatırlama demek olan zikir ile meşguldürler. Bu gibilerin oyunu raks-ı rûhanî, azîmeti sahih ve düşünceleri kemâl derecesinde olup mûsikîde saklı olan gizli sırları idrak eder ve hazlarını alırlar. Şüphesiz ki Elest hitabını işitmiş olma sırrı, bütün canlıların tabiatında mevcuttur. Onun için her cins kendi tabiatına uygun bir şekilde semâ' eder, ondan kendi himmeti nisbetinde hisse alır. Görmez misin, süt emen çocuklar, ninnilerin nağmesinden nasıl uyuyorlar? Develer dahi yüklendikleri ağır yüklerin ağırlığını, nağmelerle unutuyorlar. Haberde vârid olmuştur ki, yerde ve gökte İsrâfil'in (a.s) sesinden güzel ses yaratılmamıştır. Bunun için İsrâfil ne zaman bir şey okusa, göklerin melekleri kendi zikir ve tesbihlerini bırakıp onu dinlerler.

Hz. Âdem yeryüzüne indirilince 300 sene müddetle ağlamıştı. Cenâb-ı Hakk ona "Niçin ağlıyorsun? diye sorunca; "Ya Rabbi ne cennetten ayrıldığım için ne de cehennemden korktuğum için ağlıyorum. Arş-ı Azâm'ın etrafında el ele vererek şevk ile raks edip "Padişahımız, mâlikimiz ne büyüktür! Mâlikimiz olmasa helakımız muhakkaktır. Madem ki, Sen Rabbimiz ve Mâbûdumuzsun, bizden daha bahtiyar kim vardır. Sevgilimiz Sensin, melce'imiz Sensin, kim bize benzer diyerek dolaşan 70 bin güzel yüzlü meleğe iştiyakımdan ağlıyorum" diye cevap vermişti. Bunun üzerine Allah "başını kaldır, onları gör" demiş. O da başını kaldırıncaya, Arşın etrafında bunların deverânını, Cebrâil'in ise bunlara başkanlık ettiğini, Mikâil'in (a.s) zâkirbaşılık yaptığını görmüş ve ağlaması kesilmişti."¹²⁵

Yine Hz. Mevlânâ da Ahmed er-Rifâî'nin bu düşüncelerini şu beytinde hülâsa eder:

¹²⁵ Ahmed er-Rifâî, *el-Bürhânü'l-Müeyyed: Marifet Yolu*, Trc. Hasan Kâmil Yılmaz, İstanbul, 2004, s. 82-84; Uludağ, *Müzik ve Semâ*, s. 237-238.

*“Lîk büd maksude’ş ez bânk-i rebâb
Hem’çü müştâkân hayâl-i ân hitâb”*¹²⁶

“Rebab sesini dinlemekten maksad, iştiyak içinde bulunan âşıklar gibi ruhanî âlemdeki ilahî hitabı tahayyül etmektir.”¹²⁷

Cüneyd-i Bağdâdî’den (ö.251/908), Ruveym b. Ahmed el-Bağdâdî’ye (ö.300/915) Ahmed er-Rıfâî’ye (1118-1183) ve Mevlânâ’ya (1207-1273) kadar mûsikî hakkında müsbet fikirlere sahip olan hemen hemen bütün sûfiler, bu düşünceye istinaden mûsikî ve raks’ın ilahî, semâvî, melekî, kudsî ve ulvî bir kaynağa sahip olduğunu çok açık bir şekilde ifade etmişlerdir.

Sûfilerin müziği izah etmek için öne sürdükleri bu nazariyenin bir bakıma karamsar olduğunu söylemek mümkündür. Zira bu aleme ruhlar aleminden gelen insan, sürekli olarak geldiği yerin derin özlemini çekmektedir. Hatta bu özlem ve feryad sadece insana münhasır da değildir. Aslından ve esas vatanından ayrılan her şey, aslı yurduna dönmek için sızlanır, durur. Nitekim Yûnus’un mısralarında da yer bulan ve aynı düşüncelerin yer aldığı;

*“Benim adım dertli dolap
Suyum akar yalap yalap
Böyle emreylemiş Çalap
Derdim vardır inilerim”*¹²⁸

ilahîsinde de, tabiatla insan arasında teşbih yapılmış, her ikisinin de aslı vatanına olan özlemine dikkat çekilmiştir.¹²⁹

Dolayısıyla sûfilerin mûsikîyi bir yandan A’râf 172. âyetten hareketle “ilahî hitabı tahayyül etmenin eseri” olarak gördüklerini; bir diğer yandan bu ilahî hitabı tahayyül ederken yaratıcıya olan kavuşma özleminin teessüründen dolayı geçici bir karamsarlık içinde olduklarını söylememiz mümkündür.

Sûfiler mûsikî nazariyatı ile ilgili genel olarak bu fikirleri ileri sürmüşlerdir. Sûfilerin mübeşşirleri sayılan zâhidlerin özellikle mûsikînin pratik yönü hakkındaki yaygın kanaatleri müsamahadan uzaktır. Sûfiler arasında ise önemli ve gerekli görülen bu husus yukarıdaki nazariyeleri de içine alan çok farklı yönleriyle ele alınmış, icrâ

¹²⁶ Mevlânâ, *Mesnevî*, IV, 731. beyit.

¹²⁷ Uludağ, *Müzik ve Semâ*, s. 238-239.

¹²⁸ Faruk Kadri Timurtaş, *Yûnus Emre Divânı*, Tercüman 1001 Temel Eser, 1972, s. 175.

¹²⁹ Uludağ, *Age.*, s. 242-243.

edilmiştir. Ancak bunların hepsi aynı kanaatte olmayıp, bazı sûfiler tarafından eleştiri sadedinde zâhidlerin önüne geçen yorumlar yapılmıştır.

Zühd, tasavvufun amelî yönünü teşkil etmesinin yanında müslümanın yaşama tarzı, onun dünyevî nimetler ve şehevî arzularına karşı sahip olması gereken tavrın adıdır. İnsanın nefsinin çeşitli rûhî ve bedenî riyâzetlerle terbiye etmesi anlamındaki zühd din tarafından da teşvik edilmiştir.¹³⁰

Zühd, tasavvufun başlangıcıdır. Ayrıca sûfiyâne hayat zâhidâne hayat ile başlar. H. II. asrın sonlarına doğru tasavvufî hayat ortaya çıkmadan önce İslâm ruhanî hayatına âbid ve zâhidler hakim idi. Tasavvufî hayat doğduktan sonra da zühdî hayat, gerek sûfiyâne hayata giriş için bir hazırlık devresi şeklinde, gerekse tasavvuftan tamamen müstakil bir tarzda varlığını devam ettirmiştir.¹³¹

Zâhidler, haram ve mekruh olan hususlar bir yana, mübah ve helal olan nimetlerden bile normal şekilde faydalanmayı şiddetle tenkit etmişlerdir. Yemek, içmek, evlenmek, uyumak, konuşmak, çalışmak, mal, ev ve evlat sahibi olmak bile onlar tarafından haram olarak telakki edilmiş ve o şekilde kötülenmiştir. Dünyadan el etek çekmeyi isteyen ve bütün dünyevî nimetlere sırt çevrilmesini telkin eden ve bu şekilde yaşayan zâhidler; tahmin edileceği üzere eğlenmek, raks ve mûsikî gibi şeyleri de en ağır şekilde tenkit etmişlerdir.¹³²

H. I. ve II. asır zâhidlerinin en önemli özelliği, cehennem korkusu ve cennet ümidi ile gözyaşı dökmek, ibadet ve riyâzetle Hakk'a bağlanmak, dünyadan el etek çekmekti.¹³³ Onlar yaptıkları ibadetlerde, dünyaya sırt çevirmelerinde ve her türlü zâhidâne yaşantılarında, Allah'ın rızasını kazanıp, cennete gitme ve cehennem azabından kurtulma gayesini taşımışlardır.¹³⁴ İlk dönem sûfileri bu fikirleri savunurken, H. II. asrın sonuna doğru zühd devri olgunlaşıp, tasavvuf haline gelmeye başlayınca sûfiyâne hayatta da çok önemli bir takım gelişmeler ve yenilikler görülmüştür. Bu devrede ilk defa Râbi'atül-Adeviyye (ö.185/752) ve Ma'rûf el-Kerhî (ö.200/815) mistik manâda Allah sevgisinden, Zü'n-nûn el-Mısrî (ö.245/859) manevî makamlardan, Seriyü's-Sakatî (ö.257/870) tasavvufî Allah anlayışından (tevhid), Bâyezid-i Bestâmî

¹³⁰ Ebu'l-Alâ Affî, *Tasavvuf: İslâm'da Manevî Hayat*, Türkçesi. Ekrem Demirli-Abdullah Kartal, İz Yay., İstanbul, 2004, s. 62-63.

¹³¹ Uludağ, *Müzik ve Semâ*, s. 163.

¹³² Uludağ, *Age.*, s. 163.

¹³³ Affî, *Age.*, s. 64; Yılmaz, *Anahatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*, s. 107; Uludağ, *Age.*, s. 163.

¹³⁴ Osman Türer, *Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*, Seha Neşriyat, İstanbul, 1998, s. 78-79.

ö.261/874) fenâ, şatah ve sekrden, Ebu Saîd el Harrâz (ö.277/890) bekâ'dan, Cüneyd-i Bağdâdî (ö.297/909) sahvatan (ayıklık), Hallâc-ı Mansûr (ö.309/921) aynü'l-cem, hulûl ve ittihadan bahsetmişlerdir.¹³⁵ Mutasavvıf çevrelerde genellikle bu hususlar üzerine mütalaalar yapılırken, mûsikî de bu camianın gündemine yeni bir ıstılah ve tartışma konusu olarak girmiştir.¹³⁶ Mûsikî daha sonraki dönemlerde de bu hüviyetini her zaman devam ettirmiştir. Mûsikî hakkında ilk dönemlerde şunlar söylenilmiştir:

Fudayl b. İyaz (ö.187/802) mûsikî hakkında şöyle diyor: “Teğannî, zinanın efsûnudur”¹³⁷ yani mûsikî dinleyen kimse iradesine hakim olmak için ne kadar çalışırsa çalışsın yine de dinlediği mûsikî kendisini büyüler ve zinaya sevk eder.¹³⁸

Yezid b. Velid de: “Teğannîden sakınınız; zira o hayayı azaltır, şehveti çoğaltır, mürüvveti yıkar ve içki yerine geçer, sarhoşun yaptığı kötülükleri yaptırır. Şayet mutlaka teğannî isteğini duyuyorsanız, kadınları uzaklaştırın. Zira teğannî, zinayı teşvik eder” diyerek bu sözleriyle teğannînin karşısındaki tavrını göstermiştir.¹³⁹

Zühdü kadar zahirî ilimler sahasındaki bilgisi ile meşhur olan tanınmış sûfî Haris el-Muhasibî (ö.243) ise şöyle diyor: “Söylenmesi ve bakılması helal olmayan şeyleri dinlemek de helal değildir. Zira dinlemenin hükmü söze ve nazara tabiidir. Semâ', ğına, müslümanlara eza ve eğlence, gebermiş hayvanın eti ve kanı gibi haramdır.” Yine kulağa büyük önem verilmesini isteyen Muhasibî; “İnsan içinde en zararlı ve tehlikeli organ dilden sonra kulaktır. Dış tesirler en seri şekilde kulak yoluyla kalbe gider. Onun için kalbi bozan ve fitneye düşüren en tehlikeli organ kulaktır”¹⁴⁰ demiş, bu konudaki düşüncelerini çok açık bir şekilde dile getirmiştir.

Zühd devrinde yaşayan ve mûsikîye bu şekilde bakan sûfler olmakla beraber mesela zühd ve takvası dillere destan olduğu için farklı mezhep ve tarikatlar tarafından makbul bir insan olarak görülen Hasan-ı Basrî'nin “Def çalmak peygamberlerin sünneti olamaz” dediği ancak buna mukabil müziğe müsbet baktığı yönündeki rivayetlerin de kitaplarda yer aldığı görülmektedir. Mesela bir defasında mûsikî hakkında sorulunca

¹³⁵ Uludağ, *Müzik ve Semâ*, s. 168.

¹³⁶ Mehmet Kemiksiz, *Semâ' ve Devrân Risâlesi*, MÜSBE, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1997, s. 1.

¹³⁷ Gazzâlî, *İhyâ*, s. 709.

¹³⁸ Uludağ, *Age.*, s. 163.

¹³⁹ Gazzâlî, *Age.*, s. 709.

¹⁴⁰ Uludağ, *Age.*, s. 165; Bununla birlikte el-Muhasibi'nin mûsikî lehinde sözleri de vardır.

“Ne hoş bir şey! Sila-i rahim yapmamıza, üzüntülerimizi dağıtmamıza ve hayır işlememize vesile oluyor” cevabını vermiştir.¹⁴¹

Semâ’: H. II. asrın sonu ve H. III. asrın başlarında tasavvufun alt yapısını oluşturan zühd hayatı tasavvuf hayatına dönüşürken, devamlı ve ısrarlı karşı koymalara rağmen semâ’ (dinî mûsikî) da bu çevrelere girmeye ve yayılmaya başlamıştır. Yani tasavvuf zamanla kendi salıklarına ve mensuplarına, hüviyetine uygun kanaati benimsetmiş ve diğer zâhidleri kendi sistemine çekmeye başlamıştır. Artık inkişaf eden tasavvuf içinde semâ’ tarikatların ve tarikat âyinlerinin ayrılmaz bir cüz’ü haline gelmiştir. Önceleri *zühdiyyat* denilen ilahîlerin ve tasavvufî şiirlerin melodi ile okunması tasavvufta görülmeye başlamış, daha sonra ney ve kudüm gibi mûsikî aletleri de buna eklenmiştir. Fakat tasavvufun teorik ve teozofik bir karakter almasına karşı gelerek zühd ve amel yoluna sınıksız bağlı kalan Horasan zahitlerinin tuttuğu yol olan Melâmet ve Nakşîlik gibi bazı tarikatlar, daha sonrada görüleceği gibi mûsikînin insanı Allah’a yaklaştıracı ve yüceltici özelliğini hiçbir zaman inkâr etmemekle birlikte kendi yollarında yer vermemişlerdir.¹⁴² Ancak bununla beraber meselâ Nakşîbendîlik içerisinde de çok önemli mûsikîşinâslar yetişmiştir.¹⁴³

Semâ’ın ortaya çıkışı kısmen değinmeye çalıştığımız ve *dış tenkid* olarak tanımlayabileceğimiz fıkıh ve hadis ulemasının tenkidleriyle beraber, bütün zâhidlerin ve hatta sûfilerin tenkidlerini teşkil eden *iç tenkidleri* de beraberinde getirmiştir. Semâ’ı caiz gören sûfiler de bunu belli kimseler için belli bir dereceye kadar caiz görmekte, bunun dışındaki mûsikîyi tenkit etmekteydiler.¹⁴⁴

Semâ’ı caiz gören sûfiler, icrâ ettikleri semâ’a bir takım kimseler tarafından oyun ve eğlence gözü ile bakılmasından rahatsızlık duymuşlar, bu düşüncede olanlara karşı cevaplar, reddiyeler ve fetvalar serdederek bir yandan dinî hayat karşısındaki pozisyonlarını sağlama alırken, diğer yandan tasavvuf içerisinde zuhûr edecek muhtemel taşkınlıklara karşı bir “*iç şerîat*”ın âdâb ve erkânını tesbit etmişlerdir.¹⁴⁵

Tasavvufî eserler incelendiğinde bazen semâ’ın yerine bazen de onunla girift olarak kullanılan, çalışmamızın giriş kısmında da yer vermeye çalıştığımız birçok

¹⁴¹ Uludağ, *Mûzik ve Semâ*, s. 165.

¹⁴² Uludağ, *Age.*, s. 166.

¹⁴³ İnançer, “Nakşîbendîlik Zikir Usûlü ve Mûsikî”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul, 1994, VI, 39.

¹⁴⁴ Uludağ, *Age.*, s. 166.

¹⁴⁵ Kemiksiz, *Semâ’ ve Devrân Risâlesi*, s. 2.

kavramla karşılaşmak mümkündür. Ancak tasavvufî çevreler genellikle hem fikrî hem de amelî olarak farklı düşüncelerin ortaya çıkmasına sebep olan ve en genel anlamı itibariyle *dinî mûsikî* demek olan *semâ'* kavramını kullanmayı tercih etmişlerdir. Sûfilerin özellikle *semâ'* kavramını tercih etme sebeplerini kısaca ifade edecek olursak, öncelikle kendi dönemlerinde yaygın olan keyf ve nefis ehli ile karıştırılmaktan sakınmak istemişlerdir. Çünkü onlar mûsikîyi tamamen eğlencenin dışında bir gaye için ve bambaşka bir şekilde kullanmış ve dinlemişlerdir. Bu nedenle sûfiler, zevk ve keyfine düşkün olanların (ehlü'l-levh ve'l-lü'b) mûsikîyi ifade için kullandıkları ğınâ, teğannî, elhân, telhîn kavramları yerine özellikle *semâ'* kavramını kullanmaya hassasiyet göstermişlerdir.¹⁴⁶ Yine onlar *semâ'* ölçülü ses ve hoş sadâ manâsına gelen mûsikî yerine kullanmakla beraber, bu deyimın manâsını genişleterek ona hoş olmayan sesleri de kapsayan daha şumüllü bir manâ vermişlerdir. Bunun sebebi, tabiattaki bütün seslerin özünde bir ahenk barındırıyor olmasıdır. Zira tasavvufî bakış açısı, tabiatta işitilen her seste lahûfî bir ahenk görmüş, tabiattaki nizâmı bir mûsikî armonisi olarak yorumlamıştır. Yani *semâ'*, onların nazarında kulak vasıtasıyla işitilen bütün sesleri ihtiva etmektedir. Mûsikî ise, sadece *semâ'*ın özel bir bölümünden ibarettir.¹⁴⁷ Tasavvufta, sesle hiç ilgisi bulunmayan manevî hakikatler, sırlar, hikmetler, niyetler ve müşahedeler de *semâ'* kabilinden görülmüştür.¹⁴⁸ Hatta tasavvufta daha da ileri gidilmiş sessizlik dahi *semâ'* olarak algılanmıştır.¹⁴⁹ Bunlara ek olarak sûfiler *semâ'*ın anlamındaki bu esneklikten faydalanarak aslında bu kavramla Allah'tan ve Resûlünden *semâ'*ı kastettiklerini ifade etmişlerdir. Ayrıca *semâ'*ı kullanıp ğına, teğannî, elhân ve mûsikî deyimlerini kullanmamak sûretiyle kendilerini dini bozmak ve yeni birtakım ibadetler ihdas etmiş olmakla suçlayan zâhir ulemâsının hücumlarına hedef olmaktan da korunmaya çalışmışlardır.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Uludağ, *Müzik ve Semâ*, s. 168-169.

¹⁴⁷ Burada sûfilerin *semâ'* kavramıyla ilgili düşüncelerinin Farûkilerin "hendese-i savt" kavramına yükledikleri manayla örtüşüğünü görüyoruz.

¹⁴⁸ Yılmaz, "Aziz Mahmud Hüdâyî'nin *Semâ'* Risâlesi", s. 273-284.

¹⁴⁹ Bu hususla alakalı olarak bkz. Seyyid Hüseyin Nasr, *İslâm Sanatı ve Mâneviyatı*, İnsan Yayınları, Çev. Ahmet Demirhan, İstanbul, 1992, s. 89; Nasr'a göre bu hal, yani sessizlik/sükûn hali en üst mertebedir. Ayrıca bkz. Mahmut Erol Kılıç, *Süfi ve Şiir*, İnsan Yay., İstanbul, 2004, s. 142.

¹⁵⁰ "Ğına manasındaki mûsikîye karşı tamamen menfî yaklaşmayan mutasavvıfların *semâ'* kelimesini üretip literatürlerine kazandırmaları, tartışmalı bir kavramı kullanarak halk ve idare nezdinde tartışılmaz bir konuma sahip olan fıkıhçıların oklarından uzak kalmak istemeleri olsa gerektir." Bkz. Hüseyin Çelik, *Nakşibendî Tarikatı ve Mûsikî*, AÜSBE, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 1999, s. 13; Ayrıca Bilal Kemikli "Türk Tasavvuf Edebiyatında Risâle-i Devrân", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Ankara, 1997, XXXVII, 443-460.

Bu arada mûsikî ve raksa eğlence ve oyun nazarıyla bakılmaması konusunda hassasiyet gösteren sûfîlerin, semâ'ı izah ederken kullandıkları bir diğer kavram da *vecd*'dir.¹⁵¹

İlk devir sûfîleri, meclislerinde Kur'ân-ı Kerîm'den sonra, güzel seslilerden Allah ve Resulullah sevgisini hatırlatan manzum veya mensur parçalar dinlerlerdi. Nağme ile okunan bu parçalar, mecliste bulunanlar üzerinde tesir eder, vecd halinin ortaya çıkmasına vesile olurdu. İşte bu sözü edilen vecd ile meydana gelen sayha ve nara gibi haykırışlarla bir takım ritmik hareketlerin yapılması, semâ'ı dolayısıyla da vecd tartışmalı bir konu haline getirmiştir.¹⁵²

Semâ' Tasnifleri: İslâm toplumunda semâ'dan istifade söz konusu olmakla birlikte, mûsikînin istismar edilmeye, kötüye kullanılmaya müsait özellikleri hiçbir zaman dikkatten uzak tutulmamış, meşruiyeti üzerinde pek çok eserler yazılmıştır.¹⁵³ Özellikle tasavvuf klasikleri olarak bilinen İhyâ', Lüma', Taarruf, er-Risâle, Minhâcü'l Fukarâ gibi pek çok eserde semâ' konusunda müstakil bablar açılmış semâ'ın muhtevası ve hükmü detaylı bir şekilde tartışılmıştır. Sûfîler ayrıca bu eserlerde semâ' ile ilgili sayısızca tarifler yapmışlardır. Biz bu tariflere yer vermekten ziyade onların yaptığı semâ' tasniflerinin birkaçına yer vermenin konumuzun anlaşılması açısından daha isabetli olduğunu düşünüyoruz.

İlk semâ' meclislerinin, ilk sûfîlerden Seriyî Sakâtî, Zü'n-nûn Mısrî ve Cüneyd-i Bağdâdî tarafından kurulduğu bilinmektedir. Bu isimlerle başlayan semâ' daha sonraki dönemlerde hem tanımlama hem de icrâ olarak çok farklı şekillerde tezâhür etmiştir. Sûfîlerin yaptığı semâ' tasniflerinde dikkatimizi çeken en önemli husus, onların bu tasnifleri yaparken kriter olarak "*semâ' yapan kişinin mertebesi ve hâli*"ni esas almalarıdır.

¹⁵¹ Lügatte arzu ettiği şeyi bulmak, mal sahibi olmak, kaybolan bir şeyi bulmak manalarına gelen *vecd*; tasavvufta ise kulun herhangi bir kasdı ve çabası olmadan, onun kalbine tesadüf eden ilham, his, feyz ve vâridir. Allah'tan bir lütuf şeklinde kalbe gelen coşkunluk ve istiğrak hali, ilahî aşka dalıp kendinden geçmedir. Hakk'ın sırrına muttali olduğu zaman, ruhun ulaştığı huşûdur. Hakk Teâlâ tarafından gelen (vârid) manâdır. Semâ' yapan bu manâyı kendinde bulur (vecd). İşte tasavvufta bu buluşa 'vecd' adı verilir Bkz. İbn Manzur, Age., III, 445; Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, s. 514; Cebecioğlu, Age., s. 694; Uludağ, *Müzik ve Semâ*, s. 169-171; Kemiksiz, Age., s. 13; Ayverdi, Age., III, 3307.

¹⁵² Yılmaz, *Ana Hatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*, s. 189.

¹⁵³ Erhan Yetik, *İsmail-i Ankaravî, Hayatı, Eserleri ve Tasavvufî Görüşleri*, İşaret Yay., İstanbul, 1992, s. 166; Mustafa Demirci, *Semâ' Risâleleri*, MÜSBE, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1996, s. 9.

Cüneyd-i Bağdâdî ile başlayan *zîkr'e* “Elest Bezmi ve ordaki hitabı hatırlama”; *semâ*’a da “bu hitabı işitmek ve onu işitmeye yarayan vasıta”¹⁵⁴ manasının verildiğini daha önce ifade etmiştik. Cüneyd-i Bağdâdî’den sonra da tasavvufî çevrelerde yaygınlaşan bu anlayış sûfilerin tasniflerinin nirengi noktalarından biridir.

Cüneyd ve Zü’n-nûn semâ’ı, yani “İlahî dinleme”yi üç dereceye ayırırlar: Avâm, zâhid ve havassın semâ’ı.¹⁵⁵ İlahî neşveden haberi olmayan avâma semâ’ haram, riyâzet ve mücâhede ehli olan zâhidlere mübah, kalplerin ihyâsı için âriflerin yaptığı semâ’ ise müstahsendir.¹⁵⁶

Ebu Nasr es-Serrâc der ki: “Ehl-i semâ’ üç tabakadır: Birincisi, dinledikleri şeylerde Hakk’ın kendilerine olan hitabını rücû ederek “Elest” bezmindeki hitabı duyanlardır. İkincisi ilme bağlı ve semâ’ esnasında sadakatle işaret-i ilahîyeye talip olanlardır. Üçüncüsü ise kalplerine dünya ve dünyalık sevgisinin kirleri bulaşmamış; dünya ile bağlarını koparmış, kendilerini Allah’a vermiş dervişlerdir. Bunlar, kalplerini şâd etmek için semâ’ yaparlar ve semâ’ böylelerine yakışır. Çünkü onlar insanlar içinde selamete en yakın, fitneden en salim olanlardır. Dünya sevgisiyle mülevves kalbin semâ’ı, tabiatın yani cesedin semâ’ıdır ve zor bir semâ’dır.¹⁵⁷ Ayrıca o, üçüncü grupta yer alan âriflerin semâ’ anında Hakk’ın binbir türlü tecellîsine mahzar olduklarını da belirtir.¹⁵⁸

Şeyh Ebu Bekir el-Kettânî der ki : “Avâmın semâ’ı tabiatın gereğine uymaktır. Müridlerin semâ’ı şevk ve korkudur. Evliyânın semâ’ı Allah’ın nimetlerini görmektir. Âriflerin semâ’ı müşahade üzere olmaktır. Ehl-i hakikatin semâ’ı keşf ve ıyandır. Bunlardan her birinin ayrı ayrı makam ve dereceleri vardır.”¹⁵⁹

Kuşeyrî ise şöyle der: “derler ki, semâ’ iki nev’idir: İlim ve sahv şartı ile olan (şuur ve ayıklık halindeki) semâ’. İlim ve sahv sahibinin (diğer şeylerden sakınabilmesi için) Allah’ın isimleri ve sıfatları hakkında bilgili olması icab eder, aksi halde katıksız küfrün içine düşer. Hal şartı ile (kendinden geçerek ve vecde gelerek) semâ’ ise

¹⁵⁴ Yılmaz, *Anahatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*, s. 189

¹⁵⁵ İnsanların manevî mertebelerine göre yapılan Cüneyd ve Zünnûn’un bu tasnifi klasik eserlerin hemen hemen hepsinde farklı şekillerde yer almaktadır.

¹⁵⁶ Yılmaz, *Age.*, s. 190.

¹⁵⁷ Şihâbüddin Ömer Sühreverdî, *Avârifü’l-Maârif (Tasavvufun Esasları)*, Haz. H. Kâmil Yılmaz-İrfan Gündüz, Erkam Yay., İstanbul, 1993, s. 250; Ebu Nasr Serrâc et-Tûsî, *Age.*, s. 271.

¹⁵⁸ Yılmaz, *Age.*, s. 189-190.

¹⁵⁹ Sühreverdî, *Age.*, s. 250.

hakikatin hükümlerini zuhûr etmesi sebebiyle beşerî hallerden fani olması, nefse ait hazlarla ilgili eserlerden arınması (bu şekilde) semâ' yapan hal sahibi için şarttır.¹⁶⁰

Kuşeyrî'nin naklettiğine göre, Ebu Osman Hîrî de; “Semâ' üç nevidir, der: Birinci nevi müridler içindir. Bunlar, semâ' ile şerefli ve ulvî halleri celb ve davet ederler. Bunların fitne ve riyâyaya düşmelerinden korkulur. İkincisi sâdıklar içindir. Bunlar semâ' halleri ile hâllerini arttırmak ister ve vakitlerine muvâfık olan şeyleri dinlerler. Üçüncüsü istikâmet sahibi olan ârifler içindir. Bunlar semâ' ile kalplerine gelen hareket ve sükûn konusunda Allah'ın iradesi karşısında ihtiyar ve arzuya sahip olmazlar.” (Semâ'ları kemal halinin devamı içindir.)¹⁶¹

Ankaravî de semâ'ı ilahî, ruhânî ve tabîî semâ' olarak üçe ayırır. *İlahî semâ'*; İlahî kelamı, hitab-ı ilahîyi işitebilen ve bu sözlerin sırrına vakıf olanların semâ'ıdır. *Ruhânî Semâ'*; Allah'a meşgul kılan, ruhu ile her şeyin Allah'ı zikir ve tesbih ettiğini işitebilen kimselerin yaptığı semâ'dır. *Tabîî Semâ' (Sûrî) ise*; güzel sesler ve tatlı nağmeler dinleyerek semâ' yapan dervişlerin semâ'ıdır. Ayrıca ona göre, İlahî ve ruhânî semâ'a muktedir olanların sûrî semâ'a ihtiyaçları yoktur. Bunların, tabîî semâ' ehlinin aralarına katılmaları ya onlar irşad için veya hallerini gizleyebilmek için mümkün olabilir. “Şu sebeple ki; onların kalpleri cânib-i alâya doğru devamlı hareket halinde olup, onlar sûrî semâ' çizgisini geçerek, aşk ve muhabbet sınırını aşmışlardır. Zira kendileri ayn-ı zevk olup zevk-i arızîden müstağnî oldular.”¹⁶²

Semâ'ı ele alan sûfîlerin bazıları da onu kişilerin mertebeleri yanında, *fitrî bir hal olma* cihetiyle de ele alır. Semâ'ı reddedenlere bu bakış açısıyla dahi cevap verilebileceğini ifade ederler.

Kuşeyrî bu hususta şunları söyler: “semâ'dan her organ haz ve nasip alır, semâ' göze isabet ederse göz ağlar, dile isabet ederse sayha atar, ele isabet ederse üst baş parçalar, ayağa isabet ederse raks eder.” “Hakikî semâ' kulaktan ziyade, kalp kulağı ile dinlenilir ve heyecana gelen kalbin organları üzerinde çeşitli tesirleri tezahür eder.”¹⁶³

Sühreverdî'ye göre semâ'ı inkâr eden ya sünnet-i seniyyeden ve âsârdan habersizdir, ya kendisinin iyi amellerine aldanmıştır, ya da donuk tabiatlılığından;

¹⁶⁰ Kuşeyrî, Age., s. 425.

¹⁶¹ Uludağ, *Müzik ve Semâ*, s. 426; Ayrıca benzer bir tasnif için Bkz. Ebû Nasr Serrâc Tûsî, Age., s. 271.

¹⁶² Demirci, Age., s. 28; Ayrıca Bkz. İsmail Rusûhî Ankaravî, *Minhâcü'l-Fukarâ*, Haz. Safi Arpaguş, Vefa Yay., İstanbul, 2008, s. 119-126; Akdoğan, Age., s. 67.

¹⁶³ Kuşeyrî, Age., s. 431.

zevkten nasibi olmadığı için semâ'ı inkârda ısrarlıdır. ¹⁶⁴ Sühreverdî ayrıca bu üçüncü grup insanlarla alakalı olarak şunları söyler: “Semâ'ı inkar eden donuk tabiatlı zevk mahrumlarına ise şöyle demelidir: Â mânın güzellikten ve renkten bir istifadesi olmaz. Musibete uğramayan ‘innâ lillâhi ve innâ ileyhi râciun’ (Bakara 2/156) ‘Biz Allah’a aidiz ve O’na döneceğiz’ demez. Batınını şevk ve muhabbetle terbiye etmekten hoşlanan bunu nasıl inkar edebilir? Çünkü böyleleri latif ruhun nefs-i emmâre kafesine hapsedildiğini görür, üns yurdunda esen latif rüzgar ruha uğrar ve onu irfan ordularının ışıklarıyla aydınlatır. Çünkü ruh, nefsin varlığı sebebiyle, kendisini gurbette hissetmekte, hicran kâsesini yudumlamaktadır.”¹⁶⁵

Sühreverdî'nin donuk tabiatlı insanlar olarak tavsif ettiği bu taifeyi benzer ifadelerle Ankaravî de Minhâc'ında ruhî zevklerden bî-haber, muhabbetin zevk çeşmesinden ve sevgiden zerre kadar nasibi olmayan ruhsuz bir tabiat ve adeta taşlaşmış, hiçbir şeyden anlamayan bir kalbe sahip insanlar olarak tanımlar. Ona göre bu taife bütün bu saydığımız özelliklerle beraber aynı zamanda semâ'ı duymamış, bir dem dahi olsa evliyâyâ uymamış kimselerdir. Onların ruhları, semâ'nın şehd-i şekerinden (tadından) lezzet alamamışlardır. ¹⁶⁶

Semâ' ve onun derûnundaki güzel sadâ, insandaki kulağın işitme lezzetidir. Ve bu lezzet, semâ' esnasında fazlasıyla hissedilir. Bu bir ihtiyaçtır. Güzel sesin fitrî olması gibi o güzel sestem nasiplenme ve lezzet almanın da fitrî olduğunu düşünen Ankaravî'ye göre akıl dediğimiz şey, ilim öğrenmekle lezzet bulduğu gibi, kulak da gıda ve lezzetini hoş sesleri işitmekle alır ve bu lezzet insana feyz verir. ¹⁶⁷ “Nice nağmeler vardır ki, ruhu ta derinden etkiler ve ona sükûnet kazandırır. Şayet bir kimse semâ' esnasında kalbten hiçbir tesir duymuyorsa ve teşvik kabilinden bir yöneliş içine girmiyorsa, o kişi eksiktir. Ruha ait güzelliklerden ve o güzelliklerin unsurlarından da uzaktır.”¹⁶⁸

Sûfiler mûsikî muhaliflerini hissiz, zevksiz, düşüncesiz, mizacı bozuk, hayvan olmakla itham etmek, hatta hemen hemen bütün hayvanların mûsikîden zevk aldıklarını ileri sürerek mûsikî aleyhtarlarını hayvanlardan da aşağı olmakla suçlamaktan geri durmamışlardır. İsmail Hakkı Bursevî'nin, mûsikî muhaliflerine hitaben “Ne şaşılacak bir meşrepsin ki, hayvandan betersin ve ne garip fersûde-dilsin ki, himârdan (eşek)

¹⁶⁴ Sühreverdî, Age., s. 233.

¹⁶⁵ Sühreverdî, Age., s. 235-236.

¹⁶⁶ Ankaravî, Age., s. 100.

¹⁶⁷ Ankaravî, Age., s. 382-383.

¹⁶⁸ Ankaravî, Age., s. 386.

betersin. Ey sıgır! İnsan ol ki, aşk demidir ve ey sağır perde-i sem'in kaldır ki, hakikatler hengâmdir" demesi bunu göstermektedir.¹⁶⁹ Bursevî bu üslupla mûsikî muhaliflerine bunları söylerken, Hz. Mevlânâ da bu taifeye şu sözleriyle aynı cihetten cevap veriyor: “*Bu çengilik de niye? Biz bir eşek yükü kitap okuduk. Müziğin helâl olduğuna dair bir tek satır bile göremedik*” diyorlardı. Bu sözler, Mevlânâ'nın dilinden, sahiplerinin hak ettiği şekliyle karşılık buluyordu: “*Onlar eşekçesine okumuşlar!*”¹⁷⁰

Semâ'nın Faydaları: Ahmed Gazzâlî semâ'ı ele aldığı risâlesinde¹⁷¹ semâ'nın ne kadar şerefli bir iş olduğuna dair çıkarımlarını altı maddede özetlemiş, ardından faydaları ile ilgili şunları söylemiştir:

“Nebi (a.s.) buyurdu: “Benim Allah’la bir vaktim vardır. Beni onda ne bir melek-i mukarreb ne de bir nebiyy-i mürsel kuşatamaz.”¹⁷² Yücelikler, şevk ve ülfet semâ’a işaret ediyor. O iki his, semâ’ anında kişiyi yüce semâvî kılar, süflî mertebelerden uzak durur. Ülfet ve şevk emre işaret ediyor ki şu bilinsin diye: Semâ’ yapan bütün işlerde onun mâsivâsından, ruhâniyetiyle gaybden meded alır ve mâsivâsına hayat izafe eder. İşârî (dolaylı) ilim ise bizim (söylediğimiz) kelimelerimizi ortaya koyan onun gözü ve üzüntüsü kedere işaret ediyor. Yani semâ’ ehli yüce bir ruh haliyle insanın kalbine hayat verir, cismânî temiz nefsinin nuru ve bunun dışında diğer hallerle umumidir.

Şu halde semâ’ ehli makâmât-ı ulviyyeye ve nefâhâtı-ı rabbânîye yükselir, öyle ki bin gayretle ve ekmel-i riyâzetle ulaşılmaz.

Semâ’nın faideleri, yüzlerce faydaya ulaşır. Ve yüz bin hâl onu ehli zevk, vecd ve basîret ehli bulur. Semâ’ı inkâr edenler ancak kalbi kör, nursuz, hicâbları çok, Allah’tan gafil, nefs ve hevâsına mâyil kişilerdir.”¹⁷³

Yine Ahmed Gazzâlî bir başka yerde; “*Bil ki, Allah kalbini taat nuruyla ziynetlesin ve seni kolaylığın ve şefaatin hakikatine yaklaştırsın. Bu tâife (sûfiye) nin*

¹⁶⁹ Uludağ, *Müzik ve Semâ*, s. 250.

¹⁷⁰ Mehmet Önder, *Mevlânâ*, Tercüman 1001 Temel Eser, s. 110-111; Bayram Ali Çetinkaya, “İkiz Ruhlar’ın Konuşma Dili Semâ’”, *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, XX, (Mevlânâ’ya Armağan Sayısı), Ankara, 2007, s. 98

¹⁷¹ Ahmed Gazzâlî’nin “Bevarikü’l- İlma’ Fi’rreddi Ala Men Yuharrimü’s-Semâ’” adlı risâlesi için bkz. Yusuf Dülger, *Ahmed b. Muhammed et-Tûsî el-Gazzâlî ve Niyâzî-i Mısri’nin Semâ’ Risâleleri*, MÜSBE, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1998.

¹⁷² İsmail b. Muhammed el-Aclûnî, *Keşfü’l-Hafâ ve Müzîlü’l-İlbâs ammâ ’şteherâ mine’l-Ehâdîsi alâ Elsineti’n-Nâs*, 4. bs., el-Müessesetü’r-Risâle, Beyrut, 1405, II, 195.

¹⁷³ Dülger, Age., s. 91.

semâ'ı, rakîk ve dakîk şiiirlerden olan garib hislerin mülâhazalarından ibarettir ki kavvâl (hanende) ölçülü ve uyumlu sesle şiiir okuduğunda âmil ârifin ve mürid-i kâmilin kalbinde vecde yakınlaşma hâsıl olur. (Bu hal) onları izarlarını (beyaz giysi) çıkarmaya ve ağyarın (yabancı) görünüşlerinden el, etek çekmeye, Cenâb-ı Vâhidi'l-Kahhâr'a cezbetmeye, (ilm-i ledünnî) sırlara ve inceliklere muttali olmaya hamleder."¹⁷⁴

Sühreverdî ise, "bazı vecd sahipleri dinlemeyle beraber yemek yerlerdi ve dinleme ile bir gün yemeyip, yemeği diğer güne erteliyorlardı. O vakit öyle bir aşk ve şevk meydana gelirdi ki, açlık ve susuzluğu unutulardı"¹⁷⁵ diyerek semâ'ın adeta bedeni de doyuran manevî bir rızık olduğuna işaret etmiştir.

H. Mevlânâ da; semâ'ın âşıkların gıdası olduğunu, onda Cânân ile buluşup birleşmenin latif bir hayali bulunduğunu; semâ' yapan kimsenin semâ' anında midesini boş tutmasını, zira ney'in içi boş ve saf olduğundan açıkça inlediğini söyler.¹⁷⁶

Şems de semâ'ın faidesine, "Semâ' ediniz. Semâ'ın halka haram olması nefis hevâsiyle meşgul olmalarındandır. Onlar semâ' ettikleri zaman kendilerinde o iğrenç hal ziyadeleşir. Hak ve hakikatten gafil olarak hareket ettikleri için semâ' kendilerine haram olur. Hâlbuki Hakk'ı isteyen ve ona âşık olanlar semâ' ettikleri zaman aşkları ve manevî halleri çoğalır"¹⁷⁷ sözleriyle işaret eder.

Ankaravî ise, hakikaten semâ' mirkât-ı ilahîdir (Allah'a gidilen bir merdivendir). Dinleyenleri kalbin kasvetinden ve gafletinden kurtarıp, ruhânî hazların alındığı mertebeye yükseltir. O öyle bir makastır ki (pas silici) gönlün aynasından ayrılık pasını siler ve tertemiz, cilalı bir hale getirir¹⁷⁸ diyerek insan-ı kâmil olma yolunda "dinlemenin" nasıl bir önemi haiz olduğunu ifade ediyor.

Son olarak yine Ankaravî şunları söyler:

"Ey derviş, dinlemenin faidesi pek çok olduğu gibi, onun sırlarına nihayet yoktur. Herkesten daha temiz ve pak olan meşâyih buyurdular ki : "Semâ' (kalbin) inceliğini celbeder. Rikkat ise Allah'ın rahmetinden doğar. Zeyd b. Esleme, Ubey b. Ka'b'dan rivayet etti ki: Ubey b. Ka'b, Rasulullahın yanındayken bir âyeti kerime okudu. Bunu duyan sahâbi duyulandı. Bunun üzerine Rasulullah Efendimiz buyurdular

¹⁷⁴ Dülger, Age., s. 66.

¹⁷⁵ Ankaravî, *Minhâcü'l-Fukarâ -Fakirlerin Yolu-*, Haz. Sadettin Ekici, s. 99.

¹⁷⁶ Yılmaz, Anahatlarıyla *Tasavvuf ve Tarikatlar*, s. 190.

¹⁷⁷ H. Hüseyin Top, *Mevlevî Usûl ve Âdâbi*, İstanbul, 2001, 82.

¹⁷⁸ Ankaravî, Age., s. 99.

ki; ‘‘Dua’yı rikkat ile zenginleştiriniz, çünkü rikkat Allah’ın rahmetinden doğar. Ayrıca Ankaravî’ye göre semâ’ mnkirlerin mezhebinde haram; açıklar mezhebinde helaldir.¹⁷⁹

Semâ’ İçin Gerekli Őartlar: Semâ’ hakkında değinilmesi gereken bir hususta semâ’ yapmak için sflerin bazı Şartları gerekli görmesidir. Bu Őartlar Cüneyd’i Bağdâdî ile beraber genellikle zaman, mekân, ihvân olarak görülmüştür.¹⁸⁰ Gazzâlî bunları İhyâ’da Şu Şekilde izah etmektedir.

1. Zaman: Semâ’in yemek esnasında, kırınlık ve husmet anında, namazda veya kalb huzurunun bulunmadığı bir mani esnasında değil bunların dışındaki münasib vakitlerde yapılmasıdır.

2. Mekân: Pis sokak kenarlarında, çirkin manzaralı veya kalbi meşgul eden yerlerde de semâ’ edilmemelidir. Çünkü buralarda yapılan semâ’in insana bir tesiri olmaz.

3. İhvân: Aralarında hemcinsleri olmayıp, görünüş itibariyle zâhid görünüp, kalb inceliklerinden müflis ve semâ’ı inkâr edenlerin bulunduğu kimseler yanında da semâ’ etmemelidir. Zira bu gibileri insana ağırlık verir. Bunun gibi hakkına riayet edilecek dünya büyüklerinden biri bulunduğu veya yaka-paa yırtık sûrette, riyâ ederek sahte sfilik yapanların bulunduğu meclislerde de semâ’ etmemelidir. Çünkü bunlar da fikri karıştıran Őeylerdir.¹⁸¹

Netice itibariyle sûfler semâ’ı özel vakitler, özel kişiler ve özel mekânlarla mukayyed kılmiş, onun sanıldığı gibi gelişigüzel bir davranış olmadığını ifade etmişlerdir. Genellikle kitaplarda semâ’in âdâbı içerisinde yer verilen bu mevzuda bunlarla iktifa ediyoruz.

Semâ’ Allah için ve Allah ile olan ruhla yapılır, nefisle değil. Nefisle zikredip semâ’ edenler, hakikî zâkirler değildir. Abdülkadir Geylânî, semâ’in kalp ve ruhla yapılması gerektiğini syer. Sühreverdî ise semâ’ı diri bir kalp, l bir nefis ile dinlemek gerektiğini, kalbi l, nefsi diri olanın semâ’inin câiz olmadığını belirtir.

¹⁷⁹ Ankaravî, Age., s. 100.

¹⁸⁰ Bu düşünceye mukabil Hz. Mevlânâ’nın, görüntü ve merasimle kayıtlı olmadığı için semâ’ adâb ve usûlünden sayılan mekân, zaman, ihvân Şartlarını nemsemediğı de ileri sürülmüştür. Mevlânâ’nın zaman ve mekândan bağımsız, ulaştığı vecde bağlı olarak her yerde, medresede, evde, bağlarda, sokaklarda vecd ettiğı fikri bu düşüncenin çıkış noktası sayılabilir. Şefik Can, *Mevlânâ, Hayatı, Şahsiyet ve Fikirleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1995, s. 270; http://akademik.semazen.net/author_article_detail.php?id=1197

¹⁸¹ Gazzâlî, *İhyâ*, II, 744.

Semâ' esnasında zâkir, mezkûr'da fani olmalıdır. Ancak mezkûr'da fani olan zâkir, manevî zevke erer.¹⁸²

Semâ'ın Hükümü: İslâm toplumunda mûsikî, semâ', teğannî isimleri verilen “ses gücü”nden yararlanılmakla birlikte onun istismar yönü, kötüye kullanılmalı ihtimali hiçbir zaman dikkatten uzak tutulmamıştır. İslâmî hayatı en ileri seviyede yaşamayı gaye edinen sûfilerin, fakihlere nisbetle mûsikî ve semâ' hakkında müsamahakâr tavır takınmalarını iyi anlamak gerekmektedir. Zira ehl-i tasavvufun mûsikî ve semâ' hakkındaki kanaati kayıtsız şartsız meşruiyeti yönünde değildir. Semâ' amaç değildir veya ibadetleri ihmal ederek birtakım fiilleri ibadet yerine kaim kılmak da değildir. Semâ' insanlar için yalnızca bir vasıta mesabesindedir. Gaye ise semâ'dan meşru olarak faydalanma, bu vesile ile insanlara Hakk'ın kelamını dinletmedir. Sûfiler semâ' ve raksı belli şartları haiz, yani farz ve vâciplerden üzerine düşeni yapan, âdâb-ı şeriyyeye son derece riayet eden, tarikata ait görevlerinde kusursuz davranan, dünya sevgisini kalbinden çıkarabilmiş, gönlünü mâsivâ alakalarından sıyrabilmiş kimselerin işi olarak görürler. Onlara göre kötü ahlâk sahiplerinin, dünya sevgisini, alakasını kalbinden çıkaramamış, kalbini Allah'tan başka şeylere bağlamış olanların semâ'ı câiz değildir.¹⁸³

Kuşeyrî bu hususu, “hoş besteli ve zevk verici nağmeli güfte ve şiirleri dinlemek prensip olarak mübahtır. Ancak besteli şiir dinleyen kimsenin dinlediği şeyin haram olması kanaatinde olması, şerîat tarafından zemmedilen aletlerden dinlememesi, yularını heva ve hevese kaptırmaması, oyun ve eğlence yoluna dalmaması lazım gelir” şeklinde mütalaa etmektedir.¹⁸⁴

İlk devir sûfilerinden itibaren tartışılabilen bu konuda Gazzâlî ise, orta yolu bulmaya çalışmış ve bu mevzuda, semâ', eğer behimî arzuları uyandırırsa yasak, bedîî arzuları tahrik ederse mübah ve helaldir hükmüne varmıştır.¹⁸⁵ İhyâ'da der ki; “Semâ' bazen haram, bazen mübah, bazen mekruh ve bazen de müstehab olur. Dünya şehvetleri galib olanlar ve gençlerin çoğu için haramdır. Çünkü semâ' ancak onların gönüllerini istila eden şehvetlerini galeyana getirir. Semâ'ı mahluk sûretine tenzil etmeyerek, oyun ve eğlence yolu ile adet haline getirerek, zamanlarının çoğunu semâ' ile geçirenler için de mekruhtur. Yalnız güzel sestten zevk almak için dinleyenlere de mübahtır. Allah

¹⁸² Yılmaz, Anahatlarıyla *Tasavvuf ve Tarikatlar*, s. 190.

¹⁸³ Ankaravî, Age., s. 66; Yetik, Age., s. 128; Mustafa Demirci, Age., s. 133; Dülger, Age., s. 67.

¹⁸⁴ Kuşeyrî, Age., s. 420.

¹⁸⁵ Yılmaz, Age., s. 189.

sevgisi kendisine galebe çalıp iyi vasıflarını harekete geçirenler için de semâ' müstehabtır.¹⁸⁶

Kısaca ifade etmek gerekirse nasıl ki, eteğinin ucu bir yere takılı insan deverân edemezse gönlü mâsivâyâ takılı kimseler de dönemez deverân edemez. Semâ' ve devrân ilahî bir cezbeyle, vecde dayalı olduğu, dinî bir menfaat temin eylediği, kulu Allah'a yaklaştırmaya vesile olduğu oranda meşrûdur.¹⁸⁷

Burada belirtmemiz gereken bir nokta da, semâ' üzerindeki tartışmalarda, sûfilerin semâ' aleyhine söylenenlere bîgâne kalmayıp, kendi durdukları yerden cevap sadedinde birçok eser, makale ve risâle kaleme aldıkları gerçeğidir.¹⁸⁸ Bunların bazıları üzerinde araştırmalar yapılmış olup halihazırda bu çalışmalar devam etmektedir.¹⁸⁹

Sonuç olarak, İslâm düşünce geleneği içerisinde mûsikî hakkında söylenenleri toparlayacak olursak şunları söylemek mümkündür:

Kur'ân-ı Kerim'de raks ve müziğin lehinde ve aleyhinde hiçbir şey yoktur. Fakat Kur'ân'ın prensipleri ve esprisi; insanlık şeref ve haysiyetine uygun olan, Kur'ân'ın ruhu ve gösterdiği yüksek hedeflere ters düşmeyen bir semâ' ve raks anlayışına engel değildir.

Hadisler, Hz. Peygamberin ve sahabenin tatbikatı, raks ve mûsikîden zevk almanın, dünyanın eğlencelerinden istifade etmenin mutlak sûrette mübah olduğunu açık şekilde göstermektedir. Fakat hadislerdeki belagat, uydurulan rivayetler ve yapılan icthadlarla örtülmüştür.

İkinci asrın sonlarından itibaren mûsikî, semâ' adı altında tasavvufa girmeye başlamış ve tasavvufun belli başlı bir karakteristiği haline gelmiştir. Böylece bütün sûfî ve tarikat mensupları tarafından benimsenen semâ', insanı Allah'a yaklaştıran ve yükselten dinî bir unsur olarak görülmeye başlanmıştır.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Gazzâlî, *İhyâ*, II, 751.

¹⁸⁷ Ankaravî, Age., s. 66; Yetik, Age., s. 128; Demirci, Age., s. 133; Dülger, Age., s. 67.

¹⁸⁸ Bu konuya dair yazılmış eserlerin bir listesi için bkz. Uludağ, Age., s. 277-278.

¹⁸⁹ Bayram Akdoğan, *İsmail Ankaravî'nin Hüccetü's-Semâ' Adlı Eserine Göre Mûsikî Anlayışı*, AÜSBE, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 1991; Yine İsmail Ankaravî'nin "Hüccetü's-Semâ'"ı, Abdülehad Nûri Sivasî (1006/1597)'nin te'lif etmiş olduğu "Risâletün fi Hakkı Devrânî's- Sûfîyye"ve Sünbül Sinân Efendi (1006-1597)'ye ait olduğuna inanılan "Risâletün fi Devrânî's- Sûfîyye" adıyla ma'ruf risâle üzerine yapılan çalışma için bkz. Mustafa Demirci, *Semâ' Risâleleri*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), MÜSBE, İstanbul, 1996; Yusuf Dülger, *Ahmed b. Muhammed et-Tûsî el-Gazzâlî ve Niyâzî-i Mısri'nin Semâ' Risâleleri*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), MÜSBE, İstanbul, 1998; Mehmet Kemiksiz, *Semâ' ve Devrân Risâlesi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), MÜSBE, İstanbul, 1997.

¹⁹⁰ Uludağ, *Müzik ve Semâ'*, s. 278.

Şu ana kadar ana hatları itibariyle İslâm düşünce geleneğinde mûsikîye nasıl bakıldığını, İslâm filozofları ve ehl-i tasavvufun mûsikî hakkındaki düşüncelerini ele almaya çalıştık. Şimdi de mûsikînin müsbet bilimlerle ve tasavvufla olan münasebetine temas edeceğiz.

1.4. Mûsikînin Müsbet Bilimlerle ve Tasavvufla Olan Münasebeti

Eskilerin “fenn-i şerif-i mûsikî” ifadesi ile yüceliğini ve onurunu dile getirdikleri mûsikî biliminin; fizik, matematik, psikoloji, edebiyat, tıp, astronomi gibi müsbet bilim dalları ile büyük ölçüde ilişkisi olduğu bilinmektedir.¹⁹¹

Mûsikîyi genel manada birbiriyle uyumlu olup olmadıkları yönünden sesleri ve bu sesler arasına giren zaman sürelerini, bir melodinin nasıl kompoze edildiğinin bilinmesi amacıyla araştıran matematiksel bir ilim¹⁹² olarak tanımlarsak, daha tanımın başında müziğin matematiksel bir ilim olduğu görülecektir. Bu tanım ayrıca, müziğin iki araştırma alanını kapsadığını göstermektedir. Bunlardan birincisi, doğrudan seslerin (nota) hallerinin incelenmesidir ki, bu kısma kompozisyon (telif) denir. İkinci araştırma alanı ise, seslerin aralarına giren zaman süreleridir ki, bu kısma da ritm (îka) ilmi denir. Bu her iki araştırma alanı da diğer bazı ilimlerin ilkelerini esas alır. Bu ilimlerden biri fizik, diğeri de aritmetiktir.

Mûsikînin temel unsuru olan ses, ses frekansları, sesin güçlü veya zayıf ya da tiz veya pes olması, enstrümanlar ve enstrümanların özellikleri gibi hususlar itibariyle mûsikî doğrudan fizik ilmiyle ilgilidir. Zira bu ilmin konusu ile ilgili temel postulatları ortaya koymak gerektiğinde bunların salt fiziksel olduğu görülür. Aritmetik ilkeleri ise müziğe ancak bu ilmin konusuna ilişkin şekil, oran ve hesaplamalar bakımından dahil olur.¹⁹³ Yani mûsikînin seslerin aralıkları, değişik perdeler üzerine uygulanması ve belli aritmetik oranlardan ortaya çıkan makamlar yönüyle de matematiksel bir yanı vardır.¹⁹⁴

Rast'da epik, sabâ'da lirik, hüseyin'de pastoral etkiler gibi makamların insan üzerindeki değişik etkileri açısından da mûsikî psikoloji ve psikiyatri ile ilgilidir. Genel mûsikî içerisinde icrâcılıkta diksiyon meseleleri, Türk mûsikîsi göz önüne alındığında

¹⁹¹ İnançer, “Türk Mûsikîsi ve Tasavvuf İlişkilerinin Dünü Bugünü ve Yarını”, s. 147.

¹⁹² İbn Sînâ, *Mûsikî*, s. 3.

¹⁹³ Alper, İbn Sînâ, s. 127.

¹⁹⁴ İnançer, *Agm.*, s. 147; Alper, *Age.*, s. 127.

ise usûl keyfiyetinin, özellikle aruz kalıpları ile olan ilişkisi ve bestecilikte prozodi¹⁹⁵ yönüyle de edebiyat ilmi ile ilgilidir. İnsan vücudundaki hayret ve hayranlık uyandıran ahenk ile evrenin ahenginin mûsikîde ifadesini bulması ise tıp ve astronomi ile olan yakın ilişkiyi ortaya koymaktadır.¹⁹⁶

Mûsikînin müsbet ilimlerle olan ilişkisinin yanı sıra tasavvuf ilmi ile de farklı yönleri itibariyle ilişkisi vardır. Yukarıda sûfilerin düşünceleri üzerinden ele aldığımız bu ilişkiyi burada farklı bir perspektiften, onlar arasındaki müşterek unsurların belirlenmesi sadedinde ele almaya çalışacağız. Bunları belirlemeye çalışırken özellikle her ikisinin de birbirine benzeyen bir yöntemle intikali, bize son madde üzerinde biraz daha etraflıca durmamız gerektiğini gösterdi. Mûsikî ve tasavvuf arasındaki müşterek unsurları şu şekilde sıralamak mümkündür.

1. Hem tasavvuf hem de mûsikî bir *meşreb*, *zevk*, *neş'e* meselesidir. Bu açıdan ikisi arasında büyük bir paralellik olduğu söylenilebilir.
2. Tasavvufta İlahî hakikatlere ermek için *sezi* çok önemlidir. (Şihâbüddin Sühreverdî'nin -işrak teorisindeki aşırılığa kaçmamak koşulu ile-) mûsikîde de sezinin önemi tasavvuftakinden az değildir.
3. Tasavvufta *bilmenin* araç, *olmanın* amaç olması gibi, mûsikîde de bilmek araç, beste yapmak veya icrâ etmek araçtır.
4. Tasavvufun *satırdan* değil *sadr*dan öğrenilmesi gibi, mûsikî de kitaptan değil *fem-i muhsin*'den öğrenilir.¹⁹⁷

Çalışmamızın bu bölümünde *meşk* kavramına özellikle yer vermemizin sebebi, tasavvufî sülûkta bir müridin ilerleyebilmesi için bir mürşid rehberliğinde “yol” a çıkması ve “yol” da ilerleyebilmesi gibi, mûsikîşinâs olmak isteyen ya da mûsikîye hakkıyla vakıf olmak isteyen bir kişinin de mûsikî dünyasında aynı usûlle yol almasının gerekliliğidir.

Yalnızca kitap okumanın insanı, insan-ı kâmil yapmadığını, insanın durduğu yerde ayakları yere basarak başka bir ruhî derinliğe sahip olmasının usûlünü tasavvufî eserler uzun uzadıya anlatmaktadır. Yalnızca bu kitaplardaki bilgilerin okunmasıyla hiç kimse bu “yol” da ilerlemiş, daha doğrusu menzil-i maksud’a ulaşmış değildir. Çünkü

¹⁹⁵ Prozodi: Bir şiir bestesinde, hece vurgularının müzik vurgu ve yükselişleriyle iyice uyuşmuş olması ve bu yoldaki kuralların bütünüdür. Parlatır vd., *Türkçe Sözlük*, II, 1828.

¹⁹⁶ İnançer, “Türk Mûsikîsi ve Tasavvuf İlişkilerinin Dünü Bugünü ve Yarını”, s. 147.

¹⁹⁷ İnançer, Agm., s. 148.

ilmî olarak bilinen bir gerçek daha var ki, o da öğrenmenin en ileri safhasının okuyarak değil, yapıp yaşayarak oluşudur. Zira kalıcılık ancak bu yöntemle mümkün görülmektedir. Kaldı ki söz konusu tasavvuf olunca onun bundan müstağni kalması elbette düşünülemez.

Biz yukarıda ifade ettiğimiz gibi konumuzun daha iyi anlaşılması açısından burada *fem-i muhsin*'i ve doğal olarak da *meşk*'i Türk mûsikîsi üzerinden izah etmeye çalışacağız.

İhsan sahibi, iyi bir ağızdan öğrenmek manasına gelen *fem-i muhsin*, en köklü ve klasikleşmiş mûsikî öğrenme usûllerindedir.¹⁹⁸

Meşk de, bir hattatın talebesine aynısını yazmaya çalışması için verdiği veya talebenin hocasına göstermek üzere hazırladığı güzel yazı örneği; bir işte özellikle hüsn-ü hat ve mûsikî de, alışmak ve öğrenmek için yapılan ders, ta'lim, çalışma, alıştırma ve idmana devam etmek¹⁹⁹ gibi manalara gelir.

Önceleri hat sanatı içinde *yazı örneği* ya da *yazı karalaması* için kullanılan meşk kavramı, zaman içerisinde mutlak olarak ders ve öğrenim anlamında da kullanılmıştır. Yine kullanım alanları zamanla sadece bazı sanat ve hünelerinin öğretiminde yoğunlaşan kavram, Osmanlı'nın son iki yüzyılında giderek sadece hat ve mûsikîye inhisar ettirilmiştir. Ancak Osmanlı'da “meşk edilen yer, öğrenim görülen mekân” anlamındaki meşkhâne kelimesinin mûsikî dışındaki öğrenim alanları için kullanıldığı pek görülmez.²⁰⁰

Meşk'in nasıl uygulandığına gelince, usûl-i meşk'te hat hocasından “meşk alan” talebe verilen örneği karşısına koyar. Hoca tarafından beğenilip öğrenildiğine kanaat getirilinceye ve yeni bir meşk örneği verilinceye kadar tekrar tekrar yazar, defalarca kopya eder. Yani bu işte birinci vazife eslâfın âsârını tedkik ve taklid eylemektir.²⁰¹

Hüsn-ü hat'ta olduğu gibi mûsikîde de meşk, esas itibarıyla taklid ve tekrar üzerine kuruludur. Hoca tarafından talebeye kısım kısım ve bütünüyle defalarca tekrar ettirilen mûsikî eseri de böylece usûlüyle birlikte hafızada yer eder.

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğine kadar geleneksel Türk mûsikîsinin öğretimi ve aktarımı bütünüyle *meşk* adı verilen usûle dayanırdı. Kısaca her türlü mûsikî öğretimi

¹⁹⁸ Cem Behar, *Zaman, Mekân, Müzik, Klasik Türk Mûsikîsinde Eğitim (Meşk), İcrâ ve Aktarım*, Afâ Yay., İstanbul, 1993, s. 11.

¹⁹⁹ Muallim Nâci, *Lügât-i Nâci*, Tsz., s. 782; Ayverdi, Age., II, 2034; Parlâtır vd., *Türkçe Sözlük*, II, 1545.

²⁰⁰ İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ*, Maarif Basımevi, İstanbul, 1957, s. 46-47.

²⁰¹ Behar, Age., s. 11.

meşk etmekle gerçekleşirdi. Meşk hem bütünsel bir eğitim sistemi hem de mûsikî dünyasının iç dayanışma ve tutarlılığını sağlayan bir tür harç, bu dünya içerisinde pratik olduğu kadar sembolik işlevler de yerine getiren bir “yol” idi.²⁰²

Osmanlı’da yüzyıllar boyunca bu şekilde bir sözlü aktarım üzerinde ısrar edilmesinin, manevî ve ruhsal eğitim açısından da önemli nedenleri olsa gerektir.²⁰³ Dinsel öğreti veya metinlerin de (Kur’ân-ı Kerîm ve hadis-i şerifler) sözlü aktarım öğretim metoduyla yapılıyor olması, mûsikînin de bu gelenek içerisinde böyle bir öğretim modeliyle yapılması için bir örneklik teşkil etmiştir denilebilir. Zira yukarıda da ifade ettiğimiz gibi geçilen yalnızca mûsikî değildir. Aslında Kur’ân ve hadislerin ezberletilmesiyle amaçlanan yalnızca o metnin değil aynı zamanda ondaki mananın da aktarılmasıdır. Hedeflenen budur. Henüz belgelenmese de, meşk yöntemiyle mûsikî öğretimine verilen önemde naklî bilgilerin aktarım modelinin güçlü bir etkisi olduğunu söylemek mümkündür.²⁰⁴

Kendi kültürümüz dikkatle incelendiğinde de özellikle en önemli zâkirbaşlıların, âyinhânların ve mûsikîşinâsların tekkelerde önce naklî ilimlerin aktarım yöntemlerinden geçmesi buna işaret ediyor olabilir.

1970’li ve 80’li yılların en önde gelen ses sanatkârlarından üstâd Bekir Sıdkı Sezgin Kur’ân-ı Kerîm tilâveti eğitimi alıp da sesini bu şekilde eğiten müstesna isimlerden biridir.²⁰⁵ Ayrıca o meşk yönteminden vazgeçmenin mümkün olmayacağını da bir makalesinde şu şekilde dile getirir:

*“Şayet fem-i muhsin dediğimiz usta bir ağızdan dinleyip ses mefhumlarını kulağa iyice ve sağlıklı bir şekilde yerleştiremezseniz, görülen eğitim nafiledir. Türk mûsikîsi kitaptan öğrenilmez! Ancak bir ustanın rahle-i tedrisinde diz çökmek mecburiyeti vardır. Bununla da bitmez; ayrıca yıllar boyu yapılmış olan klasik âsârımızı da, bilfiil meşk edip makamların nasıl kullanıldığını tedkik etmek lüzumu vardır.”*²⁰⁶

²⁰² Behar, *Zaman, Mekân, Müzik*, s. 11.

²⁰³ Bu hususta daha detaylı bilgi için bkz. Savaş Şafak Barkçin, “Mûsikîmizde Gelenek Ve Modernleşme”, Akdeniz Üniversitesi Gelenekten Geleceğe Müzik Günleri Sempozyumu, 8 Eylül 2007; <http://www.neyforum.net/viewtopic.php?t=4485> Buradaki makalenin yer aldığı sempozyum görüntüsüne bu adresten ulaşılabilir. http://www.birtatlihuzur.tv/goruntuler/gosterNew2/31/Dr.Savas.S.BARKCIN_Musikimizde_Gelenek_Ve_Modernlesme.html (27 Mayıs 2009).

²⁰⁴ Behar, *Age*, s. 20.

²⁰⁵ Yalçın Çetinkaya, “Hendese-i Savt ve Kur’ân Tilâveti”, *Yeni Şafak*, 28.10.2000.

²⁰⁶ Bekir Sıdkı Sezgin, “Düşündüklerimiz”, *Sanat ve Kültürde Kök*, Buluş Matbaa, XIV, Nisan 1982, s. 22.

Yine vefâtından çok kısa bir zaman önce bizzat kendisiyle yapılan röportajlardan oluşan arşiv niteliğindeki çalışmada, o *mûsikîşinâs*'ı şu şekilde tarif eder:

*“Mûsikîşinâsım diyen aslında sadece birkaç şarkı okumakla mûsikîşinâs olmaz. Mûsikîşinâs olmak için dinini iyi bileceksin. Kitabını okumayı bileceksin. Bütün mûsikî formlarını bileceksin. Edebiyat onun ayrılmaz bir parçası, onu öğreneceksin. Nefsini terbiye edeceksin. Tasavvufu yaşayacaksın. Hepsi bir araya gelecek, ondan sonra kâmil bir mûsikî ortaya çıkacak. İşte günümüzde bunların eksikliği var.”*²⁰⁷

Sezgin'in çağdaşı ve günümüzde de klasik tavrı devam ettiren en önemli ses sanatkârlarından biri olan Alaaddin Yavaşca da; *“mûsikî heyecanının, aşkın, hevesinin ve üstün duygularının ve nihayet makbul bir tavrın anahtarı ancak ustadan çırağa tevdi edilir. Başka bir yol mûsikî değil, vasıflı veya vasıfsız işçiliktir”*²⁰⁸ diyerek bu usûlün nasıl bir önemi haiz olduğunu bariz bir şekilde ortaya koymaktadır.

Mûsikî meşk ederken talebe, sadece mûsikîyi yada bir çalgıyı yada bir tekniği veya hocasının üslubunu, icrâsını, yorumunu geçmez.²⁰⁹ Zira onun geçtiği şey aynı zamanda tasavvufun şekillendirdiği meşk geleneğimiz içerisinde bir ahlâkın intikalidir. Başka bir ifadeyle söyleyecek olursak bu yolda geçilen yalnızca mûsikî eserleri değildir. Geçilen aynı zamanda daha üstün ve daha kâmil bir insandan talep edene aktarılan ahlâktır, anlayıştır ve zevktir.²¹⁰

İşte bunun için bu gelenek içerisinde “fem-i muhsin”, yani ihsan sahibi ağız vazgeçilmezdir. Zira bizim geleneğimizde bilginin kendisi de aktarımı da, eylemin kendisi de yansıtılması da ahlâkî olmak zorundadır. Bu, mûsikîmizin temel yapı taşlarının neden Mevlevî, Halvetî, Kadirî, Rıfâî ve benzeri gibi tasavvuf yolları olduğunu ve mûsikî meşklerinin neden şeyh-mürîd ilişkisine benzer bir kemâlât hiyerarşisi içinde olduğunu açıklar.²¹¹

Kısaca tasavvuf ve mûsikî münasebetine baktığımızda her iki ilim alanında da müsbet ilimlerin yanı sıra birçok açıdan müşterek unsurlar olduğu görülmektedir.

²⁰⁷ Gönül Paçacı vd., *Türk Müzik Geleneğini Yaşatanlar: Bekir Sıdkı Sezgin*, Boyut Müzik/Boyut Yayın Grubu (vcd-kitap), s. 25.

²⁰⁸ Alaaddin Yavaşca, “Türk Mûsikîsinde Tavrı”, *Sanat ve Kültürde Kök*, Buluş Matbaa, I, Şubat 1981, s. 32.

²⁰⁹ Meşk etme eyleminin bir diğer adı da eser geçmektir. Talebeye eser geçmek, hocadan eser geçmek, yani eserleri, repertuarı aktarmak, intikal ettirmek, başkasına, başka bir nesle, zincirin bir başka halkasına geçmesini sağlamak demektir. Bkz. Behar, Age., s. 12.

²¹⁰ Barkçin, “Mûsikîmizde Gelenek Ve Modernleşme”, <http://www.neyforum.net/viewtopic.php?t=4485>; [http://www.birtatlihuzur.tv/goruntuler/gosterNew2/31/Dr. Savas S. BARKCIN Musikimizde Gelenek Ve Modernlesme.html](http://www.birtatlihuzur.tv/goruntuler/gosterNew2/31/Dr._Savas_S._BARKCIN_Musikimizde_Gelenek_Ve_Modernlesme.html) (27 Mayıs 2009).

²¹¹ Barkçin, Agm.

İKİNCİ BÖLÜM

2. TASAVVUF GELENEĞİNDE ve TARİKATLARDA MÛSİKÎ

Tasavvuf, bir ilim olduğu kadar aynı zamanda bir hâl ve eğitim işidir. Bu yüzden gerek ferdî gerekse toplumsal hayatta derin izler bırakan önemli müesseseler kurmuştur. Bunlardan biri de, asıl gayesi insan rûhunu terbiye etmek ve insanı dış dünyanın tesirlerinden kurtarıp iç âlemine çevirerek içindeki *mutlak hakikate* ulaştırmak şeklinde tanımlanabilecek olan tarikatlardır. Zira insan, Cenâb-ı Hakk'ın *cemâl* ve *celâl* sıfatlarının beraber tecellî ettiği *zübde-i âlem* bir varlıktır. Bilindiği üzere cemâl sıfatının tecellisi ruh, celâl sıfatının tecellisi ise nefistir. Nefis ve ruh, insan vücûdunda hüküm sürmek isteyen iki ayrı sultan gibidir. Asıl gayesi, nefsi kötü sıfatlarından temizleyerek rûhu insan vücûdunda hâkim kılmak olan tarikatlar, bu gayenin gerçekleşmesi için bir takım usûl ve esaslar geliştirmişlerdir. Buna göre tarikatlar, kesin çizgilerle olmasa da *ruhânî* ve *nefsânî* olmak üzere iki kısımda değerlendirilebilir. Ruhânî tarikatlarda tasavvuf yoluna giren kimse (*sâlik*), ruh üzerinde bulunan kesâfetin kalkması için *kalb tasfiyesi* ile meşgul olur ve *kalb, rûh, sır, hafî* ve *ahfâ* gibi mertebeleri (*letâif-i hamse*) geçerek seyr-i sülûkünü tamamlar. Halvetiyye gibi nefis terbiyesini sülûke esas alan tarikatlarda (*nefsânî tarikatlar*) seyr-i sülûk, yedir tavır (*atvâr-ı seb'a*)²¹² adı verilen nefsin yedi mertebesi (*emmâre, levvâme, mülhime, mutmainne, râziye, marziye, kâmile*) için belirlenen yedi ilahî isim (*lâilâhe illallah, Allah, hû, hak, hayy, kayyûm, kahhâr*) zikredilerek yapılır. Ayrıca bu tür tarikatlarda özellikle nefsin aldatıcı ve geçici arzularını kırmak için genellikle az yemek, az uyumak, az konuşmak ve halvet (*çile*) gibi mücâhede esasları benimsenmiştir.²¹³

Tarikatların seyr-i sülûkta genellikle bunları esas almakla beraber mûsikîyi de vasıta olarak kullandıkları bir gerçektir. Biz de burada tarikatların insan-ı kâmilî oluşturmada mûsikîyi nasıl kullandıklarını Mevleviyye, Kadiriyye, Rıfâiyye, Nakşîbendiyye ve Halvetiyye bağlamında ele almaya çalışacağız. Çünkü tarikatlarda mûsikînin yeri azımsanmayacak kadar önemlidir. Burada dikkat edeceğimiz bir hususta

²¹² Allah'ın insanı yedi tavırda yarattığını (Nuh 71/14) dikkate alan mutasavvıflar, bu tavırları yedi kat se mayaya, yedi gezegene, yedi vadiye ya da yedi iklime benzetmişlerdir. Bkz. Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, s. 65.

²¹³ Yılmaz, *Anahatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*, s. 231-236; Türer, "Letâif-i Hamse", *DİA*, Ankara, 2003, XXVII, 143; Ramazan Muslu, "Halvetiyye'de 'Atvâr-ı Seb'a' Yazma Geleneği ve Sofyalı Bâli'nin Atvar'ı Seb'a Risâlesi", *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, XVIII, Ankara, 2007, s. 43-44.

tarikatlar hakkında geniş bilgilere yer vermekten ziyade, tarikatlarla ilgili konumuzu aydınlatacağını düşündüğümüz önemli noktalara değinmek olacaktır.

Tarikatlardaki tören, merasim, âdet, gelenek ve göreneklere *âdâb-erkân* denilmektedir. Tekkelerin kurulmaya başlamasıyla beraber bir takım adet ve şekil ve ritüeller tasavvufî çevrelerde görülmeye başlanmıştır. Günlük hayatın hemen hemen bütün teferruatıyla içinde yer bulduğu bu âdâb ve erkân, en bariz şekliyle zikir usûllerinde ortaya çıkmaktadır. Zira her tarikat kendi içinde geliştirdiği, adeta kendi rengini verdiği merasim esaslarına göre zikretmektedir. Meselâ, hatm-i hâcegân denilen Nakşîbendî zikri ile semâ' denilen Mevlevî zikri arasında çok açık âdâb-erkân farkı mevcuttur.²¹⁴

Tarikatlar teşekkül etmeye başladığı dönemlerden beri aktif birer eğitim kurumu gibi çalışmaktadır. İnsan eğitimini temel alan bu yapılar içerisinde ilmin birçok sahasına yer verildiği gibi mûsikî eğitimine de yer verilmiştir. Tekkelerde verilen eğitimi genel itibariyle *sözlü, yazılı, uygulamalı ve hâl ile eğitim* olmak üzere dört alanda değerlendirebiliriz.²¹⁵

Mûsikî eğitimine baktığımızda onun uygulamalı eğitim içerisinde yer aldığı görülmektedir. Zira tekkelerde yapılan uygulamalı eğitim daha çok tarikatlar âyinleri, toplu zikir ve semâ' törenlerinde kendini gösterir.²¹⁶

Tarikatlar içerisinde farklı uygulama biçimlerini gördüğümüz zikir meclisleri, kalp tasfiyesi ve gönlün duru hale getirilip ilahî mesajı alacak seviyeye yükseltilmesi açısından büyük önem arz ederler. İstisnasız bütün tarikatlar semâ'ın ve mûsikînin insanı Allah'a yaklaştıran ve yükselten bir özelliği olduğunu kabul etmişlerdir. Zaten bunun aksini düşünmek ilk sûfilerin halefleri için mümkün değildi. Mûsikîye bahsettiğimiz bu fonksiyonları açısından bakıldığında Rıfâîlik, Kadirîlik, Halvetîlik, Mevlevîlik, Kübrevîlik ve Nakşîbendîlik gibi büyük tarikatlar arasında fark yoktur. Ancak ilk zamanlarda Melâmetîlik, daha sonraları ise Nakşîbendîlik semâ' ve mûsikînin insanı Allah'a götüren özelliğini kabul etmekle beraber, buna kendi seyr-i sülûk yöntemleri içinde yer vermemişlerdir.²¹⁷

²¹⁴ Kara, *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*, s. 199.

²¹⁵ Yılmaz, *Ana Hatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*, s. 274.

²¹⁶ Yılmaz, *Age.*, s. 275.

²¹⁷ Uludağ, *Müzik ve Semâ*, s. 254.

Tarikatlar ve mûsikî konusunu ele alırken öncelikle tarikatlar içerisindeki pratik uygulamalarda mûsikî ile sürekli olarak beraber gördüğümüz aslında mûsikînin de kendisine vasıta olduğu zikir kavramı hakkında birkaç hususa temas edeceğiz. Zira zikir meclislerinde mûsikî ve zikir iç içe geçmiş uygulamalarda kendilerini gösterirler.

Zikir

Tarikatların temel unsurlarından ve en önemlilerinden olan zikir ve âdâbı üzerine ilk dönemlerden itibaren pek çok tartışma yapılmış ve bunlarla ilgili eserler kaleme alınmıştır. Bu eserlerden bazıları genel manada zikir konusuna yer verirken, bazıları da birer tasavvuf okulu olan tarikatların kendine mahsus zikir âyinlerini ele almışlardır.²¹⁸

Lügatte Allah'ı anma, hatırlama, ağzına alma ve açıklama gibi manalarda kullanılan zikir,²¹⁹ tasavvuf ıstılahında; din ve dünya saadetini elde etmek için Hakk'ın zât ismini zikrederek, vaktini ma'mur etmek maksadıyla, ya kâmil bir mürşidden alınarak, ya da şer'at-tarikat ölçü ve âdâbına bağlı kalınarak, gerçek me'zûnlarından usûlü ve şekliyle öğrenilerek, tesbih ile muhtelif esmâ-i hüsnâyı söylemektir. Bu söyleyişte Hakk'ı anmanın sadece dille değil, kalb ve zihnin de Allah ile meşgul olması gerektiği ise kelimenin lügat manasında gizlidir.²²⁰

Zikirde esas unsur, diğer varlıklarla ilgili duygu ve düşünceleri kalpten atarak, unutarak, hatta yok sayarak Allah'ı hatırlamak ve anmaktır. Bu şekilde yapılan zikir zikir-i muttasıl, dünya ile ilgili iş ve meseleleri düşünceden çıkarmadan yani başka düşüncelerle karışık olarak yapılan zikir ise zikir-i munfasıl (zikir-i munkatı') adını alır.²²¹

Tasavvuf erbâbı âyet ve hadislerin ışığında zikri tarikatlarının "üssü'l-esâsı" saymışlardır. Ancak zikrin gizli veya âşikâr yapılışı hususunda farklı görüş ve tatbikatlar ortaya koymuşlardır.²²² Cehrî zikrin mi yoksa hafî zikrin mi daha faziletli ve gayeye ulaştırıcı olduğu, tarikat mensupları arasında tartışma konusu olmuştur. Genellikle birinin diğerinden efdal oluşundan ziyade, şahıslara ve içinde bulunan hale

²¹⁸ Kemiksiz, *Semâ' ve Devrân Risâlesi*, s. 1.

²¹⁹ İbn Manzur, *Age.*, IV, 308-309.

²²⁰ Kara, *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*, s. 156; Türer, *Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*, s. 119.

²²¹ Kara, *Age.*, s. 156; Türer, *Age.*, s. 119.

²²² Yılmaz, *Ana Hatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*, s. 165; Cengiz Gündoğdu, *Bir Türk Mutasavvıfı Abdülmecid-i Sîvâsî Hayatı, Eserleri ve Tasavvufî Görüşleri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2000, s. 164.

göre tesirinin farklı olacağı görüşü paylaşılmıştır.²²³ Bu konu ile ilgili olarak Osman Türer'in değerlendirmesini aynen aktarıyoruz.

“Bu hususta kısaca şunu söylemek gerekir ki, kişinin ruh ve mîzacına hangi zikir şekli uygunsa onun için o faydalıdır. Bazı insanlar için hafî zikir daha erdirici iken, bazıları için de cehrî zikir elverişlidir. Bu yüzden ehliyetli şeyhler tarikata girmek isteyen bir kişinin bu yöndeki meşrebini dikkate alarak, onu ya kendi tarikatına kabul eder veya meşrebine uygun başka bir tarikat şeyhine havâle ederler. Ancak genel olarak mübtedîler için cehrî zikrin daha faydalı olduğu, seyr-i sülûkta belirli bir mesafe katettikten sonra kalbî zikre önem verilmesi gerektiği kabul edilmiştir.”²²⁴

Sûfîler nazarında zikir telkinini yapan ilk kişi Hz. Peygamber'dir. Hz. Peygamber dört halifesine farklı usüllerle zikir telkininde bulunmuş daha sonraki tarikatlar da bu usüller çerçevesinde zikirlerini tâyin etmişlerdir.²²⁵

Tasavvuf ehli Hz. Peygamber'in hicret esnasında gizlendikleri mağarada Hz. Ebubekir'e diz çöktürüp, gözleri açık olarak üç kere tekrar ettirmek suretiyle gizli zikir telkin ettiği, Hz. Ali'ye de gözleri kapalı olduğu halde başı öne, sağa, sola çevirerek ve sesli olarak “kelime-i tevhid” zikrini telkin ettiği²²⁶ görüşünden hareketle silsileleri Hz. Ebûbekir vasıtasıyla Hz. Peygamber'e ulaşanlar zikir-i hafî, Hz. Ali vasıtasıyla ulaşanlar da zikir-i cehrîyi benimsemişlerdir.²²⁷ İşte meşâyihin müridlerine zikir telkin etmeleri bu yolla mesnûn (sünnet) olmuştur.²²⁸

Ayrıca Kur'ân-ı Kerîm ve hadislerde her iki zikir şekli için de deliller mevcuttur.²²⁹ Yine zikrin lafızları itibariyle de tevhid, lafza-i celâl ve esmâ gibi çeşitleri vardır.²³⁰

Lâilâhe illallah nefy ve isbattan meydana gelmiş olan bir ilaçtır, dervişlerin ruh hayatını onarır, tedavi eder.²³¹ Şeyh, dervişlere bundan başka *Allah, Hû, Hak, Hayy,*

²²³ Kara, *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*, s. 158-159; Yılmaz, *Ana Hatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*, s. 166.

²²⁴ Türer, *Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*, s. 126.

²²⁵ Bu dört zikrin nasıl olduğu hakkında bkz. M. Ali Aynî, *Tasavvuf Tarihi*, Sad. H. R. Yananlı, İstanbul, 1985, s. 198-200; Kara, *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*, s. 157; Türer, *Age.*, s. 121.

²²⁶ Türer, *Türk Mutasavvıf ve Şâiri Muhammed Nazmî*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1998, s. 31.

²²⁷ Bu kabule göre Hz. Peygamber Hz. Ömer'e ‘kelime-i tevhid’, Hz. Osman'a da harfsiz ve sessiz olarak ‘illallah’ demek suretiyle kalbi zikri telkin etmiştir. Bkz. Gündoğdu, *Age.*, s. 164 (613. dipnot).

²²⁸ Türer, *Nazmî*, s. 31.

²²⁹ İbn Hanbel, I, 172, 180, 187.

²³⁰ Yılmaz, *Age.*, s. 166.

²³¹ Necmeddün-i Kübra, *Tasavvufî Hayat: Üç Risâlesi*, Trc. Mustafa Kara, Dergâh Yay., İstanbul, 1980, s. 59-60.

Kayyûm, Kakhâr gibi isimlerle de Allah'ı zikretmelerini telkin edebilir. *Allah Allah* diye zikretmeye zikir-i müfred denilir.²³²

Tarikatlarda önemli bir yeri ihtiva eden zikir, gelişigüzel yapılan hareketlerden ibaret değildir. Her tarikat kendisi için hususî zikir tarzları geliştirmiş, zikre esas alınacak olan isimleri belirlemiş ve tek başına yahut toplu olarak yapılan zikirlerle ilgili belli âdâb ve erkân benimsemiştir. Zikirler tarikatın koyduğu bu kurallara uygun olarak yapılmalıdır.²³³

Sûfiler tasavvufun bünyeleştiği sıralarda *lâilâhe illallah, Allah, hû* isimlerinin zikredildiğini, ancak daha sonra bu isimlerin Halvetiyye tarikatının kurucusu sayılan Ömer Halvetî tarafından yediye çıkarıldığını söylerler.²³⁴ Fakat Gölpınarlı'ya göre Halvetîlikten çok önce kurulan Kadirî ve Rifâî tarikatlarıyla başka tarikatlarda da bu yedi isim zikredilirdi. Bu bakımdan bu tarikatlara bu yedi ismin sonradan Halvetîlerin tesiriyle girdiğini yahut Halvetîlikten sonra yedi isimle zikrin kabul edildiğini söylememize imkân yoktur.²³⁵

Zikir ferdî olarak yapıldığı gibi toplu halde de yapılabilir. Tarikatlarda şeyh, dervişlere ferdî olarak yapmaları gereken zikir ve diğer ibadetleri talim ve tarif ettiği gibi toplu olarak yapılan zikir meclislerini de idare eder.²³⁶

Kısaca sûfiler zikri bizim burada bir kaçına yer verdiğimiz şekliyle muttasıl-munfasıl, cehrî-hafî, tevhid-lafzâ-i celâl-esmâ, ferdî ve toplu zikir olarak isimlendirmişlerdir.

Bunların meşhur olan ve çalışmamızın da temelini teşkil edenlerin isimleri şunlardır:

1. Semâ'/Âyin/Mukâbele: İlk asırlarda dinî mûsikî anlamına gelen semâ', sonraki dönemlerde Mevlevîlik içerisinde tarikatın zikri için kullanılmıştır. Ayakta ve dönerek mûsikî eşliğinde icrâ edilen bu zikir esnasında dervişler hareketleriyle çeşitli dinî-tasavvufî temaları sembolize ederler. Mukâbele ve âyin olarak da kullanılan semâ', daha sonra etraflıca anlatılacağı gibi bugünkü formuna sonraki asırlarda kavuşmuştur.²³⁷

²³² Kara, *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*, s. 157.

²³³ Türer, *Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*, s. 122.

²³⁴ Gölpınarlı, *Mevlevî Âdâb ve Erkânı*, İnkılap Yay., İstanbul, 1963, s. 121.

²³⁵ Gölpınarlı, *Age.*, s. 121; Diğer isimler Hakk, Hayy, Kayyûm, Kakhâr'dır.

²³⁶ Kara, *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*, s. 158, Türer, *Age.*, s. 122.

²³⁷ Uludağ, "Âyin/Tasavvuf", *DİA*, IV, 250.

2. Hatm-i Hâce/Hâcegân: Nakşibendîyye dervişlerinin şeyhin huzurunda oturarak icrâ ettiği zikre bu ad verilir. Sessiz olarak yapılan bu zikirde müridân dua, âyet ve salavâtı şeyhin işaretleriyle okur. Cemaat içerisinde inşirâh sûresini ezbere bilenler on kişiden fazla ise büyük hatme, daha az ise küçük hatme yapılır. Silsile şeyhlerini ihtiva eden bir dua ile sona eren hatme rabita ile başlar. Hatme yapılırken müridlerin gözleri kapalıdır. Ayrıca mürid olmayanlar zikre katılamazlar.²³⁸

3. Darb-ı Esmâ: Halvetîlerin toplu zikrine denilir. Halka halinde oturarak hafif sallanarak veya ayakta dönerek icrâ edilir. Vücudun hafif hareket etmesi mâsivâdan sıyrılmak için bir vesile olarak kabul edilir.

4. Zikr-i Kıyâm: Rıfâî ve Sa'dîlerin ayakta ve sesli olarak yaptıkları zikirdir. Rıfâî tarikatında zikir esnasında şeyhin makamının önünde beline kılıç kayışı bağlamış (kemerbend) iki müridin hazır beklemesi de adetten sayılır.

5. Devrân (Deverân): Kadirîlerin oturarak, ayakta ve dönerek yaptıkları zikre denir.

6. Zikr-i Erre: Yesevîlerin oturarak ve ayakta yaptıkları zikirdir.²³⁹

Toplu halde icrâ edilen bu zikirler şüphesiz belli zamanlara ihtisar edilmiş adeta mecburi zikirler değildir. Bu zikirler müridlerin gönüllerinin hazır olduğu zamanlarda tabîî olarak yapılırdı. Bu anlayış son asırlarda farklılaşmış, İstanbul'daki tekkelerin tamamında zikir ve mukâbele günleri belirlenmiş ve broşür şeklindeki risâlelerle bastırılıp dağıtılmıştır. Yapılan bu yeni uygulama beraberinde zikir meclislerini yalnızca müridlerin değil, dışarıdaki muhibbânın da²⁴⁰ katılımıyla farklı bir veccheye büründürmüştür.²⁴¹ Kurulan bu zikir meclislerinde bu imkanlar verilmek ve böyle bir uygulamaya geçilmesi sûretiyle, bunların halkın dinî mûsikî ihtiyacını da karşılama gibi bir fonksiyon icrâ ettiği söylenilebilir.²⁴²

Toplu halde yapılan zikirler haftanın belli günleri, kandil, kadir ve bayram gibi özel gün ve gecelerde, tekkelerin tevhidhâne, murâkabe hâne ve semâhâne adı verilen

²³⁸ Türer, *Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*, s. 123; Selçuk Eraydın, *Tasavvuf ve Tarikatlar*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 387.

²³⁹ Kara, Age., s. 160; Türer Age., s. 124; Yılmaz, Age., s. 189; Uludağ, Agm., s. 25; Burada yer vermediğimiz Celvetîlerin zikirlerine de *nısf-ı kıyâm* denilir.

²⁴⁰ Farsça seven ve dost anlamına gelen muhib'in çoğulu olan muhibbân kendi tarikatından başka bir tarikata ilgi duyan, sevgi besleyen ve ilişki kuran kişiler için kullanılmıştır. Bkz. Kanar, *Farsça-Türkçe Sözlük*, s. 1039.

²⁴¹ İstanbul'daki zikir meclislerinin hangi gün, nerede icrâ edildiğine dair bir liste için bkz. Kara, *Tekkeler ve Zaviyeler*, s. 424-435.

²⁴² Kara, Age., s. 160; Türer, Age., s. 124.

özel ve geniş kısımlarında icrâ edilir. Kadınlar ise bu zikirleri tekkenin harem kısmından merdivenle tevhidhâneye çıkan kısımda veya müezzinlik mahfeli gibi üst katta kafesli bir yerde takip ederler.²⁴³

Usûlüne ve gayesine riayet edilerek yapılan zikir, ehl-i tarîk olan kişinin sürekli olarak yaratannın hatırlamasını, dünyada başı boş olmadığı bilincinin diri tutulmasını ve bu bilinçle davranışlarını Allah'ın koyduğu ölçülere göre ayarlamasını temin etmesi sebebiyle, önemli bir oto kontrol vasıtası durumundadır. Bu yüzden zikrin tasavvufî eğitim içerisinde çok önemli bir yeri vardır.²⁴⁴

Zikir meclislerinde usûlüne uygun ritmik hareketler ve güzel sesle okunan ilahîler, bir yandan insanlara lahûtî anlar yaşatırken, diğer yandan onları, yaratılışın ilk sahnelerine taşımaktadırlar. Çünkü sûflere göre ilahî sesin kaynağı, yaratılış anındaki Allah'ın “Elestü bi rabbikum” “Ben sizin Rabbiniz değil miyim?” (A'râf 7/172) hitabıdır. İşte dervişlerin mûsikî alemlerinde kendilerinden geçmeleri, hayran kalmaları, hayret hali yaşamaları bu sorunun peşine düşerek o ilahî sesi yeniden duymak istemelerindedir.

2.1. Mevleviyye

Dinî mûsikîmizin, cami mûsikîsi ve tasavvuf/tekke mûsikîsi olmak üzere iki kısımda mütalaa edildiğini ifade etmiştik.²⁴⁵ Mevleviyye tarikatına özgü mûsikî türü olan *Mevlevî mûsikîsi* de tekke mûsikîsinin en önemli ve en geniş kolu sayılmaktadır.

Mevlevîlikte mûsikînin ele alınacağı bu bölümde öncelikle semâ', mukâbele ve âyin kavramlarıyla alakalı olarak bir hususa temas etmek istiyoruz. Çalışmamızın giriş kısmında yer verdiğimiz bu kavramlar aslında birbirlerinden farklı anlamlara gelmesine daha doğrusu birbirlerini tamamlayan kavramlar ve uygulamalar olmasına rağmen

²⁴³ Kara, *Tekkeler ve Zaviyeler*, s. 160; Türer, *Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*, s. 124.

²⁴⁴ Türer, *Age.*, s. 125.

²⁴⁵ Halil Can “Mevlevîlikte Mûsikî ve Mûsikîde Mevlevîlik”, *Mevlânâ Güldestesi*, Konya, 1967 adlı makale <http://www.canlarameclisi.com/detail.aspx?cntId=39> (5 Haziran 2009); (Cinuçen Tanrıkorur bu tasnife, “hem cami, hem de tekkede okunan dinî mûsikî” diye üçüncü bir madde daha eklemektedir. Bkz. Tanrıkorur, *Age.*, s. 48-49) Halil Can ise Tasavvuf mûsikîsini tasnif ederken *Mevlevî Mûsikîsi*, *Bektaşî Mûsikîsi*, *Mevlevî ve Bektaşîlerden gayri tarikatların mûsikîsi* olarak üç gruba ayırır. Bu tasnifin neden bu şekilde yapıldığını bilmemekle beraber kanaatimizce bu tarikatlarda mûsikî formlarının yoğun olarak ele alınması olabilir. Bu taksimatın yanı sıra Halil Can Mevlevî mûsikîsini de aşağıdaki şekilde tasnif etmektedir: 1. Dinî mûsikîmizi tarih bakımından, başlangıcından İtrî'ye kadar gelen devir, 2. İtrî'den İsmail Dede'ye kadar olan devir, 3. İsmail Dede'den zamanımıza kadar gelen devre (Bu dönemlerdeki mûsikîşinâslarla ve icrâ ettikleri eserlerle ilgili olarak detaylı bilgi için bkz. Halil Can Agm.).

taşıdıkları aynı anlamı korumakla beraber çoğu zaman Mevlevî zikir törenleri için kullanılmaktadır. Mesela semâ' kavramı klasik dönem kaynaklarda şiirle bestenin bir arada bulunduğu dinî mûsikî, raks ve devrânın yerine kullanılan bir kavramken günümüzde yalnızca Mevlevî tarikatının zikir meclisleri için kullanılır. Bölüm içerisinde biz de genellikle bu kavramı kullanacağız. Mukâbele ve âyine de ilerde temas edilecektir.

Mevlevîliği incelerken diğer tarikatlardan farklı olarak tarikatın zikri olan semâ'ı anlatmadan önce semâ'ın kendisiyle özdeşleştiği Hz. Mevlânâ'dan ve semâ' hakkındaki genel düşüncelerinden bahsedilecektir. Ömrü boyunca mûsikîye büyük önem verdiği bilinen, Mesnevîsine de 'Bişnev in ney' (Dinle bu neyi) diye başlayan Mevlânâ'nın yolundan gidenlerce belirlenen tarikat âdab ve erkânı ile âyin şekli de onun fikir ve işaretlerinin ilhamı ile teşekkül etmiştir.²⁴⁶

Mevlânâ'nın Semâ'ı: Mevlânâ'nın (ö.1273) kendi eserlerinde ve Eflâkî'nin *Menâkıb*'inde, onun, düzenlenen semâ'lara iştirak ettiğine dair bilgiler mevcuttur.²⁴⁷

Mevlevî semâ'ının ortaya çıkışıyla ilgili çeşitli rivayetler bulunmaktadır. Bunlar arasında en çok anlatılan menkıbe de zikredilen eserde geçmektedir:

“Bir keresinde Mevlânâ hazretleri, kuyumcular civarından geçerken, çekiçlerden çıkan tak tak sesleri kulağına erişince, o seslerin güzelliğinden, Mevlânâ'da bir hal tecellî etti ve dönmeye başladı. Kuyumcu Şeyh Selâhaddin'e (ö.1258) gayb âleminden: “*Dışarı çık, Mevlânâ dönmededir, halk etrafında toplanmıştır*” diye ilham gelmesiyle, o feryad ve figan ile dükkândan dışarı çıktı, Mevlânâ'nın ayaklarına kapanıp kendinden geçti. Hz. Mevlânâ semâ'da olduğu halde ona iltifatlarda bulundu. Şeyh Selâhaddin riyâzet ve mücâhededen, Mevlânâ hazretlerine: “*Benim Mevlânâ ile semâ' etmeye gücüm yetmez*” dedi. O anda çıraklarına: “*Mevlânâ semâ'dan çekilinceye kadar altın varakları parça parça ve lime lime olsa da hiç durmadan çekiç vurun*” diye emretti. Bu sanat öyledir ki altın varaklar üzerine vurulan çekiç adedi sayılıdır, fazla çekiç darbesi olursa parça parça olur, bir şeye yaramaz. Böylece Mevlânâ bir süre semâ'a ara

²⁴⁶ İnançer, “Mevlevî Mûsikîsi ve Semâ'”, *DBİA*, İstanbul, 1990, V, 420.

²⁴⁷ Bayram Ali Çetinkaya, “İkiz Ruhlar'ın Konuşma Dili Semâ'”, s. 93, Mevlânâ Celâleddin, *Divân-ı Kebîr*, Haz. Abdülbâki Gölpinarlı, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2000, I, 172, b.1619; I, 178, b.1688; Mevlânâ, *Fihî Mâ Fih*, Çev. Ahmed Avni Konuk, Haz. Selçuk Eraydın, İz Yay., İstanbul, 1994, s. 70; Ahmed Eflâkî, *Âriflerin Menkıbeleri (Menâkıbu'l Ârifîn)*, I, Çev. Tahsin Yazıcı, MEB Yay., İstanbul, 2001, 175, 258-260, 294, 296, 317, 331, 345, 402-403, 422, 435, 480, 491, 493, 546, 633, 652-654, 715, 720-724.

vermedi. O sırada gazel okuyanlar şu sözleri terennüm ettiler: “*Bu zerkubluk dükkânında bir hazine çıktı. Bu ne güzel sûret, bu ne güzel manâ!*”

Ancak şaşılacak bir hâl gerçekleşti: Şeyh bir yaprak altının parçalanmadan ve bir şey telef olmadan, bütün dükkânın altın yapraklarla dolduğunu ve çekiç vuranların bütün aletlerinin altına dönüştüğünü söyledi. İki âlemin madenini kendi dükkânında gören Şeyh, üzerindeki elbiselerini yırtıp dükkânı yağma etmelerini emretti. Hemen dünya ve ahiret dükkânının sevdasından vazgeçip Hüdâvendigâr’ın sohbetine dâhil oldu.²⁴⁸

Bu hadise, Şems’in kayboluşundan/öldürülüşünden sonra gerçekleşen bir olaydır. Bununla beraber Mevlânâ ile ilgili ilk dönem eserler, Şems’in Mevlânâ’yı semâ’a teşvik ettiğini bildirmektedir. Bu durumda Hz. Mevlânâ’nın Şems’le semâ’a yöneldiğini söylemek mümkündür.²⁴⁹

Yaklaşık olarak 40 yıl Mevlânâ’ya hizmetinde bulunan²⁵⁰ bu yüzden de devri hakkında birinci el kaynak olarak kabul edilen Feridun b. Ahmed Sipehsalar (ö.1312) da, Mevlânâ’nın Şems-i Tebrizî ile karşılaşmadan önce hiç semâ’ etmediğini ve günlerini ders vermek, mücâhede ve riyazetle geçirdiğini ifade ediyor.²⁵¹ Şems ile buluşması Mevlânâ için bir dönüm noktası kabul edilip, cezbe yoluna girmesinin başlangıcı olarak kabul edildiği için Sipehsalar’ın bu düşünceleri genel bir kabul görmüştür.²⁵²

Aslında altın dövücülerin çıkardıkları ses, değirmenin çarkına dökülen suyun sesi gibi zahirde olup bitenler Mevlânâ’nın semâ’ etmeye koyulması için bahaneydi. Çünkü o her daim vecd halinin kıyısında, Allah’a en yakın olmanın O’nunla bir olmanın sınırında bulunmaktaydı. Bu hâl ona şunları söylettirmiştir:

“*Birleşti, benim ruhumla seninkisi başlangıçta, senin görünüşün ve sırrın, benim görünüşüm ve sırrımdı onlar. ‘Benimki ve seninki’ demek boşunadır artık, çünkü ne ben vardır, ne sen, benimle sen arasında*”²⁵³

²⁴⁸ Ahmed Eflâkî, *Âriflerin Menkıbeleri (Menâkıbu’l Ârifin), II*, Çev. Tahsin Yazıcı, MEB Yay., İstanbul, 2001, 293; I, 653.

²⁴⁹ Bayram Ali Çetinkaya, “İkiz Ruhlar’ın Konuşma Dili Semâ’”, s. 94.

²⁵⁰ Abdülbâki Gölpinarlı, *Mevlânâ Celâleddin*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 31.

²⁵¹ Feridun bin Ahmed Sipehsalar, *Mevlânâ ve Etrafındakiler*, Trc. Tahsin Yazıcı, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, 1977, s. 35.

²⁵² İlker Evrim Binbaş, *Tasavvuf ve Müzik: Mevlevîlik ve Bektaşîlik’te Semâ’*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 1997, s. 50.

²⁵³ Eva de Vitray Meyerovitch, *İslâm’ın Güler yüzü*, Çev. Cemal Aydın, İstanbul, 2003, s. 72.

Mevlânâ'nın bütün eserleri Allah'ın, sevgilinin ve aşkın sırrı etrafında daimî bir dönüşür, bir deverândır, anlatılamayanı kelimelerle ifade etme çabasıdır. İşte bu yüzden Hz. Mevlânâ'ya aşkın sırrını az da olsa anlatacak yegâne çare, “*Mûsikî ve semâ*”dır.²⁵⁴

Mevlânâ için mûsikî ve semâ', Allah'ın o ilk hitabının tekrarı şeklinde tezâhür eder veya onu akla getirir. Semâ', Allah'ın onu cennete geri getirmesi için gökyüzüne açılan bir pencere veya bir merdivendir.²⁵⁵ Ama kanadı olmayan bir pencere ve basamağı olmayan bir merdivendir. Yine semâ' onu vecde ulaştırır, bu alemden alıp ötelere ötesine götürür.²⁵⁶

Mevlânâ daha da ileri giderek mûsikî ve semâ'ın görünmeyen âlemden madde âlemine yolculuğunu da anlatır:

“Çok bilgili kişiler, bu güzel sesleri, bu mûsikî nağmelerini göklerin dönüşünden aldık, demişlerdir. Halkın tamburlarla, mûsikî aletleri ile çaldıkları ve ağızları ile söyledikleri bu hoş sesler göklerin dönüşünden alınmalıdır. Biz hepimiz Âdem'in cüzleri idik. Cennette o nağmeleri dinledik. Gerçi su ile topraktan yaratılmış bu ten kafesine girmek, balçığa bürünmek, ruhumuzu şüpheye düşürmüş, bizi yanıltmıştır. Fakat ne de olsa, o nağmeleri birazcık olsun hatırlıyoruz. İşte bu yüzdendir ki, semâ' âşıklara gıdadır. Çünkü semâ'da kalp huzuru ve Allah'ı hissetme, sevgiliyi bulma hayali vardır. Biz o güzel sesleri dinlerken, gönlümüzdeki hayaller kuvvetlenir, hatta hayaller o güzel seslerden, nefhalarından sûretlere bürünür.”²⁵⁷ Semâ' ile ilgili çok sözler söylenmesine rağmen, onu en çok hisseden, en güzel anlatan, duyan ve duyuran Hz. Mevlânâ'dan başkası değildir.²⁵⁸

“Semâ'ın ne olduğunu biliyor musun? ‘Allah'ın ben sizin Rabbiniz değil miyim?’ sorusuna ruhların; ‘Evet Rabbimizsin’ deyişlerinin sesini duymak, kendinden geçmek, Rabb'ine kavuşmaktır.

Semâ'ın ne olduğunu biliyor musun? Semâ', dostun hallerini görmek, lahut perdelerinden Hakk'ın sırlarını duymaktır.

O, kendindeki varlıktan geçmek, mutlak yoklukta, zevalsiz, devamlı varlık tadını tatmaktır.

²⁵⁴ Annemarie Schimmel, *Ben Rüzgârım Sen Ateş: Mevlânâ Celâleddin Rûmî*, Çev. Senail Özkan, Ötüken Yay., İstanbul, 2000, s. 97.

²⁵⁵ Schimmel, *Age*, s 202.

²⁵⁶ Hayrani Altıntaş, *Tasavvuf Tarihi*, Ankara, 1986, s. 112.

²⁵⁷ Şefik Can, *Mevlânâ: Hayatı Şahsiyeti ve Fikirleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1995, s. 263.

²⁵⁸ Bayram Ali Çetinkaya, “İkiz Ruhlar'ın Konuşma Dili Semâ'”, s. 96.

O, dostun aşk vuruşları, darbeleri önünde başını top gibi yapıp, başsız, ayaksız dosta koşmaktır.

O, Yakûb'un derdini ve devâsını bilmek, Yûsuf'a kavuşma kokusunu Yûsuf'un gömleğinden koklamaktır.

O, Mûsa peygamberin âsâsı gibi her an Firavun'un sihirlerini yutmak, yok etmektir.

O, 'Benim Allah ile öyle bir vaktim vardır ki, o vakitte ne Allah'a yakın bir melek, ne de bir peygamber aramıza giremez'²⁵⁹ hadisinde buyurulduğu gibi, semâ' bir sırdır. İşte meleşin bile sığmadığı o yere vasitasız varmaktır.

*O, Şems-i Tebrizî gibi, gönül gözlerini açmak ve kudsî nurları görmektir.*²⁶⁰

Semâ' törenlerine katılmakla birlikte Mevlânâ'nın kulağına gelen ve hoşuna giden güzel ve manalı bir ses bir söz yahut heyecan verici bir hâdise onu, semâ'ın en önemli figürü haline getiriyordu. Semâ'da yaşadığı bu tecrübeyi ve semâ'ın ne olduğunu en iyi tasvir eden Mevlânâ bunu yine şu sözleriyle ifade eder:²⁶¹

*"Semâ' bir yerde durmayan canın işidir. Tembel ile oturma, çabuk kalk, sıçra, beklemek gerekir mi? Burada kendi düşüncene dalıp oturma, eğer yiğit isen sevgilinin bulunduğu yere git", "Semâ' diri olan kişilerin canlarının rahatıdır. Bunu ancak canın canı olan bilir."*²⁶²

Görüldüğü üzere Mevlânâ'dan beri Mevlevîler için adeta vazgeçilmez bir ritüel olan semâ', bütün kainatı kucaklayan kutsal bir âyin ve zikirdir.

Semâ', Mevlânâ'ya göre, "ilahî vuslata erişmek için" bir yoldur. Bu vuslat yolunun zevkini alan âşık, zaman ve mekân gibi maddî engelleri aşar. Mevlânâ'nın, "semâ' ederken, ne neyden haberimiz olur, ne teften" dediği gibi, âşığın cezbe ve vecd hâli, onu, o anda dünya meşakkatlerinden arındırır. Bu hâl, bir süre devam ettikten sonra, yerini yavaş yavaş sükûna terk eder. Allah'ın mutlak cemâline ve celâline şükreder: "Artık öyle bir makama ulaşmıştır ki, orada ne zikir, ne zikreden, ne de zikredilen vardır". Bunun için Mevlânâ, "semâ', âşıkların gıdasıdır. Çünkü onda cânân'a vuslatın hayali vardır" demektedir. Şems-i Tebrizî: "Hakk'ı isteyen ve O'na

²⁵⁹ Aclûnî, Age., 195.

²⁶⁰ Şefik Can, *Mevlânâ*, 264-265; Ayrıca Şefik Can, *Dîvân-ı Kebîr*, Seçmeler, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2000, II, 377, 857; Safi Arpaguş Şefik Can'ın bu gazelle ilgili olarak şu açıklamada bulunduğunu naklediyor: "Dîvân-ı Kebîr'de bulunmayan bu semâ' gazeli, Mevlânâ'ya ait olduğu belirtilen bir yazma mecmuadan alınmıştır". Ankaravî, *Minhâcü'l-Fukarâ*, (Haz. Safi Arpaguş), s. 121.

²⁶¹ Bayram Ali Çetinkaya, "İkiz Ruhlar'ın Konuşma Dili Semâ'", s. 97.

²⁶² Şefik Can, *Mevlânâ*, s. 269.

âşık olanlar, semâ' ettikleri zaman, âşkları ve manevî halleri çoğalır” diyerek, Mevlânâ'yı daima semâ'a yönlendirmiştir.²⁶³

Mevlânâ'ya göre, semâ' ancak bir “*Sevgili*” olunca anlam taşır. Zira güneş olmadan zerrelere nasıl harekete geçirilip raksettirilebilir? Aksi halde zerrelere yalnızlaşıp donarlar, hareketsiz kalır ve kaybolurlar.²⁶⁴

Peki Sevgili'ye olan sınırsız aşkı ifade eden semâ' niçin yapılır? Mevlânâ der ki: “*Dervişler vecde kapılırlar da, Allah Teâlâ'yı özleyişleri artsın, ahirete inanış sevgileri çoğalsın, gönüllerinden dünya sevgileri dağılsın, dünyaya gönülleri yabancı olsun diye semâ' ederler.*”²⁶⁵

Kısaca Mevlânâ'nın gönül dünyasında semâ', âşıkı halk içinde Sevgili'ye ulaştırır ve O'nda Vahdet'i buldurur, Tevhid'i yaşatan bir deverândır. O Sevgili'ye ulaşmayı arzu eden ve O'na iştiahtı duyanı, maddî kayıtlar ve takıntılardan azâd edip, tevhid girdabında kaybettiren bir yakarıştır, bir çırpınıştır.²⁶⁶

Sipehsalar'ın ve Eflâkî'nin yukarıda verilen düşüncelerine ek olarak Necmeddin-i Kübrâ'nın müridi olan Bahaedin Veled'in kitabını yanından ölünceye kadar hiç ayırmayan Mevlânâ'nın semâ'dan tamamıyla uzak olduğu söylenemez. Zira Necmeddin-i Kübrâ'nın semâ' yaptığına dair *Nefehâtü'l Üns*'te bilgi verilmektedir. Onun yolundan giden Bahaeddin'in de bundan bigâne kalması düşünülemez. Dolayısıyla Mevlânâ'nın bu düşünceden yola çıkarak Şems'ten önce en azından semâ' hakkında malumat sahibi olduğu söylenilebilir.²⁶⁷ Ancak semâ' usûlünü kimden aldığı yönünde yapılan spekülasyonlar tarihi kesinlikten uzaktır.²⁶⁸

Mevlânâ aslında kendinden önceki sûfilere nazaran semâ' konusunda hiçbir yenilik yapmamıştır. Onun yaptığı şey, daha önce muhtelif sûfiler tarafından çeşitli şekillerde ifade edilen fikir ve inançları kendisine has bir üslup ile ifade etmekten ibaret olmuştur. Mevlânâ ile selefi olan sûfilerin semâ' meclisleri arasında da hiçbir fark yoktur. Ancak Mevlevîliğin daha sonraları aldığı şekil içinde semâ' bu tarikata mahsus olduğu zannedilmekte ve münakaşalar da bu noktada yoğunlaştırılmaktadır. Bir yandan Mevlânâ'nın hiç semâ' yapmadığı kuru kuruya iddia edilirken, diğer taraftan da

²⁶³ Mehmet Önder, *Mevlânâ*, Tercüman 1001 Temel Eser, Ankara, Trz., s. 112.

²⁶⁴ Schimmel, *Age.*, s. 202.

²⁶⁵ H. Hüseyin Top, *Mevlevî Usûl ve Âdabı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2001, s. 81.

²⁶⁶ Bayram Ali Çetinkaya, “İkiz Ruhlar'ın Konuşma Dili Semâ'”, s. 115.

²⁶⁷ Binbaş, *Tasavvuf ve Müzik: Mevlevîlik ve Bektaşîlik'te Semâ'*, s. 51.

²⁶⁸ Binbaş, *Age.*, s. 51.

Mevlevîlikte sonradan ortaya konmuş olan semâ' âyininin aynen Mevlânâ zamanında mevcut olduğu boşu boşuna ileri sürülmektedir.²⁶⁹

Sipehsalar ve Eflâkî incelendiğinde kesin olan tek şey Mevlânâ ve ondan sonra yapılan semâ'ın, 19. ve 20. yüzyıllarda yapılan semâ'dan çok farklı olduğu bilgisidir.²⁷⁰ Zira günümüzdeki semâ' düzenine bakıldığında en ince ayrıntıların düşünüldüğü bir semâ' ile karşılaşırız. Lakin rivayetler Mevlânâ'nın semâ' yaparken şiirler söylediği, naralar attığı, fetva yazdığı, sualleri cevapladığı, halka ve müzisyenlere bahşış dağıttığı, kıyafetlerini yırttığı yönündedir.²⁷¹

Mevlânâ'nın zamanında semâ' törensel bir nitelik taşımamaktadır.²⁷² Ancak bu hususu mekân, zaman ve ihvân açısından şu şekilde değerlendirebiliriz. Mekân açısından bakıldığında Selahaddin Zerkûb'un kuyumcu dükkânından gelen çekiç sesleriyle dükkânın önünde semâ'a kalkması çok meşhur bir rivayettir.²⁷³ Zaman şartı bakımından yine Eflâkî ve Sipehsalar'daki Mevlânâ'nın yedi gün yedi gece semâ' ettiği, geceleri dahi semâ'a kalktığı yönünde rivayetler mevcuttur.²⁷⁴ İhvân şartı açısından bakıldığında ise yine aynı kaynaklarda onun kendi muhiblerine ilaveten dönemin önde gelenleri, vezirler ve beylerin meclislerinde bulunduğu ve buralarda semâ' yaptığına ilişkin rivayetlere rastlanmaktadır.²⁷⁵

Mevlevî Mûsikî'sinin Arka Planı ve Özelliği: Mevlevîliğin temel kitaplarından biri olarak Mesnevî kabul edilecek olursa Mevlevîliği belirleyen temel dinamiklerin de Mesnevî kaynaklı olduğu düşünülebilir. Bununla beraber ilk sûfîlerinin bazı düşünce ve görüşlerinin de Mevlevîliği etkilediği barizdir. Mevlevîliğin mûsikî (veya semâ') hakkındaki görüşlerine bakıldığında Cüneyd ve Ruveym gibi ilk sûfîlerin, mûsikî ile Bezm-i Elest arasında bir bağlantı kurmuş olmaları fikrinin de aynen olduğu görülür. Ayrıca Cüneyd ve Ruveym'in bu düşüncelerinin tesirlerini sadece Mevleviyye'de değil, Rıfâiyye ve Halvetiyye'de de görebilmek mümkündür.²⁷⁶

²⁶⁹ Uludağ, *Müzik ve Semâ*, s. 254.

²⁷⁰ Tahsin Yazıcı, "Mevlânâ Devrinde Semâ'", *Şarkiyat Mecmuası*, İstanbul, 1964, V, 143

²⁷¹ Yazıcı, *Age.*, s. 143-147.

²⁷² Ayvazoğlu, *Ney'in Sırrı*, s. 16.

²⁷³ Sipehsalar, *Age.*, s. 132.

²⁷⁴ Eflâkî, *Age.*, I, 681; Sipehsalar, *Age.*, s. 42.

²⁷⁵ Uludağ, *Age.*, s. 259; krş. Semâ'ı bu kadar duyan, hissedeni, özümseyeni ve içselleştirip yaşayan Hz. Mevlânâ, görüntü ve merasimle kayıtlı olmadığı için semâ' adâb ve usûlünden sayılan mekân, zaman, ihvân şartlarını önemsemezdi. "Zaman ve mekândan bağımsız, ulaştığı vecde bağılı olarak her yerde, medresede, evde, bağlarda, sokaklarda onun semâ' ettiği görülmüştür." Şefik Can, *Mevlânâ Hayatı, Şahsiyeti ve Fikirleri*, s. 270.

²⁷⁶ Uludağ, *Age.*, s. 237.

Mesnevî'nin 'aşk' kavramı üzerine oturan bir eser olduğu ve bu aşk'ın hiç kuşkusuz ilahî aşk olduğu düşünüldüğünde, Mesnevî için bir 'aşk kitabı', Mevlevî mûsikîsi için de 'aşk mûsikîsi' demek yanlış değildir. Çünkü Mesnevî 'aşk'tır. İlhamını aşktan alan da ancak âşık kimsedir. Âşık kimsenin vücuda getirdiği her şey, 'aşk'la ilgilidir, ilişkilidir, 'aşk'a aittir veya 'aşk'ın bir ifadesidir. Ancak buradaki aşk, insanın sadece kendi iç dünyasında geliştirdiği sadece bir duygunun adı olmayıp, kesinlikle faaliyete yönelik olan bir haldir.²⁷⁷

Mevlevî mûsikîsini aşk'ın mûsikîsi olarak tanımlamak, mûsikî tekniği olarak örneklendirmek kolay olmayabilir. Ama belki mûsikînin de, seslerin birbiriyle ilişkisi esnasında aşkı ifade ederken bir tür 'aşk aralığı'nı tabii olarak kullanıldığından söz etmek de mümkün olabilir.²⁷⁸

Mevlevîlikte sadece İsm-i Celâl/Allah kelimesinin tekrarı ile zikir edilir. Zikir sessizce gerçekleştirilir. Âyinde bu zikir duyulmadığı, yalnızca icrâ edilen mûsikî duyulduğu için, Mevlevîlikte mûsikî bu açıdan da önem kazanmıştır. Diğer tarikatların âyinlerinde kullanılmayan ney, rebab, tanbur, ud gibi sazların kullanılması da Mevlevî mûsikîsinin ayırt edici özelliklerindedir.

Mevlevîlikte Mûsikî Aletleri: Burada enstrümanlarla alakalı olarak birkaç noktaya temas etmek istiyoruz. Öncelikle Mevlânâ her ne kadar Mesnevî'sine “ Dinle neyden kim şikayet etmekte, ayrılıklardan hikâyet etmekte” beyti ile adeta ne kadar önemseydiğini göstermek için ney'le başlamışsa da, aslında onun nazarında itibara en şayan ve kendisinin de bizzat çaldığı mûsikî aleti rebaptır.²⁷⁹ Ney ve rebab, Mevlânâ'nın şiirlerinde önemli semboller olarak yer almıştır.²⁸⁰ Sultan Veled Hazretleri de rebab çalıyor²⁸¹ olmakla beraber belki de buna işaret etmek için Rebabnâme adını verdiği eserine girişinde Rebab'ın ney'e olan üstünlüğünü anlatır. Rebabda kıl, demir ve tahta gibi birçok “garib” bir araya geldiğinden ney gibi bir tek feryadı değil birçok feryadı dile getirir.²⁸²

²⁷⁷ Yalçın Çetinkaya, “Mesnevîde Aşk, Mûsikî ve Ney” http://www.semazen.net/show_text_main.php?id=239&menuId=76 (15 Mayıs 2009). Aşk tasavvufta aynı zamanda marifete erme yollarından biridir. Bu hususla alakalı olarak Sadık Yalsızuçanlar'ın M. Erol Kılıç ile yaptığı röportaja “Aşk, bilginin kaynağıdır.” bakılabilir. M. Erol Kılıç, *Sûfi ve Şiir*, s. 171-191; Ayrıca aynı yazar *Evvele Yolculuk*, (Konuşan: Sadık Yalsızuçanlar), Sûfi Kitap, İstanbul, 2008, s. 13-32.

²⁷⁸ Bayram Ali Çetinkaya, “İkiz Ruhlar'ın Konuşma Dili Semâ”, s. 97

²⁷⁹ Gölpınarlı, *Mevlânâ Celâleddin*, 1985, s. 215.

²⁸⁰ Ayvazoğlu, *Ney'in Sırrı*, s. 15.

²⁸¹ Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1953, s. 455.

²⁸² Gölpınarlı, *Mevlânâ Celâleddin*, s. 49.

Ehl-i tasavvuf için rebab sazının önemli bir yeri olduğu ile ilgili olarak 15. yüzyıl Çağatay şâiri olan Ahmedî'nin *Sazlar Münazarası* adlı eserinde de malumat verilmektedir. Ahmedî eserinde her bir çalgıyı farklı bir toplumsal kesime uygun görmüş, rebab'ı ise tasavvuf erbabının dostu olarak göstermiştir.²⁸³

Rebab hakkında genel itibariyle iyi yönde olan bu kanaatler her mûsikî aleti için aynı değildi. Mesela Mevlânâ ve çevresi davulu padişah çalgısı saymakta -askerî mûsikîdeki öneminden olsa gerek ve aşağılamaktaydılar. Yine çeng de daha farklı şekillerde hoş görülmeyen dönemin bir başka mûsikî aletiydi. Eflâkî'de iki yerde geçen çeng, kullanıldığı yerlerden birinde âşıkların gözdesi olan bir kadının çaldığı bir alet olarak yer bulmuştur.²⁸⁴ Diğerinde de çeng hoş karşılanmamakta ve dervişe uygun görünmemektedir.²⁸⁵ *Sazlar Münazarası*'nda da zevk sahiplerinin dostu olarak gösterilen,²⁸⁶ Sümerlerden itibaren dinî ritüellerle anılan,²⁸⁷ Ahmed-i Dâî'nin *Çengnâmesi*'nde eğlence meclislerinin mûsikî aleti olarak anılan çengin semâ' meclislerinde kullanıldığına yönelik işaretler de yok değildir.²⁸⁸ Yine aynı zamanda Sümer'de baharın gelişiyile özdeşleşen ve rahibelerin çalmayı bilmesi gereken bir alettir. Tevrat'ta ise çeng bunun tam aksine fahişelerin çalgısıdır.²⁸⁹

Çengle alakalı olarak şunu söyleyebiliriz ki; kullanıldığı dönem ve kültürlere göre sembolik anlamları değişen bu mûsikî aleti yukarıda da ifade ettiğimiz gibi Mevlevîlikte pek hoş karşılanmamıştır.

Bunlarla beraber Mevlevî mûsikîsinde farklı enstrümanları da görürüz. Zira birazdan detaylı olarak anlatacağımız mukâbele, son şeklini aldıktan sonra zamanla nutriba ud, keman, kanun, santur, tanbur, kemençe, girift, hatta piyano ve viyolonsel bile girmiştir. İstanbul'a gelen ilk piyano, Kulekapısı Mevlevîhânesinde çalınmıştır ki bu piyano, bugün şehir belediye müzesi olan Gazanfer Ağa medresesinde teşhir edilmektedir. Ancak piyano ve viyolonsel adeta bir süs veya moda kabilinden sayılmış, birkaç kere Mevlevî mukâbelesinde çalınmış, fakat yerleşememiştir. Bu yeni enstrümanlara mukabil özellikle de ney ve kudüm, nutribin vazgeçilmez iki

²⁸³ Gönül Alpay Tekin, "XV. Yüzyılın İlk Yarısında Yazılmış Bir Münazara: Sazlar Münazarası", *AÜDTCEFA*, X, 1972, s. 118.

²⁸⁴ Eflâkî, Age., I, 590.

²⁸⁵ Eflâkî, Age., II, 254.

²⁸⁶ Tekin, Agm., s. 115.

²⁸⁷ Binbaş, *Tasavvuf ve Müzik: Mevlevîlik ve Bektaşîlik'te Semâ*, s. 56.

²⁸⁸ Binbaş, Age., s. 56.

²⁸⁹ Binbaş, Age., s. 56.

enstrümanıdır. Ney âyin boyunca nağmelere iştirak ederken kudümleyle usûl tutulmaktadır.²⁹⁰

Semâ’/Mukâbele: Dinlemek, işitmek, kulak vermek, özellikle klasik kaynaklarda dinî mûsikî anlamına gelen semâ’, vecde gelerek mûsikî eşliğinde dönmek, raksetmek manalarıyla birlikte en bilinen ve en çok kullanılan gelen manası hiç şüphesiz Mevlevî âyininin resmi adı olan Mukâbele-i Şerif manasında kullanımıdır.²⁹¹

Mevlevîlerin sûfî tarikatları olarak adlandırdıkları esmâ zikrine sahip tarikatların bazısında kıyâmî/ayakta, bazısında kuûdî/oturarak zikredilirken dervişler halka halinde ve tabi birbirlerine karşı oturdukları gibi, Mevlevîlerde de Sultan Veled devri denen törende, post önünde birbirlerine karşı niyaz etmek adettir. Karşılaşmak anlamına gelen mukâbele de bu bakımdan bir terim haline gelmiş, bütün tarikatlarda ve özellikle de Mevlevîlerde, tarikat âyinini icrâ etmek için kullanılmıştır.²⁹²

Semâ’ yada mukâbele adı verilen “Mevlevî âyini”, Mevlânâ’nın belli bir usûl ve törene bağlı olmadan, doğrudan doğruya bir vecd halinin ifadesi olarak tarif ettiği semâ’ın bir düzene bağlanmasıyla oluşmuştur. Zira Mevlânâ devrinde semâ’ bugünkü gibi belli kaideler göre yapılmaz, vecde gelen dervişler her zaman ve her şartta semâ’a kalkıp coşkunluk içinde ve içlerinden nasıl geliyorsa öyle raks edebilirlerdi. Sipehsalar Risâlesi’nde bu semâ’lardan söz edilmiştir. Kendine has bir şekli ve gelenekleri bulunan mukâbele’ye Ulu Ârif Çelebi devrinde bile rastlanmamaktadır. Mevlânâ’nın oğlu Sultan Veled ile torunu Ulu Ârif Çelebi de belli bir düzen olmadan, coşkunca semâ’ ederlerdi. Daha sonra, cuma namazlarını takiben Mevlânâ’yı anmak için düzenlenen toplantılar âyine belli bir düzen verilmesi ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Böylece semâ’ meclislerinde âyine belli bir düzen vermeye başlanmıştır.²⁹³

Mukâbele’nin Son Hali: Mevlevî semâ’ının Mevlânâ’dan günümüze gelene kadar en son şeklini ya da ona en yakın halini ne zaman aldığı hususunda sınırlı kaynak ve çeşitli rivayetler vardır. Gölpınarlı, son şekliyle Mukâbeleden bahseden ilk risâlenin 1545’ten sonra vefât eden Divâne Mehmed Çelebi’ye ait olduğunu ifade etmektedir. Yine Mevlevî semâ’ının en son şeklini 15. yüzyılda kazandığını ispat için daima şüphesiz kullandığı Sakıp Dede’nin (ö. 1735) *Sefîne-i Nefîse-i Mevlevîyân* adlı eserine

²⁹⁰ Gölpınarlı, *Tasavvuf*, s. 252; Ayvazoğlu, *Ney’in Sırrı*, s. 16.

²⁹¹ İnançer, “Mevlevî Mûsikîsi ve Semâ’”, *DBİA*, V, 420; Öztuna, *Age.*, II, 225.

²⁹² Gölpınarlı, *Mevlânâ’dan Sonra Mevlevîlik*, s. 370; Öztuna, *Age.*, II, 225.

²⁹³ İnançer, *Agm.*, *DBİA*, V, 420, İnançer, “Semâ’ Âdâbı”, http://www.semazen.net/yazar_yazi.php?id=3 (3 Haziran 2009).

müracaat etmektedir. Sakıp Dede'ye göre Nakşîbendî tarikatının esaslarıyla, Şems-i Tebrizî vasıtasıyla gelen aşk ve cezbe düşüncesinin temellerinden birleşmesinden meydana gelen âyin ve mukâbelenin düzeni, âdâb ve erkânı, Pîr Âdil Çelebi (ö.1460), zamanında keşif yoluyla konulmuştur. Ayrıca Pir Âdil Çelebi tarafından bunların korunmasının gerekli olduğunun Mevlevîlere bildirildiğini söyler ki bu icraat, Âdil Çelebi'ye verilen Pîr lakâbının da sebebini izah etmektedir. Böylece âyin ve mukâbele kesin şeklini almış ve semâ' vecd anında gelişigüzel icrâ edilen bir âyin olmaktan çıkarılıp dergâhlarda meşk edilen ve çok sıkı kaidelere bağlanmış bir âyin haline gelmiştir.²⁹⁴ Pîr Âdil Çelebi, Sultan Veled'in (ö.1312) oğlu Şemseddin Emir Âbid Çelebi'nin (ö.1338) oğlu Emir Âlim Çelebi'nin (ö.1388) oğludur ve Feridun Ulu Ârif Çelebi'nin (ö.1328) oğlu Muzaffereddin Ekber Emir Âdil Çelebi'nin (ö.1368) oğlu olan II. Ârif Çelebi'nin 1421'de vefâtı ile çelebilik makamına geçmiş, 1460'da vefâtına kadar 39 yıl bu görevde kalmıştır. Semâ' âyinine bugünkü şeklini veren bu zattır. En son şekillendirme ve teferruat düzenlemesi ise, Afyonkarahisarlı III. Ârif Çelebi'nin 1642'de vefâtı ile çelebilik makamına geçen ve Ferruh Çelebi'nin (ö.1591) oğlu olan Hasan Çelebi'nin oğlu Pîr Hüseyin Çelebi (ö.1666) tarafından yapılmıştır. Konya'daki Âsitâne'nin (Pîr Evi) 18. postnişîni olan Pîr Hüseyin Çelebi, tekke-medrese kavgasının en ateşli zamanları olan Sivasîler-Kadıızâdeler kavgasını görmüş, yaşamış ve bu tesirle de Mevlevî semâ' âyini, cahiller ve inatların dışında, herkesin kabulüne mazhar bir düzenle ortaya koymuştur.²⁹⁵

Yine bu âyinlerin bugünkü şekline gelene kadar geçirdiği evrelerle alakalı olarak konu hakkında bilgi teşkil edecek diğer bir kaynak ise Avrupalı gezginlerin seyahatnâmeleridir. Ancak bu seyahatnâmelerdeki kayıtlar ve tasvirler incelendiğinde de verilen bilgilerin bu sorunu çözmekten ziyade, ortada çözülmesi gereken bir sorun olduğuna işaret eder nitelikte olduğu görülmektedir. Yine bilgilerin sıhhatini engelleyen bir durum daha var ki, o da bu konu hakkında bilgi veren en eski seyahatnamelerin 17. yüzyıla ait olmasıdır.²⁹⁶ Bu seyahatnamelerden çıkan sonuç ve bunların önemi, günümüzdeki şekliyle Mevlevî mukâbelesinin 17. ve 18. yüzyılda dahi henüz 19. ve 20.

²⁹⁴ Gölpınarlı, *Mevlevî Âdâb ve Erkânı*, s. 75; aynı yazar *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, s. 100, 383; Ayvazoğlu, *Ney'in Sırrı*, s. 16; Binbaş, *Tasavvuf ve Müzik: Mevlevîlik ve Bektaşîlik'te Semâ'*, s. 58.

²⁹⁵ İnançer, "Semâ' Âdâbı", http://www.semazen.net/yazar_yazi.php?id=3 (3 Haziran 2009); aynı yazar, "Mevlevî Mûsikîsi ve Semâ'" *DBİA*, V, 420.

²⁹⁶ Bu konuyla alakalı karşılaştırmalı bilgi için Binbaş, *Age*, s. 61-62; Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî*, Pan Yay., İstanbul, 1994, s. 35-36, 257, 268.

yüzyıllardaki formunu alamadığı bilgisidir. Ancak bununla beraber tasvirler bize mukâbelenin belli kurallarının oluştuğunu da göstermektedir.²⁹⁷

Âyin-i Şerifler: Mevlânâ, Sultan Veled, Ulu Ârif Çelebi ve ondan sonraki ilk çelebiler zamanında mukâbele olmadığı gibi semâ' esnasında söylenmek için hazırlanmış hususi besteler de yoktu. Kavval ve gûyende denen hanendelerle şeyyâdlar, yani çalgı çalanlar, herhalde rastgele âşıkâne ve sûfiyâne şiirler okuyorlardı ve bunların besteleri de şimdiki halk şâirlerinin besteledikleri gibi anonimdi. Mevlânâ'dan sonra ise mutlaka Mevlevî semâ' meclislerinde, tercihen Mevlânâ'nın şiirleri okunuyordu.²⁹⁸

Semâ' mukâbele şeklini aldıktan sonra Mevlevî mûsikîsi, bütün hususiyetiyle kurulmaya başladı ve dört selâm için ayrılmış, selâm başları özel bir ritme uygun, güfteleri Mevlânâ, Sultan Veled ve Ulu Ârif Çelebi'den seçilmiş²⁹⁹ ve devr-i Veleği için bir peşrevle başlayan, başlangıcından sonuna kadar kendi sistematığı içerisinde bir bütün teşkil eden neşideler bestelendi ki Mevlevîler, bunlara "âyin" derlerdi³⁰⁰

Mevlevî âyinleri hiç kuşkusuz Türk mûsikîsi repertuarında çok önemli bir yere sahiptir. Bu âyinler, Türk mûsikînin Kutb-ı Nâyî Osman Dede'nin Mîraciye'sinden sonra en uzun ve icrâsı en zor eserleri olarak bilinmektedir.³⁰¹ Bestekârı meçhul olan üç beste-i kadim'le birlikte tarihte 132 adet âyin bestelenmiştir.³⁰² Ayrıca Mevlevîler dışında hiçbir tarikat çevresinde Mevlevî âyini formundaki dinî mûsikî eserleri bestelenmemiş ve icrâ edilmemiştir. Bununla beraber diğer tarikatlar âyin ve zikir meclislerinde kudüm ve def gibi vurmali sazlar dışında herhangi bir telli veya üflemeli enstrüman kullanılmazken (Bektaşîlik bunun dışındadır. Zira onlar telli bir saz olan

²⁹⁷ Binbaş, *Tasavvuf ve Müzik: Mevlevîlik ve Bektaşîlik'te Semâ'*, s. 63.

²⁹⁸ Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, s. 455.

²⁹⁹ Gölpınarlı'ya göre güfteleri genellikle Mevlânâ, Sultan Veled ve Ulu Ârif Çelebi'ye ait şiirlerden âyinlere zamanla Mevlevî büyüklerinin şiirleri alınmaya başlamış ve bu şekilde âyinlere Türkçe de girmiştir. Gölpınarlı, *Age.*, s. 462.

³⁰⁰ Gölpınarlı, *Age.*, s. 456.

³⁰¹ Gölpınarlı, *Age.*, s. 456; İnançer, "Mevlevî Mûsikîsi ve Semâ'", *DBİA*, V, s. 420.

³⁰² Yılmaz Öztuna, *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1990, s. 130; Öztuna'nın verdiği âyin sayısına Sadettin Arel tarafından bestelenen 51 adet âyin dahildir. Ayrıca krş. Halil Can "Mevlevîlikte Mûsikî ve Mûsikîde Mevlevîlik", <http://www.canlarameclisi.com/detail.aspx?cntId=39> "Bunlar hakkında Sadettin Nüzhet merhumun telif ettiği "Türk Mûsikîsi Antolojisi"nin 724 ve 725 sayfalarında izahat vardır. Merhum Sadettin Arel Bey'in de bir hayli âyini şerif bestelediğini işiterek bu vadiye yapmakta olduğum mesaiden bahisle eserlerini kendisinden rica etmişim. Merhumdan aldığım cevapta âyinlerinin neşre lâyık olmadığını beyan ve bu sebeple gönderemeyeceğini bildirdiğinden bunları dahil etmiyorum. Sadettin Arel Bey'in bu hususta fakire hitaben yazdığı mektubun fotokopisi Türk Yurdu dergisinin 1967 Haziran nüshasında yayınlanmıştır."

bağlamayı kulanmaktadırlar.) Mevlevîler ney ve rebabı kendisine bazı kudsiyet atfedecek kadar önemli görmüşlerdir.³⁰³

Âyinlerle ilgili önemli bir başka hususta âyin icrâlarının bölgeden bölgeye farklı olup olmadığı meselesidir. Mevlevî mûsikînde âyin, nâ't ve bazen de iki adet niyaz ilahîsi ile icrâ edilirdi. Peki bu formlarda icrâ edilen mûsikî ve âyin her bölgede aynı mıydı? Mesela, Konya ve İstanbul'un dışında Kütahya, Kayseri, Afyon, Kırşehir gibi Anadolu şehirlerinde kurulmuş olan Mevlevîhânelerin yanı sıra, Şam, Lazkiye, Haleb, Mısır, Cezayir gibi memleketlerde, hatta zaman zaman köylere kadar yayılan Mevlevî tekkelerin mûsikî ve dolayısıyla da âyin icrâları nasıldı? Bu sorunun cevabı için yeterli bilgi bulunmamakla beraber 1965 yılında Şam Mevlevîhânesinde gerçekleştirilen Âyin-i Şerif'i Muhammed Cevad Meşkûr tasvir etmiştir. Yazıdan çıkarıldığı kadarıyla âyinle ilgili farklı uygulamalar göze çarpmaktadır. Farklardan birisi günümüzde âyin'i şeriflerde mutad olduğu üzere okunan Itrî'nin nâ'tından farklı bir nâ'tın okunması, diğeri ise nâ't'ın âyinin sonunda okunmasıdır. Ayrıca bu tasvirde âyinin başında Mesnevî de okunmamaktadır. İcra edilen mûsikî hakkında fazla bir bilgi olmamakla beraber âyinde ney ve nakkare çalındığı belirtilmektedir.³⁰⁴ Yine Kerküklü Halk Müziği araştırmacısı olan Ata Terzibaşı da Kerkük'de Kadirîlerin, Rıfâîlerin ve Mevlevîlerin tekkeleri olduğunu ve buralarda nâ't, ilahî, tenzile (dinî türkü) ve masum hoyratlar gibi klasikleşen halk havaları okunduğunu nakletmektedir. Buna mukabil Bektaşî ve Safevî tekkelerinde bundan farklı olarak gizli törenlerin yapıldığını ve mûsikî aleti olarak saza yer verildiğini ifade ediyor. Kerkük'te kullanılan mûsikî aletleri içerisinde ney'in tekkelerde kullanıldığı bilgisi mevcutken, kudümden bahsedilmemektedir.³⁰⁵

19. yüzyıl başlarındaki Mısır Mevlevîhânesi'nin âyin tasvirini ise E.W. Lane yapmıştır.³⁰⁶ Bu tasvirdeki en dikkat çekici fark semâ'dan önce zikir yapılmasıdır. Yine mutad semâ'da semâzenler ism-i Celâl'i sessizce söyleyerek zikr-i hafî yapmalarına rağmen, Mısır tasvirinde zikr-i cehrî yapılmaktadır ki bu da Mevlevî semâ'nın da bölge ve yöre farklılıkları olma ihtimalini göstermektedir.³⁰⁷

³⁰³ Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Müsikîsi Antolojisi: Dinî Eserler, II*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., Rıza Coşkun Matbaası, İstanbul, 1943, s. 1-8.

³⁰⁴ Binbaş, *Tasavvuf ve Müzik: Mevlevîlik ve Bektaşîlik'te Semâ'*, s. 40.

³⁰⁵ Ata Terzibaşı, *Kerkük Havaları*, Ötüken Yay., İstanbul, 1980, s. 21-25; Aynı yazar, *Kerkük Hoyratları ve Manileri*, Ötüken Yay, İstanbul, 1975, s. 179.

³⁰⁶ Binbaş, Age., s. 41.

³⁰⁷ Binbaş, Age., s. 41.

Âyinlerin Günümüze Ulaşma Yolları: Türk mûsikîsi bazı hususiyetlerinden dolayı bu gibi konular üzerine yapılacak çalışmaları sınırlı tutmaktadır. Türk mûsikîsinde nota kullanılmaması bunlardan biridir. Ali Ufkî, Kantemiroğlu ve bazı Avrupalı gezginlerin seyahatnamelerindeki sınırlı sayıdaki notanın dışında, hemen hemen Türk mûsikîsinin bütün eserleri 19. yüzyıl sonunda ve 20. yüzyılda notaya geçirilmiştir. Çalışmamızın önceki bölümlerinde yer verdiğimiz geçmişte kullanılan meşk sisteminin eserlerde farklılaşmaya izin veren yapısından dolayı, günümüzde hemen bütün repertuarı 19. ve 20. yüzyılda icrâ biçimleriyle bilmekteyiz. Özellikle Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi ve Zekâî Dede kendilerinden önceki repertuarı aktarmış oldukları için bunlar günümüz repertuar, tavır ve üslubunun temel kaynakları olarak görülmektedir.³⁰⁸

Türk mûsikîsi içerisinde Mevlevî âyinleri de elbette bu durumun dışında değildir. Türkiye’de Mevlevî âyinlerinin sistemli neşri ilk olarak Konservatuar Tasnif ve Tesbit Heyeti tarafından yapılmış,³⁰⁹ daha sonra bu çalışmaya Sadettin Heper tarafından yapılan Mevlevî âyinleri yayını da eklenmiştir. Heper’in bu yayını Konservatuar yayınındaki Mevlevî âyinlerinin farklı varyantlarını içermesi bakımından büyük önem arz etmektedir.³¹⁰ Ayrıca buna son olarak Fransız müzikbilimci Thibaut’un 1902’de yayınladığı *Sermüezzîn Rifat Bey’in Ferahnâk Âyin’inin* Bülent Aksoy tarafından tekrar yayınlanması eklenmiştir.³¹¹

Mevlevî âyinleri çok çeşitli makamlarda bestelenmiştir. Yukarıda da ifade edildiği gibi âyinlerin en eskileri “beste-i kadim” adı verilen pençgâh, düğâh ve hüseyinî makamlarında bestelenen âyinlerdir. Bu eserler âyin denilen beste şeklinin yapısını gösteren ilk örneklerdir.³¹² Mûsikîden anlayanlarca gerçekten birer şaheser olarak nitelendirilecek olan bu eserler Mevlânâ ve Sultan Veled’e atfedildiği gibi çeşitli rivayetler bu âyinlerin Abdülkadir Merâgî, onun oğlu Abdülaziz ya da Molla Câmî tarafından bestelendiklerini ileri sürmektedir.³¹³

³⁰⁸ Binbaş, *Tasavvuf ve Müzik: Mevlevîlik ve Bektaşîlik’te Semâ*, s. 41.

³⁰⁹ Rauf Yekta, Zekâîzâde Ahmet, Dr. Suphi, Ali Rifat, *Türk Mûsikîsi Klasiklerinden Mevlevî Âyinleri, I*, İstanbul Konservatuarı Yay., İstanbul, 1934; Binbaş, Age., s. 42.

³¹⁰ Sadettin Heper, *Mevlevî Âyinleri*, Konya Turizm Derneği Yay., Konya, 1974.

³¹¹ Bülent Aksoy, *Sermüezzîn Rifat Bey’in Ferahnâk Mevlevî Âyini*, İstanbul, Pan Yay., 1992; Thibaut’un makalesi aynı yazar tarafından *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî*, Pan Yay., İstanbul, 1994, adlı eserinde s. 216-224 sayfalarda çeviri olarak yayınlanmıştır.

³¹² İnançer, “Mevlevî Mûsikîsi ve Semâ” *DBİA*, V, 421.

³¹³ Bu rivayet hakkındaki tartışma ve beste-i kadimlerle ilgili daha detaylı bilgi için bkz. Binbaş, Age., s. 43.

Bestekârı meçhul eserlerin geçmişte yaşamış ve yarı efsaneleşmiş ustalara atfedilmesi özellikle Klasik Türk Mûsikisinde görülmektedir. Mesela yukarıda adı geçen üç beste-i kadim'in yanı sıra yirmi dokuz eserin daha Merâgî'ye atfedildiği görülmektedir. Bu tutumun, geleneğin eskiliğine ve köklülüğüne olan vurgusu anlamında kurumsal işlev görmüş olduğu düşünülebilir.³¹⁴ Ancak âyin mecmualarına bakıldığında bu üç eser için genelde bestekârı bilinmediği için beste-i kadim ifadesinin kullanımı, bu kadim geleneğin Mevlevîlik içerisinde çok fazla yer etmediğini göstermektedir. Ayrıca dikkat çeken bir hususta bu eserlerin bestecisi belli olmayan pek çok dinî eser gibi bestecisinin lâedri olarak da geçmemesidir. Beste-i kadimlerden sonra elimizde bulunan bestekârı bilinen en eski âyin-i şerif 17.yüzyılda yaşamış Köçek Mustafa Dede'nin Beyâtî Âyin'idir.³¹⁵

Yapılan araştırmalar Mevlevîlerin beste-i kadimler dışında da bazı eserleri âyinlerinde kullanmış olabileceklerini düşündürmektedir. Bulunan bazı âyin parçaları ve üç beste-i kadimden ikisinin tamamen Mevlevî mukâbelesinin akışına uygun bestelenmemiş olması, bu eserlerin daha önce ayrı ayrı okunan bazı bestelerin mukâbelenin kesin şeklini alması sırasında bir arada çalınıp âyin genel formuna uydurulduğu izlenimi vermektedir. Zaten Gölpınarlı da Mevlevî müziğinin kurulmasını, devr-i Veledî'nin oluşmasından sonraya bağlamaktadır.³¹⁶ Dolayısıyla Mevlevî âyini'nin besteye göre değil, bestenin âyin genel düzenine ve seyrine göre yapılmış veya düzenlenmiş olduğu sonucuna varılabilir.³¹⁷

Farklı makam ve usûl dizgelerinden teşekkül eden âyin formu, fasıl benzeri dairesel bir karakter göstermektedir. Dairesel olan bu formların İslâm dünyasında ortaya çıkışı 16. yüzyıla tekabül etmektedir. Dolayısıyla beste-i kadimler'in bugün bilinen şekliyle mukâbele'ye uygun olarak çalınmasının 16. yüzyılda gerçekleştiği söylenilebilir.³¹⁸ Ve bu bilgiler ışığında Mevlevîlerin dairesel formu dinî mûsikî alanında ilk kullananlardan birisi olduğu sonucuna varılabilir.³¹⁹

³¹⁴ Cem Behar, *Klasik Türk Mûsikîsi Üzerine Denemeler*, İstanbul, 1987, Bağlam Yay., s. 54-56; Binbaş, *Tasavvuf ve Müzik: Mevlevîlik ve Bektaşîlik'te Semâ*, s. 44.

³¹⁵ Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, s. 457; İnançer, "Mevlevî Mûsikîsi ve Semâ" *DBİA*, V, 421; Halil Can, "Mevlevîlikte Mûsikî ve Mûsikîde Mevlevîlik", <http://www.canlarmeclisi.com/detail.aspx?cntId=39>. (5 Haziran 2009).

³¹⁶ Gölpınarlı, *Age.*, s. 456.

³¹⁷ Binbaş, *Age.*, s. 48.

³¹⁸ Gölpınarlı, *Age.*, s. 456.

³¹⁹ Binbaş, *Age.*, s. 48-49.

Köçek Mustafa Dede'yi İtrî'nin segâh âyini ile Nâyi Osman Dede'nin çargâh, hicâz, rast, uşşâk âyinleri izler. 18. yüzyılda âyinler çoğalmış, ancak bunlardan bazıları kaybolmuştur. Mevlevî âyin-i şerifleri ilk bilinen bestekâr Köçek Derviş Mustafa Dede'nin beyâtî âyini ile (zira önceden bestelenen âyinlerde vardır) başlamış, Cumhuriyet döneminde şu anda da talebelerinin mûsikî alanında hizmet verdiği birçok bestekâr bestelerini vücuda getirmiştir. 1925'te tekkelerin kapatılmasıyla birlikte Mevlevî âyini icrâsı da kalkmış olmasına rağmen, bestekârlar Türk mûsikîsinin bu en büyük beste şekli ile eserler vermeye devam etmişlerdir. Günümüz bestekârları arasında da âyin besteleyenler vardır.³²⁰

Rauf Yekta Bey, Ahmed Avni Konuk (ö.1938),³²¹ Kazım Uz (ö.1938), Ahmet Irsoy (ö.1943), Rakım Erkutlu (ö.1948), Kemal Batanay (ö.1981), Sadettin Heper (ö.1980) gibi bestekârlar birçok farklı makamlarla bestelenerek farklı mûsikîşinâs mevlvîlerle günümüze kadar gelmiştir. Mustafa Nakşî Dede dışında bütün bu bestekârlar İstanbul tekkelerinde feyiz almış mûsikîşinâslardır.³²²

Mevlevî mûsikîsinin asıl merkezi İstanbul'dur. Konya ise daha çok manevî merkez niteliğindedir. İstanbul'daki 5 Mevlevîhâne genel Mevlevî kültürünün olduğu gibi mûsikîsinin de geliştiği çevrelerdir.³²³

Mevlevî tarikatı içerisinde elbette diğer sahalarda olduğu gibi mûsikî vadisinin bir çok alanında da çok önemli isimler yetişmiştir. Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi, İtrî gibi mûsikîşinâslar,³²⁴ yine Abdülbâki Nâsır Dede gibi edvâr risâlesi³²⁵ yazarları, Rauf Yekta ve Subhi Ezgi gibi meşhur müzikbilimciler bunlardan yalnızca birkaçıdır.³²⁶

³²⁰ İnançer, "Mevlevî Mûsikîsi ve Semâ", *DBİA*, V, 421.

³²¹ A. Avnî Konuk'un üç âyin bestesinden biri olan Dilkeşîde Mevlevî Âyin-i Şerifi 31 Mart 2008'de İBB Kültür A.Ş. tarafından düzenlenen "Vefâtının 70. Yılında Ahmed Avnî Konuk" adlı programdan sonra CRR'de Ömer Tuğrul İnançer'in yönetiminde Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu'nca ilk kez icrâ edilmiştir. Bu Âyin-i Şerifin kaydını dinlemek için http://www.semazen.net/download_detail.php?id=7 adresine bakılabilir.

³²² Mevlevî Âyinleri ve Âyin-i şerif bestekârları, Devr-i Veledi de çalınan peşrevler ile son peşrevlerin bestekârları ile ilgili olarak detaylı bilgi için bkz. Halil Can "Mevlevîlikte Mûsikî ve Mûsikîde Mevlevîlik", <http://www.canlarameclisi.com/detail.aspx?cntId=39>; İnançer, "Mevlevî Mûsikîsi ve Sema" *DBİA*, V, 421-422; Ayrıca Gölpinarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, s. 456-459.

³²³ İnançer, Agm., s. 421.

³²⁴ Mevlevîlik çevresinde yetişen müzisyenlerle ilgili olarak 18. yy.'da Şeyhül İslâm Es'ad Efendi'nin yazdığı *Atrabü'l -Âsâr fi Tezkireti Urefâi'l-Edvâr* adlı müzisyenler tezkiresinde adı geçen pek çok müzisyenin yetiştiği yer olarak Mevlevî tekkeleri gösterilmiştir.

³²⁵ Edvâr; mûsikî teorisi, makam ve usûller üzerine yazılan kitaplara verilen isimdir. Abdülbaki Nâsır Dede'nin *Tedkik ve Tahkik* ile *Tahririye* adlı iki risâlesi mevcuttur.

³²⁶ İnançer, Agm., s. 421.

Mukâbele-i Şerif'teki Semboller ve Manâları: Genel amacı haşrin (kıyamet vaktinin) ve *tevhid*'in temsili olan Mevlevî Âyin-i Şerifi'nde, âyinin icrâ edildiği mekândan, devr-i Veledî'nin üç defa yapılmasına, selâmların dört oluşundan, mûsikîsine, kıyafetine ve hareketlerle ilgili diğer unsurlara kadar her şeyin sembolik tasavvufî manaları vardır.³²⁷

Kenan Rıfâî semâhâne ile ilgili olarak şu benzetmede bulunmaktadır:

“Semâhâne denilen yer, nefis ile muharebe halinde olduğundan, sanki bir muharebe meydanıdır. Nitekim Resulullah, cihaddan avdet buyurdıkları vakit: “Biz küçük cihaddan büyük cihada avdet ettik”³²⁸ buyururlardı. Sancaklar, teberler, topuzlar ve bir arada ilahîler, nâ'tlar, tevşihler okuyan zâkirlerin, birer asker sayılan dervişleri nefis muharebesine teşvik edip o heyecanı uyandırmaları, hep insanın yüksek duygulara doğru yol alması içindir ve bütün bu ilahî nağmeler, sesler, sözler bakınız bunlar ile ne diyoruz? Allah diyoruz. Davulla dümbelekle hep onu söylüyoruz, demektir.”³²⁹

Semâ' yani dönme Kâbe'nin etrafındaki tavafa benzetilerek şöyle denilmiştir. Hacılar gönül makâmı olan Kâbe'nin etrafında dönerek günahlarından arınırlar. Semâ' eden derviş de kendi gönlünün etrafında dönerek kötü duygulardan arınır. Çünkü dönen cisim, kendinden olmayan şeyleri dışarıya fırlatır, atar. Bunun anlamı da kalbe küfrü (yani ikiliği; her yaratılmışta Allah'ı görememek küfürdür) sokmayacaksın, girmişse de atacaksın demektir.³³⁰

Mevlevîliğin sembol zikri semâ'da da maksat ve niyet ruhen yükselmek, Allah'a giden yolda mesafe almaktır. Semâ'daki dönme hareketi, mûsikînin nâğmeleri ile birleşir, her çark atışta zikredilen “Allah” ism-i Celâl'inin feyzi, gönlü bir ağ gibi sarar, kuşatır, derviş eritir, şeffaflaştırır, bir nur sütunu halinde Hakk'a yüceltir.³³¹ Mevlânâ'nın sol ayağımla direk gibi şerîata çakılıyım; aynı anda sağ ayağımla 18 bin âlemi devr ederim buyurmasına binaen, semâzenin yerden hiç kalkmayan (sadece topuğu üzerinde dönen) sol ayağına bu yüzden “direk”, Allah ism-i şerifinin “Al-” hecesiyle kalkıp vücudu havadaki sağ kolun yardımıyla 360 derece döndürdükten sonra “-lah” hecesiyle yere basan sağ ayağına da “çark” tabir edilmiştir. Dik olarak kaldırılmış

³²⁷ Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Müsikîsi*, s. 115,136; Cemalnur Sargut, “Semâ'nın Manâsı” <http://cemalnur.org/content/view/42/25/lang.tr/>, (3 Haziran 2009).

³²⁸ Celâluddîn b. Ebîbekr es-Suyûtî, *Cami'ü-Sağîr fî Ehâdîsi'l-Beşîri'n-Nezîr*, Beyrut, Tsz., II, 380.

³²⁹ Kenan Rıfâî, *Sohbetler*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 2000, s. 557.

³³⁰ Cemalnur Sargut, “Semâ'nın Manâsı”, <http://cemalnur.org/content/view/42/25/lang.tr/>, (3 Haziran 2009).

³³¹ Sargut, Agm., <http://cemalnur.org/content/view/42/25/lang.tr/>, (3 Haziran 2009).

olan kollar da sağ avuç göğe açık, sol el bilekten yere sarkık olarak “lâ ilâhe illallah” sözünün başındaki lâ’nın yazılış şekli olan lâmelîf’i temsil eder.³³²

Mûsikînin sihri, dönmeyi kamçılar, lafza-i Celâl’in (Allah iradesi ile canlı kılınışın aydınlığı) kalbin pencerelerini aralar, gönle akan feyz-i ilahî mayalanır da mayalanır, coşar taşar, yanar, yandırır, bütün güzelliklerin harman olduğu meydân-ı şerifin mânevî burçlarından yükselen görülmez merdivenlerle semâlara yükselen derviş, tevhid (birlik) güzelliklerinin gülzârına konar ve semâ’ına orada devam eder, semâzeni koynuna alan tevhid de Allah’ın her yaratılmışta aynadaki akis gibi tecellî ettiğini görüp yaratandan ötürü yaratılmışa hürmet etmek anlamındaki semâ’a başlar; böyle bir semâ’, bitmeyen senfoninin bitmeyen semâ’ıdır. Semâ’, kâinatın oluşumunu, insanın âlemde dirilişini, yüce Yaratıcı’ya olan aşk ile harekete geçişini ve kulluğunu idrak edip “insân-ı kâmil”e doğru yönelişini ifade eder.³³³

Benliğinden ölü olan Mevlevî dervişinin, başındaki sikkesi mezar taşı, giydiği tennûresi kefeni, sırtındaki hırkası kabridir. Semâhâne kâinattır; sağ tarafı görünen ve bilinen madde âlemi, sol tarafı manâ âlemidir. Posttan sağa doğru hareket, yücelikten düşüklüğe gidiş (ulvîden süflîye), hatt-ı istivânın sonundan posta doğru hareket düşüklükten yüceliğe varıştır ki, “seyr-i sülûk” denen manevî olgunluğa erişme yolculuğunu anlatır.³³⁴

Semâ’ töreni, nâ’t-ı şerif’le başlar. Nâ’t-ı şerif kâinatın yaratılmasına vesile olan, yaratılmışların en yücresi Hz. Muhammed’i öven, Hz. Mevlânâ’nın bir şiiridir. XVII. yüzyıl bestekârlarından “İtrî” adıyla tanınan Buhûrîzâde Mustafâ Efendi’nin Rast makamından bestelediği bu nâ’tı, nâ’t-hân ayakta ve sazsız okur.

Nâ’tı, kudüm darbları izler. Kudümün ilk vuruşu “Ol” emrinin, anlatımıdır. İslâm’a göre Allah, insanın önce cansız bedenini yaratmış, sonra ona kendi ruhundan üfleyerek diriltmiştir. Nâ’t’dan sonra yapılan ney taksimi işte bu ilahî nefesi temsil eder. Ney, “insân-ı kâmil”dir. Peygamberin manâsını aksettirir. Adeta Hz. Mevlânâ anlatılmaktadır. Kâmil insan, Hz. Mevlânâ’nın dediği gibi; “Ben yaşadıkça Kur’ân-ı Kerîm’in bendesiyim, Hz. Muhammed’in ayağının tozuyum” diyendir. Ney misâli ruhlar âleminden yani sazlıktan koparılmış dünyaya gelerek, aşırı arzu ve isteklerinden arınması için içi oyulmuş, sonra üzerine her mûsikî nâğmesindeki meşrebi anlatan

³³² Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, s. 111.

³³³ Sargut, “Semâ’ın Manâsı”, <http://cemalnur.org/content/view/42/25/lang.tr/>, (3 Haziran 2009).

³³⁴ İnançer, “Semâ’ Âdabı”, http://www.semazen.net/yazar_yazi.php?id=3, (3 Haziran 2009).

insanların sesini verebilmesi için delikler açılmış (bu yüzden kâmil insana ters gelen bir ses ve söz olamaz, her notanın sahibidir o) ve kendisine ait hiçbir sesi kalmayana dek fırında yakılarak (Allah aşkı ile yanarak) sadece üfleyenin sesini veren bir mûsikî âleti olmuştur. Bu yüzden ney kendine ait bir isteği ve arzusu olmayan Allah'ın sesini veren kâmil insanın sembolüdür.³³⁵ “Benim Habibim nefsinin heveslerinden ve arzularından söylemez. O'nun sözleri benim vahyimdir.” (Necm 53/3-4)

Taksimden sonra peşrevin başlaması ile Şeyh Efendi ve semâzenler, semâ' meydanında sağdan sola doğru (dünyadan ahirete; sülûk) dairevî bir yürüyüşe başlarlar. Semâ' meydanını üç kez dolaşmaktan ibaret olan bu yürüyüşe “Devr-i Veledî” denir. Devr-i Veledî esnasında semâzenler, postun önünde birbirlerinin yüzüne bakıp baş kestikleri ve birbirlerini saygıyla selâmladıkları için Mevlevî âyini bu ad ile anılmıştır. Namazda yüzümüzü döndüğümüz “kible” kelimesi de aynı kökten gelmektedir. Namaz kılarken kibleye yöneliyoruz, özde kible de size yöneliyor. Siz kibleye saygı sunuyorsunuz, kible de size saygılarını sunuyor.³³⁶

Sultan Veled devrindeki üç tur, “İlme'l- yakîn, ayne'l yakîn, hakke'l yakîn” denen bilme, görme ve olma mertebelerine işaretir.³³⁷

İlme'l-yakîn Hz. Mûsa'nın makamıdır ki Allah'ı ilimle bilmeyi anlatır. Bu yüce makamda Hz. Mûsa“Ya Rabbi bana kendini göster!” (A'râf 7/143) diye istekte bulunmuş ve bilgisinin ona yetmediğini ilân etmiştir. Allah da onun bu isteğini kendisine bir mürşid göndererek (Hızır), bütün ilimlerin ötesindeki ilmi öğreterek (ilm-i ledün) onu cevaplandırmıştır. Böylece Hz. Mûsa Hz. İsa makamına yükselerek bildiği şeyleri görmeye, yani ruhunda hissetmeye başlar. Görmenin sonu, sevdiğinde yok olmak devri Hz. Muhammed makamıdır. O kadar Allah'ın emrine tâbi olmuştur ki normal bir insan gibi hayatını sürdürmüştür.³³⁸

Tecellî rengi olan kırmızı renkli post üstündeki Şeyh Hz. Mevlânâ'yı temsil eder. Hakikate varan yolu o bilir ve bunun için hakikate varan en kısa yolu temsil eden hatt-ı istivâ'ya yalnızca o basabilir. Sûr'un üflenmesiyle kabirlerinden canlanarak kalkanların şaşkın şaşkın nereye gideceklerini aramak yerine, insân-ı kâmilin peşine

³³⁵ Sargut, İnançer'e göre Ney'in üflenmesi, İsrail'in “Sûr”u üflemesidir. Kalkarken yere el vurmak hem “Ol” manın, hem Sûr'u işitince kabirden kalkmanın sembolüdür.

³³⁶ Sargut, “Semâ'ın Manâsı”, <http://cemalnur.org/content/view/42/25/lang.tr/>, (3 Haziran 2009).

³³⁷ İnançer, “Semâ' Âdâbı” http://www.semazen.net/yazar_yazi.php?id=3, (3 Haziran 2009).

³³⁸ Sargut, Agm., <http://cemalnur.org/content/view/42/25/lang.tr/>, (3 Haziran 2009).

takılıp, onun gittiği yoldan, adımlarını onun gibi atarak kurtuluşa eren yolu bulmayı, Sultan Veled devrindeki yürüyüş temsil eder.

Semâ'daki selâmlar zât, sıfat, fiil, vahdet gibi tasavvuf anlamlarını taşırlar. Dört selâm, şerîat, tarikat, hakikat ve marifet kademelerini anlatmaktadır. Birinci Selâm, insanın Allah'ı ve O'na kulluğunu idrak etmesidir. (Şerîat) İkinci Selâm, Allah'ın büyüklüğü ve kudreti karşısında hayranlık duymayı ifade eder. (Tarikat) Üçüncü Selâm bu hayranlık duygusunun aşka dönüşmesidir. Hakk'a tam teslimiyet yani vuslattır.(Hakikat) Dördüncü Selâm ise manevî yolculuğunu, mirâcını tamamlayan insanın yaratılıştaki vazifesine dönüşüdür. Çünkü İslâm'da en yüce makam, kulluktur. (Marifet)³³⁹

Dördüncü selâm'ın başlaması ile "postnişin" yani Şeyh Efendi de hırkasını çıkarmadan ve kollarını açmadan semâ'a girer. Postundan semâ' meydanının ortasına kadar dönerek gelir (semâhânenin bu merkez noktasına "Kutup Makâmı" denir) ve yine dönerek postuna gider. Buna "Post Semâ'ı" denir. Burası Mevlânâ'nın ve O'nun yolunu temsil eden kişinin, başka bir deyimle "Hakikat-i Muhammediyye"nin vârisi olan Kutb'un makamıdır. Mürşidin semâ'ya katılımı, Hakk'la halkın arasına katılmasını sembolize eder.³⁴⁰ Yine dördüncü selâmda, Allah'ın tek ve gerçek varlığı ile var oluş olan, vahdet durağından kıpırdamadan, ayak direyerek duruş, anlatılmaktadır. Ve sonunda, "bütün manâ mertebelerini bilsen de, ulaşsan da, asla kulluktan vazgeçme, en yüce makam ve mertebe kulluktur, fakat bilenle bilmeyen bir değildir" denilir.³⁴¹

Semâ' törenlerinde ifa edilen her hareket, ilahî bir manâ ve şuura işaret etmektedir. Semâ'da çark atmak, yani dönmek, tüm mekân ve yönlerde Allah'ı temâşâ etmeyi ve her taraftan feyz bereketiyle nasiplenmeyi temsil eder. Ayak vurmak, nefsin sınırsız ve doyumsuz isteklerini ayaklar altına alıp ezmek ve onunla mücadele edip mağlup etmektir. Kolları yana açmak, En Mükemmel'e yönelik bir acziyettir. Semâ'da secde, nefsin arzularından kurtulup kulluk bilincinin hatırlanmasıdır.³⁴² Bu bilinçle hareket edip kemâlât yolunun halkalarından olan Mevlânâ'nın, semâ' esnasında vecd ve cezbe halleri, asla asalet ve vakârını kaybetmeden, coşkunluğun zirvesine ulaşmıştır.

³³⁹ Nuri Özcan , "Mevlevî Âyini", *DİA*, XXIX, 466.

³⁴⁰ Sargut, "Semâ'ın Manâsı" <http://cemalnur.org/content/view/42/25/lang.tr/>, (3 Haziran 2009).

³⁴¹ İnançer, "Semâ' Âdâbı", http://www.semazen.net/yazar_yazi.php?id=3, (3 Haziran 2009).

³⁴² Önder, *Mevlânâ*, s. 44-45.

Dolayısıyla semâ', vuslata ermemiş onun zevkini tadamamış, olgunlaşmamış ham ruhlara haram kılınmıştır. Onun için bu hassas noktaya dikkat çeken Şems:

“Semâ’ın halka haram olması onların nefis hevasıyla meşgul olmalarındandır. Onlar semâ’ ettikleri zaman nefisleri kabarır. Hak ve hakikatten gafil olarak hareket ettikleri için semâ’ kendilerine haram olur. Halbuki, Hakk’ı isteyen ve ona âşık olanlar semâ’ ettikleri zaman, aşkları ve manevî halleri çoğalır” demektedir.³⁴³

Bazı filozoflar, mûsikîyi gök cisimlerinin yörüngelerinde dönerken evrende çıkardığı sesler olarak tanıtmışlardır. Semâ’ya hayat ve hareket veren de mûsikîdir. “Büyük insan” olarak kabul edilen âlem ve onun en küçük parçası olan atomun hareketlerini sembolize eden semâ’, “küçük âlem” olarak da bilinen insanın görünen âlemden, mekânsızlık mekânına taşıyan bir ruh sıçramasıdır.³⁴⁴

Mukâbele’nin derin etkisini, hangi anlamlara karşılık geldiğini ve amacını ise kanaatimizce Samiha Ayverdi’nin şu cümleleri özetliyor:

*“Mukâbele esnasında ölen ölüür, kalan kalır. Ama ortada ne kan vardır ne kılıç. Kılıcın, kalkanın, topun, tüfeğin yapacağı iş, güzel sese, güzel raksa bırakılmıştır. Mûsikînin kumanda ettiği Sultan Veled devri sona erip herkes olduğu yere oturunca, o iki âlemi de şevke getiren mutrib, sûra üfleyip hayatın son bulduğu bir dünyada imişçesine derin derin susar. Ve işte o zaman sanat ile vecdin müşterek sesi yükselmeye başlar. Buna nâ’t denir. Denir ama ne olduğunu Allah’tan başka bilen yoktur. Belki de o nâ’t ismiyle Allah’a, Allah katına açılan bir kapıdır. Dinlersiniz, ölürsünüz; dinlersiniz dirilirsiniz; dinlersiniz yok/var olursunuz.”*³⁴⁵

Mukâbele-i Şerif’in İcrâ Edildiği Günler: Mukâbele törenleri İstanbul dışındaki tekkelerde genellikle Cuma namazından sonra düzenlenirdi. İstanbul’daki beş Mevlevîhâne de ise belli günlerde mukâbele edilirdi. Cuma ve salı, Galata (Kulekapısı); cumartesi, Üsküdar; pazar, Kasımpaşa; pazartesi ile perşembe, Yenikapı; çarşamba, Beşiktaş (daha sonra Bahâriye) mevlevîhânelerinin âyin günleriydi. “İhyâ geceleri” denen bayram ve kandil geceleri yani uyunmayacak ve ibadetle geçirilecek gecelerde de yapılırdı. Genelde gündüz öğle namazından sonra, geceleri ise yatsıdan sonrası tercih

³⁴³ Önder, *Mevlânâ*, s. 60.

³⁴⁴ Bayram Ali Çetinkaya, “Tefekkür ve Bilimin Sentezi Semâ’”, *Somuncu Baba*, Sayı: 61, Malatya, 2005, s. 30.

³⁴⁵ Samiha Ayverdi, *Boğaziçinde Tarih*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 1968, s. 174-175.

edilirdi. Hilafet törenlerinde de âyinler düzenlendiği rivayet edilmektedir.³⁴⁶ Bununla beraber bazen ihvân toplanınca mukâbele günü olmamasına rağmen mukâbele yapıldı. Taşradaki mukâbele günü daima Cuma günüydü. Mesela Selimiye camiinde Cuma namazı kılınır, herkes namaza tennüresiyle, hırkasıyla gider, namazdan doğruca semâhâneye gelinir ve mukâbele icrâ edilirdi.³⁴⁷

Mukâbele-i Şerif'in Yapılışı: Mevlevî âyinine Arapça karşılamak anlamında mukâbele adı verilmektedir. Semâ' törenine genel anlamda "mukâbele" denilmesinin sebebi semâ'ın başındaki devr-i Veledî sırasında dervişlerin gözlerini karşısındaki dervişin iki kaşının arasına tevcih ettiği "karşılıklı baş kesme"dir.³⁴⁸

Mevlevî tarikatının toplu zikri olan semâ' esnasında okunmak için bestelenmiş dinî mûsikî eser ve formuna verilen ad olan ve Mevlevî literatüründe âyin-i şerif³⁴⁹ olarak geçen bu tabir aynı zamanda Mevlevî âyini icrâsı için de kullanılmakta olduğunu daha önce ifade etmiştik. Ancak semâ' veya mukâbele de denilen Mevlevî âyini sadece âyin-i şerif okunmasından ibaret değildir. Bir Mevlevî âyininin klasik âdâb ve erkânıyla icrâsını Pir Âdil Çelebi tarafından tesis edilen sadece başına Itrî'nin 17. yüzyıl sonlarında bestelediği Peygamber nâ'tının eklendiği mukâbeleyle 13 safhalı olarak şu şekilde anlatmak mümkündür:

1. Meydancı Dede'nin "Buyurun yâ Hû!" çağrısı üzerine dedeler, mutrıb ve semâzenlerin "baş kesip" selâm vererek ve sağ ayakla (eşiğe basmadan) semâhâne-mescide girip görev ve rütbelerine göre yerlerini alırlar. Sağ ayak başparmağı sol ayak başparmağının üzerinde (ayaklar mühürlü), ayrıca sol elle sağ omuzu, sağ elle sol omuzu tutup (niyaz vaziyetinde) şeyhi beklerler.³⁵⁰

³⁴⁶ İnançer, "Mevlevî Mûsikîsi ve Semâ'", *DBİA*, V, 420; Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, s. 371; Önceden gün tahsisi yapılmayan Mukabele günlerinin belirlenmesiyle ilgili olarak bkz. Gölpınarlı, *Age.*, s. 371, Ayrıca İstanbul'daki diğer zikir meclislerinin ve Mevlevî Âyinlerinin hangi gün, nerede icrâ edildiğine dair bir liste için bkz. M. Kara, *Tekkeler ve Zaviyeler*, s. 424-435.

³⁴⁷ Gölpınarlı, *Age.*, s. 371.

³⁴⁸ Gölpınarlı, *Mevlevî Âdâb ve Erkânı*; Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, s. 45.

³⁴⁹ "Âyin-i Şerif denen ve Türk Mûsikîsinin (mirâciye ve mevlid hariç) en büyük formu olan, güftesi Mevlânâ'nın Dîvân-ı Kebîr'inden seçilen beste ile, büyük merasimle semâ' yapılır." bkz. Öztuna, *Age.*, II, 225.

³⁵⁰ Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, s. 371-372; Tanrıkorur, *Age.*, s. 112, 134; İnançer, "Mevlevî Mûsikîsi ve Semâ'", *DBİA*, V, 420; İnançer, "Semâ' Âdâbı", http://www.semazen.net/yazar_yazi.php?id=3 (3 Haziran 2009); Âsaf Halet Çelebi, *Mevlânâ ve Mevlevîlik*, Hece Yay., Ankara, 2006, s. 140.

2. Şeyhin, imamın arkasındaki postta yerini almasıyla semâhânede cemaatle kılınan vakit namazı, tıpkı camideki gibi kılınan namaz şeyhin Fâtıhası ile sona erer.³⁵¹

3. Namazdan sonra Şeyh efendi veya mesnevîhân tarafından okutulan Mesnevî dersi ve şerhin sonunda “Yüce Allah’ın sırlarının keşfedicisi olan Mevlânâ işte böyle buyurdu. O’nun bu buyurdukları ne uyku halindeki rüyadır, ne faldır ne de yıldız bilgisidir. Doğrusunu Allah bilir, herhalde Hakk’ın bir vahyi olsa gerektir” anlamındaki dörtlük okunur.³⁵²

4. Şeyh Efendi tarafından post duası yapılır.³⁵³

5. Bütün tarikat âyinleri, Hz.Peygamber’e olan sevgi ve saygının ifadesi olarak, salâvat ile başlar. Mevlevî Âyinine bu ifade, ‘Nâ’t-ı Mevlânâ’ ile olur. Hz. Mevlânâ’nın ‘Ya Habîballah, Resûl-i Hâlik-i Yekta Tuyi’ (Ey Allah’ın sevgilisi, tek ve eşsiz yaratıcının elçisi sensin) diye başlayan ünlü nâ’tını, Türk mûsikîsinin dahîlerinden Mustafa İtrî Efendi, Rast makamında bestelemiş ve bu şaheser; “Nâ’t-ı Mevlânâ” olarak iki asırdan fazla hem Mevlevîhânelerde; hem de gerektiğinde başka tekkelerde okunmuştur.³⁵⁴

6. Nâ’t bitince kudümzenbaşının kudüme birkaç darbe vurmasıyla başlayan, okunacak âyin-i şerifin makamında ney’le uzun giriş (veya özel adıyla “baş” taksim) i yapılır ve taksimin sonunda, okunacak âyinin makamına girerken hafifleyen neye bir başka ney de dem çekerek iştirak eder ve tam taksim bitince şeyhle beraber herkes aynı zamanda birden ellerini şiddetle yere vurup ayağa kalkar. Bu sırada da kudümle beraber ney ve diğer mûsikî aletleri hep birden peşreve girerler.³⁵⁵

7. Semâzenlerin duraksamalı adımlarla ve şeyh postu ile tam karşısındaki “hatt-ı istivâ” denen mevhum noktaya basmadan karşıya geçip, hemen yüzünü arkasındaki semâzene dönerek iki kaşı arasına bakıp ayaklar mühürlü baş keserek selamlaşma suretiyle -Sultan Veled Devrindeki karşılıklı niyazlaşma Konya’daki Âsitânede şeyh postu önünde değil, Hz. Pîr Mevlânâ’nın sandukası önünde yapılır.- meydanı üç defa

³⁵¹ Gölpınarlı, *Mevlânâ’dan Sonra Mevlevîlik*, s. 372-373; Çelebi, *Mevlânâ ve Mevlevîlik*, s. 141; İnançer, “Mevlevî Mûsikîsi ve Semâ”, *DBİA*, V, 420.

³⁵² Gölpınarlı, *Age.*, s. 373; İnançer, *Agm.*, s. 420.

³⁵³ Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, s. 113; Post Duası için bkz. Gölpınarlı *Age.*, s. 373-374.

³⁵⁴ İnançer, *Agm.*, s. 420.

³⁵⁵ Gölpınarlı, *Age.*, s. 374; Tanrıkorur, *Age.*, s. 113.

yürüyerek dolaşmalarına devr-i Veledî denir. *Devr-i Veledî* tamamlanınca, peşrev bitmemiş dahi olsa kudümzenbaşının birkaç darbıyla kesilir.³⁵⁶

8. Neyzenbaşı kısa bir taksimle âyinhânları âyin okumaya, semâzenleri semâya hazırlar.³⁵⁷ Şeyh, postunun üzerinde, semâ'ı idare edecek olan semâzenbaşı hariç, semâzenler omuzlarındaki hırkaları çıkarıp oturdukları yere bırakırlar ve hemen niyaz vaziyeti alırlar. Şeyh, postun önüne doğru üç adım atarak ileri çıkar ve baş keser, herkes de baş keser. Şeyh, sağ eli üstte olarak ellerini kavuşturmuş durumda dururken, semâzenbaşı şeyhe doğru ilerler ve şeyhin açıkta duran elini, şeyh de eğilerek onun sikkesini öper. Semâzenbaşının sağ ayağını geriye çekerek veya ileri atarak verdiği işarete göre semâzen, ya ortaya veya kenara doğru üç adımda yürüyüp semâ'a başlar. Omuzları tutmakta olan eller yavaşça aşağıya indirilip, elin dışı vücuda ve sikkeye temas ettirilip omuz hizasından yukarı kadar kaldırılır ve sağ el yukarıya, sol el aşağıya bakacak şekilde semâ' edilir. Semâzenin başı hafifçe sağa eğik, yüzü biraz sola dönük, gözleri sol elin baş parmağına kısık bir şekilde bakar durumdadır. Bu şekilde son semâzen, de semâ'a girdikten sonra, semâzenbaşı şeyhe baş kesip, semâ'ı idare etmek üzere semâhânedede dolaşmaya başlar. Şeyh de postun gerisine çekilip, ayakta durarak semâ'ı izler.³⁵⁸ Semâzenin sol ayağına "direk", sağ ayağına "çark" denir. Direk, yerden hiç kesilmez ve diz bükülmez. Çark, direğin etrafında sola (kalbe) doğru döndürülerek atılır, direk yerden sürünerek geriye doğru hareket ettirilir. Böylece vücudun bir tam kendi etrafında dönüşüne de çark adı verilir. Direği, yerden sürümeden sabit durarak çark atmaya da "direk tutma" denir. Semâzen her tam çarkta bir defa olmak üzere sessizce içinden ism-i Celâl okur. Semâ' böylece devam eder.

9. Âyin-i şerifin dört selâmı da semâ' eşliğinde okunur ve böylece tamamlanır.³⁵⁹ Yalnız dördüncü selâmın bir farkı vardır. Zira dördüncü selâmda, semâzenler, semâhânenin ortasına girmezler ve etrafa sıralanarak semâ' ederler; orta yer boş bırakılır. Son semâzenin de semâ'a girmesinden sonra, hepsi yerlerinden kıpırdamadan direk tutarak semâ' ederler. Şeyh de postundan ileri yürür, niyaz edip semâ'a girer, semâhânenin ortasına gelir ve orda direk tutarak semâ' eder. Şeyh, sol eli ile hırkasının sağ tarafını bel hizasından, sağ yakasından tutarak hırkanın göğüs kısmını sağ tarafa doğru hafifçe açarak semâ' eder. Baş, semâzenler gibi, hafifçe sağa eğik ve

³⁵⁶ İnançer, "Mevlevî Mûsikîsi ve Semâ'", *DBİA*, V, 420; Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, s. 113.

³⁵⁷ Tanrıkorur, *Age.*, s. 113.

³⁵⁸ İnançer, *Agm.*, s. 421.

³⁵⁹ Tanrıkorur, *Age.*, s. 113.

sola dönüktür. Bu tarz yaka tutarak ve ağır tempo ile olan semâ'a "post semâ'ı" denir. Semâzenbaşı da bulunduğu yerde post semâ'ı yapar.³⁶⁰

10. Dördüncü selâmda âyin okunması bitince "son peşrev" ve "son yürük semâi"nin icrâsı yapılır.

11. Ney ve başka bir sazla yapılabilen "son taksim" (semâzenler yorgun, Şeyh Efendi de ortada semâ'a katılmış olduğu için, bu taksim kısa tutulur.)

12. Nâ'thân (veya âyinhânlardan biri) tarafından aşr-ı şerif okunur.

13. Tarikatçı veya duacı dede ile en sonunda Şeyh Efendinin okuduğu Fâtiha, gülbanklar ve selamlaşmalardan sonra, Şeyhin semâhânedan ayrılmasının ardından, herkes posta selâm vererek teker teker semâhâneyi terk ederler. Meydancı Dede tarafından Şeyh Postunun usûlünce kaldırılması veya katlanması ile de Mevlevî mukâbelesi bitmiş olur.³⁶¹

Bütün bunlardan sonra, bir tür ihtiyari 14. ve 15. bölümler olarak sayılabilecek "Niyaz Âyini"³⁶² ve "Garipler Semâ'ı"³⁶³ denen iki uzatma şekli vardır. Niyaz mukâbelesi varsa, son peşrev yerine neyzenbaşının taksimi ile segâh makamına geçilip niyaz âyini okunur; son yürük semâi ve taksim ile mukâbele biter. Son zamanlarda yapılan temsili semâ' gösterilerinde ise yukarıdaki sıra beşinci maddeden itibaren uygulanmaktadır.³⁶⁴

Mevlevî âyini ile ilgili olarak bilmemiz gereken bir nokta da Mevlevî zikrinin diğer tarikatlarda olduğu gibi, tekke görevlilerinin iradesi ve yönetimine göre değil, âyin-i şerif gibi besteli bir mûsikî eserinin gereklerine uygun olarak icrâ edilmesidir.³⁶⁵

Mevlevî mukâbelesi denen bu resmi âyin şeklinden başka "âyin-i cem" (aynül-cem) denen bir âyin tarzı daha vardır ki, tekkenin semâhânesinde değil, "meydan odası" denen özel bölümünde yapılır. Ya bir sohbet meclisinde veya bir ikram için toplandığında nâ't okunmadan ney taksimi ile başlar. Âyin okunurken, herkes değil, sadece arzu edenler hırkalarının kollarını giyip post semâ'ı tarzında kol açmadan semâ' ederler ve selâm başlarında da durmak yoktur. Yine Kur'ân-ı Kerîm okunması ve gülbank ile biter; sonra istenirse sohbe ve ikrama devam edilir. Hz. Mevlânâ'nın

³⁶⁰ Gölpinarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, s. 377; İnançer, "Mevlevî Mûsikîsi ve Semâ'", *DBİA*, V, 421.

³⁶¹ İnançer, *Agm.*, s. 421; Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, s. 113, 134.

³⁶² Niyaz Âyini için bkz. Gölpinarlı, *Age.*, s. 379-380.

³⁶³ Garipler Semâ'ı için bkz. Tanrıkorur, *Age.*, s. 114.

³⁶⁴ Tanrıkorur, *Age.*, s. 134.

³⁶⁵ Tanrıkorur, *Age.*, s. 109.

ahirete göç etmesi hicri takvimle 5 Cemaziyelâhir 672'dir. Bu gün Mevlevîlerce sevgiliye kavuşma zamanı, gelin gecesi (Şeb-i Ârûs) olarak kabul edilmiştir. Hicri takvimin mevsimlere göre dönüşü ile yaz aylarında tekke bahçesinde açık havada; kışın meydan odasında 5 Cemaziyelâhir günü mutlaka âyin-i cem yapılırdı. Mukâbele ve âyin-i cem'den başka bir âyin vardır ki buna da "Müptedî Mukâbelesi" denir. Semâ' etmeyi artık öğrenmiş olan bir yeni dervişin (nev-niyâz) mukâbele-i şerif'e katılmasına izin verilmesi törenidir. Bu âyine Şeyh katılmaz. Âyini semâhânedede Şeyh postunun yanında duran ser-tebbâh (aşçıbaşı dede) idare eder. Tıpkı âyin-i cem gibi nâ't okunmadan ney taksimi ile başlar. Peşrevle beraber Sultan Veled devri yapılır ve semâ' başlar. Müptedî mukâbelesinin özelliği, âyin okunmamasıdır. Dört bölümlü semâ' sadece peşrev çalmaya devam edilerek yapılır; yine Kur'ân ve gülbankla biter. Birçok tarikatta rastlanan besteli evrâd-ı şerif, Mevlevîlikte yoktur. Mevlevî evrâd-ı şerifi sabah namazı vakti topluca değil, bireysel olarak okunur.

Mevlevîhânelerin mescidinde sabah namazından sonra topluca yapılan bir zikir âyini şekli vardır ki buna "ism-i Celâl çekmek" veya "lafza-i Celâl okumak" denir. Namazdan sonra şeyh, postuna oturur; herkes görev rütbesi ve kıdemine göre yerlerini alarak tam bir daire oluşturulur. Meydancı, iri taneli ve çok uzun bir tespahi, imamesi Şeyhe gelecek şekilde bütün halkaya yayar. Herkes iki eli ile tespahi tutar. Şeyh çok ağır ve uzun hecelerle ve pest perdeden "Eûzu besmele" çeker ve yine uzun hecelerle topluca üç defa lâ ilâhe illallah, sonra da yine üç defa ağır ağır "Allah" denilir. Sonra ism-i Celâl hızlanır ve perde çok belli edilmeden küçük ses aralıkları ile yükseltilir. Sonunda adeta harfler belli olmadan iki hecenin sesi duyulur hale gelir. Bu sırada baş, elif harfi çizer gibi yukarı aşağı hareket ettirilir. Tespih, sağa doğru avuç içinden yürütülür. Mevlevî ism-i Celâl zikri, kendine özgü ritmi ve perde kaldırması ile çok estetik ve çok tesirli bir zikir tarzıdır. Belli bir adet; Allah isminden sonra, Kur'ân-ı Kerîm okunması, Şeyhin gülbank'ı ve Fâtiha'sı ile biter. Bazen mukâbele-i şerif'te namazdan veya Mesnevî okunmasından sonra da ism-i Celâl çekilir. Herhangi bir sebeple mukâbele yapılamadığı zamanlarda da, Aşçıbaşı Dede'nin idaresinde ve semâhânedede ism-i Celâl çekilerek o gün veya gecenin "dinî âyini" yapılmış olur.³⁶⁶

³⁶⁶ İnançer, "Semâ' Âdâbı", http://www.semazen.net/yazar_yazi.php?id=3, (3 Haziran 2009).

2.2. Kadiriyye

Abdülkadir Geylânî (ö.562/1166) tarafından kurulan Kadirî tarikatının Endonezya'dan Fas'a kadar her yerde müntesibi vardır. İslâm dünyasında en yaygın olan tarikatlardan biri olan Kadirîliği Osmanlı dünyasına ilk defa getiren, Müzekki'n-Nüfûs yazarı Eşrefoğlu Rûmî'dir. İsmail Rûmî ile tarikat İstanbul'a girmiştir. Her ikisi için de, Pîr-i Sâni ünvanı kullanılmıştır. Tarikatın Rumiyye ve Eşrefiyyeden başka Halisiyye, Ğaribiyye, Hilâliyye, Yafiiyye, İseviyye, Esediyye, Ekberiyeye gibi kolları vardır.³⁶⁷

Tarikatın zikri cehrî/sesli'dir. Zikrin bir adı da deverân'dır. Zikir, Kur'ân-ı Kerîm, lâ ilâhe illallah, Allah Allah ve Allah'ın diğeri isimleri ile ilahîlerin okunmasından oluşur.³⁶⁸

Yine Kadiriye tarikat âyinlerindeki çeşitli zikir tarzlarından, cehrîlikle beraber ayakta durarak zikretmek demek olan “kıyâmî” usûlünü benimsemiştir. Kıyâm zikrinde yan yana dizilip karşılıklı saflar oluşturulur, adım atılmadan, bel hizasına kadar eğilip doğrularak, dizler üzerinde yaylanarak veya beden ile başı sağa sola döndürerek sağlanan, belli bir ahenk içindeki hareketlerle zikredilir. “Dalga tevhîdi”, “demdeme” gibi adlar verilen, safların karşılıklı olarak ileri geri hareket ettikleri zikir tarzları da vardır. Ama asıl zikir, ayakta durarak icrâ edilen tarzıdır. Bir de Eşrefiyye ve Hâlisiyye koluna özgü Kadirî devrânı vardır; bu devrân, Halvetî devrânı gibidir, sadece adımlar sola değil sağa doğru atılır, zikir halkası da sağa doğru döndürülür.³⁶⁹

Kadiriyye tarikatının çeşitli kollarında toplu zikir/âyin farklı şekillerde icrâ edilmektedir. Türkiye'deki yaygın kolları Rûmiyye ve Eşrefiyye'deki uygulama genel hatları itibarıyla şu şekildedir:

Öteki tarikat âyinleri gibi Kadirî zikir âyini de hilal şeklinde zikir halkası oluşturulduktan sonra, zikre kuûdî/oturularak başlanılır. Şeyh Efendinin Fâtiha okumasıyla başlar. Sonra topluca, özel bestesiyle “evrâd-ı şerif” okunur.³⁷⁰ Tasavvuf çevrelerinde “arûs-i salâvât” diye tanımlanan Kadirî evrâdını kimin bestelediği bilinmiyor. Peygambere duyulan saygı, bu eserin basit gibi görünen ama aslında çok sanatlı bir yapısı olan ezgileriyle ve güftenin özel vurgularıyla ustaca dile getirilmiştir.

³⁶⁷ Kara, *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*, s. 227; Yılmaz, *Anahatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*, s. 244.

³⁶⁸ Mustafa Kara, “Kadirîlik”, *Mezhepler ve Tarikatlar Ansiklopedisi*, Haz. Ethem Rûhi Fığlalı vd., Tercüman Aile ve Kültür Kitaplığı Yay., İstanbul, 1987, s. 123; Yılmaz, *Age.*, s. 244.

³⁶⁹ İnançer, “Kadirîlik/Zikir Usûlü ve Mûsikî”, *DBİA*, IV, 377-378; Kara, *Age.*, s. 228.

³⁷⁰ Nihat Azamat, “Kadiriyye”, *DİA*, İstanbul, 2001, XXIV, 135.

Evrâddan sonra belli sayıda “tevhîd” ve “ism-i Celâl” okunur. Bu sırada zâkirler, zikirin gidişine uygun ilahîler veya serbest kasîdeler okurlar.

“Perde kaldırmak” denen, zikir sesinin tizleştirilmesi ile zikir hızının artırılması usûlü Kadirî zikirinde de vardır. Kuûdî zikir bir zâkirin aşr-ı şerif okumasıyla tamamlanır. İlahîlerle kasidelerden sonra ayağa kalkılır, kıyâm safi oluşturularak kıyâm zikrine başlanır. Kıyâmî zikre toplu olarak, “Cem’ olmuş dervişleri pîrim Abdülkadir’in” sözleriyle başlayan ilahînin okunmasıyla girilir. “Hayyü’l-Kayyûm, Allah” esmâlarıyla ahenkli bir şekilde hareket edip dönülerek devrâna devam edilir; ritmik adımlarla zikir halkası sağa döndürülür. Bu sırada zâkirler tarafından ritme uygun ilahîler okunur. Zikir töreni bir zâkirin okuduğu aşr-ı şerif ve Şeyh Efendinin duasıyla sona erer. Zikir sırasında kudüm, bendir, halile, nevbe gibi vurma sazlar da kullanılır.³⁷¹

Eşrefzâde Sır Abdülkadir (ö.1176/1762), raks ve devrâna yöneltilen itirazlara cevap vermek üzere kaleme aldığı “Sırrü’d-Deverân” isimli eserinin birinci ve ikinci babında Kur’ân-ı Kerîm’de ve hadislerde zikirle ilgili tesbit ve tavsiyelere yer verdikten sonra üçüncü babda ise Eşrefî devrânındaki hareketlerin izahatını yapmıştır. Ona göre devrân, ruhun şehadet âlemine ve ardından esas vatanına dönmesine; dergâha dervişlerin kapıdan tek tek girmeleri, gayb âleminde kendi kabiliyetlerine uygun bir hali seçmelerine; halka olmaları, cennet bahçesine; zikir esnasında bazı dervişlerin başlarını, bazılarının da vücutlarını hareket ettirmeleri, meşreplerin farklılığına işaret eder. Daire halinde iken “lâ ilâhe illallah”ın tekrar edilmesi nefisle cihada işaret olduğu gibi kol kola girerek “hayy” isminin zikredilmesi meleklerin arşın etrafında tavaf etmelerine benzetilir. Zikre iştirak edenlerin bir araya gelip halka şeklinde oturmaları cem’ mertebesini, küllî fenâyı, ayrılarak kelime-i tevhid’e devam etmeleri ise cem’u’l-cem’i sembolize eder.³⁷²

Âyin sırasında icrâ edilen mûsikî öbür tarikat âyinlerindeki mûsikîden farklı değildir. Ancak, Kadirîlik Arap kökenli bir tarikat olduğundan, öteki Arap kökenli Rıfâî, Sa’dî gibi tarikatların âyinlerinde okunan Arapça güfteli tasavvuf mûsikîsi eserleri olan “şuğl”ler Kadirîlikte de okunur.³⁷³

³⁷¹ İnançer, “Kadirîlikte Zikir Usûlü ve Mûsikî”, *DBİA*, IV, 378; M. Kara, “Kadirîlik”, *Mezhepler ve Tarikatlar Ansiklopedisi*, s. 135.

³⁷² Kara, “Eşrefiyye”, *DİA*, XI, 478.

³⁷³ İnançer, *Agm.*, s. 378.

Öbür tarikatlarda olduğu gibi Kadirîlikte de mûsikîye çok önem verilmiştir. Bu önem, Kadirîliği Anadolu'ya yayan Eşrefoğlu Rumî ile damadı ve halifesi olan Abdürrahim-i Tirsî'nin (ö.1519) mûsikîşinâs hattâ bestekâr olduğu yolundaki kuvvetli rivayetlerden de kaynaklanmaktadır.³⁷⁴

Anadolu ve Balkanlar için İsmail Rûmî'nin İstanbul Tophane'de yaptırdığı Kadirîhâne merkez tekkedir. İstanbul'da tanınan ilk Kadirî mûsikîşinâslar, Tophane'deki Kadirîhâne zâkirbaşlıları Molla Mustafa Efendi (ö.1732) ile Mahmud Efendi'dir. (ö.1748). Yine bu dönemde yaşamış Bağdatlı Mehdî de Tophane'deki Kadirîhâne'ye bağlı bir şâir ve mûsikîşinâstı. Mezarının Kadirîhâne'de olması dolayısıyla Kadirî bir mûsikîşinâs olduğu söylenen kazasker Mustafa İzzet Efendi (1801-1876) ise aslında Nakşîbendî tarikatındandı.³⁷⁵

İstanbul'daki Kadirî mûsikîşinâslarının hemen hepsinin Tophane'deki âsîtâne ile ilişkisi vardır. Tophane kıyısındaki Karabaş Tekkesi Şeyhi Hopçuzade Mehmed Şakir Efendi de (ö.1859) Kadirîhâne'nin zâkirbaşlısıydı. Aynı zamanda usta bir tanburî olan Şeyh Şakir Efendi çok başarılı bir bestekâr ve değerli bir hocaydı. Nasuhî Şeyhi ünlü mûsikîşinâs Şeyh Mesud Efendi onun öğrencilerinden biridir. Kadirî şeyhlerinden Abdülaziz Efendi (ö.1880), İstanbul'un ün kazanmış zâkirbaşlılarındandı. Kadirî Şeyhi Osman Şems Efendi'nin dervişlerinden ve Hacı Faik Bey'in öğrencilerinden olan Hammâmîzâde Neyzen Hacı Osman Bey (ö.1890) döneminde hem tanınmış bir okuyucu ve neyzen, hem de değerli bir bestekârdı. Güftesi şeyhine ait, "*Gel gülşen-i tevhide şu bülbül gibi yahu*" diye başlayan bestenigâr ilahîsi çok tanınmış, sevilen bir eserdir.³⁷⁶

Dindışı Türk mûsikîsinin de önemli bestekârlarından biri olan Şeyh Edhem Efendi de (1862-1933) Kadirî mûsikîşinâslarındandı.

Son dönemin önemli mûsikîşinâslarından İzzettin Hümayi Elçioğlu (1875-1950) Fatih Nişanca'daki Kadirî Tekkesi Şeyhi Hafız Şemseddin Efendi'nin oğlu, Muallim İsmail Hakkı Bey'in öğrencisidir. Âyin, ilahî, şarkı ve marş beste şekillerinden birçok eseri vardır.

Yine son dönemin değerli mûsikîşinâslarından olan Hafız Hüseyin Halis Efendi (ö.1919), kardeşi Şeyh Raşid Efendi de önemli Kadirî mûsikîşinâslarındandı.

³⁷⁴ İnançer, "Kadirîlikte Zikir Usûlü ve Mûsikî", *DBİA*, IV, 378.

³⁷⁵ Kara, *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*, s. 228; İnançer, *Agm.*, s. 378.

³⁷⁶ İnançer, *Agm.*, s. 378.

Şeyh Halis ve Raşid Efendilerin yeğeni zâkirbaşı Albay Selahaddin Gürer (1896-1978) dayılarından öğrendiği zâkirlik usûlünü ve tekke mûsikîsinin özelliklerini bugüne ulaştırmış büyük bir değerdir. Bacanağı olan Eyyubî Ali Rıza Şengel (1880-1953) ile birlikte, tasavvuf mûsikîsinin son temsilcilerindendir.³⁷⁷

2.3. Rıfâiyye

Rıfâilik, Irak tasavvufundan kaynaklanan ve Kadirîlik, Bedevîlik, Sa'dîlik gibi Arap kökenli bir tarikattır. Bu tarikatların hepsi zikir ve âyin usûlü olarak kıyâmî/ayakta zikir usûlünü benimsemişlerdir.³⁷⁸

Rıfâiliğin esasları ise şunlardır: Cenâb-ı Hakk'ın emrini yerine getirmek; yasaklarından kaçmak; şeriat ve tarikata ters düşen şeylerden sakınmak; dininde ve verdiği sözde sağlam durmak; şeriat ve tarikata lazım olan şeyleri öğrenmek ve onları uygulamak; kişilerin ayıp ve kusurlarını öğrenmemek; muhtaç olanlara insaf ve merhamet etmek; kötü ve çirkin huyları terk etmek; şeyhinin nasihatini kabul etmektir. Bu esasları temel alan tarikatta zikir kıyâmî olmakla beraber cehrî/sesli'dir. Rıfâi zikir icrâsı, Mevlevî âyinlerinden sonra, en parlak icrâ olarak kabul edilir.³⁷⁹

Tasavvuf çevrelerince dört büyük kutuptan (akdâb-ı erbaa) biri kabul edilen Seyyid Ahmed er-Rıfâî'nin (1118-1182) pir olduğu bu tarikatın âyini, her tarikat âyini olduğu gibi, Şeyh Efendinin Fâtiha'sı ile başlar. Diz üstü otururken oluşturulan hilal şeklindeki zikir halkasında yer alanlar Fâtiha'dan sonra özel bestesi ile "evrâd-ı şerif" okurlar. Kısa bir duadan sonra ayağı kalkarak karşılıklı saflar halinde dizilirler. Şeyh Efendi zikredilecek Esmâyı (Allah'ın isimlerinden biri) belirtir ve zikrin idaresini reis denilen kişi yürütmeye başlar. Zâkirler, zikrin temposuna uygun ilahîler ve Arapça güfteli şüğller ile serbest kasîdeler okurlar. Rıfâi kıyâm zikri çok coşkunun ve hareketlidir.³⁸⁰ Rıfâiler zikirlerinde def ve bendir çalarlar.³⁸¹ Zikir hızlandığında, tarikatın kurucusunun peygamberin sandukasından uzanan elini öpmesi kerametinin bir yansıması olarak Rıfâiliğe mahsus olan "bürhan" gösterme başlar.³⁸² Kılıç, şiş ve topuz

³⁷⁷ İnançer, "Kadirîlikte Zikir Usûlü ve Mûsikî", *DBİA*, IV, s. 378.

³⁷⁸ İnançer, "Rıfâilikte Zikir Usûlü ve Mûsikîsi", *DBİA*, VI, 330.

³⁷⁹ Mehmet Demirci, "Rıfâilik", *Mezhepler ve Tarikatlar Ansiklopedisi*, s. 80.

³⁸⁰ İnançer, *Ağm.*, s. 330.

³⁸¹ Yılmaz, *Anahatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*, s. 247.

³⁸² Bürhan: Arapçada şüpheyi kaldıran kesin ve özel delil, hüccet, isbat demektir. Rıfâilik'te kullanılan bu tabir bürhan gösterme şeklinde kullanılıp, ateşle oynamak, ateşle kızdırılmış yassı ve ince uçlu şişlerin yassı yerlerini yalamak, omuz boşluklarına, karınlarına, yanak ve boyunlarına ucu topuzlu şiş

gibi aletleri, yanak, karın, gırtlak, göz gibi vücudun değişik yerlerine sokmak ve “gül” denilen akkor halindeki kızgın demiri yalamak ve çıplak bedene değdirmek gibi hareketlerle, bıçağın değil Allah’ın kestğini, ateşin değil Allah’ın yaktığını ve fizik kanunlarının bazı özel hallerde yürürlükte olmadığını gösteren bu hal, Rıfâîliği diğer tarikatlardan ayıran bir özellik olmakla beraber, ilk dönemlerde olan bir uygulama değildi. Ayrıca bürhan Rıfâî zikrinin çok tanınmış ve dikkat çekmiş bir özelliğidir. Bürhan gösterilirken, zikir bir yandan devam etmekte ve vurmali sazlar kullanılmaktadır. Bürhan her zaman değil, Şeyh Efendinin uygun gördüğü zamanlarda gösterilir.³⁸³ Bazı sûfiler bunlara pek ilgi duymaz ve gösteri kabul ederler.³⁸⁴

Rıfâî âyininin mûsikîsi, bürhan gösterildiği günlerde de değişmez. Kıyâm zikrine uygun mûsikî icrâ edilir. Kalbi ism-i Hayy ve ism-i Celâl zikirlerinde ney de çalınır.

İstanbul’da Rıfâîler arasında birçok ünlü mûsikîşinâslar yetişmiştir. Bunların en önemlilerinden biri Kozyatağı Tekkesi’nin kurucusu ve şeyhi Süleyman Abdülhalim Efendi’dir (ö.1896). Şeyh Abdülhalim Efendi mûsikî nazariyatını ve eski saz eserlerini çok iyi bilen, ney, sinekemanı ve tanbur çalan, çok değerli öğrenciler yetiştirmiş, çok yüksek bir mûsikîşinâstır. Abdülhalim Efendi geleneksel tanbur üslubunun çok önemli bir temsilcisi durumundaydı. Geleneksel tanbur üslubunda ve ney üflemede büyük üstad derecesine çıktı. Neyzen Şeyh Hüseyin Fahrettin Dede ve Suphi Ezgi değerli öğrencileri arasındadır. Suphi Ezgi’yi nazariyat çalışmalarına da teşvik eden Şeyh Abdülhalim Efendi’nin, isfahân makamında bir saz semâîsi bilinmektedir.³⁸⁵

Şeyh Hulusi Efendi (1848-1897), Eyüplü Bülbül Ahmed Efendi (ö.1912), Rıfâîler arasındaki değerli zâkirbaşlıları arasındadır. Bunlardan Hulusi Efendi sadece Rıfâî tekkelerinde değil Kadirî, Bedevî ve Sa’dî tekkelerinde de zâkirbaşılık ve kıyam

saplamak, kılıcın keskin yerine basmak, yılan ve akreple oynamak gibi olağan üstü işleri yapmak demektir. Bu işler zikir sırasında “Yâ-Selâm” ismi zikredilirken yapılır, zikrin sonunda, şişin çıkarıldığı yeri şeyh eliyle mesh eder ve kanama olmaz. Bunun gibi şeyler olağan dışı ve çekici olmakla beraber, hiçbir zaman tasavvufun ve Rıfâîlik’in esaslarından değildir. Tasavvufta esas, dinin özünü yaşamak ve ahlâkî olgunluğa ulaşmaktır. Kerâmet türü içine sokulabilecek bürhân ve benzeri unsurla ise, bir nevi teferruat sayılabilir. Bkz. Mehmet Demirci, “Bürhan”, *Mezhepler ve Tarikatlar Ansiklopedisi*, s. 42; İnançer, “Rıfâîlikte Zikir Usûlü ve Mûsikîsi”, *DBİA*, VI, 330; Sûfilerin çoğu bu tür gösteri mahiyetindeki hareketlere değer vermemişlerdir. Mevlânâ, Konya’daki Karatay Medresesi’nde ateşe giren, kızgın demiri yalayan, yılan yiyen, kaynar yağla abdest alan Rıfâîleri seyretmek için izinsiz giden zevcesini azarlamış ve onların bu hareketlerini hoş görmediğini ifade etmiştir. Türer, *Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*, s. 187; Hasan Küçük, *Tarikatlar*, TÜRDAV Yay., İstanbul, 1980, s. 80; Bürhan hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Pakalın, Age, “Rıfâîyye”, s. 43.

³⁸³ İnançer, Agm; M. Demirci, “Rıfâîlik”, s. 80; Yılmaz, *Anahatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*, s. 247; Türer, Age., s. 186-187.

³⁸⁴ Kara, *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*, s. 232.

³⁸⁵ İnançer, Agm., s. 330.

reisliği yapmıştır. Yine Ahmed Efendi de Bedevî şeyhi İsmail Hakkı Efendi'nin oğlu olduğu için Bedevî tekkelerinde de zâkirbaşılık etmiştir. Üsküdar'daki Ahmediyye Külliyesi bünyesinde yer alan Ahmediyye Tekkesi şeyhi Mehmed Şevkî Efendi (ö.1917) de Enderun'da mûsikî eğitimi görmüş bir Rıfâî mûsikîşinâsıdır. Enderun'dayken devam etmeye başladığı Yahya Efendi Tekkesi'nde adeta bir vefa eseri olarak 30 yıl zâkirbaşılık yapmıştır. Ayrıca hem kıyâmî ve hem de devrânî tekkelerde de bu vazifeyi yürütmüştür. Kayınpederi ve şeyhi olan Mehmed Efendi'nin ölümü ile Rıfâî Ahmediyye Tekkesi'ne şeyh, camiine de imam ve hatip olan, Kozyatağı Tekkesi'nde de zâkirbaşılık yapan Şeyh Mehmet Şevkî Efendi'nin aynı zamanda ısfahân makamında bir Mevlevî âyini de vardır.³⁸⁶

İstanbul'un en ünlü mevlid okuyucularının başında gelen Şeyh Hâfız Hasan Rıza Efendi (1804-1889) Rıfâî tarikatının Maarifi kolundandır. Çok güzel, gür bir sesi ve çok özel tavırlı bir okuyuşu vardı. Damad Said Paşa'nın (ö.1868) himayesinde ve onun özel imamı olduğu için "Said Paşa İmamı" diye tanınmıştır. Mehmet Akif Ersoy'un Safahat'ındaki şiire konu olan Said Paşa İmamı Şeyh Hasan Rıza Efendi'dir. Tasavvufta "cezbesi galib" denen kendine özgü bir tavrı olduğundan canı istediği zaman okur, istemeyince okumazdı. Sultan Abdülaziz zamanında, hünkâr imamlığına tâyin edilmiş ise de, saray protokolünden sıkıldığından ve padişahın görevine müdahale etmesini kabul edemediğinden saraydan ayrılmıştır.³⁸⁷

Son devrin önemli mûsikîşinâslarından Ali Rıza Şengel (1880-1953)'de Rıfâî tarikatındandır. Ud ve kanun çalan, yeni makam tertip edebilecek kadar düzeyde nazariyat bilgisine sahip olan Şengel, İstanbul Belediye Konservatuvarı İcrâ Heyeti şefliğinde bulunmuştur. Ayrıca iyi nota bildiği için gençliğinden itibaren tekkelerde icrâ edilen ilahîleri notayla tespit etmiş, bunları iki büyük defterde toplamıştır.³⁸⁸ Bunların yanı sıra saz eseri, şarkı ve ilahî olarak 150'yi aşkın eseri mevcuttur.³⁸⁹

Yine son olarak diyebiliriz ki, İstanbul'un tasavvuf hayatında son devrin çok önemli ve çok tanınmış şahsiyetlerinin başında Kenan Rıfâî (1868-1950) gelir. Fatih'te Hırka-i Şerif Camii'nin yakınlarında "Altay Tekkesi" veya "Ümmü Kenan Tekkesi" diye bilinen Rıfâî Tekkesi'nin kurucusu, ilk ve son şeyhidir. İstanbul'un aydın

³⁸⁶ İnançer, , "Rıfâîlikte Zikir Usûlü ve Mûsikîsi", *DBİA*, VI, 330-331.

³⁸⁷ İnançer, Agm., *DBİA*, VI, 331.

³⁸⁸ Bunlardan elde olan bir tanesi Kubbealtı Cemiyeti tarafından yayımlanmıştır.

³⁸⁹ İnançer, Agm., *DBİA*, VI, 331.

çevrelerinin çok rağbet ettiği Ümmü Kenan Tekkesi'nde Cuma namazından sonra zikir âyini düzenlenirdi. Kenan Rıfâî âyinden önce Mesnevî dersi verir, bazen de ney üflerdi. Çok güzel ilahîler bestelemiş, bunlar *Îlâhiyât-ı Kenan* adlı kitapta basılmıştır. Kenan Rıfâî'nin oğlu Kazım Büyükkaksoy (ö.1994) da geleneksel İstanbul üslubunda mevlid okuyan mevlidhânların sonuncusuydu.³⁹⁰

2.4. Nakşibendiyye

Nakşibendî tarikatı İslâmî ve Sünnî tarikatların en önde gelen ve özellikle de Türkiye'de her devirde çok büyük bir mensubu bulunan, bununla beraber öteden beri mûsikî ve semâ' inkârcılığı ile bilinen bir tarikattır.

Nakşibendî tarikatı kendi yollarının eğitimi içerisinde rabita, sohbet, zikir ve benzeri uygulamalara büyük önem vermişlerdir. Rabitanın amaca ulaşmada, güzel hallere sahip olmada, en etkili yol olduğunu belirtirler. Sohbetin ise Hz. Peygamber'in eğitim metodu olduğunu beyan edip, kendi yollarının da sohbet yolu olduğu kanaatindedirler. Bu metodla, mürşid-i kâmilde bulunan güzel hallerin müridlere de geçeceğine inanırlar. Nakşî büyükleri, rabita ve sohbetin yanında zikre de büyük önem atfetmişlerdir. Sohbet esası üzerine kurulu olan, rabıtaya önem veren Nakşibendîlik içerisinde on bir prensip³⁹¹ olarak adlandırılan esaslar Abdülhâlık Gucdüvânî tarafından tanzim edilmiştir. Tarikatın ayrıca kendine has hatm-i hâcegân adı verilen zikri vardır.³⁹² Hatm-i hâcegân, Nakşî tarikatı müridlerinin şeyh huzurunda diz üzerine oturup fikri ve nazarı mâsivâdan tecerrüd ederek şeyhe ve dolayısıyla Hakk'a vasl ile teveccüh edip şeyhin hareketleriyle fâtiha, ihlas ve elemneşrahleke sûrelerini muayyen adetlerde okumak yerinde kullanılan bir tabirdir.³⁹³

Bu tarikat Hâcı Yusuf Hemedânî ile kurumlaşan "Hâcegân Tarikatı" denilebilecek olan tasavvuf ekolünün Abdülhâlık Gucdüvânî ile "zikr-i hafî" denilen sessiz zikri, Hâce Ahmed Yesevî ile "zikr-i cehrî" denilen açık ve sesli zikri

³⁹⁰ İnançer, Agm., *DBİA*, VI, 331.

³⁹¹ On bir prensip ile ilgili olarak bkz. Türer, s. 179-182; Yılmaz, s. 259-262; Selçuk Eraydın, *Tasavvuf ve Tarikatlar*, s. 376-379; Mahmud Esad Coşan, *İslâm, Sevgi ve Tasavvuf*, Seha Neşriyat, İstanbul, 1994, s. 282; Ayrıca bkz. Hüseyin Çelik, *Nakşibendî Tarikatı ve Mûsikî*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 1999, s. 68-74.

³⁹² Kara, *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*, s. 232; Yılmaz, *Anahatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*, s. 259; Kara, "Nakşibendiyye", *Mezhepler ve Tarikatlar Tarihi*, s. 156.

³⁹³ Pakalın, *Age.*, I, 767.

benimsemesiyle, her iki zikir tarzının yer aldığı bir tarikattır.³⁹⁴ Ancak her iki zikir türüyle beraber yaygın olan kanaat ve uygulama tarikatının en önemli özelliği evrâd ve ezkârını sessiz/hafî bir şekilde yapılmasıdır. Bu yüzden tarikat tasnifleri içerisinde Nakşîlik, *turûk-u cehriyye*'den değil, *turûk-u hafîyye*'den sayılmaktadır. Açık zikri benimsemiş olan tarikatlar yukarıda da anlatmaya çalıştığımız üzere, zikirlerinde, sohbetlerinde, meclislerinde, ilahî, kaside, nâ't ve benzeri mûsikî eserlerini seslendirmişlerdir. Bu konuda hiçbir mahsur görmemişlerdir. Nakşî tarikatı ise, gizli/hafî zikri benimsediğinden dolayı mûsikîye yer vermemiştir. Çünkü Nakşî büyükleri, müridlerine hatme ve zikir esnasında, ancak kendilerinin işitebilecekleri kadar ses çıkarmalarına izin vermişlerdir. Yüksek sestem ve gürültü çıkarmaktan menetmişlerdir. Nakşîliğin esası, sessiz sedasız bir şekilde manevî alemi ve ilahî sıfatları teemmül ve tefekkür yolu ile temaşa etmekten ibarettir. “Rabbinize gizlice ve tazarru’ ederek dua ediniz” (A’râf 7/55) mealindeki âyet Nakşîlikteki sükûtun esasını teşkil etmiştir.³⁹⁵

Nakşî tarikatının sayılan bu temel esasları onun aynı zamanda semâ’ ve mûsikî karşısındaki pozisyonunu da belirlemiştir. Bu tarikatta raks ve deverân, yani ayakta veya oturarak, sallanarak ve düzenli hareketler yaparak, âyin icrâ etmek bulunmamaktadır. Sessizlik, raksın bu tarikatta yer almamasını gerektirdiği gibi, raksın olmayışı da doğal olarak mûsikînin bulunmaması gerektirmiştir. Zira rakssız mûsikî, mûsikîsiz raks düşünülemez. Semâ’ ve raksın bu tarikatta yer bulmaması, doğal olarak Kur’ân’a ve sünnete sıkı sıkıya bağlı olan, semâ’ ve deverân gibi ritüelleri hoş görmeyen, bu davranışları bidat olarak değerlendiren muhafazakâr yapılı müslümanlar için bu tarikatı cazip kılmıştır.³⁹⁶

Bu tarikatın şeyhleri, genellikle mûsikî konusunda aşırı derecede aleyhte bir tutuma sahip olan Irak fikhî ekolünden sayılan Hanefî mezhebine mensup oldukları için düşünceleri menfidir. Ve bu düşünce geleneği tarikat içerisinde devam ettirilmektedir. Sayılan sebeplerden dolayı, semâ’ tarikatının bir unsuru ve eğitim metodu sayılabilecek düzeyde Nakşîler arasında yer bulamamıştır. Nakşîliği meydana getiren inanış, düşünüş,

³⁹⁴ İnançer, “Nakşîbendîlik/Zikir Usûlü ve Mûsikî”, *DBİA*, VI, 39.

³⁹⁵ Uludağ, *Mûzik ve Semâ*, s. 264; Çelik, *Nakşîbendî Tarikatı ve Mûsikî*, s. 76.

³⁹⁶ Uludağ, *Age.*, s. 264; Çelik, *Age.*, s. 76.

görüş ve âyinleri icrâ etme tarzlarına ve Allah'a takarrub usûllerine bakıldığında diğer tarikatlarda görüldüğü şekilde bir ritüele yer verilmediği görülmektedir³⁹⁷.

Bir taraftan, seyr-i sülûkta takip ettikleri metod ve tarikatlarının prensibi olarak semâ'a muhalif olan Nakşîler, diğer yandan tasavvuf içerisindeki genel kanaati elbette göz ardı etmemiş, mûsikî aleyhtarlığında ölçülü olmuş hatta bazen de kendilerini bu düşüncenin tarafında yer almak durumunda bulmuşlardır. Zira tarikatın Piri Bahaeddin Nakşîbendî'nin kendinden önce ve tarikatın kendi silsilesindeki birçok mutasavvıfın semâ' hakkındaki müsbet düşünceleri, bu hususla alakalı çeşitli delillere istinad eden eserler kaleme alınmış olması, Bahaeddin Nakşîbendî de dahil olmak üzere daha sonraki mutasavvıfları daha mutedil olmaya mecbur kılmıştır. Ve nazarî olarak semâ' hakkında düşünmeye ve konuyu incelemeye yöneltmiştir. Mesela Gazzâlî ve Mevlânâ gibi halkın teveccühünü kazanan büyük sûfilerin bu husustaki düşüncelerinin tetkik edilmesi ve inkâr edilmemesi, bu gibi sûfilerin düşünceleri karşısındaki tavrın ölçülü ve ilmî olmasını zorunlu kılmıştır.

Nakşîliğin mûsikî konusundaki genel düşünceleri hakkında bilgi verdikten sonra şimdi de bu tarikatın büyüklerinin semâ' hakkındaki düşüncelerine yer verelim.

Nakşîlik içerisinde büyük bir otorite olarak kabul edilen, Hâce Yûsuf Hemedânî (h.440-535)'nin bu husustaki düşünceleri şöyledir:

“Semâ', Hakk'a doğru yapılan bir seferdir. Hakk'tan bir resûldür. Hakk'ın bir lütfu ve fazlıdır. Gaybın faydalarındandır, gaybdan gelen feyz, semâ' vasıtasıyla gelir. Fethin tecellilerindedir, fetih nimeti ve alışkanlığıdır. Keşfin manâsı ve müjdesidir. Semâ'; ruhun rızkı, bedenın gıdası, kalbin hayatı ve sırrın bekâsıdır. Hak Teâlâ semâ'ı, bir taifeye tenzih şahidi ve anlayışı ile dinletti. Diğer bir taifeye rubûbiyet sıfatıyla dinletti. Başka bir taifeye rahmet niteliği ile dinletti. Diğer bir taifeye de, kudret sıfatı ile dinletti. Onun için, onların yerine dinleten ve dinleyen Hakk oldu. O halde semâ'; perdeleri yırtmak, sırları keşfetmek, parlayan bir şimşek ve doğan bir güneştir. Ruhanî semâ'; kalb kulağı ile Allah'a yakınlık sergisi üzerinde, huzur şahidi ve anlayışı ile nefsâniyetten burada hiç eser bulunmaması kaydı ile yapılır. Bundan dolayı, bu halde semâ' yapan kimseleri, hayran, şaşkın, bitkin, esir, sarhoş ve boynu bükük bir vaziyette görürsün. Şeksiz bir şekilde bil ki; Allah nurunun güzelliğinden yetmiş bin melâike-i mûkarrebîn yarattı. Bunları Arş ile Kürsî arasında üns hazretinde yerleştirdi. Onların

³⁹⁷ Uludağ, *Mûzik ve Semâ*, s. 264; Çelik, *Nakşîbendî Tarikatı ve Mûsikî*, s. 76.

elbiseleri yeşil softandır, yüzleri ayın ondördü gibidir. Bunlar yaratıldıkları zamandan itibaren hayret, dehşet, şaşkınlık, sarhoşluk ve huşû içinde Arş'ın bir köşesinden Kürsî'nin bir köşesine doğru koşarak, vecd içinde devr etmektedirler. İçinde buldukları şiddetli hayret ve şaşkınlık hali onları bu harekete sevk etmektedir. İşte göktekilerin sûfîleri bunlardır. Bunların idarecileri ve mürşidleri İsrâfîl, reisleri ve gûyendeleri Cebrâil, enîs ve melikleri Hakk Teâla'dır.³⁹⁸

Yûsuf Hemedanî'nin mürid ve halifelerinden olan ve Nakşî büyüklerinden Abbülhâlık Gucdüvânî (ö.575) de manevî evladı Hâce Evliyâ Kebîr'e şöyle vasiyette bulunur: "Vasiyet ederim sana ey oğul, güzel ses dinlemeye fazla kapılma ki, ruhu karartır ve sonunda nifak doğurur. Böyleyken güzel sesi de inkâr etme ki ona bağlı olanlar çoktur."³⁹⁹

Nakşî tarikatının kurucusu büyük mürşid Bahaeddin Nakşîbend (ö.791) ise mûsikî konusundaki görüşünü tek cümle ile gayet güzel ve net bir şekilde ortaya koymaktadır: "Biz bu işi yapmayız, mûsikîyi dinlemeyiz. Fakat red ve inkâr da etmeyiz."⁴⁰⁰

Hoca Ubeydullah-ı Taşkendî de mûsikî hakkında şunları söylemiştir: "Bazı tasavvuf ehlinin, ney dinlemeyi sevmelerindeki hikmet, o vasıtayla hâsıl olan safâyı vesile edinip, aslî gayeye yönelmek ve beşerî kayıtlardan kurtulmaktır. İctihad imamlarından bazılarının buna cevaz vermeyişi ise nefislerine bağlı insanların adeti olarak, mûsikî tesirinin tersine döndürülmesi ve kötülüğe yardımcı kılınmasıdır."⁴⁰¹

Mutasavvıflar nazarında önemli bir yeri olan ve özellikle de Nakşîlerce büyük önem atfedilen müceddid-i elf-i sâni İmam Rabbânî Mektûbât'ının birçok yerinde mûsikî konusuna değinmiştir. Ayrıca uzunca bir mektubunu bu hususa ayırmış ve konu ile ilgili düşüncelerini burada etraflıca tartışmıştır. İmam Rabbânî semâ' bakımından mutasavvıfları üç gruba ayırır. Bunların her birini de kendi arasında ikiye ayırır. Birincisi tarikata yeni girmiş olan mübtedîler. O, mübtedîler için semâ'n zararlı olduğunu ve manevî mertebelerinin yükselmelerine engel olduğunu belirtir. İsterse şartlarına uygun olsun, yine de semâ'n, mübtedîler için uygun olmadığını belirtir. Çünkü mübtedînin vecdi malûldür. Hali vebaldır. Hareketi tabîdir. Harekete

³⁹⁸ Uludağ, *Mûzik ve Semâ*, s. 265-266; Çelik, *Nakşîbendî Tarikatı ve Mûsikî*, s. 78-79.

³⁹⁹ Şeyh Safiyyüddin, Mevlânâ Ali b. Hüseyin, *Reşahât -Ayn el-Hayat- Can Damlaları*, (Özleştiren: Necip Fazıl Kısakürek), Kamer Neşriyat, İstanbul, 1991, s. 24.

⁴⁰⁰ Uludağ, *Age.*, s. 266; Çelik, *Age.*, s. 79.

⁴⁰¹ Çelik, *Age.*, s. 79.

geçmesinde, nefsânî hevâ karışıktır.”⁴⁰² İkincisi, tarikatta halleri orta olan mutavassıtlardır. Üçüncüsü, tasavvufta eğitim yönünden son merhaleye ulaşmış olan müntehîlerdir. Ona göre sadece müntehîlerin bir taifesi hariç diğerlerine semâ’, durumuna göre faydalı ve zararlı olabilir. Halleri daimî surette değişme durumunda olan, vaktin hakimiyeti altında buldukları için *ebnâü’l-vakt* adını alan sûfler için semâ’ ve vecd faydalıdır. Fakat zatî tecellîye mahzar olan, hallerin değişmesi durumunda, halleri değiştirene vasıl olarak kurtulan, zamana mahkum değil, hakim olan, vakitlerine hakim oldukları için *ebnâü’l-vakt* ve *erbâb-ı temkin* adını alan sûfler taifesi, semâ’ ve vecde muhtaç değillerdir.⁴⁰³ Bununla beraber tasavvufun nihâî mertebesine ulaşan sûfler taifesinden bazıları için, semâ’ın faydalı olduğu da vakidir.”⁴⁰⁴

Hülasa İmam Rabbânî, mûsikînin, insanı Allah’a yaklaştıran, yükselten ve yücelten hususiyetini kabul ve buna inandığını açıkça bildirmektedir. Yalnız bu nev’i semâ’da diğer sûflerde olduğu gibi bazı şartların bulunması lazım geldiğine inanmaktadır.”⁴⁰⁵

İmam Rabbânî mektuplarının bazısında şiddetle semâ’ın aleyhine görüşler serdetmekle beraber 266. mektubunda⁴⁰⁶ ise fikhçılara ve zâhir ulemasına rahmet okutacak kadar ağır bir şekilde semâ’ ve raksı yermektedir. Bu mektubunda mûsikî dinleyenleri kâfir ve mürted sayacak şekilde ileri gitmekte, konuyla ilgili Hanefî fukahasının ağır ve şiddetli eleştirilerini aynen nakletmektedir. Mûsikînin İslâm tasavvufunda dinî bir ibadet ve âyin haline getirilmesini, hatta Nakşî müridlerinin semâ’ meclislerine gitmesini hayretle karşılar. Onun mûsikî aleyhinde bulunmasının sebeplerinden biri de müridlerin bu meclislerin cazibesine kapılarak kendi yollarından uzak kalmalarını ve ayrılmamalarını temin içindir. 266. mektubunun sonunda “Mahdumlarımızın, yani manevî evlâdlarımızın ve müridlerimizin semâ’ meclislerine gittiklerini işitiyoruz, bu hal onların hem tarikatları olan Nakşîlik, hem de mezhepleri olan Hanefîlik bakımından günahtır” diyen Rabbânî’yi müziğe karşı şiddetle hücumla sevk eden âmil işte budur. Onun bu endişesi bütün Nakşî pirlерinde mevcuttur.

⁴⁰² İmam Rabbânî Ahmed Farûkî Serhendî, *Mektûbât-ı Rabbânî, I*, Trc: Abdülkadir Akçipek, Merve Yay., Tsz, s. 730.

⁴⁰³ İmam Rabbânî, Age., I, 726.

⁴⁰⁴ İmam Rabbânî, Age., I, 731(285. mektup).

⁴⁰⁵ Uludağ, *Müzik ve Semâ*, s. 267-268; Çelik, *Nakşîbendî Tarikatı ve Müsikî*, s. 81.

⁴⁰⁶ İmam Rabbânî, Age., I, 662-665.

İmam Rabbânî'nin semâ' hakkındaki görüşlerinin ilk bakışta çelişkili gibi görünmesi doğaldır. Ancak onun bu minvalde iki farklı beyanda bulunmasının sebebi gayet açıktır. O bir taraftan tarikatının esasına ve mezhebinin icabına uyarak mûsikîyi tenkit etmek mecburiyetinde hissetmektedir. Zira semâ' sûfiyâne hayatta zarurî değildir. Aslında en iyi tarikat bünyesinde semâ' a hiç yer vermeyen tarikattır. Tasavvufta en doğru ve en sağlam yol semâ' ile hiç ilgilenmeyenlerin yoludur. Zaten Hanefilik ve Nakşîlikte bunu gerektirmektedir. Diğer taraftan kendi tarikat silsilesinde bulunan büyük şeyhlerin mûsikî hakkındaki görüşlerine hürmetsizlik etmemek ve tasavvufun bu husustaki genel temayülüne aykırı davranmamak için semâ' ve raksın insanı Allah'a götürdüğünü kabul etmektedir. Fakat o bu yolla Allah'a gidilmesini önemsiz görmekte ve bu yolu kimseye tavsiye etmemektedir.⁴⁰⁷

Son olarak semâ' hakkında son dönem bazı Nakşî büyüklerinin düşüncelerine yer verelim.

Ömer Ziyaüddin-i Dağistanî (ö.1920) semâ' ile ilgili kendine sorulan bir soruya “Hiçbir delil ve kıyas, onun haram olduğuna delalet etmez. Aksine güzel sesin ve sesi güzel kullanmanın mübahlığına işaret eden rivayetler vardır” diyerek semâ'ı ilmî bir delile dayanmadan haram kabul edenlere cevap vermiştir.

Yine kendisine sorulan, “Allah'a duyulan aşk ve sevginin, müridi kuşatmasının sebep olduğu vecd halinin tesiriyle semâ' etmek, dönerek zikretmenin hükmü nasıldır?” şeklindeki başka bir soruya da şu cevabı verir: “Eğer raksın sebebi haram ise, hükmü de haramdır. Sebebi mübah ise, kendisi de mübah, iyi ve güzel bir sebep ise, raks da iyi ve güzeldir. Semâ' da aynen böyledir. Semâ' kalbte olmayan bir şeyi harekete geçirmez. Bu sebeple semâ' ve raks, Allah'a duyulan sevgi ve şevkin kuşattığı mürid için mübahdır.”⁴⁰⁸

Abdülhakîm Arvâsî de “semâ' hakkında mutlaka haram veya mutlaka helal diyenlere tabi olmayız”⁴⁰⁹ diyerek bu husustaki düşüncesini izhar etmiştir.

Son yüzyılın önemli şahsiyetlerinden İskenderpaşa Dergâhı şeyhlerinden Mehmed Zâhid Kotku'nun bu hususta biraz daha muhafazakâr olduğu görülmektedir. Zira şöyle der:

⁴⁰⁷ Uludağ, *Müzik ve Semâ*, s. 267-268; Çelik, *Nakşibendî Tarikatı ve Mûsikî*, s. 83-84.

⁴⁰⁸ Ömer Ziyaüddin-i Dağistanî, *Tasavvuf ve Tarikatlarla İlgili Fetvalar*, Çev. İrfan Gündüz-Yakup Çiçek, Seha Neşriyat, İstanbul, 1992, s. 127.

⁴⁰⁹ Esseyid Abdülhakîm Arvâsî, *Râbitâ-i Şerife*, Sad. Necip Fazıl Kısakürek, Büyük Doğu Yay., 1997, s. 75.

“Çalgının her nev’i insanın ömrünü zayi eder. Hem de zevk-ü safâ âlemine daldırıp, küçük büyük, günahların hepsini işletir. Çünkü çalgıların bulunduğu yerde, içki de bulunur. İçki ile çalgı birleşti mi, her şey ve her günah işlenir. Bugünkü çalgıcıların hali meydanda. Onların yanlarında, Allah’tan ve Peygamber’den bahsetmek adeta çılgınlıktır. Bunların yanlarında bulunup, çaldıklarını dinlemek, nefsin azmasına sebep olur. Seni zikrullahdan ve ibadetlerden alıkoyar ve şeytana arkadaş eder. Hatta onların yüzlerini bile görmeden, radyolarda ve televizyonlarda seyredip, dinlemek de günah olarak kâfidir. Çünkü bu zevk-ü safa aletleri, kalpleri karartır, katılaştırır. Bu çalgıyı çalmak da dinlemek de gönüllerde nifak doğurur.”⁴¹⁰

Hasan Burkay Hoca (1930-) da kendisiyle yapılan özel görüşmede mûsikî ile ilgili olarak, “Bizim yolumuzda mûsikîye yer yoktur. Çünkü büyüklerimiz mûsikîyle uğraşmayı hoş karşılamamışlar. Bu yüzden bizim mekânımızda mûsikîyle uğraşılmaz. Biz ne kendimiz mûsikîyle meşgul oluruz. Ne de meşgul olan ehl-i tarîki ayıplarız. Biz aynı zamanda, mûsikî aletleriyle uğraşılmasını hoş görmüyoruz. Ve sohbetlerimizde, zikirlerimizde, mekânımızda enstrüman yoktur. Girmez de. Çünkü günümüzde insanlar, o aletlerle eğleniyorlar. İslâm’a uygun olmayan işler yapılıyor. Aslında o çalgı aletleri hep Allah’ı zikreder. Ama onu işitebilmek önemlidir. Biz zaman zaman sohbetlerimizde ilahîler söyleriz. Gayet de güzel oluyor”⁴¹¹ diyerek düşüncelerini belirtmiştir.

Son olarak Mahmud Es’ad Coşan’ın düşünceleri de şöyledir. Coşan mûsikî dinlemenin hükmü, mûsikîdeki ölçü ve hangi formlardaki mûsikîler dinlenebilir gibi yukarıdakilere benzer bir soruya, mûsikînin bizatihi haram olmadığı meşrû cinslerinin olduğunu söyleyerek şu şekilde cevap verir:

*“Binaenaleyh dinî bir mûsikî vardır. Eğer mûsikî insanın şehvetini arttırmak için, eğlence babında kullanılıyorsa, o zaman doğru değildir. Şehvî duyguları artıracak cinsten sözler vesaireler olduğu zaman doğru olmaz. Sevinçli zamanlar, söylenen şeyler güzel olduktan sonra, uygun olur. Mahzuru olmaz. Bütün eski büyüklerimizin, erbâb-ı tarikatın ihtiyarı da bu yöndedir.”*⁴¹²

Enstrümanlarla ve mûsikî akımlarıyla ilgili olarak ise düşünceleri şöyledir: *“Form, şekil olarak veya vasıta, alet olarak çeşitli şeyler kullanılıyor. Değişebiliyor bunlar asırdan asıra. Bölgeden bölgeye. Karadeniz’in çalgısıyla, Isparta’nınki aynı*

⁴¹⁰ Mehmed Zâhid Kotku, *Tasavvufî Ahlâk V*, Seha Neşriyat, İstanbul, 1981, s. 146.

⁴¹¹ Çelik, *Nakşibendî Tarikatı ve Mûsikî*, s. 94-95.

⁴¹² Çelik, *Age.*, s. 96.

olmuyor. İsimleri başka şekilleri başka. Bu mühim değil, mûsikînin içindeki sözler ve neye hizmet ettiği mühim. Adam yeni bir mûsikî akımına mensup, öyle yaşamış ama dindarlaşmış. O akım ve üslup ile dinî eserler veriyor. Olabilir, bu da bir çeşit. Mühim olan gayenin tahakkukudur. Yani İslâm'a hizmet gayesiyle hece vezniyle olur, aruz vezniyle olur. Şu şekilde de olur, bu şekilde de olur. Ben şekli önemli görmüyorum, amacı önemli görüyorum. Hangi amaçla yapılmış çalışma, o önemlidir.”⁴¹³

Bütün bu kanaatlerle beraber yapılan araştırmalar ne mûsikî taraftarlarının, ne de bu tarikatın mensupları tarafından Nakşîliğin semâ' hakkındaki görüşünün doğru olarak bilinmediğini ortaya koymaktadır. Anadolu'da yaygın halde bulunan bu tarikatın şeyhleri bile, Nakşîliği ve Nakşîliğin semâ' görüşünü hakkıyla bilmemektedirler. Bilenleri ise Nakşîliğin semâ' görüşünü anlatacakları yerde kendi indî ve şahsî kanaatlerini anlatmaktadır. Böylece Nakşîliğin semâ' görüşü yanlış bir şekilde anlatılmaktadır.⁴¹⁴

Bu yüzden Nakşîbendî tarikatının mûsikî konusundaki tavrı, hep menfî biline gelmiştir. Oysa yapılan araştırmalar mûsikînin hükmü konusunda onların da diğer tasavvufî çevrelerden farklı düşünmediğini göstermektedir. Yukarıda verdiğimiz Nakşî büyüklerinin düşüncelerinden de anlaşılacağı üzere prensip olarak mûsikînin insanı Allah'a yükselten ve yücelten bir özelliği bulunduğunu kabul eden Nakşîler sadece semâ'ın bazı uygulama şekillerine karşı çıkmışlardır. Onu mutlak olarak inkâr etmenin kendi pirleri olan birçok sûfîyi reddetmek manasına geleceğini daima nazar-ı itibara almışlardır. Ancak bununla beraber son zamanın yetkisiz ve bilgisiz sözde Nakşî şeyhleri, İmam Rabbânî'nin semâ' yapmanın lehindeki görüşlerinden, ya hiç haberleri olmadan veya bu görüşleri semâ'ın aleyhindeki görüşleri ile mensuh sayarak mûsikîyi mutlak olarak reddetmişlerdir.⁴¹⁵

Nakşîler genel mutasavvıfların görüşünü kabul etmekle beraber onlardan ayrıldıkları temel nokta, kendi eğitim metodları içerisinde mûsikîye yer vermemiş olmalarıdır. Seyr-i sülûkta hafî zikri benimsendiği için tekkelerinde âyinlerinde tamamen sessizlik hakim olmuş, mûsikîyle ilgilenmemişler, semâ' meclisleri düzenlememişlerdir. Zikir ve sohbetlerinde yüksek sesle zikir yapılmamış, ilahîler ve kasideler söylenmemiştir. Bu sebepten dolayı tekkelerinde herhangi bir enstrüman

⁴¹³ Çelik, *Nakşîbendî Tarikatı ve Mûsikî*, s. 96-97.

⁴¹⁴ Uludağ, *Mûzik ve Semâ*, s. 263.

⁴¹⁵ Uludağ, *Age.*, s. 267-270.

girmemiş ve icrâ edilmemiştir. Nakşî büyükleri, kendi yollarının sohbet yolu olduğunu ve eğitimi öncelikli olarak sohbette gerçekleştirme düşüncesinde olduğunu belirtirler. Bu da bir tercihtir. Çünkü diğer tarikatlarla mukayese edip onların eğitim metodlarına baktığımızda her tarikatın eğitimdeki metodunun farklı olduğunu müşahede ediyoruz. Onlardan bazısı sohbet, bazısı halvete, bazısı celvete, bazısı da semâ'a öncelik vermektedir.⁴¹⁶

Nakşîbendîlik, bazı kollarının sessiz zikri benimsemelerinden kaynaklanan düşüncelerle, yanlış olarak, mûsikîye yer vermediği zannedilen bir tarikat olarak tanınmıştır.⁴¹⁷ Halbuki, Nakşîbendîlikte kol sahibi bir pir-i sâni olan Molla Camî Nûreddin (1414-1492) bizzat mûsikî ilmi ile uğraşmış ve mûsikî nazariyatı hakkında *Risâle fi'l Mûsikî* isimli bir eser kaleme almıştır. Hatta bestekâr olduğu hakkında kuvvetli rivayetler vardır. Dolayısıyla, Nakşîbendîlik'te mûsikînin yasak olduğu hakkındaki düşünceler eksik nakledilmektedir. Nitekim İstanbul'da Nakşîbendîler arasında çok kıymetli mûsikîşinâslar yetişmiştir.⁴¹⁸

Bütün bu genel teamül ile beraber Nakşîler içerisinde mûsikîyle ilgilenildiğini görmekteyiz. Yukarıda dediğimiz gibi tarikatın Abdülhâlîk-i Gucdüvânî ile “zikr-i hafî” denilen sessiz zikri, Hâce Ahmed Yesevî ile “zikr-i cehrî” denilen açık ve sesli zikri benimsemesiyle, her iki zikir tarzı da tarikatta yer yer bulmaktadır.⁴¹⁹ Nitekim İstanbul'un en eski Nakşîbendî tekkelerinden biri olan Edirnekapı dışındaki ve Fatih'teki Emir Buhârî ve halifesi Hekim Çelebi tekkelerinde, yine İstanbul'un ünlü tasavvuf büyüklerinden Abdulkadir Belhî'nin şeyhi olduğu Eyüp Nişanca'daki Murat Buhârî tekkesinde *zikr-i hafî* yapılırdı.⁴²⁰ Yine Üsküdar'da Çinili Camii yakınındaki Afganîler Tekkesi isminden de anlaşıldığı gibi Nakşîbendîliğin Afganistan'daki kolunun İstanbul'daki tekkesi olup, ilk şeyhi Afganlı Ahmed Nâsır Efendi'den (ö.1795) son şeyhi Hacı Mustafa Resul Efendiye kadar yüz otuz sene içindeki bütün şeyhleri Afganistanlı olduğu için o tekkede de Türk tasavvuf mûsikîsi yer almamıştır. Aynı şekilde Hindistan'lı Nakşîbendîlerin tekkesi olan Aksaray Horhor'daki Hindîler Tekkesinde de durum aynıdır. Bununla beraber Üsküdar Solak Sinan mahallesindeki

⁴¹⁶ Çelik, *Nakşîbendî Tarikatı ve Mûsikî*, s. 90, 92.

⁴¹⁷ H. Kâmil Yılmaz da, son devir Hâlidî meşâyihinin bir kısmı dışında semâ' ve mûsikî konusuna tasavvuf çevrelerinde genellikle sıcak bakıldığını ifade etmektedir. Bkz. *Anahatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*, s. 190.

⁴¹⁸ İnançer, “Nakşîbendîlik/Zikir Usûlü ve Mûsikî”, *DBİA*, VI, 39.

⁴¹⁹ İnançer, *Agm.*, *DBİA*, VI, 39; Şeyh Safiyyüddin, *Age.*, s. 80.

⁴²⁰ İnançer, *Agm.*, *DBİA*, VI, 39.

Feyzullah Hindî Tekkesi de Hindistanlı Kadirîlerin tekkesiydi ama, orada zikir meclislerinde mûsikîye yer verilirdi. Bu farklı uygulamalardan da anlaşılacağı üzere İstanbul'un eski tasavvuf hayatında böyle ilginç durumlara rastlamak mümkündü.⁴²¹

Nakşîbendîliğin “cehrî zikir” usûlünü benimseyen kollarında dikkat çeken husus genellikle eski Yesevîliğin “zikr-i erre” denilen gırtlak sesi ile zikretmek usûlünün hakim oluşudur. Nitekim Buhara Tekkesi olarak da anılan Sultanahmet Mehmetpaşa Yokuşu'ndaki ve Üsküdar'da Bülbülderesi'ndeki Haydar Taşkendî Tekkesi ile Sultantepe'deki Özbekler Tekkesi'nde bu tarz zikir yapılırdı. Ayakta karşılıklı saflar ve zikir halkası şeklinde yer alan dervişler, vücutlarını sağa sola eğerek ve zikir hızlandığında sağ dizlerini yere vurup tekrar dikilerek zikrederlerdi. Zor ve o oranda estetik ve coşturucu bu zikir esnasında zâkirler, diğer tarikat âyinlerinde olduğu gibi, zikre uygun ilâhiler ve kasideler okurlardı. Bu sırada sadece vurmali sazlar kullanılırdı. Beşiktaş'taki Yahya Efendi ve Neccarzâde Tekkeleri, Edirnekapı'daki Sarmaşık Tekkesi, Eğrikapı'daki Emir Buharî Tekkesi gibi Nakşîbendî Tekkelerinde, Kadirî ve Rıfâî zikir usûlüne benzer sesli zikir âyinleri yapılırdı.⁴²²

Mûsikî ve semâ'a mesafeli durduğu bilinen Nakşîbendîlik içerisinde çok önemli mûsikîşinâslar yetişmiştir. Bunların en büyüğü, hiç şüphesiz Kazasker Mustafa İzzet Efendi'dir. Zira o mûsikîde bir ney virtüözü, çok üstat bir okuyucu, “tarz-ı cedîd” makamını tertip edecek derecede mûsikî üstadı ve usta bir besteci idi.

İstanbul'daki önemli Nakşîbendî tekkelerinden biri olan Neccarzade Tekkesi şeyhi Mustafa Rıza Efendi (1679-1746) de şâirliğinin yanı sıra, devrinin en tanınmış mevlid ve nâ't okuyucusu idi.

Yine son devrin kıymetli mûsikîşinâslarından biri de Şeyh Mes'ud Efendi'dir (ö.1908) Mes'ud Efendinin ilahî ve şarkı besteleri vardır. “Şâm u seher zikreylerim, Allah derim” mısraı ile başlayan uşşak ilahîsi çok tanınan ve diğer tarikat âyinlerinde de çok sevilerek okunan bir eserdir.

“Yahya Efendi Zâkirbaşısı” olarak tanınan hattat Nuri Korman da son devrin en önemli zâkirbaşılardır. Bütün zikir usûl ve tarzlarını ve tarikat âyinlerini çok iyi bildiğinden ve zikir idaresinde çok başarılı olduğundan pek çok tekkeye davet olunurdu. Beşiktaş'taki Neccarzade Tekkesi, Sıraselvilerdeki Paşababa Celvetî Tekkesi, Cihangir Tekkesi, Beşiktaş'taki Ertuğrul Tekkesi gibi değişik tekkelerde zâkirbaşılık yapmıştır.

⁴²¹ İnançer, “Nakşîbendîlik/Zikir Usûlü ve Mûsikî”, *DBİA*, VI, 39.

⁴²² İnançer, *Agm.*, *DBİA*, VI, 39.

İstanbul'da çok önemli hocalardan dersler alan Nuri Korman zikir usûlü ve âyin tarzlarını Şeyh Vefâ Hazretlerinin türbedarı Osman Efendi'den öğrenmiştir.⁴²³

2.5. Halvetiyye

Halvetîlik, Harezmi bölgesinde 14. yüzyılın ikinci yarısında, sûfiler arasında, bir nefis terbiyesi ve irşad yöntemi olarak öteden beri uygulanan “halvet”in sistemleştirilmesi ve tasavvuf eğitiminin esaslarından biri haline getirilmesi sonucunda teşekkül etmiştir.⁴²⁴

Türk karakterli bir tasavvuf kolu olan Halvetî tarikatı, Türk Tasavvuf Mûsikîsinde, diğer tarikatlardan daha değişik bir özelliğe sahiptir. Seyyid Yahya Şirvanî'den (ö.1463) sonra Anadolu ve bütün Osmanlı topraklarındaki Müslüman Türkler arasında en çok yayılıp kabul gören bu tarikat her sınıftan insana hitap eden ve mensupları arasında çeşitli meslekten insanları görmek her zaman mümkün olan bir gönül ocağı halinde karşımıza çıkmaktadır. Zira bazı tarikatlar ise en azından hakim nitelik olarak, muayyen zümrelere hitap ede gelmişlerdir.⁴²⁵ Shimmel bu hususta “sûfî tarikatlarının çoğu belli halk tabakalarıyla özdeşleştirir. Hatta modern Türkiye’de 1925’te tarikatların dinî faaliyetlerin yasaklanmasından sonra bile eski biatlerin hala geçerli olduğu görülür. Şaziliyye tarikatı esasen orta sınıflara çekici geliyordu; Mevlevîlik de Osmanlı Padişahlarına yakındı ve aynı zamanda, sanatçıların, dinî mûsikînin, şiir ve güzel sanatların tarikatıydı. Buna karşın kırsal nitelikli Bektaşîler ise yeniçerilerle bağlantılıydı ve tipik Türk halk edebiyatı oluşturmuşlardı” değerlendirmesinde bulunur.⁴²⁶

Esasları zikre lâ ilâhe illallah ile devam etmek, esmâ-i seb’a/yedi isim ile meşgul olmak, kalbin tasfiye ve tezkiyesini temin etmek ve mâsivâdan uzaklaşp, zikr-i Celâl ile meşgul olmak,⁴²⁷ seyr-i sülûk sırasında görülecek rüyaların yorumlanması ile manevî gelişmenin takib edilmesi olan Halvetîyye, zikrin adedini çoğaltmıştır. Yani Allah, Hayy, Kahrî gibi isimlere başkalarını da ilave etmiştir. Osmanlılar döneminde

⁴²³ İnançer, “Nakşibendîlik/Zikir Usûlü ve Mûsikî”, *DBİA*, VI, 39.

⁴²⁴ M. Baha Tanman, “Halvetîlik”, *DBİA*, İstanbul, 1990, III, 533.

⁴²⁵ Yaşar Nuri Öztürk, *Tasavvufun Ruhü ve Tarikatlar*, MÜİFY, İstanbul, 1988, s. 159; Kara, *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*, s. 226.

⁴²⁶ Schimmel, *İslâm'ın Mistik Boyutları*, Kabalcı Yay., Çev. Ergun Kocabıyık, İstanbul, 2004, s. 256.

⁴²⁷ Mehmet Demirci, “Halvetîlik”, *Mezhepler ve Tarikatlar Ansiklopedisi*, s. 80.

Halvetîlerle ehl-i zâhir arasında zikir ve deverân sebebiyle büyük tartışmalar olmuştur. Kâtip Çelebi Mizânü'l-Hakk isimli eserinde bunları ele alır, tartışır.⁴²⁸

Halvetîlik, Mevlevîlik ve Bektaşîlik ile birlikte, Türk mûsikîsine çok büyük katkılarda bulunmuştur. Toplu âyinlerde kullanılan mûsikî, Türk tasavvuf mûsikîsinin kendisine özgü özelliklerinin ortaya koyulmasında, gelişmesinde ve halk tabakalarına yayılmasında en önemli bir tesiri icrâ etmiştir.⁴²⁹ Bir Türk tarikatı olan Halvetîlik ve bütün kol ve şubeleri zikir usûlü olarak “zîkr-i cehrî” denilen açık ve sesli zikir usûlünü benimsemiş ancak bu zikrin nasıl ve ne şekilde yapılacağı, bu tarikatın ve şubelerinin müessisi olan şeyhlerin ictihâd ve ihtiyar ettikleri belli prensiplere bağlanmıştır.⁴³⁰

Halvetîlikte “esmâ-i seb’a” zikri ile “tevhid” zikrinin büyük önemi vardır. Esmâ-i ilahî, etvâr-ı seb’a, letâif-i insâniye denilen “yedi isim”le zikretmek tarikatın kuruluşundan itibaren zikirde esas kabul edilmiştir.⁴³¹ Usûl de denilen bu yedi isim Lâilâhe illallah, Allah, Hû, Hakk, Hayy, Kayyûm, Kâhâr’dır. Bu yedi isme esmâ-i fenâiyye de denir. Daha sonraları bazı şubelerin kurucuları tarafından bu yedi isme furû, tebdîlât, tasarrufât adı verilen isimler eklenmiştir ki, bunlar tarikat şubelerine göre farklılıklar gösterir.⁴³²

Tarikatta ferdî zikir genel hatları itibariyle şu şekilde yapılır: “Zikir edecek mürid, önce diz çöküp kibleye karşı oturduktan sonra, yüz defa “Estağfirullah el-azîm ellezi lâ ilâhe illâ hüve'l-hayyü'l-kayyûmu ve etûbu ileyh” diye istiğfar eder ve ardından yüz defa da “Allahümme salli alâ seyyidinâ Muhammedin abdike ve nebiyyike ve habîbike ve Resûlik” diye salâvat getirir. Esmâ-i seb’a’ya geçmeden önce kavî bir azim ve sadık bir niyetle, masivâyı zihin ve hatırdan çıkardıktan sonra, murakabe, Allah Teâla Hazretlerini mülâhaza ederek önce başını sağ omuza çevirip ‘lâ ilâhe’ dedikten sonra başını kalbinin üzerine doğru çekip, darb edasıyla ‘illallah’ der. (kelime-i tevhid zikri). Bunu 33 veya 165 kere tekrar eder. Tevhid kelimesinin sırları keşfolunmaya başlayınca lafza-i Celâl ismine geçilir. Daha sonra aynı şekilde sırasıyla, şeyhinin gösterdiği tarzda diğer isimleri zikreder. Böylece “esmâ-i seb’â” denilen “usûl” isimleri

⁴²⁸ Kara, *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*, s. 227; Demirci, Agm., s. 80; Selçuk Eraydın, *Tasavvuf ve Tarikatlar*, s. 393.

⁴²⁹ Güney, *Halvetîlerde Mûsikî*, s. 20.

⁴³⁰ Gündoğdu, *Abdülmecid-i Sivâsî*, s. 164.

⁴³¹ Gündoğdu, Age., s. 164; Esmâ-i Seb’a ile ilgili olarak bkz. Gündoğdu, Age., s. 165; Türer, *Nazmî*, s. 69.

⁴³² Gündoğdu, Age., s. 165.

tamamlanmış olur.⁴³³ Tarikatta ayrıca Yahyâ Şîrvânî'nin virdü's-settâr'ının okunmasına önem verilir.

Toplu zikir de esasında ferdî zikirden farklı değildir. Ancak, toplu olarak yapılan zikirlerde, mürşid ve irşad makamını haiz olan halifeler de mevcut olacağından, zikrin bütün tavırları icrâ edilir. Haftanın belli günlerinde tekkelerde cehrî olarak topluca icrâ edilen zikre darb-ı esmâ, devrân, hadra gibi isimler verilir. Devrânda, ilahîler okunur. Oturarak bir halka oluşturan müridler zikre ayakta devam eder. Daha sonra da devrâna başlarlar. Buna göre zikir esnasında tarikat mensupları zikir halkasının sağ tarafında, mütesib olmayanlar sol tarafta yer alırlar. Şeyhin idaresinde, ayakta ve oturarak zikirden sonra devrâna başlanır. Devrân esmâhân'ın iştirakiyle ayakta, topluca sağa ve sola yürünerek yapılır.⁴³⁴

Devrânda, dervişler birbirlerinin ellerini tutarlar, sağ ayaktan başlamak üzere, her adımda vücûd hareketlerini artırır. Bununla beraber, dervişler, uzun zaman dönmeyi kendilerine vazife bilirler. Başlarını kendi haline bırakıp, sarıklarını çıkarır, birinci halkanın içinde ikinci bir halka yaparlar. Kollarını birbirinin omuzuna atıp, hareketlerini bir kat daha artırarak, seslerini yükseltir ve kesintisiz olarak “Yâ Allah” ve “Yâ Hû” derler. Bu şekilde takatleri kesilinceye kadar zikre devam ederler.⁴³⁵ Halvetîlerin zikirleri bazen o kadar çok heyecanlı olur ki, zikir sesleri semâhâneyi inletir.⁴³⁶

Bir vaazın, okunan Kur'ân-ı Kerîm âyetlerinin veya ilahînin etkisiyle duygulanan ve coşan sûfînin çok defa gayri ihtiyarî olarak yerinden fırlayıp dönmeye başlamasına devir, devrân, deverân, çarhetme, hareket; kıyâm ve semâ' gibi isimler verilmiştir. Ayrıca “halka” denilen daire şeklinde sıralanan dervişlerin ayakta, tarikatın özelliğine göre sağa ve sola dönerek yüksek sesle Allah'ın isimlerini okuyarak yaptıkları zikirdir.⁴³⁷ Devrân zikri yapılan tekkelere pek yaygın olmamakla beraber “devrânî tekkeler”, dervişlerine de “devrânî dervişler” denilmiştir. Devrânî tekkelerde zikre, tarikatın yüksek sesle okunan evradiyla kuûdî/oturarak başlanır. Kelime-i tevhid ve ism-i Celâl zikriyle devam edildikten sonra ayağa kalkılarak kıyâmî zikre geçilir.

⁴³³ Pakalın, “Halvetiyye”, I, 716; Gündoğdu, *Abdülmecid-i Sivâsî*, s. 167; Güney, *Halvetîlerde Mûsikî*, s. 22.

⁴³⁴ Uludağ, “Halvetiyye”, *DİA*, XV, 394; Gündoğdu, *Age.*, s. 168.

⁴³⁵ Tahsin Yazıcı, “Fâtih'ten Sonra İstanbul'da İlk Halvetî Şeyhleri”, *İstanbul Enstitüsü Dergisi*, II, İstanbul, 1956, 29-30.

⁴³⁶ Demirci, “Halvetîlik”, *Mezhepler ve Tarikatlar Ansiklopedisi*, s. 80.

⁴³⁷ Nuri Özcan, “Devrân/Mûsikî”, *DİA*, IX, 249.

Uzunca bir süre devam eden kıyâmî zikirden sonra ise devrânî zikir yapılır. Tarikatlara göre birçok farklılıklar gösteren devrânın genel olarak yapılışını burada vermekte beraber, Halvetîlikte ve kollarında ve diğer tarikatlar arasındaki devrânın farklılıklarına yeri geldiğinde temas edilecektir. Genel olarak devrân şu şekilde yapılır:

El ele tutulan dervişler “ism-i hû”yu zikrederek devrâna başlarlar. İlk “hû” da sağ ayakla sağa doğru kısa bir adım atılır. İkinci “hû” da sol ayak sağ ayağın yanına getirilir. Böylece başlayan devrân üç dönüş devam eder. Allah, vâhid, ahad, samed isimleri zikredilerek aynı şekilde devrâna devam edilir. Tarikatın usûlüne göre bu dönüş sağa veya sola olabilir. Mesela Kadiriyye’de dönüş sağa, Halvetiyye’de soladır. Zikir, “Kalbimde fikrim Allah, dilimde zikrim Allah, nur Muhammed sallallah, lâilâhe illallah” denilerek ve kelime-i tevhid okunarak sürdürülür. Sağ kol yanındakinin omzuna, sol kol beline konularak zikre devam edilir. Bir müddet sonra “ism-i hayy”a geçilince zikir kalbîye dönüşür ve hafifler. Zâkirler zikrin başından itibaren zikrin ritm ve hareketine uygun ilahîler okurlar. Seslerin perde perde yükselmesiyle “ism-i hû” süratlenir. Bir süre bu şekilde devam edildikten sonra nihayet kısa “hû” larla devrân zikrine son verilir. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi burada ana hatlarıyla verilen devrân, zikri icrâ eden tarikatın âdâbına ve tarikatın bulunduğu coğrafyaya göre çok farklı şekillerde uygulanabilir.⁴³⁸

Türk mûsikînde sadece devrân sırasında okunmak üzere zikrin ritmine ve muhtevasına uygun şekilde bestelenen eserlere “devrân ilahîleri” adı verilir. Devrân zikrinde adım atmalar en önemli hareketi teşkil ettiğinden bu kısımda okunacak ilâhilere başlanırken eserin ayak temposuna uygun olması gerekir. Dinî mûsikî repertuarında önemli bir yer teşkil eden devrân ilahîlerine örnek verilecek olursa; “Aşkım ile âşıklar yansın ya Resulallah”, “Ey âşıkân ey âşıkân illallah hû”, “Şûride vü şeydâ kılan yârin cemâlidir beni”, “Gönül hayran oluptur aşk elinden” bunlardan yalnızca birkaçıdır.⁴³⁹

Devrânî bir sûfinin tek başına dönmesiyle olduğu gibi bazen derviş cemaatinin topluca ayağa kalkıp dönmesiyle de gerçekleşir.

Kadiriyye, Rıfâiyye, Mevleviyye, Sühreverdîyye, Çiştîyye, Halvetiyye başta olmak üzere hemen bütün tarikatlarda devrânî zikre büyük önem verilmiş ve tarikatın bir esası haline getirilmiştir.⁴⁴⁰

⁴³⁸ Özcan, “Devrân/Mûsikî”, *DİA*, IX, 249.

⁴³⁹ Özcan, Agm., *DİA*, IX, 250.

⁴⁴⁰ Uludağ, “Halvetiyye”, *DİA*, XV, 248.

Devrânî zikirlerde ayrıca devrân idaresi, devrânî şeyhlerinin en eskisine bırakılırdı. O biraz sonra idareyi kendinden sonra kıdem sahibi bulunan şeyhe terk eder, bu sûretle o günkü cemiyette bulunan şeyhlerden bir çoğu devrânı idare etmiş olurlardı. Mûsikîye ve mûsikî usûllerine vakıf olanlar daha iyi devrân yaptırabilirlerdi.⁴⁴¹

Buraya kadar genel manada devrândan bahsettikten sonra şimdi de Halvetilik'te ve kollarında nasıl icrâ edildiğine geçelim.

Dairesel yürüyüşle dönmek demek olan “Devrânî” âyin usûlü Halvetî zikir âyininin en belirgin özelliğidir ve Kadirîliğin Eşrefiyye ve Halisiyye kolu hariç sadece Halvetîliğe özgüdür. Şeyhin idaresinde, ayakta ve oturarak zikirden sonra devrâna başlanır.⁴⁴² El ele tutuşarak, kol kola girerek veya elini yanındakinin omuz ve beline koyarak oluşturulan halka, sol tarafa doğru atılan adımlarla döndürülür. Bu hareket devrânın aslıdır. Bazı kollardaki küçük değişiklikler bu hareketin esasını değiştirmez. Devrân sırasında atılan adımlarla uyumlu olarak tekrarlanan Allah'ın isimleri devam etmekte iken, zâkirler ilahî, kaside ve zikre devam edilmediği veya dinlenildiği zamanda durak formunda eserler okurlar.⁴⁴³ Devrân idaresi mutlaka mûsikî ve özellikle usûl ve ritim bilgisine ihtiyaç gösterdiğinden, bütün Halvetî şeyhlerinin mûsikîye âşına olmaları şarttır. Şeyh ve zâkirbaşı devrân idaresinde işbirliği ile zikri ve ilahîlerin uyumunu sağlar. Halvetî âyininde sadece bendir, halîle, kudüm, nevbe, def gibi vurmali sazlar kullanılır. Bazen devrânda “kalbî” denen harfler belli edilmeden yapılan zikirde, ney üflendiğine rastlanılır.⁴⁴⁴

İstanbul'da tarih içinde yer alan tekkelerin büyük çoğunluğunu Halvetî tekkeleri oluşturmaktadır. Ancak Şabânî, Sinânî, Cerrâhî, Sünbülî, Uşşâkî gibi kolların isimleri ile anılan tekkeler sanki Halvetî tekkesi değilmişcesine algılanmışlar ve bunun gibi Halvetî mûsikîşinâsları da mensub oldukları kol isimleri ile beraber anılmışlardır. Eski İstanbul'un günlük tasavvufî hayatında tekkelerin, bazı tarikatlar arasında el değiştirmesi sık rastlanan bir olgudur. Ancak bazı Halvetî tekkeleri sadece Halvetî kolları arasında el değiştirmiş ve bu tekkelere mensub mûsikîşinâslar, Halvetî mûsikîşinâslar olarak kabul edilmiştir.⁴⁴⁵

⁴⁴¹ Ergun, *Türk Müsikîsi Antolojisi*, s. 671.

⁴⁴² Eraydın, *Tasavvuf ve Tarikatlar*, s. 394.

⁴⁴³ Mehmet Cemal Öztürk, *Cerrâhîlik Hz. Pîr Nûreddin Cerrâhî ve Cerrâhî Tarikatı*, Gelenek Yay., İstanbul, 2004, s. 108.

⁴⁴⁴ Uludağ, “Halvetiyye”, *DİA*, XV, s. 249.

⁴⁴⁵ Güney, *Halvetilerde Müsikî*, s. 20-21.

2.5.1. Sünbülüyye

Sünbülîlik, bütün Halvetî kollarında olduğu gibi, âyin ve zikir usûlü olarak devrânî zikir yapan bir tarikattir. Âyinin başından sonuna kadar klasik Halvetî devrânı yapılıır. Ancak bu tarikata mahsus “Sünbülî Salâtı” denen özel besteli bir salât vardır. Sünbülî geleneğine göre; Yûsuf Ziyâeddin Sünbül Hazretlerine, şeyhi Cemâleddin-i Halvetî’nin (Çelebi Halife) Hac yolunda iken ahirete göçmüş (1494) ve manevî emanetin kendisine bırakılmış olduğu keşif yolu ile bildirildiğinde, Yûsuf Sinân Efendi bu manevî görevin yüceliği karşısında ürküntüye kapılmış ve bostan dolabına saklanmak ve sığınmak durumunda kalmıştı. Hz. Peygamber’in rûhâniyetinden, bu görevde kendisine yardımcı olmasını dilemek için salâvat-ı şerife okumaya başladı. Ağır ağır dönmekte olan bostan dolabının gıcirtısına ve ritmine uyarak okumaya devam ettiği salâvat ile ürkeklik halini atlattı. Daha sonra bu halin bir yâdigârı olarak “Sünbülî Salâtı” denen ve bir bostan dolabının dönüşünü mûsikî ile anlatan bir özel salâvat oluşmuştur. (Hatta Hz. Pîr’in bostan dolabından çıkmasına manevî yardımda bulunan görevli melekler, kendisini başından tutup çektikleri için, Sünbülî tac-ı şerifi, diğer Halvetî taclarının aksine, tepeliği çok sivri olarak yapılıır.)⁴⁴⁶

Sünbülî âyininde bundan başka bir özellik daha vardır. Kocamustafapaşa’daki Sünbülî Âsitanesinde 1495’den 1925’e kadar tam 430 yıl, her hafta, devrâna başlanırken aynı ilahî okunmuştur: “Safha-i sadrında dâim âşıkın efkârı Hû”. Güftesi Cemâleddin Halvetî’ye ait olan bu ilahî hep hüseyinî makamında okunurdu. Bugün bilinen hüseyinî ilahî Cihangir Dede isimli bir bestekâra aittir. Bu ilahî okunurken her beytin sonunda perde yükseltilir ve devrânın temposu hızlandırılır. Şeyh Efendi’nin “Allah Yâ Hû” diyerek başlattığı devrân, Hû ismi ile devam etmekte iken, Şeyh Cemâleddin Halvetî’nin ismi geldiğinde tempo yavaşlatılır ve “Hayy” isminin zikrine geçilir. Buradan sonrası bütün Halvetî âyinleri gibidir.

Ayrıca, Sünbül Efendi Dergâhı’nda okunan özel besteli ve “Hayy Hayy” nakaratlı bir mevlid tarzı da vardır. Bahçesinde Hz. Hüseyin’in iki kızının türbesi bulunan Sünbül Efendi Dergâhı’nda, Kerbelâ faciasının yıldönümü olan 10 Muharrem gününde, dergâhın kurulduğu günden beri devam eden bir usûl ve âdet de şudur:

10 Muharrem günü öğlen namazından sonra, İstanbul’un birçok tekkelerinden gelen misafir şeyh ve dervişlerle birlikte on iki rekat “Husamâ” namazı (bir nafil

⁴⁴⁶ İnançer, “Sünbülîlik Zikir Usûlü ve Mûsikî”, *DBİA*, VII, 112; Güney, *Halvetilerde Mûsikî*, s. 24.

namaz türü) kılınır ve sonra mevlid, mersiye ve “Ehl-i Beyt-i Mustafa” sevgisini dile getiren kasideler okunurdu. Akşam yemeğinde mutlaka aşûre yenir ve yatsıdan sonra en kıdemli şeyhin idaresinde yetmiş bin kelime-i tevhid çekilir ve sonra devrân yapılırdı. 10 Muharremde İstanbul’un bütün tekkelerinde özel âyinler yapılır idi ise de, Sünbülî âsitânesindeki âyin, pek çok misafir şeyhin katıldığı ve âdeta İstanbul’un 10 Muharrem âyini sayılan çok özel bir âyin idi. 10 Muharrem’deki bu âdet, günümüzde de mersiye ve mevlid okumak şeklinde devam etmektedir.⁴⁴⁷

İstanbul’un en eski ve kıdemli Pîr evi olan Tekke olduğu için, bütün İstanbul Tekkelerinin Âsitânesi (Merkez Tekke) olarak kabul edilen Sünbül Efendi tekkesi ile İstanbul’daki sayısı yirmiye aşan diğer Sünbülî tekkeleri mensupları arasından birçok ünlü mûsikîşinâs yetişmiştir.⁴⁴⁸

Kocamustafapaşa’daki Sünbül Efendi Dergâhına mahsus olmak üzere bestelenmiş olan Mevlid-i Şerif’in her satırından sonra zâkir, kürsüsünün dibinde “Hayy Hayy” dermiş. Bundan dolayı “Hayy Hayy” nakaratlı mevlid tarzı adını almıştır. Ve 10 Muharremde Husamâ namazı kılındıktan sonra Yazıcızâde’nin mersiyesi okunmaktadır.⁴⁴⁹

2.5.2. Şabâniyye

Şabânîlik, Halvetîliğ’in bir kolu olduğu için diğer Halvetî kollarında olduğu gibi, âyin ve zikir usûlü olarak devrânî usûle uyan bir tarikattır. Ancak Şabânî âyininde, klasik Halvetî devrânından farklı olarak, yalnızca Şabânîliğ’e mahsus “Darb-ı Esmâ” denilen bir zikir tarzı vardır. Zikir halkası veya düz saf halinde oturmakta iken dizler üzerine yükselinerek ve öne doğru eğilerek, kolları da sanki kürek çekiyormuş gibi kaldırarak ve sonra tekrar oturarak harekete devam edilir. Bu sırada “Ya Hayy” ismi zikredilir. Darb-ı Esmâ yapılırken bu zikir tarzına uygun özel ilâhiler okunur. Darb-ı Esmâ ilahîleri mutlaka sofyan usûlünde bestelenir ve esere “es” (sus) ile başlanır. Bu nağme ile darb-ı esmâ hareketi de düzenlenmiş olur. İlk es ile öne doğru eğilirken, “Yâ Hayy” zikri başlar. Usûlün başındaki es, nefes alma payı olarak bırakılıp, ikinci zamanda “Yâ” hecesine girilir, usûlün son zamanında “Hayy” hecesi söylenip oturuş

⁴⁴⁷ İnançer, “Sünbülîlik Zikir Usûlü ve Mûsikî”, *DBİA*, VII, 112; Güney, *Halvetîlerde Mûsikî*, s. 25.

⁴⁴⁸ Sünbülî mûsikîşinâslarla alakalı daha detaylı bilgi için bkz. İnançer, *Agm.*, *DBİA*, VII, 112; Güney, *Age.*, s. 63-72.

⁴⁴⁹ Güney, *Age.*, s. 25.

durumu alınır. Darb-ı Esmâ zikri, Celvetî âyinindeki “nısf-ı kıyâm”â benzer ise de tamamıyla farklı bir zikir tarzıdır. Kolların kürek çeker gibi hareketi ve diz üstü yükselirken “Yâ”, otururken “Hayy” hecelerinin zikri, öne eğilirken nefes alma payı verilmesi ve bu hareket ile zikre devam etmesi hem coşkun hem de çok estetik bir görünüm ortaya koyar. Bu harekete uygun ve hareketi düzenleyici ilâhilerin de okunuyor olması âyine bir başka bütünlük kazandırır. Darb-ı Esmâ zikri Şeyh Efendinin işareti ile bittiğinde devrâna kalkılarak bilinen Halvetî devrânı yapılıdır.

Şabânîlik de, bütün tarikatlarda olduğu gibi, mûsikîye çok önem verilmiştir. Şabânîlik, Karabaşî kolunun bazı şubeleri vasıtası ile Mısır ve Kuzey Afrika’ya kadar yayılmış ise de, Türk mûsikîsi oralarda yayılmamış, Karabaşîliğin bir başka kolu olan Nasûhî kolu ile Şabânî mûsikîsi İstanbul’da gelişmiştir.

Şabânîlikte kuûden yani oturduğu yerde dizler üzerinde kalkılarak yapılan özel bir zikir tarzının varlığından dolayı kendine mahsus özel vurguları olan bir ilahîsi de vardır. Muzaffer Ozak’ın bestelediği bu tür eserler vardır. Bu tarza örnek olarak Eviç makamında “Canım kurban olsun senin yoluna” adlı ilahî tez halinde sunulmuştur. Bu ilahînin özelliği okunurken anlaşılır, notasından anlaşılabilir. Bu Anadolu medeniyetinin mûsikî tesiridir.⁴⁵⁰

Halvetiliğin bu kolundan da birçok değerli mûsikîşinâs yetişmiştir.⁴⁵¹

2.5.3. Cerrâhiyye

Cerrahiliğin pîri olan Nûreddîn-i Cerrâhî, tarikatında ictihadı men etmiş olduğundan, Cerrâhî tarikatının başka kolu ve şubesi yoktur. Dolayısıyla bütün Cerrâhî tekkelerinde yapılan zikir usûlü ve âyinlerde hiçbir fark bulunmamaktadır. Ancak Pîr Evi (Âsitâne) olmak dolayısıyla Karagümrük’teki dergâha mahsus âyinler bu kuralın dışındadır.

Cerrâhîliğin kurulduğu ve yayıldığı yıllar, Türk tasavvuf mûsikîsinin en gelişmiş olduğu dönemleridir. Ali Şirügânî (ö.1709), İtrî (ö.1711), Enfî Hasan Ağa (ö.1728), Nâyî Osman Dede (ö.1729), Çalazâde Mustafâ (ö.1757) gibi Türk mûsikîsinin ünlü bestekârları ve birçok ünlü icrâcılar bu yılların simalarıdır. Böylesine yüksek bir mûsikî ortamında, güzel sanatların her türlüünü ve özellikle mûsikîyi, tasavvufta bir terbiye ve yükselme aracı olarak kabul eden Cerrâhîlikte de, yüksek bir mûsikî bulunması

⁴⁵⁰ İnançer, “Şabânîlik/Zikir Usûlü ve Mûsikî”, *DBİA*, VII, 123; Güney, *Halvetîlerde Mûsikî*, s. 25-26.

⁴⁵¹ İnançer, *Agm.*, *DBİA*, VII, 123; Güney, *Age.*, s. 72-79.

muhakkak ve kaçınılmaz bir neticedir. Zikir usûlünün içindeki derûnî ve gizli mûsikî, bu yüksek mûsikînin sadece bir örneğidir. Besteli evrâd-ı şeriflerin, bestelerinin kimlere ait olduğu bilinmemektedir. Kendi ahengi içerisinde anonim bir beste olabileceği gibi, tarikat terbiyesi gereği benlik olmasın diye kendini gizleyen bir dervişin de olabilir. Zikir usûlünün mûsikî de aynen böyledir.⁴⁵²

Mûsikî açısından esas görevi âyin sırasında zikrin perde ve ritmine ve genel ortam içinde bulunan vakte uygun ilahîler okumak ve okutmak suretiyle âyine ayrı bir şevk ve neş'e katmak olan zâkirbaşılık, zor bir görevdir. Öncelikle çok geniş bir repertuara sahip olmayı, ayrıca iyi bir mûsikî bilgisini ve icrâ kabiliyetini, özellikle zikir âyininin gidişatını iyi bilmeyi gerektirir.

Cerrâhî Âsitânesinde bütün bu özellikleri taşıyan birçok değerli zâkirbaşları görev yapmıştır. Şeyh Hasan Efendi (ö.1804), Şeyh Mehmet Necib Dede (ö.1819), Pepeyi Şeyh Hasan Efendi (ö.1822), Şeyh Mustafa Efendi (ö.1827), Şeyh İsmail Efendi (Kanbur Hafız) (ö.1839), Şeyh Salih Efendi (ö.1852), Yağlıkçılar Kâhyası Şeyh Salih Efendi (ö.1869), Yorgancı Şeyh Ömer Efendi (ö.1872), Tahta Minâre Şeyhi Şeyh Hafız Mehmet Efendi (ö.1873), Şeyh Hafız Hüseyin Efendi (ö.1901), Şeyh Mustafa Efendi (ö.1915), Şeyh İbrahim Edhem Efendi (ö.1916), bu değerli zâkirbaşılardan bazılarıdır. Diğer Cerrâhî tekkelerinde de çok değerli zâkirbaşılar bulunmuşlardır.⁴⁵³

2.5.4. Sinâniyye

Sinâniliklikte, Halvetîliğin bir kolu olmasından dolayı, çeşitli tarikat âyini tarzlarından, bütün Halvetîler gibi, devrânî (bir halka halinde dairesel yürüyüş) zikir usûlünü benimsemiş bir tarikattır. Halka halinde oturulmakta iken Şeyhin Fâtîha'sı ile başlayan zikir âyini kelime-i tevhidin bir müddet topluca okunmasından sonra, ayağa kalkılarak devam eder. Yine topluca okunan cumhur ilahîden sonra "Hû" ismi ile beraber sola doğru yan adımlarla el ele tutuşmuş durumda yürüyerek, zikir halkası döndürülmeye başlar. Daha sonra "Hayy" ismine geçilir. Gittikçe artan bir hızla devam ettirilen zikir, Şeyh Efendinin "illallâh" demesi ile nihayete erer. Âyin okunan dua ve çekilen gülbank ile biter. Gerek tevhîd ve ism-i Celâl "Allah" çekilirken, gerek devrân yapılırken zâkirler tarafından ilhîler ve kasideler okunmakta, aynı zamanda bazı vurmaları

⁴⁵² Güney, *Halvetîlerde Mûsikî*, s. 27.

⁴⁵³ İnançer, "Cerrâhîlik/Zikir Usûlü ve Mûsikî", *DBİA*, II, 416; Güney, *Age.*, s. 27-28; M. Cemal Öztürk, *Cerrâhîlik*, s. 241; Cerrâhî mûsikîsi ile alakalı detaylı bilgi için bkz.aynı eser, s. 241-246.

sazlar çalınmaktadır. Sinânîlik âyininde, diğer Halvetî kollarının âyinlerinden farklı hiçbir uygulama ve Sinânîliğe münhasır bir özellik yoktur.⁴⁵⁴

Ayrıca Sinânîlikte özel besteli bir Sinânî evrâd-ı şerifi de yoktur. Bütün Halvetîliğin okuduğu vird-i settâr âyinde değil, sabah namazı vakti dervişlerce okunur.

Sinânîlik, Horasan tasavvufuna bağlı Halvetîliğin İstanbul'da doğmuş ve gelişmiş bir kolu olduğundan, âyininde kullanılan mûsikî öz Türk mûsikîsidir. Daha sonra Rumeli'de çok yayılmış olan Sinânîlik bu yöreye de İstanbul tavrı tekke mûsikîsini taşımıştır.⁴⁵⁵

2.5.5. Uşşâkiyye

Uşşakîlik, Halvetîliğin Cerrâhî, Cihangirî, Sinânîlik, Nasuhî/Şabanî, Sünbülî kolları gibi İstanbul merkezli, bir tarikattır. Zikir ve âyin usûlü diğer halvetî kolları gibi devrânî olan ve hiçbir farklılık göstermeyen Uşşakîlikte icrâ edilen mûsikî, İstanbul tavrı Türk tasavvuf/tekke mûsikîsidir. Kasımpaşa'daki Uşşakîliğin âsitânesi ve Pîr evi olan Hasan Hüsameddin Uşşakî Tekkesi'nde ve İstanbul'daki öteki Uşşakî Tekkelerinde dinî mûsikînin durak, cumhur ilahî, usûl ilahîsi ve devrân ilahîsi gibi beste şekilleri icrâ edilirdi.⁴⁵⁶

Birçok mûsikîşinâsın yetiştiği tarikatin en tanınmış mûsikîşinâsı Neyzen Mehmed Nuri Efendi'dir. (ö.1822)

Son olarak Halvetilerin mûsikîye bakış açılarını ortaya koymak için şu birkaç cümlelerin yeterli olacağı kanaatindeyiz. İstanbul'un tarihinde ileri gelen bazı Halvetî şeyhlerinin üstlenmiş olduğu çok önemli bir rol de, zaman zaman sesini yükselten, toplumun hayat tarzını ve kimliğini değiştirmeyi amaçlayan taassup cereyanlarına karşı koymuş ve tarikatların bel kemiğini oluşturduğu geleneksel İslâmı başarıyla savunmuş olmalarıdır. 16. yüzyılın başlarında mûsikînin her türlüsüne karşı çıkan, mûsikî eşliğinde icrâ edilen bütün tarikat âyinlerini yasaklamak isteyenler, karşılarında vaaz verdiği Ayasofya ve Fâtih camilerinde bile halkı coşkuyla "devrân"a kaldıran ve bu hususta "Risâle-i Sünbül der Hakk-ı Zikir u Devrân" adındaki risâleyi kaleme alan Sünbül Efendi'yi bulmuşlardır. 17. yüzyılda, işi daha da ileri götürerek, "bidat" olduğu

⁴⁵⁴ İnançer, "Sinânîliklik/Zikir Usûlü ve Mûsikî", *DBİA*, VII, 8; Güney, *Halvetîlerde Mûsikî*, s. 28.

⁴⁵⁵ İnançer, *Agm.*, *DBİA*, VII, 8.

⁴⁵⁶ İnançer, "Uşşakîlik/ Zikir Usûlü ve Mûsikî", *DBİA*, VII, 331, Güney, *Age.*, s. 28-29; Halvetî Bestekârların Hayatı-Eserleri ve Eserlerinin notaları ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Güney, *Age.*, s. 36-148.

gerekçesiyle minarelerin dahi yıkılmasını isteyen “Kadıızâdeliler” ile de “Sivasîler” denilen Halveti şeyhleri mücadele etmiştir.⁴⁵⁷

Tarikatların özellikle mûsikîyle kurdukları münasebete bakıldığında tarikatlar arasında dikkat çeken noktalardan biri de Tekke/Tasavvuf mûsikîsi içerisindeki çeşitliliktir. Bu mûsikîyi yalnızca belli bir tarikatın inhisarına verip diğer tarikatları saf dışı bırakmak hakkı teslim etmemektir. Zira Halvetî, Kadirî, Sünbülî, Rıfâî ve benzeri birçok tarikat birbirlerinden feyz almışlar, birbirleriyle ilişkilerde bulunmuşlardır. Bir Halvetî şairinin yazdığı bir manzumeyi, bir Mevlevî bestelemiş, bir Celvetînin eserini bir Sa’dî, bir Kadirînin ilahîsini bir Bayrâmî kendi tarikatında icrâ etmekten imtina etmemiştir. Bestelenen eserler, âyin formları göz önünde tutularak bestelendiğinde sadece zikir çeşitlerine göre ayrılmışlardır. Yine bir tarikatın mensubu olmak, illa o tarikata mûsikî yapmayı gerektirmemiştir. Zira tarikatlar içerisinde diğer tarikatları dışlayıcı hiçbir kural olmayıp, içinde bulunduğu tarikatla beraber kendi tarikatı dışındaki bir tarikata ilgi duyan, sevgi besleyen ve ilişki kuran kişiler vardır ki, bunlara tasavvufî literatürde muhibbân denilmektedir. Mesela Zekâî Dede’nin Mevlevîliği çok meşhur olmasına rağmen yapılan araştırmalarda pek çok devrân ve kıyamda kullanılan ilahîler bestelediği görülmüştür.⁴⁵⁸

⁴⁵⁷ Tanman, “Halvetîlik”, *DBİA*, III, 535.

⁴⁵⁸ Güney, *Halvetîlerde Mûsikî*, s.101; Mesela Halvetî muhibbân için bkz. aynı eser, s. 102-105.

SONUÇ

Mûsikî Doğu'dan Batı'ya hiçbir kültür içerisinde basit bir terennüm olarak görülmemiştir. O içinde doğup şekillendiği kültür ve medeniyetin fikrî ve estetik arka planını gösteren “kristalize” bir ayna konumundadır.

Farklı kültürel zeminler içerisinde dinî ve din dışı olarak tasnif edilen mûsikî, tarihin her döneminde ve her kültür içerisinde yalnızca eğlence ve zaman geçirmek için değil aynı zamanda doğum, sünnet, düğün, savaş, rûhî ve bedenî hastalıkların tedavisi gibi pek çok farklı alanda kullanılmıştır.

İslâm düşünce geleneğinde özellikle sûfilerin semâ' meclislerine girmesiyle ulemâ arasında tartışma konusu olan mûsikî, özellikle fukahâ tarafından ciddi tenkidlere maruz kalmakla beraber, bir kısım sûfî tarafından da eleştirilmiştir. Ancak sonuç itibariyle hükmü kullanıldığı amaca matuf olarak haram ya da helâl sayılmıştır.

İslâm'ın irfânî boyutu olan tasavvuf ile duygu ve düşüncelerin ölçülü ve ahenkli olarak belli bir estetik içerisinde sesli ifade biçimi olan mûsikî arasındaki münasebetin incelendiği bu çalışmada, özellikle tarihsel uygulamalar göz önünde bulundurulduğunda her iki sahanın da birbirini tamamlayan bir ilişkisi olduğu görülmüştür. Tasavvuf, “mûsikî” kendi gündemine girmeye başladığı andan itibaren onu gayenin tahakkuku için bir vasıta olarak kullanmıştır. Bununla beraber mûsikî de kullanım alanı itibariyle çok geniş bir yelpazeye sahip bulunmakla beraber, tasavvuf ile çok farklı bir boyut kazanmıştır.

Matematik, fizik, psikiyatri, psikoloji, edebiyat, tıp ve astronomi gibi müsbet bilimlerle münasebeti bulunan mûsikînin tasavvufla da müşterek unsurlar taşıdığı görülmektedir.

Mûsikî, tasavvuf geleneğinde özellikle de tasavvufun sistemli hale geldiği tarikatlar içerisinde çok önemli fonksiyonlar icrâ etmiştir. Bütün tarikatlar mûsikîye eğitim metodları içerisinde yer vermemekle beraber, yaygın kanaat ve tatbikat mûsikînin insan eğitiminde vazgeçilmez bir unsur olduğu yönündedir. Zira tarikatlar içerisinde mûsikînin icrâ edilme biçimleri dikkatle incelendiğinde, bunların kesinlikle tesadüfî birer “müzikal” olmadığı çok bariz bir şekilde görülmektedir. Zikir meclislerindeki enstrümanların seçiminden, bunlar arasındaki kombinasyona, seçilen ilahîlerin güftelerinden hangi makamda icrâ edileceğine kadar her şeyin inanılmaz

derecede titiz ve bilinçli tercihi, sembolik manaları ve bu meclislerdeki “ses-söz estetiği” dahi bunun böyle olmadığına delil sayılabilir.

Çalışmamızda incelemeye çalıştığımız Mevleviyye, Kadiriyye, Rıfâiyye, ve Halvetiyye tarikatlarındaki uygulamalar bunu doğrulamaktadır. Yine incelediğimiz bir diğer tarikat olan Nakşibendiyye’de asıl olan hafî zikir olmakla beraber, Nakşibendiyye’den cehrî zikri esas alanlar arasından çok değerli mûsikîşinâsların yetişmiş olması da onların mûsikîyi önemsediklerini göstermektedir. Ancak bilinmesi gereken bir hakikat daha var ki o da, Nakşîlerin eğitim metodlarında sohbet, rabita ve hafî zikre daha fazla önem verdikleridir.

Elbette bu tarikatların mûsikîye bakış açılarını incelerken bazen birinin diğerlerine göre (Mevleviyye gibi) mûsikîye kendi bünyelerinde daha fazla yer verdikleri görülmüştür.

Mûsikî, tasavvuf içerisinde nefis terbiyesi ve ruh tasfiyesi yolunda mücahede ve riyâzet gibi aslî unsurları tamamlayıcı bir vasıtaadır. Başka bir ifadeyle, burada kastedilen manadaki eğitimin tamamı değil yalnızca bir cüzüdüdür.

Tarikatlar mûsikînin teşekkül ettiği ve medeniyetimizin en önemli mûsikîşinâslarını yetiştiren eğitim merkezleri olmakla beraber, bunların asıl amaçları mûsikî icrâ etmek değil, “insan-ı kâmil” olarak tanımladığı ideal insanı inşa etmektir. İşte mûsikî bu perspektiften bakıldığında günümüzde tanımlama sorunu çekmekle beraber bütün dünyanın yetiştirmeye çalıştığı “evrensel insanı” oluşturmada yüzyıllarca bu boşluğu en sağlıklı şekilde dolduran tasavvufî eğitimde saç ayaklarından ve hal çarelerinden biri olarak önemli bir fonksiyona sahip olmuştur.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, tasavvuf, “kulak, göz ve gönül” imtizacından teşekkül eden mûsikîyi, insanın eğitiminde bir yaklaşma, terbiye ve yükselme vasıtası olarak görmüş, ona her açıdan rengini ve derinliğini vermiş ve onu hem “ferdî” hem de “kollektif” bir idrak oluşturmak için kendi bünyesinde kullanmıştır.

BİBLİYOGRAFYA

- Affî, Ebu'l-Alâ, *Tasavvuf İslâm 'da Manevî Hayat*, Türkçesi. Ekrem Demirli- Abdullah Kartal, İz Yayınları, İstanbul, 2004.
- Ahmet Muhtar Paşa, *Mûsikî Tarihi*, Devlet Matbaası, İstanbul, 1927.
- Akdoğan, Bayram, *İsmail Ankaravî'nin Hücetü's-Semâ' Adlı Eserine Göre Mûsikî Anlayışı*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 1991.
- Aksoy, Bülent, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî*, Pan Yayınları, İstanbul, 1994.
- _____, *Sermüezzîn Rifat Bey'in Ferahnâk Mevlevî Âyini*, Pan Yayınları, İstanbul, 1992.
- Alaeddin Jebrini, "Fârâbî/Mûsikî", *DİA*, İstanbul, 1995, XII, 162-163.
- Alper, Ömer Mahir, *İbn Sînâ*, İSAM Yayınları, İstanbul, 2008.
- Ankaravî, İsmail Rusûhî, *Mesnevî-i Şerif Şerhi*, el-Matbaatü'l-Âmire, İstanbul, 1289.
- _____, *Minhâcü'l-Fukarâ*, Haz. Safi Arpaguş, Vefa Yayınları, İstanbul, 2008.
- _____, *Minhâcü'l- Fukarâ (Fakirlerin Yolu)*, Haz. Sadettin Ekici, İnsan Yayınları, İstanbul, 1996.
- Apaydın, H. Yunus, "Mûsikî /Fıkıh", *DİA*, İstanbul, 2006, XXXI, 261-263.
- Arasteh, A. Reza, *Aşkta ve Yaraticılıkta Yeniden Doğuş: Mevlânâ Celâleddîn Rûmî'nin Kişilik Çözümlemesi*, Çev. B. Demirkol-İ. Özdemir, Ankara, 2000.
- Arvâsî, Esseyyid Abdülhakîm, *Râbita-i Şerife*, Sadeleştiren: Necip Fazıl Kısakürek, Büyük Doğu Yayınları, 1997.
- Ateş, Süleyman, *İslâm Tasavvufu*, Yeni Ufuklar Yayınları, İstanbul, 1992.
- Aynî, M. Ali, *Tasavvuf Tarihi*, Sad. H. R. Yananlı, İstanbul, 1985
- Ayvazoğlu, Beşir, *İslâm Estetiği ve İnsan*, Çağ Yayınları, İstanbul, 1989.
- _____, *Ney'in Sırrı Hala Hasret*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2007.
- Ayverdi, İlhan, *Asırlar Boyu Tarihî Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük (Kubbealtı Lügati)*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 2005.
- Ayverdi, Samiha, *Boğaziçinde Tarih*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 1968.
- Azamat Nihat, "Kadiriyye", *DİA*, İstanbul, 2001, XXIV, 135-136.

- Barkçin, Savaş Şafak, “Mûsikîmizde Gelenek ve Modernleşme”, *Akdeniz Üniversitesi Gelenekten Geleceğe Müzik Günleri Sempozyumu*, (8 Eylül 2009).
http://www.birtatlihuzur.tv/goruntuler/gosterNew2/31/Dr._Savas_S._BARKCIN_Musik_imizde_Gelenek_Ve_Modernlesme.html (27 Mayıs 2009).
<http://www.neyforum.net/viewtopic.php?t=4485>; (27 Mayıs 2009).
- Bayram, Recai Ali, “Medeniyet, Kültür ve Mûsikî”,
http://www.yagmurdergisi.com.tr/konu_goster.php?GOSTER&konu_id=1490&yagmur=bolum2&sid=29, (15 Mayıs 2009)
- Behar, Cem, *Klasik Türk Müsikîsi Üzerine Denemeler*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1987.
 _____, *Zaman, Mekân, Müzik, Klasik Türk Müsikîsinde Eğitim (Meşk), İcrâ ve Aktarım*, Afa Yayınları, İstanbul, 1993.
- Beyatlı, Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbeimiz*, İstanbul Fetih Cemiyeti İktisadi İşletmesi, İstanbul, 2008.
- Binbaş, İlker Evrim, *Tasavvuf ve Müsikî -Mevlevîlik ve Bektaşilik'te Semâ'-*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 1997.
- Can, Cihat, *XV. Yüzyıl Türk Müsikîsi Nazariyatı*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul, 2001.
- Can Halil “Mevlevîlikte Müsikî ve Müsikîde Mevlevîlik”, *Mevlânâ Güldestesi*, 1967
<http://www.canlarmeclisi.com/detail.aspx?cntId=39> (5 Haziran 2009).
- Can, Şefik, *Mevlânâ: Hayatı, Şahsiyet ve Fikirleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1995.
- Cebecioğlu, Ethem, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, Anka Yayınları, İstanbul, 2005.
- Coşan, Mahmud Esad, *İslâm, Sevgi ve Tasavvuf*, Seha Neşriyat, İstanbul, 1994.
- Çağıl, Necdet, *Kur'ân-ı Kerim ve Kitâb-ı Mukaddes Mukayesesine Özgün Bir Yaklaşım*, Araştırma Yayınları, Ankara, 2005.
- Çelebi, Âsaf Halet, *Mevlânâ ve Mevlevîlik*, Hece Yayınları, Ankara, 2006.
- Çelik, Hüseyin, *Nakşîbendî Tarikatı ve Müsikî*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 1999.
- Çetinkaya, Bayram Ali, “Tefekkür ve Bilimin Sentezi Semâ'”, *Somuncu Baba*, Sayı: 61, Malatya, 2005, s. 30-34

- _____, “İkiz Ruhlar’ın Konuşma Dili Semâ””, *Tasavvuf İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi*, XX, (Mevlânâ’ya Armağan Sayısı), Ankara, 2007, s. 93-115.
- Çetinkaya, Yalçın, “Hendese-i Savt ve Kur’ân-ı Kerîm Tilaveti”, *Yeni Şafak*, 28. 10. 2000.
- _____, *İhvân-ı Safâ’da Müzik Düşüncesi*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2001.
- _____, “Mesnevîde Aşk, Mûsikî ve Ney”, http://www.semâzen.net/show_text_main.php?id=239&menuId=76 (15 Mayıs 2009).
- Dağıstanî, Ömer Ziyaüddin-i, *Tasavvuf ve Tarikatlarla İlgili Fetvalar*, Çev. İrfan Gündüz-Yakup Çiçek, Seha Neşriyat, İstanbul, 1992.
- Demirci, Mustafa, *Semâ’ Risâleleri*, MÜ Sosyal Bilimler Enst., (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1996.
- Dilkeşîde Âyin-i Şerifi’nin kaydı http://www.semâzen.net/download_detail.php?id=7
- Dülger, Yusuf, *Ahmed b. Muhammed et-Tûsî el-Gazzâlî ve Niyâzî-i Mısri’nin Semâ’ Risâleleri*, MÜ Sosyal Bilimler Enst., (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1998.
- Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul, 1990.
- Eberhard, W., *Büyük Bilgi ve Müzik Hakkında Notlar: Konfüsyüs Felsefesi’ne Ait Metinler*, Çev. Muhaddere-Nabi Özerdim, Ankara, 1946.
- Eflâkî, Ahmed, *Âriflerin Menkibeleri*, Trc. Tahsin Yazıcı, MEB Yayınları, İstanbul, 2001.
- Eflatun, *Devlet*, Çev. Hüseyin Demirhan, Hürriyet Yayınları, İstanbul, 1973.
- Einstein, Alfred, *A Short History of Music*, Nşr. Cassell & Company Ltd., Great Britain, 1944.
- El-Aclûnî, İsmail b. Muhammed, *Keşfü’l-Hafâ ve Müzîlü’l-İlbâs ammâ ’şteherâ mine’l-Ehâdisi alâ Elsineti’n-Nâs*, el-Müessesetü’r-Risâle, Beyrut, 1405.
- El-Faruki İsmail Raci-El-Faruki Luis Lamia, *İslâm Kültür Atlası*, Çev. Mustafa Okan Kibaroglu-Zerrin Kibaroglu, İnkılap Yayınları, İstanbul 1999.
- Eraydın, Selçuk, *Tasavvuf ve Tarikatlar*, MÜİFY, İstanbul, 1997.
- Ergun, Sâdettin Nüzhet, *Türk Mûsikîsi Antolojisi Dinî Eserler*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Rıza Coşkun Matbaası, İstanbul, 1943.
- Es-Suyûtî, Celâluddîn b. Ebîbekr, *Cami’u-Sağîr fi Ehâdisi’l-Beşîri’n-Nezîr*, Beyrut, Tsz.

- Et-Tehânevî, Muhammed Ali b. Ali, *Kitâbu Keşşâfî İstîlâhâtî'l-Fünûn*, İstanbul, 1948.
- Fahri, Macit, *İslâm Felsefesi Tarihi*, Çev. Kasım Turhan, Şa-to Yayınları, İstanbul, 2004.
- Fazlu'r-Rahman, *İslâm*, Çev. Mehmet Dağ- Mehmet Aydın, Selçuk Yayınları, İstanbul, 1981.
- Fığlalı, Ethem Rûhi ve diğerleri, *Mezhepler ve Tarikatlar Ansiklopedisi*, Tercüman Aile ve Kültür Kitaplığı Yayınları, İstanbul, 1987.
- Fîruzabadî, Mecdüd'din Muhammed b. Yâ'kub, *El-Kâmûsu'l-Muhîd*, Beyrut, 2000.
- Gerald, Abraham, *History of Music*, New York, 1986.
- Gölpınarlı, Abdülbaki, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1953.
- _____, *Mevlânâ Celâleddin*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1985.
- _____, *Mevlevî Âdâb ve Erkânı*, İnkılap ve Ata Yayınları, İstanbul, 1963.
- Graut, Donald Jay-Palisca, Claude V., *A History of Western Music*, Ngr. W. W. Norton Company, New York- 1996.
- Heper, Sadettin, *Mevlevî Âyinleri*, Konya Turizm Derneği Yayınları, Konya, 1974.
- İbn Sînâ, *Mûsikî*, Haz. Ahmet Hakkı Turabi, Litera Yayıncılık, İstanbul, 2004.
- İbn Manzur, Allâme Ebu'l-Fadl Cemâlüddin, *Lisânü'l-Arâb*, Beyrut, 1997.
- İmam Gazzâlî, *İhyâu Ulûmi'd-din*, Trc. Ahmet Serdaroğlu, Bedir Yayınevi, İstanbul, 1973.
- İmam Rabbânî Ahmed Farûkî Serhendî, *Mektûbât-ı Rabbânî*, Trc: Abdülkadir Akçiçek, Merve Yayınları, Trz.
- İnal, İbnülemin Mahmut Kemal, *Hoş Sadâ*, Maarif Basımevi, İstanbul 1957.
- İnançer, Ömer Tuğrul, "Cerrâhîlik/Zikir Usûlü ve Mûsikî", *DBİA*, İstanbul, 1994, II, 416-417.
- _____, "Kadirîlik /Zikir Usûlü ve Mûsikî", *DBİA*, İstanbul, 1994, IV, 377-378.
- _____, "Mevlevî Mûsikîsi ve Semâ", *DBİA*, İstanbul, 1994, V, 420-422.
- _____, "Nakşîbendîlik/Zikir Usûlü ve Mûsikî", *DBİA*, İstanbul, 1994, VI, 39.
- _____, "Rıfâîlikte Zikir Usûlü ve Mûsikîsi", *DBİA*, İstanbul, 1994, VI, 330-331.
- _____, "Semâ' Âdabı", http://www.semâzen.net/yazar_yazi.php?id=3, (3 Haziran 2009)
- _____, "Sinânîlik/ Zikir Usûlü ve Mûsikî", *DBİA*, İstanbul, 1994, VII, 8.
- _____, "Sünbülîlik Zikir Usûlü ve Mûsikî", *DBİA*, İstanbul, 1994, VII, 112-113.
- _____, "Şabânîlik/ Zikir Usûlü ve Mûsikî", *DBİA*, İstanbul, 1994, VII, 123-124.

- _____, “Türk Mûsikîsi ve Tasavvuf İlişkilerinin Dünü Bugünü ve Yarını”, *Türk Mûsikîsinin Dünü Bugünü Yarını*, Haz. Feyzi Halıcı, Sevinç Matbaası, Ankara, 1986.
- _____, “Uşşâkîlik/ Zikir Usûlü ve Mûsikî”, *DBİA*, İstanbul, 1994, VII, 331.
- Parlatır ve diğerleri, İsmail, *Türkçe Sözlük*, TDK Yayınları, Ankara, 1998.
- Kanar, Mehmet, *Farsça-Türkçe Sözlük*, Deniz Kitabevi, İstanbul, 2000.
- Kara, Mustafa *Din Hayat Sanat Açısından Tekkeler ve Zaviyeler*, Dergah Yayınları, İstanbul, 1990.
- _____, “Eşrefiyye”, *DİA*, İstanbul, 1995, XI, 477-479
- _____, *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2006.
- _____, *Türk Tasavvuf Tarihi Araştırmaları: Tarikatlar Tekkeler Şeyhler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005.
- Kâtip Çelebi, *Mizânü'l Hakk Fi İhtiyâri'l Ahâk (Şark İslâm Klasikleri)* Haz. Orhan Şaik Gökyay, MEB Yayınları, İstanbul 1993.
- Kaya, Mahmut, “Beytü'l-Hikme”, *DİA*, İstanbul, 1992, VI, 88.
- Kelâbâzî, *Et-Taarrûf li-Mezhebî Ehli't-Tasavvuf*, Çev. Süleyman Uludağ, Dergah Yayınları, İstanbul, 1979.
- Kemikli, Bilal, “Türk Tasavvuf Edebiyatında Risâle-i Devrân”, *AÜİFD*, Ankara, 1997, XXXVII, 443-460.
- Kemiksiz, Mehmet, *Semâ' ve Devrân Risâlesi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1997.
- Kenan Rifâî, *Sohbetler*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 2000.
- Kılıç, Mahmut Erol, *Evvele Yolculuk*, (Konuşan: Sadık Yalsızuçanlar), Sûfî Kitap, İstanbul, 2008.
- _____, *İslâm Kaynakları Işığında Hermes ve Hermetik Düşünce*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1989.
- _____, *Sûfî ve Şiir*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2004.
- Koç, Turan, *İslâm Estetiği*, İSAM Yayınları, İstanbul, 2008.
- Komisyon, *el-Mûcemü'n-Nefâisü'l-Vâsid*, Haz. Ahmed Ebû Hakk, Dârü'l-Mefâiz, Beyrut, 2007.

- Korlaelçi, Murtaza, “İbn-i Sînâ’da Mûsikî, Erciyes Üniversitesi”, İbn-i Sînâ Sempozyumu, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri, 1984.
- Kotku, Mehmed Zâhid, *Tasavvufî Ahlâk*, Seha Neşriyat, İstanbul, 1981.
- Köprülü, Fuad, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1976.
- Kuşeyrî, Abdülkerim, *Tasavvuf İlmine Dair Kuşeyrî Risâlesi*, Haz. Süleyman Uludağ, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2003.
- Küçük, Hasan, *Tarikatlar*, TÜDAV Yayınları, İstanbul, 1980.
- McGhee, Thomasine C., *People and Music*, Nşr.Allyn ve Bacon, Inc. Printed in the United States of America, 1963.
- Mevlânâ Celâleddin, *Divân-ı Kebîr*, Haz. Abdülbâki Gölpınarlı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000.
- _____, *Divân-ı Kebîr II, Seçmeler*, Haz. Şefik Can, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2000.
- _____, *Fihî Mâ Fih*, Çev. Ahmed Avni Konuk, Haz. Selçuk Eraydın, İz Yayınları, İstanbul, 1994.
- _____, *Konularına Göre Açıklamalı Mesnevî Tercümesi*, Çev. Şefik Can, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2002.
- _____, *Mesnevî (Tıpkıbasım)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, (Konya Mevlânâ Müzesinde 677/1278) tarihli, 51 Numarada kayıtlı bulunan aslî nüsha).
- Meyerovitch, Eva de Vitray, *İslâm’ın Güler yüzü*, Çev. Cemal Aydın, İstanbul, 2003.
- Muallim Nâci, *Lügat-i Nâci*, Tsz.
- Muslu, Ramazan, “Halvetiyye’de ‘Atvâr-ı Seb’a’ Yazma Geleneği ve Sofyalı Bâli’nin Atvar’ı Seb’a Risâlesi”, *Tasavvuf İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi*, XVIII Ankara, 2007, s. 43-63
- Nasr, Seyyid Hüseyin, *İslâm Sanatı ve Maneviyatı*, İnsan Yayınları, Çev. Ahmet Demirhan, İstanbul, 1992.
- _____, *Söyleşiler*, İnsan Yayınları, İstanbul, 1996.
- Necmeddin-i Kübra, *Tasavvufî Hayat: Üç Risâlesi*, Trc: Mustafa Kara, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1980.
- Oransay, Güntekin, *Müzik Tarihi*, Ankara, 1976.
- Önder, Mehmet, *Mevlânâ*, Tercüman 1001 Temel Eser, Ankara, Trz.
- Özcan, Nuri-Çetinkaya, Yalçın, “Mûsikî”, *DİA*, İstanbul, 2006, XXXI, 257-261.

- Özcan, Nuri, “Mevlevî Âyini”, *DİA*, Ankara, 2004, XXIX, 464-466.
- Öztuna, Yılmaz, *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990.
- Öztürk, Mehmet Cemal, *Cerrâhîlik Hz. Pîr Nûreddin Cerrâhî ve Cerrâhî Tarikatı*, Gelenek Yayınları, İstanbul, 2004.
- Öztürk, Yaşar Nuri, *Tasavvufun Ruhu ve Tarikatlar*, MÜİFY, İstanbul, 1988.
- Paçacı ve diğerleri, Gönül, *Osmanlı'nın Sesleri: Hammâmî-zâde İsmail Dede Efendi*, Boyut Müzik/Boyut Yayın Grubu(vcd-kitap).
- _____, *Türk Müzik Geleneğini Yaşatanlar: Bekir Sıdkı Sezgin*, Boyut Müzik/Boyut Yayın Grubu(vcd-kitap).
- Pakalın, Mehmet Zeki, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1971.
- Rauf Yekta, *Türk Mûsikîsi*, İstanbul, 1985.
- Rauf Yekta, Zekâîzâde Ahmet, Dr. Suphi, Ali Rıfat, *Türk Mûsikîsi Klasiklerinden-Mevlevî Âyinleri-*, İstanbul Konservatuvarı Yayınları, İstanbul, 1934.
- Refîğ, Gülper, *A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Mûsikîsi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1991.
- Rıfâî, Ahmed, *Burhanü'l-Müeyyed, Marifet Yolu*, Trc. Hasan Kâmil Yılmaz, Erkam Yayınları, İstanbul, 1984.
- Sargut, Cemalnur, “Semâ’ın Manâsı” <http://cemalnur.org/content/view/42/25/lang.tr/> (3 Haziran 2009).
- Schimmel, Annemarie, *Ben Rüzgârım Sen Ateş: Mevlânâ Celâleddin Rûmî*, Çev. Senail Özkan, İstanbul, 2000.
- _____, *İslâm’ın Mistik Boyutları*, Kabalcı Yayınları, Çev. Ergun Kocabıyık, İstanbul, 2004.
- Schopenhauer, *Aşkın Metafiziği*, Çev. Selahattin Hilav, Oluş Yayınları, İstanbul, 1963.
- Sezgin, Bekir Sıdkı, “Düşündüklerimiz”, *Sanat ve Kültürde Kök*, Buluş Matbaa, XIV, Nisan 1982, s. 22-28.
- Sipehsalar, Feridun b. Ahmed, *Mevlânâ ve Etrafindakiler*, Trc.Tahsin Yazıcı, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, 1977.
- Songar, Ayhan, “Mûsikî Psikolojisi”, *Türk Mûsikîsinin Dünü, Bugünü, Yarını*, Haz. Feyzi Halıcı, Sevinç Matbaası, Ankara, 1986.

- Sühreverdî, Şihâbüddin Ömer, *Âvârifü'l-Maârif (Tasavvufun Esasları)*, Haz. Hasan Kâmil Yılmaz-İrfan Gündüz, Erkam Yayınları, İstanbul, 1993.
- Şardağ, Rüşdü, *Itrî*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1992.
- Şeyh Safiyyüddin, Mevlânâ Ali b. Hüseyin, *Reşahât-Ayn el-Hayat- Can Damlaları*, Özleştiren: Necip Fazıl Kısakürek, Kamer Neşriyat, İstanbul, 1991.
- Talay, Feyha, *Mûsikî Tarihi*, Orhan Mete ve Ortağı Kolektif Şirketi Matbaası, İstanbul, 1959.
- Tanman, M. Baha, "Halvetîlik", *DBİA*, İstanbul, 1990, III, 533-535.
- Tanrıkorur, Cinuçen, Âyin/Mûsikî, *DİA*, İstanbul, 1991, IV, 251-252.
- _____, *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, Dergah Yayınları, İstanbul, 2005.
- Tekin, Gönül Alpay, "XV. Yüzyılın İlk Yarısında Yazılmış Bir Münazara: Sazlar Münâzarası", *AÜDTCFD*, 1972, X, 100-132.
- Terzibaşı, Atâ, *Kerkük Havaları*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1980.
- _____, *Kerkük Hoyratları ve Manileri*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1975.
- Timurtaş, Faruk Kadri, *Yûnus Emre Divânı*, Tercüman 1001 Temel Eser, 1972.
- Top, H. Hüseyin, *Mevlevî Usûl ve Âdabı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2001.
- Topçu, Nurettin *Kültür ve Medeniyet*, Hareket Yayınları, İstanbul, 1970.
- Turabi, Ahmet Hakkı, "Mûsikî/İbn Sînâ", Litera Yayıncılık, İstanbul, 2004.
- _____, *El-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1996.
- _____, "İshak el-Mevsîlî", *DİA*, İstanbul, 2000, XXII, 536-537.
- _____, "Kindî, Ya'kûb b. İshak/Mûsikî", *DİA*, İstanbul, XXVI, 58-59.
- Tûsî, Ebû Nasr Serrâc, *el-Lüma': İslâm Tasavvufu-Tasavvufla İlgili Sorular Cevaplar-;* Haz. Hasan Kâmil Yılmaz, Altınoluk Yayınları, İstanbul, 1996.
- Türer, Osman, "Letâif-i Hamse", *DİA*, Ankara, 2003, XXVII, 143-144.
- _____, *Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*, Seha Neşriyat, İstanbul, 1998.
- Uludağ, Süleyman, "Âyin/Tasavvuf", *DİA*, İstanbul, 1991, IV, 250-251.
- _____, "Devrân", *DİA*, İstanbul, 1994, IX, 248.
- _____, *İslâm Açısından Müzik ve Semâ*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2004.
- _____, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Marifet Yayınları, İstanbul, 1991.
- Uygun, Mehmet Nuri, *Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitabü'l-Edvâr'ı*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 1999.

- Uzdilek, Salih Murad, *İlim ve Mûsikî: Türk Mûsikîsi Üzerinde İncelemeler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1977.
- Yavaşca, Alaaddin, “Türk Mûsikîsinde Tavr”, *Sanat ve Kültürde Kök*, Buluş Matbaa, I, Şubat 1981, s. 30-34
- Yazıcı, Tahsin, “Fâtih’ten Sonra İstanbul’da İlk Halvetî Şeyhleri”, *İstanbul Enstitüsü Dergisi*, II, İstanbul, 1956, 29-30.
- _____, “Mevlânâ Devrinde Semâ”, *Şarkiyat Mecmuası*, İstanbul, 1964, V, 135-150.
- Yetik, Erhan, *İsmail-i Ankaravî, Hayatı, Eserleri ve Tasavvufî Görüşleri*, İşaret Yayınları, İstanbul, 1992.
- Yılmaz, Hasan Kâmil, *Ana Hatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*, Ensar Neşriyat, İstanbul, 2004.
- _____, “Aziz Mahmud Hüdâyî’nin Semâ’ Risâlesi”, *MÜİFD*, İstanbul, 1986, IV, 273-284.

ÖZGEÇMİŞ

1981 yılında Erzurum'da doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini Erzurum'da tamamladı. 2003 yılında Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nden mezun oldu. 2005 yılında Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Tasavvuf Tarihi alanında Yüksek Lisansa başladı. Halen Diyanet İşleri Başkanlığı'nda Kur'ân Kursu öğretmeni olarak görev yapmaktadır.