

Anadolu ve Türk Müzik Kültürü Açısından Semah ve Sema' Kavramlarına Bir Bakış

Cenk Güray*

1. Giriş

İslam Tasavvufu üzerine yapılan Anadolu'ya has bir tasavvuf anlayışının oluşması ve bunun üzerinde şekillenen "inanca dair" yapıları analiz edebilmek için, hem Türklerin İslamiyet öncesi inanç geleneklerini hem de Anadolu'daki İslam öncesi uygulamaları incelemek gerekmektedir. Yusuf Ziya Yörük (1932) bu ikili etkiye dikkat çekerken şöyle demektedir:

" Oğuzların Anadolu'da mevkilenmesinden ve Müslümanlığın bu mıntıkaya hâkim olmasından evvel, bu ülkedeki dini turların bunlar üzerinde asla tesiri olmadığını kabul edenlerden değiliz."

Yağmur Say (2006) da olaya Türk Kültürü açısından şu şekilde yaklaşmaktadır:

"Türkler Anadolu'ya gelişlerinde atlarının sırtında ve heybelerinde sadece maddi yaşama ait ürünleri değil aynı zamanda yaşam biçimlerini, geleneksel kültürlerini, içine girdikleri veya etkilendikleri inanç yapılarını da getirdiler. Bu oluşum içerisinde sosyal yaşantı; Gök Tanrı inancı temelli, Şamanist, Budist, Maniheizt, Taoist, Hinduist, İbrani, Hristiyan inanç ve yaşam örneklerinin oluşturduğu senkretik bir yapı arz ediyordu. İslami yaşam anlayışının içine giriş veya daha doğru bir ifadeyle halk

*Yrd Doç.Dr.,Atılım Üniversitesi Öğretim Üyesi,
Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Musikisi Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi.

Müslümanlığı süreci İran-Horasan kaynaklı yani Şii kaynaklı oldu. Orta Asya'da ulaşılan senkretik yapı Anadolu'da yeni bir senkretik yapıya, yeni bir senkretik aşamaya ulaşacaktı. "

Türklerin ve dolayısıyla İslam'ın Anadolu'ya hakimiyet sürecine tanıklık eden 11-14. yüzyıllar arası süre ve bu sürecin özellikle son iki yüzyılı Anadolu'da otorite boşluğunun yoğunlukla yaşandığı; Bizans'ın yok olma sürecine girdiği, Selçuklu'nun zayıfladığı, Osmanlı'nın ise henüz güçlenmediği bir süreç olarak dikkate değerdir. Ondan dolayı bu süreç; inanç sistemleri açısından yukarıda belirtilen sebeplerden dolayı bir karmaşıklık içerirken; otoriteye aday yapıların bu "inanç sistemleri" ile ilişkisi açısından da ilginçtir. Özellikle Osmanlı'nın "bu tür heterodoks yapılar ile olan" ilişkilerinde yürüttüğü denge politikası; bu yapılara otoriteden de pay vermesini gerektirmiş; bu topluluklar geleneklerinden gelen "mücadeleci" yapılarının böylesi bir otorite ile birleşmesi sonucu sonraki yüzyılları etkileyecek bir kültürel güç olarak gündeme gelmişlerdir (Say, 2006). Sonradan yine Osmanlı ile bu defa kontrol edilemeyen otoriteleri yüzünden çatışacak olan bu heterodoks ve bätini yapıların temelinde "Melâmetilik, Vefâilik ve Kalenderilik" gibi bölgeye has inanç sistemleri bulunmaktadır (Say, 2006). Bu yapılar günümüz Anadolu'sundaki inanç yelpazesinin de temelini oluşturmuşlardır.

Bu çalışmanın amacı günümüz Anadolu'sundaki inanç sisteminin temelini oluşturan bu coğrafyaya has Tasavvuf anlayışının temellerini incelerken; bu olgunun müzikal yönünü temsil eden "Sema ve Semah" kavramlarını Anadolu'nun müzik geleneklerine yaptıkları "mesnetlik" anlamında incelemek; temeli aynı olan bu kavramların tarihsel süreç içinde uğradığı anlam farklılıklarını dinbilim ve müzikbilim temelinde inceleyebilmektir. Çalışmanın organizasyonu genel olarak İslam ve İslam Tasavvufu açısından "Sema" kavramının irdelenmesiyle başlayacak; Anadolu'daki tasavvuf siteminin tarihsel kökenleri; bu yapı ile ilgili dini müzik ve dini dans gelenekleri irdelenerek incelenecek ve bu bağlantılardan yararlanılarak Anadolu'daki müzik yapılarının "evrilme ve dönüşüm" haritasının ayrıntıları "kalp ve akıllardaki" yansımalarından yararlanılarak aydınlatılmaya çalışılacaktır.

2. İslam Açısından Sema Anlayışı ve Anadolu'ya yansımaları

Hem "müziği işitmek" hem de "işitilen müzik" anlamına gelen "Sema" zengin ve renkli bir "kültür birikimini" biraz da tartışma yaratabilecek bir mahiyette etkilemiştir. Sema anlayışının sorgulanması, yerine göre yasal yerine göre de dinbilimsel veya mistik bir bakış açısıyla müziğin "kabul edilebilirliğini" sorgulamaktadır, bu yüzden kavramsal olarak dindışı müzikler yerine "kutsal veya dini" müzik yapılarıyla ilişkilendirilmektedir (Shiloah, 1995). İslam'ın müzik ile ilişkisi her dönem tartışmalı bir kavram olarak değişik yöndeki düşünceleri çevresinde toplamıştır (Güray, 2007). Bazı düşünür ve araştırmacılar "ayet ve hadis" bilgilerine dayanarak İslam'ın "müziğe bakışının" olumlu ve destekler yönde olduğunu öne sürerken, başkaları ise benzer bilgilere dayalı olarak tam ters yönde fikirler de geliştirmişlerdir. Bu düşünceleri içeren çalışmalardan; özellikle Anadolu'yu odak alanlar için, İslam Felsefesi'nin ve inanç sisteminin tüm yönlerini içeren bütüncül bir bakış açısının gerekliliği tartışmasızdır. Müziğin bir inanç sistemi ile ilişkisini irdelerken esasında müzik kavramının o inanç sistemine eklenmemekte olduğunu unutmamak gerekmektedir. Dini müzik kavramı bireyin sınırsız yaratıcılığını ortaya koymak yerine kendi ve evrendeki yeri ile ilgili " dini anlamı" sorgulamasına yol açmaktadır. Dolayısıyla; "İslam Felsefesi" ve üzerine yapılan "İslam tasavvufu" anlayışı tartışılmadan İslam'da müziğin veya "Sema'nın" yeri ile ilgili bütüncül bir düşünce de geliştirilebilmiş olmayacaktır. 8. Yüzyıl'da temelleri oluşmaya başlayan İslam Mistizmi veya bilinen adıyla "Sufizm ya da tasavvuf",

insanın maddi varlığından çıkıp, Allah'a yakınlaşmasının en güçlü yollarından biri olarak müziği görmektedir. Sufiler müziği tek yaradılıştan, çok anlamlılığa, şeytaniden ilahiye, göğe aidiyet ile yere aidiyet arasında pek çok anlamı ifade edebildiğine ve değeri ile doğasının, dinleyiciyi, Allah'ı kavrayışıyla doğru orantılı olarak şekillendirdiğine inanırlar. İnsan ruhu geldiği ilahi âleme duyduğu özlemden ötürü, vücuttan kurtulup Allah'a ulaşmaya çalışır. Bu vücuttan kurtulma işlemi, yani dünyevi hayattan ilahi evine dönüş Sufi kurallarının mistik muhayyelinde dans ve tabiidir ki müzikle şekil bulur. Bu Muhiddin İbn Arabi, el-Uskudari gibi pek çok düşünürün göre Sema'nın birinci anlamı iken bir diğer anlamı da sessiz, içsel hatta soyut bir Sema'dır ve yüksek bir mistik seviyeye ulaşmış sufii liderlerin ulaşabildiği bir mertebedir. Burada en azından herkes tarafından hissedilebilecek bir müzik yoktur, Sema tüm varlıkların içsel anlamlarını algılamak üzerine kuruludur. Müziğe bağlı olan Sema ise Muhiddin İbn Arabi'ye göre üç türdür, birincisi yani ilahi olan doğadaki herşeyle ilişki kurarken Allah'ı duymak ve ona seslenmek duygusu içinde tekrarlanan bir yapıdır, ikinci yani ruhsal olan Allah'ın her yerdeki varlığını hissettiren kozmik bir şarkıyı duymakla ilgilidir, üçüncüsü ise müzik eşliğinde yapılan mistik dansı ifade eder. Süufiler, mistik düşünceye sahip katılımcıları dini coşkuya çekebilmek için çok karmaşık ritüelik yapılar geliştirmişlerdir. Zikir bu ritüelik yapıların en önemlisidir, zikir kullanıldığı değişik din yapılarına göre şekil değiştirebilir. Kimi sürekli Allah'ı hatırlamaya yardımcı sözleri tekrar ederken, kimi müzik dinlemeyi (sema) ve dans etmeyi bunlara ekler veya ayrı şekilde ele alarak ritüellerini tamamlarlar. Benzer "Zikir" törenlerinin en eski örneklerini "Antik Yunan" döneminin "Doğa'daki uyanışı" temsil eden tanrısı olan Dionysos tapınımı ile ilgili ayinlerde görebilmekteyiz. Dionysos tapınımı aynı Frig'lerdeki Ana tanrıça tapınımı gibi davul, zil ve üflemlerle çalgılar eşliğinde insan ses ve hareketleri ile ulaşılan bir "vecd" halini anımsatır (Ely, 2003). Bu ayinlerin doğadaki uyanışı ve dolayısıyla "yaratılış" anını temsil etmesi; hep o ana gönderme yapan "Sema" anlayışının idrakinde de araştırmacılara yardımcı olabilir.

Mevlana Celaleddin Rumi'den sonra Mevlevilik olarak adlandırılan yapı, Sema'ya dair ritüellerin en karmaşık ve dikkat çekici olanlarını ortaya koymuştur, kalabalık bir müzisyen ve dansçı topluluğu aracılığıyla ortaya konulan mistik dans, Kuran'dan ve Mesnevi'den bölümlerin okunması ve Na't-ı Şerif'in icra edilmesi gibi kısımların eklenmesiyle sembolik bir ritüel törenini oluşturur (Shiloah, 1995). Dikkat edilirse bu yoğun müzikal yapılar, İslam'ın müziğe bakışı ile ilgili tartışmaları bambaşka bir boyuta taşımıştır, Esasında daha önce belirtildiği ve Ahmed Emin'in öne sürdüğü gibi iki önemli fıkıh ekolü olan Hicaz ve Irak arasında bile İslam'ın müziğe bakışı ile ilgili bir uzlaşma söz konusu değilken* (1969) tasavvufi sistemlerin ortaya çıkmasıyla bu farkların eski önemini kaybettiği, fıkıh mezhebi mensuplarıyla birlikte fıkıhın müzikle ilgili telakkisinin, tasavvufun tesiri ve cazibesıyla yumuşadığı ve zamanla tasavvufun potansında eridiği görülmektedir (Shiloah, 1995).

3. Tasavvuf Müziği (Sema)

Tasavvufta "dini müzik" yerine ısrarla Sema tabiri kullanılmıştır. Bunun çeşitli sebepleri vardır. Uludağ'ın bu konudaki düşünceleri oldukça detaylı sonuçlar içerir (2004) :

"a) Öncelikle sufiler, müzik (gına) kelimesi yerine sema sözcüğünü kullanmakla o devirde yaygın bulunan keyif ve nefis ehli ile karıştırılmaktan sakınmak istemişlerdi. Çünkü dünyaya da-

* İslam'ın doğduğu ve hadislerin bol olduğu bir yer olan Hicaz'da müzik hakkında müspet ve müsamahakar davranılmasının, o zamanın Arap örf ve adetine uygun olduğu, Irak'taki sert ve müsamahasız görüşlerin İran tesiriyle ortaya çıktığı, Ahmed Emin tarafından ileri sürülmüştür. (1969)

lan kimseler müziği nefsanî zevk ve keyif için dinledikleri, bu işi yaparken dinin emir ve yasaklarına riayet etmedikleri halde mutasavvıflar (tasavvuf ehli olanlar) müziği tamamen bundan başka bir gaye için ve apayrı bir şekilde dinlemişlerdir.

b) Sûfiler sema deyimini ekseriya ölçülü ses ve hoş sada manasına gelen müzik yerinde kullanmakla beraber, bu kelime ile zaman zaman daha şumullu kavramlar kastetmişler ve sema tabirini ölçülü ve hoş olmayan basit sesleri de kapsayacak kadar geniş bir anlamda kullanmışlardır. Mistik muhayille tabiatta işitilen bütün seslerde lahuti bir ahenk görmüştür; adeta tabiat-taki nizamı bir müzik ahengi olarak anlamıştır. Onun için tasavvufta sema demek, müzik demek değildir, ondan çok daha şumullü bir şeydir. Sema demek, kulak vasıtasıyla işitilen bütün sesler demektir. Müzik sadece semanın özel bir bölümüdür. Hatta tasavvufta; sesle hiçbir ilgisi bulunmayan manevi hakikatler, sırlar, hikmetler, niyetler ve müşahedeler de bir müziktir, semadır. Daha da ileri giderek, tasavvufta sessizlik de bir müziktir diyebiliriz.”

3.1 Tasavvufta Sema Teorileri ve Anadolu’da İslam Tasavvufu yapıları ile ilişkileri

Mutasavvıflar, müziğin meşruiyetini ve insanların neden müzikten zevk aldığını göstermek için, çeşitli görüşler ortaya atmışlardır. Bu görüşleri aşağıdaki gibi sırlayabiliriz:

3.1.1 Bezm-i Elest Teorisi: Büyük Sufi Ahmed er-Rufai’ye (1207-1273) göre Kuran-ı Kerim’de Araf Suresinde “Ben sizin Rabbiniz değil miyim ?” Onlar da “Evet, Rabbimizsin” (Elestu bi-Rabbikum. Kalu-bela) şeklinde ifade edilen ilahi “Elest” hitabını işitmenin zevki kalplerde yer tuttuğundan, Hz. Âdem’in yaratılmasından ve zürriyetinin dünyaya gelmesinden sonra, bu gizli sırlar zuhur eden halden dolayı bir nağme veyahut güzel bir kelime işittikçe o eski ahitteki zevkli dinlemenin sebebiyle kalp, uçacak hale gelir. Şüphesiz ki Elest hitabını işitmiş olma sırrı, bütün canlıların tabiatında mevcuttur. Onun için her cins kendi tabiatına uygun bir şekilde sema eder, ondan kendi himmeti nispetinde hisse alır (Uludağ, 2004).

Anadolu ve Türk-İslam Tasavvufu’nda önemli bir yer tutan Mevlana öğretisinde bu nazariye biraz da karamsar olarak yer alır. İnsanlar bu âleme ruhlar aleminden gelmiştir. Bu nedenle devamlı olarak o âlemin özlemi ve hasreti içindedirler. Asli vatana karşı duyulan bu iştiyak ve tahassürü dile getirmek zaruretinden müzik doğmuştur. Çünkü aslından ve esas yurdundan ayrılan her şey, ana vatanına dönmek için ahu zarlar içinde sızlanır durur. Bu anlayışla, Mesnevi’nin başlangıcında Mevlana tarafından belirtildiği gibi ney kamışlığına dönmek ister:

*“Dinle neyden çün hikayet etmede
Aynılıklardan şikâyet etmede”*

Yine Anadolu İslam Tasavvufu’nun önemli kaynaklarında (Başgöz, 2003), Yunus Emre’nin belirttiği gibi, su kaynağına, dolap geldiği dağa dönme arzusundadır ve bunun için içli nağmeler ortaya koymaktadır:

*Benim adım dertli dolap
Suyum akar yalap yalap
Böyle emretmiş çalap
Derdim vardır inilerim*

Beni bir dağda buldular

*Kolum kanadım kırdılar
Dolaba layık gördüler
Derdim vardır inilerim*

*Suyum alçaktan çekerim
Dönüp yükseğe dökerim
Görün ben neler çekerim
Derdim vardır inilerim*

Anadolu'daki müzikal ve edebi yapılara ciddi şekilde damgasını vurmuş derviş Pir Sultan Abdal'ın sözleri de aynı anlamları taşımaktadır:

*Ey benim sarı tamburam
Sen niçin inilersin
İçim oyuk derdim büyük
Ben onun için inilerim*

Anlatılan bu hadise "din teorisinde de" karşılığı olan bir süreçtir. Eliade'nin belirttiği gibi dini törenlerin sembolik anlamlarında; bir arketip (ilk örnek) modelin tekrar edilmesi o arketipin ilk kez gösterildiği mitsel anın yeniden canlandırılması anlamını bünyesinde taşır. Arketip "dünyanın mitsel başlangıç anı ise insan kendini yenileyebilmek ya da doğurabilmek ya da yaratılış anını tekrar yaşayabilmek için bu arketip modeli tekrar etmeye çalışır (Eliade, 1994). Sema'ya ilişkin dinsel ritüeller İslam Tasavvufu yaklaşımında da belirtildiği gibi yaratılış anına dönme isteği taşımaktadır. Anadolu kültüründe en az "Mevlevi Sema" kültürü kadar baskın olarak kendini hissettiren Alevi ve Bektaşî toplumlarının "Semah" kültürü de aynı anlayışı ortaya koyar. Sema ve Semah'taki dönme ritüelinin ilkel toplumlardaki din anlayışı ile ilgisini yine Eliade açıklamaktadır, kutsal ana dönüş, esasında içinde hiç bitmeyen bir tekrarı yani döngüyü de taşır:

"İlkeller de, zamana devresel bir yöneliş atfederek onun geri çevrilemezliğini ilga ederler. Her şey, her an kendi başlangıcında baştan başlar. Geçmiş geleceğin bir ön-biçimlenişinden ibarettir. Hiçbir olay geri çevrilemez değildir, hiçbir dönüşüm nihai değildir. Bir anlamda dünyada yeni hiçbir şeyin olmadığını söylemek mümkündür, zira her şey aynı ilk prototipin tekrardan ibarettir; bu tekrar, arketipik jestin ilk gösterildiği mitsel anı güncelleştirerek dünyayı sürekli başlangıçların aynı gündeğümü anında tutar. Zamanın işlevi bütün yaptığı şeylerin ortaya çıkış ve varoluşunu mümkün kılmaktır. Onların var oluşları üzerinde hiçbir nihai etkisi yoktur, çünkü kendisi de sürekli yeniden doğmaktadır." (Eliade, 1994).

Sema'daki döngü olgusunun "dans" ile ilişkisini açıklamakta konuya değişik bir boyut getirecektir:

"Klasik dans literatüründe, dönerek yapılan en eski danslara topaç veya burgaç dansları denir. Dönme danslarının başlıca hususiyeti, vecde dayalı ekstaz dansları olmasıdır. Dönme hadisesi hemen her zamanda, insanda bedeni ve ruhi bir ekstaz husule getirir...Dönerken duyulan vecd aslında bir vasıttır. Burada esas olan, bu vecd içinde ruhun bedeni terk etmesi, sonsuzluğa ulaşmayı denemesidir...Sema merasimi insanın manevi seferini, daha çık tabirle "Mirac'ını" temsil eder" (Yöndemli, 1997)

Burada belirtildiği ve ileride tekrar bahsedileceği gibi "Miraç" hadisesi yaratana kavuşmayı, onunla bütünleşmeyi anlatır ki bu durum Sema'nın "Bezm-i Elest" Teorisi ile gayet örtüşmektedir. Buradaki "Miraç" hadisesi bu mantık ile yaklaşınca "zamanın başlangıcını ve yaratılış" anını da içeren bir arketip haline dönmektedir ki Anadolu'daki Sema ve Semah geleneklerinin alt yapısında da bu "arketip" yatmaktadır:

"Sema, kulun hakikate yönelip aşkla yücelmesi, benliğini terk ederek Hakta yok oluşu ve olgunluğa erişmiş, kamil olarak tekrar kulluğa dönmemesinin sembolik ifadesidir." (Yöndemli, 1997)

Mevlana'nın sözleri de bu olguyu destekler anlamdadır:

"Allah'a giden sayısız yollar vardır. Biz O'na sema ve musiki ile ulaşmayı tercih ediyoruz"

Semah töreninin ritüel yapısına ilişkin Melikoff tarafından nakledilen bu örnek tartışmayı daha da çözümleyecektir (2006):

"Miraç sırasında Peygamber, Kırklar Bezmi'ne varır ve nederde olduğunu sorar. Bir ses "Biz Kırklar'ız ve kırk'ımız Bir'iz." Yanıtını alır. Peygamber kanıt ister. O zaman Hz. Ali, ki Peygamber ezeli ruh varlığı içinde onu tanıyamamıştır-, parmağını keser ve Kırklar'ın her birden elleri kanamağa başlar. Ancak Peygamber, bakar ve " Siz otuz dokuz kişisiniz !" der. Bunun üzerine "Birimiz yardım toplamaya gitti." Yanıtını alır. Tam o anda, kanayan bir el kendisine uzanır. Bu, parsa toplamaya giden Selman-ı Farsi'nin elidir; ancak bir üzüm tanesi bulup getirebilmiştir. Bu bir tek üzüm tanesinden, Peygamber, kırk kişiye pay edilecek kadar şerbet çıkarır. Bu şerbet'ten içen Kırklar, kendilerinden geçer ve dönmeye başlarlar. Peygamber de katılmak üzere kalktığı anda türbanı çözülür, düşer, kırk parçaya bölünür. Kırkların her biri bir parçayı beline dolar ve tekrar dönmeye başlarlar.

Alevilerde, Zakir ya da Ozan, bu gerçek-üstü anı canlandırdığında, topluluk ayağa kalkar, Sema'ya katılmak isteyenler bellerine bir kuşak-çoğu kez başörtüsü- dolar ve dönüşe katılırlar.

Ayin-i Cem, bu tanrısal bezmin, yerdeki yeniden güncelleştirilişinin sunuluşudur. Bunun içindir ki, aynı zamanda, bu ayine *Kırklar Meclisi* "Kırklar Bezmi"; yapıldığı alana ise *Kırklar Meydanı*, "Kırkların toplandığı yer" adları verilmektedir."

Yine Yörükkan'ın (2006) Tahtacı Alevi'ler ile ilgili araştırmasında yansıttığına göre Zemheri'nin 18. gecesini yapılan toplantı Miraç'ın temsilidir. Ayin bittikten sonra Dernek'e iştirak edenler birbirinin Miraç'ını kutlarlar ve "Miraç'ın kutlu olsun" diyerek birbirlerinden uzaklaşırlar. Bu buluntular da öne sürülen fikirleri destekler niteliktedir.

Bu durum bize "Mevlevi'liktaki Sema" geleneği ile günümüzde Alevi ve Bektaşilik'le simgelenen Semah geleneğinin "inançsal ve simgesel" altyapıları arasında hiçbir fark olmadığını göstermektedir.

Yusuf Ziya Yörükkan'ın (2006) hadiseye yaklaşımı ise bu olgunun geçmişteki inanç sistemleri ile bağlantısını kurmaktadır:

"Cem Ayini'nin Miraç'ı sembolize etmesi ve Cem'de ölmeyen önce ölme ve dirilme temalarının işlenmesi, Hıristiyanlık dahil pek çok inanç sisteminin içine sızmış eski bir geleneğin devamıdır. Hellenizm ile birlikte doğu kaynaklı pek çok düşüncenin Yunan inanç ve düşünce sis-

temine sızarak eskisi ile hamur haline gelmesi, mevcut olanı çok daha karmaşık bir hale getirmiştir. Türkler Anadolu'ya geldikleri zaman, bu karmaşık din ve mitolojileri hazır bulmuşlar ve bir dereceye kadar da onların etkisinde kalmışlardır. Daha önce dağarcıklarında bulunan ve Uygurlar aracılığı ile Manihaizm'in eskatolojisinden ve öbür dünya tasavvurlarından öğrendikleri ayrıntıları Miraç anlayışlarına katmayı ve onu süsleyerek masallaştırmayı, sonra da en belirgin ifadesini Miraç'ta bulan yeni bir Tanrı anlayışı geliştirmeyi bu yolla gerçekleştirmişlerdir."

3.1.2 İlahi güzellik teorisi: İlahi ve güzellik, düşüncenin keyfiyetini kavrayamayacağı, zekânın izahını yapamayacağı bir tarzda ruhlar tarafından temaşa edilmektedir. Düşünce, madde âlemiyle ilgili hususlarda yetkili olduğundan soyut âleme ulaşmak için yol bulamamakta, ruhlar tarafından temaşa edilen gaip âleminin sırlarını bilmeye imkan kalmamaktadır. Bu ilahi güzelliğin tecellisini temaşa eden âşıkların hal ve makamlarına göre zevk, vecd ve semaları olur. Bu düşüncede hem Platon ve Yeni Platoncu felsefelerin ve daha önce de büyük İslam düşünürü Gazali tarafından ortaya konulan fikirlerin etkisi vardır. Âlemde hiçbir hayır, hiçbir güzellik ve sevilen hiçbir şey yoktur ki, Allah'ın güzelliklerinden bir güzellik, kereminin eserlerinden bir eser ve cömertlik denizinden bir katre olmasın (Uludağ, 2004). Dikkat edilirse bu yaklaşım, İslam ve özellikle Anadolu tasavvufunun Allah'ı kendinde, her yaratılışta ve bu sebeple doğanın her yerinde araması görüşü ile örtüşmektedir (Ocak, 1999). Yine Ocak'ın belirttiği gibi Alevilik'teki bu Tanrı anlayışı, kısaca "Tanrı'nın insan bedeninde şekillenmesi diyebileceğimiz hulul (incarnation) inancı çerçevesinde, eski Türklerdeki Gök Tanrı kavramının Hz. Ali ile özdeş hale getirilmesinden doğan bir Tanrı telakkisidir (1999). Bu durum tarikat, şeriat ve marifet aşamalarından geçtikten sonra "hakikat" aşamasına ulaşan insanın özünde kötülük kalmaması, yokluktan ve karanlıktan gelen her şeyin eriyip yok olması ve sadece Tanrı niteliklerinin kalmasıdır. Böylece insan tanrılaşacak, Tanrı ile bir olacaktır. Kul-Tanrı, yaratan-yaratılan ikiliğinin yok olduğu bu aşama Anadolu tasavvufunda Enelhak, "Ben Tanrıyım tek gerçeğim" diyen bir anlayış ile ifade edilmiştir (Başgöz, 2003).

3.1.3 Ruhun erkekliği, nefsin dişliliği teorisi: Tasavvufta Sema ile ilgili öne sürülen bir başka teori de ruhun nağmelerden zevk almasının sebebini şöyle açıklar (Uludağ, 2004):

"Nağmeler vasıtasıyla nefis ile ruh gizli bir şekilde ve şifre ile fısıldaşır, âşıklar gibi gizli gizli konuşurlar. Nefis ile Ruh arasında ezelden beri bir karşılıklı aşk bulunmaktadır. Bunun sebebi, nefsin dişliliği (unuset), ruhun erkekliğidir (zukuret). Dişi ile erkek arasında tabii olarak karşılıklı bir meyil ve aşk söz konusudur. Bir ayette "Onunla tatmin olsun diye Allah Havva'yı Adem'den yarattı" (Araf, 189) buyrulmuştur. Bu ayette "Min-ha" (Havva'yı Adem'den yarattık) denilmiş olması, karşılıklı aşka ve ülfete sebep olan birbirine bitişmenin lüzumuna işaret edilmiş olmasından dolayıdır. Ruh nağmelerden zevk alır. Çünkü bu nağmeler, iki âşık arasında geçen ve âşıkları mest edecek derecede eğlendiren fısıldaşmalardır. Hikmet (madde) âleminde Havva'nın Adem'den yaratılması gibi, kudret (mana) âleminde de nefis, ruhtan meydana getirilmiştir. İkisi arasındaki ünsiyet ve ülfetin eşasını bu husus teşkil etmektedir."

Bu yaklaşım daha önce ortaya konulan teorilerle de belirli anlamda paralellikler barındırmaktadır. Bu müzikal coşku, ruhsal coşku olan "Vecd'i de" beraberinde getirir. Anadolu Tasavvufu'ndaki Sema anlayışında da Sema sonucu olan ruhsal coşku ve Allah'a yakınlaşma benzer şekillerde anlatılmaktadır.

3.1.4 Pisagor'un teorisi: Pisagor'un gezegenlerin ya da gök cisimlerinin dönüşünden yani ev-

renin hareketinden ortaya çıkan sesleri müziğin temeli olarak düşünmesi, Antik Yunan dönemi ve sonrası pek çok müzik kuramcısını etkilemiştir. Bundan dolayı söz konusu teori uzun yıllar, neredeyse 17. yüzyılın ortaları ve 18. yüzyılın başlarına kadar Ortaçağ İslam ve Osmanlı Dönemi müzik kuramcılarının kitaplarında müziğin ortaya çıkma sebeplerinden biri olarak anlatılmıştır.

Dikkat edilirse tüm teorilerde ortak olan gizli veya açık şekilde, müziğin öncelikle doğanın ve onun doğal bir unsuru olan insanın iç enerjisini yansıttığı, bu sebeple bu iç enerjiyi kullanarak insanın yaratıcısına ulaşabilmesinin, onu kalbinde hissedebilecek kadar yaklaşmasının mümkün olabileceği anlatılmaktadır. Kuran'da "İnsana şah damarından daha yakın olarak" ifade edilen Allah-İnsan etkileşimi ve bütünlüğü, Anadolu Tasavvufu'nda Yunus Emre'de "Bir ben vardır bende benden içeri..." dizeleriyle vücut bulmuştur.

4. Anadolu'daki Eski Uygarlıklarda ve Türkler'de İnanç ve Müzik İlişkisi

4.1 Anadolu ve İnanç Gelenekleri

Anadolu Kavramı ve coğrafyası pek çok kültürel etkiyi içinde barındırarak bunların birbirleriyle etkileşimlerine ve sonuçta pek çok karmaşık ve özgün kültürel yapı ortaya çıkarmalarına önyak olmuştur. İnanca dair yapılar ve bu doğrultudaki müzik anlayışı da bu yüzden Anadolu'da çeşitlilik gösterir.

Anadolu'da Hatti ve Hitit'lerle belgelenebilen "kutsal törenlere" müziğin eşlik etme geleneği (Dinçol, 1999), temel özelliklerini şaşırtıcı biçimde koruyarak Frigya (Alp, 1999) gibi ara uygarlıklar yoluyla Antik Yunan'a oradan da Roma ve Bizans (Wellezs, 1961) kültürlerine geçmiştir. Eski Türk geleneklerinde görülen "Şaman" simgesine atanan kutsallık ve üzerinde taşıdığı din adamı ya da doğaüstü ile ilişki kuran kişi ve müzisyen paralelliği de, Anadolu'daki yaşamı da kapsayan sonraki süreç içinde "müzik adamının", "bağlamanın" kutsallığını ve bu temelde dini müziğin önemini yanında taşımıştır (Ak, 2001). Anadolu'daki İslam anlayışı da müziği, "evreni" ve "Tanrı'yı" anlamının en önemli yollarından bir olarak görmüştür (Uludağ, 2004) (Ocak, 1999):

"Müzik, Tanrı aşıkları için ruhun gıdası olmuştur,
Zira müzikte sevgili ile birleşme ümidi mevcuttur"-Mesnevi'den (Uludağ, 2004)

Bu sonuç hem eski Türk geleneklerinin hem de eski Anadolu uygarlıklarının kültürlerinin ortak etkisi ile ortaya çıkmıştır ve ne ilginçtir ki "din anlayışı" değişse de temeldeki bazı çekirdek yapılar kültürün ana özelliklerini "din çerçevesinde" kuşaklarca "hafıza kültürü" aracılığıyla iletmektedir (Güray, 2006).

4.2 Eski Türklerde Şaman'lık İnancı, Müzik ve Alevilik İlişkisi

Şaman Ayinleri'nde, "müzik ve raks" ayinin vazgeçilmez bir parçasıdır, ayinlerde kutsal olan ile ilişki kurmaya çalışan Şama (kam) bu ilişkiyi müzik ve dans yoluyla ortaya koyar. Yörükan'ın Ziya Gökalp'tan aktardığı şu sözler bu durumu destekler durumdadır:

"Kamın iki yamağı vardır. Bunlar musikiye, curalarını öttürmeye, kam ise davulunu çalarak raksetmeye başlar. Bu raks tertipsiz ve nizamsızdır. Raks yapılırken dua okumaya devam edilir

yahut dua değil de esrarlı birtakım cümleler söylenir. Yamaklardan biri kam tarafından yapılmış olan merdiven gibi bir ağacı tutmaktadır. Bu ağacın üzerinde dokuz basamağı ifade edecek surette birtakım kertikler vardır ve her kertik bir basamaktır" (2005)

Kam, raks ettiği esnada bir basamağa ayak basmış gibi bir adım atar. Bununla kam birinci kat göğe çıkmış olur. Çünkü kamlar her merasimde göklere seyahat ederler. (Yörükan, 2005)

Şaman bu anlarda "vecd" halindedir. Yoğunlaşma sonucu kendinden geçmiştir. Bu benzer durumlar, yani kutsalla ilişkin olan kişinin kutsal mekanları "ayın" esnasında dolaşması, pek çok Heterodoks İslam yapısında ayinlerin temelini oluşturmaktadır. Alevi Kültürü'ndeki Cem Töreni de içerdiği dans-müzik yapısı ve simgelediği anlamlar dolayısıyla Şaman Ayinleri ile yoğun benzerlikler taşımaktadır. Yörükan (2006) da bu durumu destekler mahiyette fikirler ortaya koyarken Anadolu'da ve komşu coğrafyalarda daha önceden veya İslam ile eşzamanlı olarak yaşanan değerlerin bu oluşumdaki etkisinin göz ardı edilmemesi gerektiğini de söylemiştir. Yörükan aynı zamanda "Alevi Erenleri'nin ve özellikle Dede'lerin" "Şaman'ın veya Kam'ın" iş bölümünün bir kısmını bu simgeler ortadan kaldıktan sonra üstlendiklerini de ifade etmektedir. Yine Şaman'ın "müzik" ile ilgili görevlerinin "Ozan'a" yüklenmiş olabilmesi, ve Ozan'ın çalgısı "bağlama'nın" Alevi-Bektaşî kültüründe "Telli Kur'an" diye ifade edilebilecek denli bir kutsallık taşımasının altyapısında bu eski Türk gelenekleri ile eski Anadolu İnanç Gelenekleri'nin olması muhtemeldir.

Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslamlaşması süreci çoğu Türkmen kökenli pek çok topluluğun ve aşiretin "Anadolu'ya" gelip kademe kademe manevi ve maddi örgütlenme yapılarını oluşturmaları ile gerçekleşmiştir. Bu sürecin merkezinde, manevi örgütlenme merkezleri olarak yer alan "Tekke'lerin" ve bu tekkelerde faaliyetlerini yürüten "Dervişlerin" faaliyetleri bu dönüşüm olgusunu şekillendiren yapılar olarak dikkat çekicidir.

"Tekke, genellikle doğrudan doğruya bir tarikat adına açılan, o tarikata mensup dervişlerin toplandıkları, zikrettikleri, kendi ilkelerince sürdürülen töreleri ve ayinleri yerine getirdiği gibi, tarikatlarla ilgili tüm kuruluşlar için de kullanılan bir genel terimdir"

Tekkeler ve burada yürütülen faaliyetlerin simgesel inanç merkezinde müzik ve dansın bulunması; Anadolu'nun müzikal yapılarının temelindeki "tasavvufa" bağlı manevi yapılanmayı da rahatlıkla açıklayabilmektedir. Özellikle Kalenderi dervişlerinin geleneklerinde, dünya işlerinden tamamıyla uzak olarak "müzik ve dans" ile ve bir "vecd" halinde "Tanrı'ya" ulaşma isteği, hatta Tanrı'nın insan vücudunda da "yer aldığı" savunan Vahdet-i Vücut anlayışı vardır. Kalenderilerin yine bu yoğunlaşmayı sağlamak adına "uyuşturucu" kullanmalarına pek çok kaynak yer verirken; yine benzer kaynaklar Rum Abdalları adlı Kalenderi zümresini daire, kudüm ve boynuz gibi çalgılar ile dolaşan gezici gruplar olarak tasvir etmişlerdir. Yine pek çok kaynağa göre Kalenderi Dervişleri Mevlana'nın vefatında gülbanklar çekerek ve "Hay huy" ederek üzüntülerini belirtmişlerdir. Seyyid Battal Gazi Külliyesi Kalenderi Dervişlerin Cuma günleri ayin yaptığı mekânlardan biridir. (Say, 2006). Bu tip parça parça bilgilerin birleştirilmesi; müziğin ve müzik ile ulaşılan vecd halinin inanç sistemindeki yerini kolaylıkla ifade edebilmektedir. Bunların yanında "Anadolu'daki manevi ve dolayısıyla yapılanmanın" oluşumunda büyük pay sahibi olan başka bir inanç topluluğu da "Melameti'lerdir". Melameti'lik, Abbasi İmparatorluğu'ndaki Mevali tabakasına mensup esnaf sınıfının mistik hareketi olarak başlamış, Hind-İran mistik kültürü vasıtasıyla Horasan ve Maverünnahr'de şekillenmiştir. (Say, 2006) Köprü-

lü'ye göre (1976) "bunlar tıpkı eski Şamanlar gibi manzum ilahiler okuyan, Budist Rahiple bi menkıbeler anlatan kişilerdir".

Menakıbu'l-Kudsiye ile Menakıb-ı Hacı Bektaş-ı Veli'de bu tipik eski Şamanist Türk geleneğine telmihte bulunan önemli bilgiler vardır. Bu kaynaklarda kadın-erkek beraber gerçekleştirilen ayin yapılarıyla ilgili bilgiler verilmekte, bu arada kadın ve erkeklerin "ayin sırasında" birine bir nefis lezzeti duymadığı da hatırlatılmaktadır. Bu durum önceki bölümlerde nakledilen "nefsin dişiliği ve ruhun erkekliliği teorisi" ve "Şaman Ayinleri" ile benzerlikler içermektedir. Benzer ayinler "Şaman inançlarında" ateş yakılması, Şaman'ın ve diğer kişilerin yerini alması, içki sunulması, ilahiler söylenmesi ve raks edilmesiyle gerçekleştirilmektedir. Genelde otu ve raks bir daire halinde gerçekleştirilir. Heteredoks bir İslamik çizgiyi yürüten Yesevilik'te, Vefailik'te ve Ahilik'te özellikle Türkmenlere ve Anadolu'ya has durumlarda bu ayin sistemi tekrar edildiği bilinmektedir. Benzer gelenekler, eski İran'daki Maniheizt çevrelerinde de görülmektedir, Türklerin de İslam'dan önce yoğun olarak yaşadıkları bu inanç sisteminin süreç içinde karşılıklı etkileşimleri de gündeme getirdiği bir gerçektir. Bu yaklaşımla eskiden mevcut olan Şamanist geleneğin bu İran dinine geçtikten sonra da devam ettiği ve bu hüviyetiyle Yesevilik Vefailik gibi Türkmen tarikatlarına girerek yaşadığı tahmin olunabilir. Bu iki önemli tarihsel bünyesine mal eden Babai hareketinin bu geleneği sürdürdüğü ve nihayet XV. Yüzyılda teşekkül eden Bektaşiliğe bu kanalla geçtiğini söylemek bu suretle mümkün gözükmemektedir (Oca 1999). Ocak, görüşlerini şöyle noktalandırmaktadır:

"İşte, kanaatimizce Bektaşî ve Kızılbaş zümrelerinde büyük bir titizlik ve sadakatle yüzyıllardan beri yapılagelen Ayin-ı Cem'in aslı bu olmalıdır." (1999)

Bu noktada dikkat çekilmesi gerekli topluluklardan biri de "Abdallardır". Abdallar, Ülkütaşır'a göre (1940) Güney, Batı ve Orta Anadolu'da mesken tutmuş Babai Türkmenlerin bakiyesidir (Yörük, 2006) olan bir Türkmen Aşireti olup; ismen ve cismen göç sonrası yıllardaki kültürel yapıyı ciddi şekilde şekillendirmişlerdir. Daha önce bahsedilen "Kalenderi" yapılarının da Abdallardan oluştuğu söylenebilir. (Say, 2006) Onlardaki Sema şekli Tahtacılar'da görülen Sema şekline genel olarak benzerken; simgesel bazı figürlerde farklılıklar da bulunmaktadır (Atabeyli, 1940). Abdallar'ın şu an özellikle Kırşehir-Keskin civarında yaşayan ardılları, özellikle müzik yetenekleri ve müziğe yükledikleri simgesel anlamlar söz konusu olunca bu çalışma için önemli bir kaynak oluşturmaktadırlar.

4.3 Mevlevilik, müzik, tarihsel altyapısı ve ileriye etkileri

Anadolu'daki İslam Tasavvufu'nu şekillendiren en önemli yapılardan olan Mevlevilik de "Sema" konusunu inanç esaslarının en önemli dayanaklarından biri haline getirmiştir. Aslında, Mevlana daha evvel muhtelif sufiler tarafından çeşitli şekillerde ifade edilen fikir ve inançları kendine has bir üslup ile ifade etmiştir, bundan dolayı Mevlana ile selefi olan sufilerin sema meclisleri arasında da hiçbir fark yoktur. Mevlana'nın sema anlayışında çalgılar, özellikle ney kutsal olarak algılanmaktadır. Mevlana'ya göre ney çevreye aşk ateşleri saçmaktadır. Ona göre neyden çıkan ses perdeleri insanla Rabb'i arasında bulunan perdeleri kaldırarak, kulun aşık olduğu Allah'ı seyretmesini temin eder. Yine Mevlana müziğin Tanrı aşıkları için ruhani bir gıda olduğuna dair selefleri tarafından ileri sürülen görüşü paylaşır. Pek çok tarihçiye göre Mevlana'nın semayı sistemleştirmesi, Irak-ı Acem'den gelen ve sema geleneğine sahip Şems-i Tebrizi ki kuvvetle muhtemel bir kalenderi dervişidir ile tanışmasından sonraki vakitlere denk gelir.

Sonraki dönemlerde ruhani bir coşku ve vecd içinde bireysel veya topluluk olarak Mevlana'nın sema geleneğini Mevlevilik açısından şekillendirdiği görülmektedir. Bazen semaya, ney, def, rebab gibi çalgılardan oluşan çalgı toplulukları eşlik ederken, bazen de; özellikle Mevlana'nın bireysel olarak ortaya koyduğu Sema'da; yer yer okuduğu şiirlerin coşkusu yer yer de kentin doğal seslerinin semaya eşlik ettiği görülmektedir.

Başlangıçta Mevlana'da klasik şekliyle başlayıp, Şems'in teşvikiyle dönme şeklinde tezahür eden sema ayini kısa sürede büyük bir rağbete mazhar olmuş ve devrin ileri gelenlerinin bir nevi yarı dini eğlence ziyafeti halini almıştır (Uludağ, 2004). Sema törenleri Mevlana'nın bulunduğu medresede, Süleyman Çelebi'nin evinde, Ilgın'da devrin ileri gelenlerinin evinde veya Sadreddin Konevi'nin medresesinde tekrarlanmaya başlamıştır. Başlangıçta sema zamanı Mevlana'nın vecd hallerine bağlıyken, ölümünden sonra Hüsameddin Çelebi, sema zamanını, özel durumlar dışında Cuma namazına müteakip Kuran okunmasının ardından başlayacak şekilde sabitlemiştir. Sema toplantılarında bir saz heyeti (heyet-i mutriban), sema edenler ve seyircilerin bulunduğu aktarılmaktadır. Çalgılar arasında en çok ismi geçenler ney, kavak, rebab, def, zurna, nekkare ve başarat'tır. Saz heyeti sema yapılan mekânda yüksekçe bir yerde bulunmaktadır. Sema etmeye bir hey nidası ile başlanmakta olduğu ve gündüzleri yapılan sema gece yarısına kadar, geceleyin başlayanın ise sabaha kadar devam ettiği nakledilmektedir. Davete katılanlar arasında şeriat ve tarikat ehli ile devlet ricali birlikte bulunmaktadır. Görülüyor ki, Mevlana'nın bizzat Sema ile meşguliyeti ve müziğin ameli yönü ile ilgilenmesi, nazari sahada ileri sürdüğü görüşlerden daha az önemli değildir. Mevlevi kökenli bu müzik geleneği ilerleyen yıllarda Türk-İslam müziğinin en görkemli örneklerini Mevlevi Ayinleri aracılığıyla ortaya koymuştur. Coşkun ve cezbeli bir ruha sahip olan Mevlana, Şems-i Tebrizi'yle görüştüğünden sonra sema etmeye başlamış ve bunu büyük bir bedensel ve ruhani coşku ile yapmıştır. Mevlana zamanında, daha önceki tasavvufi semadan hiç de farklı olmayan, Mevlana'nın oğlu Sultan Velid'den sonra yavaş yavaş şimdi bildiğimiz hali alarak Mevlevi tarikatının esas ayini haline gelen, sonra da mükabele adını alan bu Mevlevi tarikat ayininin aslı, Mevlana'nın müzik hakkında ileri sürdüğü bahis konusu görüşlerdir. Mevlevi sema ve müziği bu temel üzerine kurulmuş, inkişaf için Mevlana'nın görüşlerinden hız ve kuvvet almıştır (Uludağ, 2004)

5. Müzik kuramı evren ilişkisi: Bir üçüncü kuram

Müzik insanlığın her döneminde doğayı ve doğaüstünü anlamanın ve algılamanın en bildik yollarından biri olarak görülmüştür. Hem inanç sistemlerindeki kullanış özellikleri hem de matematik ve fizik gibi doğayı çözümlmek için insanlara kılavuzluk eden bilim dallarıyla yakın ilişkisi bu doğal sonucu ortaya koymuştur. Müzik kuramı bu yüzden yakın çağlara kadar her dönem doğanın ve evrenin uyumu ile ilgili bilgi ve ipuçlarını bünyesinde taşımıştır. Eski Mısır ve Eski Mezopotamya döneminden Antik Yunan dönemine kadar kuram, dünyaya ilişkin felsefi sembollerini içeren matematiksel ilişkiler düzeneği içinde gelişirken, özellikle Aristoxenus'tan sonra matematikten ziyade duyuma, sesler ve aralıkların organizasyonuna bağlı bir kuram ifadesi gitgide daha çok desteklenmeye başlamış, bu anlayış bugünkü kuram yapısının da temellerini atmıştır. Daha o dönemde yukarıda belirtilen iki yapısal tercih etrafında şekillenen ilim ve iş erbabi okullar, müzik kuramının bu iki farklı yönünü ileriki yıllara taşımışlardır.

Yine Antik Yunan döneminden beri gelen, müziği doğadaki uyumun bir parçası olarak gören ve bu uyumu müzik üzerinden anlatan görüş bu iki okuldan ayrılmaktadır. Çünkü bu yaklaşımda müzik icrasına yönelik bir tarif verilmemekte ancak müziğin işlevine ve anlamına yö-

nelik açıklamalardan müzik icrasına yönelik bazı ipuçları çıkarılabilmektedir. Anadolu'daki tasavvuf anlayışının Batını şifreleri ağırlıklı olarak bu anlayış ile bugüne kadar taşınmış, müzik bu anlamda kültürel öğeleri taşıyıcı bir rol üstlenmiştir. Bundan dolayı, müzik kuramından gelen ve süreç içinde kuramın müzik icrasına yönelmesi ile ortadan kaybolan müziğin anlamsal boyutuna dair bazı tanımların bu Batını gelenek ile aktarıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Böyle bir geleneğin araştırılması hem kültürel aktarım hem de müziğin anlamsal ve pratik tabanını ilgilili çok değerli bilgileri aktarabilecektir.

5. İnanç ve müzik kavramları ilişkisi, kültürler arası geçkiler ve Anadolu'daki durum

Müzik her zaman ve her mekanda, insanlık kültürüne ve inançlarına yönelik simgesellikleri bünyesinde barındırmaktadır. Her bir kültürün bir değerine, dinler ve felsefe vasıtaları ile bırakılan bu "simgeler", müzik araştırmacılığında da müzikal yapıların kültürel bağlantıları ile ilgili araştırmacılara çok ciddi veriler sağlamaktadır. İslam Müzik Kültürü açısından İhvan-ı Safa'nın sağladığı müzikal kaynaklar, benzeri kültürel geçkilerin incelenemediği en eski yazılı kaynaklardan bir olarak dikkat çekicidir.

X. yüzyılda Basra'da kurulan İhvan-ı Safa, isim olarak bilim ve felsefeyle, bizzat bunlar uğruna değil de bünyesinde, heterojen İslam devleti elitinin dini zümreler, ulusal topluluklar ve bizzat Müslüman mezhepler arasında yayılmış bulunan çatışmalardan iltica edebileceği bir tür ahlaki-manevi cemaat teşkil edebilmek umuduyla uğraşan, bir grup bağımsız düşünür tarafından kullanılmıştır (Çetinkaya, 2001). İhvan-ı Safa'nın en önemli eseri, ansiklopedik derlemeler olarak nitelendirilebilecek olan Risalelerdir. Risalelerin biri müzik felsefesi ile ilgilidir. İhvan-ı Safa'da müzik, kozmik ahengin bir yaratıcısıdır. İnsan kendi küçük âleminde büyük âlemdeki uyumu, yine müzik yaparak yakalamak arzusundadır. Bu arzu, amacı İnsan el Kamil olmaya kadar giden bir yolculuğu da beraberinde getirir. İhvan-ı Safa, Eski Yunan düşünürü Fisagor ve Konfüçyüs'ün düşüncelerinin etkisi altındadır, ortaya konulan müzik felsefesi bu düşünürlerin kendi dönemlerinde ortaya koydukları anlayışlara çok benzemektedir. Bilindiği gibi, bu iki düşünürden birincisi Eski Yunan müzik kuramının temellerini atmışken, diğeri de Eski Çin Müzik Teorisi'nin temellerini felsefi manada ortaya koymuştur. Eski Yunan ve sonrasındaki İslam Uygarlığının müzikal teorilerinde rastlanan 12 gezegenin, 12 burca ve 12 makama tekabül etmesi, İhvan-Safa'da belirtildiği gibi insan vücudundaki 12 deliğin uyumunu ve birbirleriyle ilişkisini de yansıtmaktadır. Fisagor'un öne sürdüğü gezegenlerin hareket ederken ses çıkardıklarına dair düşünce, İhvan-ı Safa'da da göze çarpmaktadır. Yine risalelerde belirtildiği gibi "Gezegen ve yıldız hareketlerinin nağmeleri de, oradaki canlılara ruhlar âleminin mutluluğunu hatırlatır" (Çetinkaya, 2001). Bu olay da daha önce bahsedilen tasavvuftaki "elest bezmi'ne" yani ruhların yaratıldığı zamana duyulan iç arzuya benzer. İhvan-ı Safa'ya göre insan gücü nisbetinde "ilaha" ya da makrokosmos'a benzer, nitekim risalelerde belirtildiği gibi "Fisagor, kendi saf ve nefis cevheriyle ve kalbinin zekâsıyla yıldız ve gezegen hareketlerinin nağmelerini duymuş ve yaratılışının kendisine bahsettiği cömertlikle musiki usullerini ve nağmeleri ortaya çıkarmıştır." (Çetinkaya, 2001). Bu yaratım süreci, pek çok eski felsefeye ve bu arada Antik Yunan'ın "Neoplatonik" düşüncelerine göre tanrının yaratım sürecinin bir tekrarıdır ve yaratılan şeye kutsallık atfeder, çünkü asıl gerçeklik kutsal olandır; zira yalnızca kutsal olan mutlak, etkindir, şeyleri yaratır ve onları sürdürür (Eliade, 1994). Bu işaretler, bizi evrenin tek bir enerjiden ortaya çıkan bir yaratım sürecinin tekrarından ibaret olduğu sonucuna götürür ki, zamanımıza kadar gelen ve Anadolu'daki müzikal yapılarda ciddi bir kaynak vazifesi gören İslam Tasavvufu'nun temeli de bu görüşe dayanır. İslam Tasavvufu'na ve bu yapıdan ve ilişkide olduğu diğer kültü-

nel olgulardan etkilenip kendi özgün felsefi yapılarını ortaya koyan Anadolu veya Türk-İslam Tasavvufu'na göre yaratılan, yaratının tecellisinden başka bir şey değildir (Ocak, 1999). Gözlenen gibi tüm felsefi teoriler Anadolu'da birbirlerini etkileyegelmişlerdir ve bu felsefi geçişlerin etkilerini müzikte izlemek o yüzden olanaklı olmalıdır. İslam Heterodoksisi'nin en ilginç merkezlerinden biri olan Eskişehir'deki "Seyyid Battal Gazi" külliyesinin giriş bölümünde yazılı olan Platon'a ait sözler bu bağlantının en ilginç örnekleri arasındadır:

"En kötü trajedi zaman kaybıdır" (Say, 2006)

Bu arada söz konusu yaklaşımların "Mısır'daki" inanç ve müzik kuramları ile ilgili bağlantıları da oldukça açıktır. Eski Mısır'da evrenin yaratılışının bir ses ile başladığı anlatılır ki pek çok dini yapı ile bu söylem paralellik içermektedir. Mısırlılarda müziğin sese dönüştürülmüş geometri olduğu inancı çok yaygındır, bu yaklaşım Antik Yunan'dan beri süregelen "matematik-müzik" ilişkisinin boyutunu daha iyi ortaya koyabilmektedir. Mısır'lıların en büyük tanrısı "Ra'nın" hiyeroglif sembolü çember'dir, Ra kozmik yaratıcı gücü temsil eder, Ra pek çok ayrıntı yapıyı bir bütünlük ve uyum içinde birleştirmiştir, bu bütünlük ve uyum içinde hareket eden evreni anlamak için en önemli ipucu Mısırlılara göre müzikte gizlidir. Müzikteki uyum, evrendeki uyumu yansıtır (Gadalla, 2001). Ra'nın sembolü olan "çember'in" önce Mısırlılarda daha sonra da İslam Müzik Teorisinde ve Batı müziği Teorisinde makamları ve ses ilişkilerini anlatmak için kullanılması (devirler-edvar-beşliler çemberi) yine ilginç bir benzerlik olarak göze çarpmaktadır. Bunun Sema'nın ana unsurlarından olan dönme ritüeli ile ilişkisi, evrendeki döngüler de göz önüne alınarak değerlendirilebilir. Başka bir ilginç olgu da Eski Yunan'da Thales (M.Ö. 634-548), Anaximander (M.Ö. 610-546), Anaximenes (M.Ö. 570-500) ve son olarak Acragaslı Empedokles gibi düşünürler tarafından geliştirilen dört unsur nazariyesidir ki⁵, çeviriler yoluyla Ortaçağ İslam Dünyası'na geçmiş ve başta Kindi ve İhvan-ı Safa risaleleri olmak üzere bu döneme ait bir çok önemli kaynakta derin izler bırakmıştır. Dört unsur nazariyesine Osmanlı Devleti'nde XV. Yüzyılda yazılmaya başlanan ilk Türkçe müzik kitaplarında da geniş yer verilmiş, çalgı telleri ve makamlar ile bu dört unsur arasında ilişkiler kurulmuştur. Ancak zamanla kozmolojik unsurların müzik teorisindeki ağırlığının azalmasına bağlı olarak dört unsur nazariyesi de önemini kaybetmiş, XVIII. Yüzyıl'a gelindiğinde büyük ölçüde unutulmuştur (Can, 2001). Eski Mısır müzik kuramında da bu dört unsurun müzikal yapılar ile ilişkilendirilmesi genelleği görülmektedir (Gadalla, 2001). Eski Türk geleneklerinde de çok az farklarla bu dört unsur nazariyesinin benzer şekilde ele alındığı görülmektedir (Ocak, 2003). Komşu coğrafyalar ve kültürler arası bu etkileşimlerin ışığı altında Anadolu'yu "zamanda derin", "mekanda yaygın bir yapı olarak görmek, tarihsel ve coğrafi katmanları aracılığıyla pek çok kültürden etkilenip, pek çok kültürü etkileyen bir coğrafya için oldukça anlaşılır bir durumdur. Bu bilgiler Antik Yunan-Mısır ilişkisini ile ilgili de araştırmacılara ilginç ipuçları sağlamaktadır.

"Dönme rituelini" biraz daha açmamız gerekirse daha da ilginç bulgularla karşılaşabiliriz. Devirler ve devir kavramı bize bu kültürel geçkiler ile ilgili bilgi verebilecek diğer bir ilginç başlıktır. Safiyüddin 1. Tabaka adını verdiği cinslerin (dörtlülerin) sonuna bir tanini aralık ekleyerek beşli olarak tanımladığı 2. Tabaka'ları bulmuş, bu iki yapının değişik şekillerde kaynaşmasından "devirleri" elde etmiştir. Ya da başka bir deyişle "cinsler yan yana gelerek devirleri (edvar'ı) meydana getirir (Tura, 1988) Devirler ise makamların kullandıkları ses malzemesini göstermektedir. Devirler, aynı zamanda "Edvar" kitaplarına ismini de veren yapılardır, bu kitaplarda makam ve usul yapıları "daire" mantığı ile anlatılmaktadır, bu ise Eski Yunan'dan itibaren müzik kuramlarında, inanç ve tasavvuf anlayışıyla bağdaştırılan "müzik-evren" ilişkisine bir

göndermedir. Bilindiği gibi "dönme" ritüeli pek çok geleneksel kültürde göze çarpan, b tapınım şeklidir ve eski inanç sistemlerindeki "zamanın yeniden doğuşu ve yaratılışın tekralanışı" olgusuna bağlanabilir (Eliade, 1994). Bu olgunun ritüelik olarak da önemli yansımala müzik ve dansda olmaktadır:

"Sema nedir biliyor musun ? Kendinden geçmek ve Hakk'a vasil olmak suretiyle "bela (evet) sesini işitmektir. Sema nedir, biliyor musun ? Gömlekten Yusuf'a vasil olma, kokusunu almak suretiyle Yakub'un derdine deva olmaktır. Sema nedir, biliyor musun ? Benim Allah'la öyle bir zamanım var ki, o zaman içinde bana ne bir melek-i mükarreb, ne de nebiyy-i mürse ulaşabilir" hadisesinin sırrıdır." Mesnevi'den (Uludağ, 2004)

Aynı mantık dahilinde, ses sistemi kainatın temel unsurları ile ilişkiye geçirilmiştir. 18 perde, 18 bin aleme; 12 makam, 12 bürce (burç) (Ayverdi, 2005); 7 avaze, 7 seyyareye(gezegen) 4 şube 4 unsura ve 24 terki de 24 saate karşılık gösterilmiştir (Tura, 1988). Devirlerin bulunmasındaki yaklaşım, Eski Yunan kuramındaki "Sekiz sesli skala'nın" bulunmasındaki yaklaşım ile aynıdır.

6. Sonuç ve Öneriler

Anadolu'da "Din ve İnanç ilişkisi" konusunda yapılacak; tarihsel süreç içindeki değişimleri ve benzerlikleri değişik kaynaklar ve dinler açısından inceleyecek karşılaştırmalı bir "analiz çalışmasının", Anadolu ve Türk Kültürü'nün köklerinin araştırılması adına ciddi bir önem taşıyacağı mutlak. Halkların hafızalarının en özel noktalarında binlerce yıl saklayarak getirdiği dini semboller, araştırmacılara kültürel etkileşimler, din olgusu, müzik ve insan ilişkisi ile ilgili önemli bilgiler sağlarken, asıl en önemlisi "kainatı, sonu ve sonsuzluğu" müzik ile anlama ve anlatma adına önemli bir kılavuz olacağı açıktır.

Bu kapsam etrafında ilk yoğunlaşılması gereken nokta hem tasavvufa bağlı kavramsal alt yapısı ile Anadolu'daki inanç sistemlerinin temelini oluşturan; hem de müzik ve dansa verdiği "simgesel" değer ile Anadolu'daki müzik anlayışının somut temellerini de sosyal olgulara bağlı olarak içeren "Semah ve Sema" kültürlerinin kavramsal ve pratik şekilde yapılacak karşılaştırmalı bir analizidir. Anadolu coğrafyasında; müziğin en önemli işlevlerinden birini gerçekleştiren "inanca dayalı" müzik yapıları birbirini iki değişik açıdan ve karşılıklı olarak etkileyerek günümüze kadar gelmişlerdir. Kavramsal boyutta müziğin işlevi ve simgelediği anlamlar "inanç sisteminden inanç sistemine tarihsel boyut içinde aktarılagelirken; öte yandan müzik geleneğindeki farklılıklar inançsal yapıyı şekillendirmiştir. Bu yüzden aynı etimolojik ve kavramsal kökenden geldiği aşık olan "Sema ve Semah" kavramlarının detaylı ve karşılaştırmalı olarak tarihsel süreç içinde incelenenbilmesi iki farklı noktayı açıklığa kavuşturacaktır:

1) Aynı kavramsal yapıdan ortaya çıkan ve zaman içinde ayrışarak toplumsal anlam değişiklikleri ve müzikal ifadede farklılıklar yaşayan iki yapının ayrışım noktaları özellikle "sosyal değişim ve inanca dayalı felsefe temelli" incelendiğinde; müzikal farklılıklar ile sosyal hadiseler arası bağlantı kurulabilmesi ve Anadolu'daki kültürel değişimin neredeyse 1500 yıllık tarihinde bu değişimlere yol açan mihenk noktalarının gözden geçirilip, bugünkü kimlik ile bağlantı kurulması mümkün olabilir.

2) Şu an iki farklı müzikal yapıyı simgeleyen "Sema ve Semah' a dair" müzik geleneklerinin ayrışım noktalarının "müzik tabanlı" incelenmesi ve bunların nedenleri üzerine kafa

yorulması; geleneksel müzikteki değişimin sosyal boyutunu irdelerken; bu değişimin "coğrafya, yerel müzik karakterleri, inanç sistemlerine ait müzik simgeleri" gibi özelliklerden ne oranda etkilendiğine dair çok ilginç bilgileri karşımıza çıkarabilecektir.

3) Semah, sema ve diğer tasavvufa ait inanç sistemlerindeki müzik olgusunun araştırılması, müziğin kuramına dair oluşan iki kuram anlayışının birbirleriyle ilişkisinin ve inanç sistemleri ile bağlantılı olarak oluşturdukları müzik ifadesine dair mekanizmaların daha rahat şekilde anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

Bu iki nokta üzerine yoğunlaşırken yapılacak çıkarımlar; hem dinsel müziğin arka planındaki inanç ve sosyal boyuta dayalı yapılanmaların analizine; hem de bizzat müzikal örneklerle dayalı analizlere ihtiyaç duymaktadır. Bu şekilde bu iki katmanın karşılıklı olarak birbirlerine kattıkları değerler irdelenerek; Anadolu'daki günümüz müzikal yapıların oluşumu ve bunun sosyal altyapısı ile önemli bilgilere ulaşılabilecektir.

Kaynakça

- AK, Ahmet Şahin 2001: *Türk Musikisi Tarihi*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- ALP, Sedat 1999: *Hititlerde Şarkı, Müzik ve Dans, Hitit Çağında Anadolu'da Üzüm ve Şarap*, Ankara: Kavaklıdere Kültür Yayınları.
- ATABEYLİ, Naci Kum 1940: *Antalya Tahtacılarına Dair Notlar*, Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi, İstanbul, 1940, Sayı IV, s.203-212.
- AYVERDİ, İlhan 2005: *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- BAŞGÖZ, İlhan 2003: *Yunus Emre*, İstanbul, Pan Yayıncılık.
- CAN, M. Cihat 2001: *XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatı (Ses sistemi)*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi.
- ÇETİNKAYA, Yalçın 2001: *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*, İstanbul: İnsan Yayınları.
- DİNÇOL, Belkıs 1999 : *Eski Önasya ve Mısır'da Müzik*, İstanbul: Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları.
- ELIADE, Mircea 1994: *Ebedi Dönüş Mitosu* (Çev. Ümit Altuğ), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları
- ELY, Talfourd 2003: *The Gods of Greece And Rome*, Dover Boks, USA, 2003.
- GADALLA, Moustafa 2001 : *Egyptian Harmony The Visual Music*, Egypt: Tehuti Research Foundation.
- GÜRAY, Cenk 2006: *Makam Yapılarını Yansıtan Bir Model Önerisi İçin Yapay Zeka Tekniklerinin Kullanımı*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzoloji Anabilim Dalı, 2006.
- 2007 "İslam'da Müzik Anlayışı: Türkiye ve Anadolu Kültürü Açısından Bir Değerlendirme", Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Türk Din Musikisi Anabilim Dalı Doktora Semineri, Ankara, 2007.
- KÖPRÜLÜ M. Fuad 1976: *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Ankara, 1976
- MELİKOFF, Irene 2006: *Hacı Bektaş: Efsaneden Gerçeğe*, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları.
- OCAK, Ahmet Yaşar 1999: *Türkler, Türkiye ve İslam*, İstanbul: İletişim Yayınları
- OCAK, Ahmet Yaşar 2003: *Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temleri*, İstanbul: İletişim Yayınları
- SAY, Yağmur 2006: *Seyyid Battal Gazi ve Külliyesi*, Su Yayınları, İstanbul, 2006
- SHILOAH, Ammon 1995: *Music In the World of Islam: A Socio-Cultural Study*, Wayne State University Press, Detroit, ABD.
- TURA, Yalçın 1988: *Türk Müsikişinin Mes'eleleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- ULUDAĞ, Süleyman 2004: *İslam Açısından Müzik ve Sema*, İstanbul, Kabcacı Yayınevi
- ÜLKÜTAŞIR, M.Şakir 1940: *İslam-Türk Ansiklopedisi Abdallar maddesi*, İstanbul Asar-ı İlmiye Kütüphanesi, 1940, Cilt I, s. 183-185)

WELLESZ, Egon 1961 : *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford: Oxford University Press.
YÖNDEMLİ Fuat, 1997 : *Mevlevilikte Sema Eğitimi*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
YÖRÜKAN, Yusuf Ziya 2005 : *Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri: Şamanizm*, Ankara, Yol Yayınları.
YÖRÜKAN, Yusuf Ziya 2006 : *Anadolu'da Aleviler ve Tahtacılar*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2006.

*Bu çalışmada yoğun emeklerini esirgemeyen tez danışmanın Y.Doç.Dr. Bayram Akdoğan'a teşekkürlerimi iletmeyi bir borç bilirim.

Özet

Bir manevi organizasyonlar coğrafyası olarak tanımlayabileceğimiz Anadolu coğrafyasının kadim kültürünü inanç sistemleri ile ilgili bilgilere hâkim olmadan tam olarak algılayabilmek ve yorumlayabilmek mümkün olamamaktadır. Eski Anadolu ve Türk inanç geleneklerindeki simgesel ve bätini yapı, müziği bu sistemlerin kendini en yoğun şekilde ifade ettiği yapılardan biri olarak ön plana çıkarmıştır. Bundan dolayı inanca dair simge ve mesajlar, müzikal yapılar üzerine sinmişken aynı paralelde inanç sistemleri de coğrafyaya has bir müzik kültürünün oluşumundaki önemli faktörlerden biri olmuştur. Müziğe ve inanca dair simgelerin toplumsal belleğin oluşumundaki etkisi göz önüne alınınca; bu karşılıklı etkileşimin anlaşılabilmesinin, günümüz Türkiye kültürü üzerine fikir yürütmek için önemli bir ön şart olarak algılanması da mümkün gözükmektedir. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Musikisi Anabilim Dalı'nda Y.Doç.Dr.Bayram Akdoğan'ın danışmanlığında devam eden bir doktora tezi çalışmasının ön raporu olarak değerlendirilebilecek bu makale bu karşılıklı etkileşimi "semah ve sema" kavramlarının anlamsal ve simgesel dünyasında inceleyerek Anadolu'daki müzik kültürünün değişik evrim aşamalarına dair ön araştırma sonuçlarına yer verecektir.

Anahtar kelimeler: Geleneksel müzik, inanç, inanç sistemleri, sema, semah, inanç-müzik ilişkisi, devir.

Abstract

It would be extremely difficult to perceive and interpret the ancient culture of Anatolia; a geography of spiritual organizations; without giving a specific emphasis on the religious systems lying beneath these organizations. The symbolic and esoteric characteristic of the ancient Anatolian and Turkish belief traditions transformed music to a natural media powerfully reflecting these hidden symbols. Therefore the content of traditional music examples of Anatolia having many symbols and messages of belief reveals the effect of religious systems in the formation of a music culture specific to the geography. When the parallel effect of such symbols in the formation of a public memory is considered, the critical place of the mutual relationship between music and belief in analysing the current culture in Turkey and the neighbouring geographies can be foreseen clearly. This paper presents the primary results of a research study regarding the various evolutionary phases of the Anatolian music culture putting the concepts of "Sema and Semah" in its scope. This paper also constitutes the first stage of a Ph.D. Thesis study being continued within the Turkish Religious Music Department of the Faculty of Divinity of Ankara University under the supervision of Asst. Prof. Dr. Bayram Akdoğan.

Keywords: Traditional music, belief, belief systems, sema, semah, belief-music relationship, cycle.