

TASAVVUFÎ BAĞLAMDA MÜZİĞİN
MİMETİK KARAKTERİ
THE MIMETIC CHARACTER OF MUSIC
IN THE SUFI CONTEXT

SENEM ARSLAN & AHMET ÇAKIR

[Arş. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk Din Musikisi Anabilim Dalı.

Res. Asst., Ondokuz Mayıs University Faculty of Divinity,

Department of Turkish Religious Music.

senem.arслан@omu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0001-7744-1427>

Prof. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk Din Müsiki ABD.

Professor, Ondokuz Mayıs University, Theology College,

Department of Turkish Religious Music,

ahmetc@omu.edu.tr

<http://orcid.org/0000-0002-1322-7146>

Makale Bilgisi / Article Information

Makale Türü / Article Types: Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Received: 08 Ekim/October 2020

Kabul Tarihi / Accepted: 23 Kasım/November 2020

Yayın Tarihi / Published: 15 Aralık/December 2020

Yayın Sezonu / Pub Date Season: Aralık/December

Yıl / Year: 2020 *Sayı – Issue:* 49 *Sayfa / Pages:* 399-417

Atf/Cite as: Senem Arslan & Ahmet Çakır. “Tasavvufî Bağlamda Müziğin Mimetik Karakteri-The Mimetic Character of Music in The Sufi Context”. Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi- Ondokuz Mayıs University Review of the Faculty of Divinity 49 (Aralık-December 2020): 399-417. <https://doi.org/10.17120/omuifd.807053>

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi. / This article has been reviewed by at least two referees and scanned via plagiarism software. <http://dergipark.gov.tr/omuifd>

Copyright © Published by Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi – Ondokuz Mayıs University, Faculty of Divinity, Samsun, Turkey. All rights reserved.

Tasavvufî Bağlamda Müziğin Mimetik Karakteri

Öz: Tasavvufun, teorik alt yapısının ilk kez oluşmaya başladığı tarihlerde İslam coğrafyasındaki bazı din dışı akımlarla da etkileşim halinde olduğu bilinmektedir. Bu etkileşimin izlerini, tasavvufun irdelediği birçok alanın yanı sıra müzik hakkındaki söylemlerinde de görmek mümkündür. Söz konusu din dışı akımlardan Gnostisizm ise bu anlamda daha fazla dikkatimizi çekmektedir. Zira her iki düşünce de meseleleri işleyiş biçimlerinde büyük oranda mimetik unsurlardan istifade etmekte, konuları adeta teatral bir sahne içinde sunmaktadırlar. Bu bağlamda çalışmamızın ilk kısmı, mimetik unsurlar barındıran Gnostik anlatıların, mutasavvıfların müziğe dair teatral tasvirlerini anlamamızda bize ne tür bir teorik katkı sağlayabileceği sorusuna odaklanmaktadır. Sonrasında ise, tasavvuf düşüncesinde kutsalın bir mimesisi şeklinde belirlediğini gördüğümüz müziğin temsiliyet karakteri üzerine yoğunlaşmaktayız. Dinî bir ritüel içerisinde müzik; yalnızca güftenin anlamını temsil eden, zenginleştiren dekoratif bir unsur mudur yoksa ancak kendisi aracılığıyla açığa çıkabilecek bir tecrübenin mekânı olarak mı yer almaktadır? Bu ve benzeri sorular bağlamında Gnostik çerçevenin açıklamakta yetersiz kaldığı tasavvufî ritüellerde çoğunlukla sözlü olarak icra edilen müziğin mimetikliği meselesini tartışacağız.

400

OMÜİFD

Anahtar Sözcükler: Türk Din Musikisi, Tasavvuf, Gnostik, Müzik, Mimetik.



The Mimetic Character of Music in the Sufi Context

Abstract: It is known that Sufism interacted with some non-religious movements in the Islamic geography at the time when its theoretical background first started to form. It is possible to find the traces of this interaction in sufism's discourse on music as well as on many issues that it examines. Gnosticism, one of the aforementioned non-religious movements, draws our attention more in this sense. Because both thoughts make use of mimetic elements in the way they treat the issues and present them in an almost theatrical stage. In this context, the first part of our study focuses on the question of what kind of theoretical contribution Gnostic narratives, which contain mimetic elements, can make to interpret the theatrical depictions of Sufis in music. Afterwards, we focus on the representational character of music, which we see as a mimesis of the sacred in sufi thought. Is music in a religious ritual merely a decorative element that represents the meaning of the lyrics and enriches it, or is it a space of experience that can only be revealed through itself? In the context of such questions, we will discuss the mimetic character of music which is often performed as a verbal work in sufi rituals; at this point we will make a claim that the Gnostic framework cannot explain the whole aspects of sufi music.

Keywords: Turkish Religious Music, Sufism, Gnostic, Music, Mimetic.

Giriş

Hicretin 3. yüzyılının başlarında pratik zühd hayatın yanı sıra teorik alt yapısının da oluşmaya başladığı ifade edilen tasavvufun, fetih hareketleriyle birlikte hızla genişleyen İslâm coğrafyasında bazı din dışı akımlarla belli oranda etkileşime geçtiği bilinmektedir.¹ Bu akımlardan, konumuzla alakası bakımından Gnostisizm daha fazla dikkatimizi çekmektedir. Zira tasavvufun irdelediği birçok konu gibi müzik hakkındaki söylemleri de Gnostik anlatılarla benzerlik göstermektedir.

Bir tarafta Gnostik anlatılara diğer tarafta mutasavvıfların müzikle ilgili söylemlerine baktığımızda, her ne kadar iki söylem tarzı aynı paradigma içinde yer almasa da, meseleyi ele alış tarzlarında ortak noktaların bulunduğu söylenebilir. Her iki yaklaşım da anlatılarında büyük oranda mimetik unsurlardan istifade etmekte, konuları adeta teatral ya da dramatik bir görünüm içinde sunmaktadırlar. Burada ‘mimetik unsur’ tabiriyle, öncelikle ‘bir başkası için’ kategorisini anladığımızı dile getirmeliyiz. Yani bir şeyin anlamı, yöneldiği ya da işaret ettiği bir başka varlığa referansla belirlendiğinde mimetik unsur ya da temsil açığa çıkmaya başlar. Böylece o ‘kendisi için’ kategorisinde var olmayan bir şey olarak tezahür eder.² Bu bağlamda Gnostik düşüncedeki mimetik unsurlar ile mutasavvıfların müziğe dair ifadeleri arasında benzerlik olduğunu kabul ettiğimizde bu Gnostik anlatıların mutasavvıfların müzikle ilgili tecrübelerini anlamamızda bize ne tür bir teorik katkı sağlayabileceği de merak konusu olmaktadır.

¹ Hasan Rıza Özdemir, *Yeni-Eflatunculuğun Tasavvufa Etkileri* (Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010), 91, 93, 128.

² Başka bir ifadeyle, ‘taklit’ anlamına gelen mimesis kelimesi bağlamında Gnostik anlatılar ve tasavvufun müziğe dair söylemlerindeki mimetik unsurlar, kendi başlarına bir varlık ifade etmeyip asıl/hakiki olan’ın hikayeleştirilmiş bir taklidi/temsildirler ve asıl olana ulaşılması noktasında aracılık işlevi görmektedirler. Mimesis hakkında bk. Muharrem Hafız, “Platon, Aristoteles ve Plotinus’ta Mimesis Teorisi”, *İslâmî Araştırmalar Dergisi* 26/1 (2015), 46.

Tasavvufî söylemler bağlamında bu teorik katkıyı fark etme noktasında bizi en çok ilgilendiren örnekler, Gnostik düşüncenin mitolojik, kozmolojik ve soteriolojik nitelikteki anlatılarında karşımıza çıkmaktadır.

Gnostisizmde tanrı, insan ve âlem ilişkilerine egemen olan keskin bir düalist yaklaşım söz konusudur. Buna göre birbirine taban tabana zıt niteliklere sahip ve aralarında bitmek bilmeyen bir mücadelenin olduğu iki farklı aslî âlem vardır. Bunlardan 'ışık âlemi' ya da 'nur âlemi', yüce tanrısal gücün merkezde yer aldığı âlemdir. Gnostik metinlerde 'bilinmeyen', 'maddî âleme yabancı olan' gibi vasıflarla zikredilen ışık âlemi; düzen, verimlilik, adalet, huzur, barış ve benzeri olumlu nitelikleri haiz olup içerisinde yüce tanrıya itaat eden sayısız ilâhî/ışık varlığın yaşadığı birçok ulvi mekânı bünyesinde toplamaktadır. Birçok Gnostik belgede yüce tanrının 'ilk hayat' veya 'ışık tanrısı' gibi isimleri olmakla birlikte onun ışık âlemi 'hayat ağacı' adında bir ilâhî ağaç şeklinde tasvir edilir ve bu âlemden kötülüğü, kargaşayı temsil edecek hiçbir şey almamaktadır.³

402

OMÜİFD

Düalist anlayış gereği, iyi âlemin karşısında ise zulüm, şiddet, yalan, düzensizlik ve benzeri tüm olumsuz nitelikleri içerisinde barındıran ve 'karanlık kralı' yahut 'karanlık tanrısı' adı verilen metafiziksel bir gücün merkezindeki 'karanlık âlem' yer alır. Kaotik, maddesel ve gölgesel bir yer olarak tasvir edilen bu âlem, bütün kötü varlıkları etrafında toplayan sayısız kötü mekândan meydana gelmektedir.⁴

Yine bazı Gnostik metinlerde ışık ve karanlık âlem arasındaki çekişme pasif, aktif ve tekrar pasif olmak üzere üç döneme ayrılmaktadır. Ezelde ışıkla karanlığın kendi evrenlerinde bulunduğu pasif bir dönem söz konusudur. Sonrasında karanlık âleme bazı ışık varlıklarının düştüğü ve karanlık maddî evrenin, bu ışık varlıkları için adeta büyük bir hapis-haneye dönüştüğü aktif mücadele dönemi gelir. İnsanlık tarihinin de içerisinde yer aldığı bu aktif dönem ise, ışık varlıklarının ve insanın karanlıktan nihai kurtuluşuyla son bulacaktır. Böylelikle yüce ışık tanrısının

³ Şinasi Gündüz, "Gnostik Mitolojide Düşüş Motifi ve Demiurg Düşüncesi", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 9/9 (Ocak 1997), 123-124.

⁴ Gündüz, "Gnostik Mitolojide Düşüş Motifi ve Demiurg Düşüncesi", 124-125.

dan uzaklaşma ve günah ortadan kalkacak, iyilikle kötülük yani ışıkla karanlık arasındaki mücadele de yeniden pasif durumuna dönecektir.⁵

Tasavvuf düşüncesinde, A'râf sûresinin 172. ayetine referansla müziğin kaynağı olarak belirlenen elest bezmi/misakı tasavvurunda⁶ da Gnostik metinlerde tasvir edilen ışık âlemi (ışık tanrısıyla yakınlık), karanlık âleme hapsolme (tanrıdan uzaklaşma) ve hapislikten kurtularak tanrıyla yakınlığa geri dönüş şeklindeki evrelerle karşılaşmaktayız.

Bu tasavvurda insan, ruhlar âleminde henüz bedeniyle birleşmemiş olarak tevhid mertebesinde bulunmaktadır ve bu âlemde tanrının "Ben sizin rabbiniz değil miyim?" şeklindeki ilâhî hitabını işitmekten kaynaklanan tesir, ruhuna kalıcı bir şekilde işlenmiştir. Mutasavvıf Cüneyd-i Bağdâdî'nin (ö. 297/909), insanın müzikten etkilenerek ilâhî bir vecde kapılmasının dayanağı olarak referansta bulunduğu ruhlar âlemine dair bu ilk tecrübe,⁷ Gnostik anlatıdaki ışık âlemi varlıklarının henüz karanlığa karışmamış ilk pasif evresine benzemektedir. Daha sonra tam da aktif dönemdeki karanlık âlemde olduğu gibi insan, ruhlar âleminden düştüğü bu dünya hapsinde kesretin, nefsanî arzuların kendisini kuşatmasından dolayı tanrıdan o kadar uzaklaşmıştır ki, ilâhî hitabın o eşsiz lezzetini artık duymamaktadır.⁸

Elest bezmi anlatısındaki misak ise, ulaşılması gereken yegâne hedefin ezelde insana verilmiş olduğu kutsal bir sözleşmedir. İnsanın bu maddî dünyadaki tek hedefi, ruhunda saklı o kutsal hitabı tekrar işiterek ezelde verdiği sözü hatırlamak, kesretten tevhid'e yani tanrıya yakınlık mertebesi olan ruhlar âlemine kendini beden giysisinden soyutlayarak geri dönmektir.⁹ Bu hedefin gerçekleştiği evre ise, yine Gnostik ifadelerdeki ışık varlıklarının karanlık âlemden kurtulduğu son pasif dönemi anımsatmaktadır.

⁵ Gündüz, "Gnostik Mitolojide Düşüş Motifi ve Demiurg Düşüncesi", 125-126.

⁶ Muammer Cengiz, "Tasavvuf Tarihinde Elest Misâkına Dair Yorumlar", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 10/50 (Haziran 2017), 904, 912.

⁷ Cengiz, "Tasavvuf Tarihinde Elest Misâkına Dair Yorumlar", 907, 912.

⁸ Cengiz, "Tasavvuf Tarihinde Elest Misâkına Dair Yorumlar", 908.

⁹ Cengiz, "Tasavvuf Tarihinde Elest Misâkına Dair Yorumlar", 918-919.

Gnostik metinlerden tasavvufta etkisini görebileceğimiz başka bir kozmolojik anlatı Sophia (hikmet) adındaki bir varlık tasavvuru üzerinedir. Bu tasavvurda ışık tanrısından tezahür eden ilk ilâhî varlık Sophia, tanrıya karşı ilgisizleşerek, onu unutmaya başlamaktadır. Gnostik düşünceye göre ise, tanrıyı unutmanın ve ondan uzaklaşmanın günahından arınana değin ilâhî ışık âleminin dışında kalınmaktadır. Sophia'nın hatası da onu böylece yalnızlaştırarak karanlığa yönelmeye sevk eder. Bazı Gnostik metinler onun bir eş bulmak ümidiyle dipsiz kara sular ve karanlıklardan ibaret olan kötülük âlemine bakması sonucu suretinin karanlığa yansıdığını ve böylelikle tanrının bu ilk tezahürünün karanlıkla ilişki kurmuş olduğunu vurgular. Karanlık âleme düşüşü anlatan bu olaydaki asıl önemli olan husus ise; Sophia'nın gölgesel karanlıkta yansıyan suretinin, başına gelecek tüm kötülüğün müsebbibi olacak Demiurg adındaki bir varlığı meydana getirmesinin, tamamen onun yüce tanrıyı unutması ve ondan uzaklaşmasından kaynaklanmış olmasıdır.¹⁰

404

OMÜİFD

Tasavvufta, bazı farklılıklarla birlikte Sophia'yı çağrıştıran bir tasavvur olarak Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin (ö. 672/1273) ney metaforuyla anlattığı insan-ı kâmil kavramından söz edebiliriz. Mevlânâ'nın *Mesnevî*'nin ilk on sekiz beytinde ney ile sembolize ettiği insan-ı kâmil, tasavvuf kültüründe olgunlaşmış, Allah'ın sıfatlarıyla sıfatlanmış kişidir. Neyin, ana vatanı olan kamışlıktan koparılması; insanın ruhlar âleminden bu dünyaya bedenlenerek gönderilmesi ve Allah'a yakınlıktan mahrum kalarak gurbete düşmesi anlamındadır.¹¹

Kamışın, kamışlıktan kesildikten sonra ney halini alıncaya dek geçirdiği merhalelerden içinin oyularak boşaltılması, yakılması, gövdesinde delikler açılması ise; insan-ı kâmil olma yolundaki kişinin, bedeniyle çatışma halinde çektiği acı ve ıstıraplarına, Allah ile arasındaki nefsanî engelleri aşmanın zorlu yollarına tekabül etmektedir. Neyin, ana vatanına karşı duyduğu hasreti, ayrılıktan şikâyetini dile getiren nağmeleri de;

¹⁰ Gündüz, "Gnostik Mitolojide Düşüş Motifi ve Demiurg Düşüncesi", 128-129.

¹¹ Zeynep Büyükkünel, *Mevlânâ'nın Tasavvuf Felsefesinde Sembolizm* (Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2014), 77-78.

beden yükünden kurtularak dünyayı, tanrıyla tekrar yakınlık kurma vesilesine dönüştüren insan-ı kâmilin özlemine temsil etmektedir.¹²

Bu tasvirde, Gnostik anlatıda olduğu gibi tanrıdan, aslî vatandan uzak düşme ve ayrılık unsurları tek bir varlık üzerinden tasvir edilmektedir. Hikâyede ney metaforu üzerinden insan-ı kâmil Sophia'nın yerini almaktayken, onun bedene bürünmüş hali ise Sophia'nın karanlıktaki yansıması olan Demiurg'un yerini almaktadır. Nasıl ki Sophia'nın ışık tanrısına geri dönebilmek için hatalarından arınması gerekiyorsa benzer şekilde insan-ı kâmilin de Tanrı'ya yeniden ulaşabilmesi için onu daima aşağı çeken beden yükünden kurtulması gerekmektedir.

İnsanın, ruh ve beden gibi birbirine karşıt iki temel unsurdan meydana geldiğini dile getiren tasavvuf, bu noktada da Gnostik düalizmi akla getirmektedir. Her iki düşünceye göre de, ışık ve karanlık gibi makro âlemler arasında süregelen çatışmanın mikro düzeyi, bu yapısal özelliğinden ötürü insan için de söz konusu olmaktadır.¹³ Gnostik anlatıda insan yapısındaki beden, varlık itibarıyla maddesel karanlık âleme tabidir ve dolayısıyla bu âlemin olumsuz niteliklerini taşımaktadır. Şekil itibarıyla da yaratıcısı olarak kabul edilen Demiurg'a benzemektedir. Şu durumda özü itibarıyla karanlık âlemin parçası olan beden, günahkâr ve yüce tanrıdan uzaklaşmış bir varlığın görüntüsüne sahiptir. Bu bağlamda Gnostik anlayış, insanın yapısındaki ruhun bedene galip gelmesini ışıkla karanlık ya da iyilikle kötülük arasındaki mücadelenin önemli bir parçası olarak değerlendirir. Bu mücadeleyi ışığın/iyiliğin kazanması ise nihayetinde insanın ruhundaki ışık özü sayesinde mümkün olacaktır.¹⁴

Düalist yapıdaki insanın, ruhunda tanrısal bir parça (ışık özü) taşıması noktasında tasavvufi düşüncedeki eleştirel bezmi tasavvurunu da hatırlamamız gerekir. Bu tasavvurda insan, ezelden ruhuna kodlanmış olan ilâhî hitaba kulak verdiği müddetçe beden karşısında galip gelmeyi başarmaktadır. Bu anlamda o, nerede hoş nağmeli bir müzik işitse ruhun-

¹² Büyükcünal, *Mevlânâ'nın Tasavvuf Felsefesinde Sembolizm*, 78-80.

¹³ Şinasi Gündüz, "Gnostik Antropoloji", *İSAM* (Erişim 2 Eylül 2020), 3.

¹⁴ Gündüz, "Gnostik Antropoloji", 3, 8.

daki ilâhî müzikle olan bağı anımsamaya başlar ve sonu gelmez arzu ve isteklerle onu tanrıdan uzaklaştıran beden aslında bir kafes olduğunun farkına vararak bu kafesten kurtulmaya çalışır.¹⁵ Böylelikle Gnostik anlamda olduğu gibi elest bezmi tasavvurunda da ruh, yapısındaki tanrısal özden aldığı ilhamla bedene galip gelmektedir.

Tasavvufî müzik söylemlerindeki etkisine dikkat çektiğimiz bütün bu mimetik tasvirlerde Gnostisizm, esasında daima insanın, unuttuğu aslını ilâhî çağrışımlar yoluyla hatırlaması gerektiğine işaret ediyor görünmektedir. Yani Rudolf Bultmann'ın da 'mitolojiden arındırma'¹⁶ düşüncesinde dile getirdiği üzere, mitlerin gerçek niyeti, nesnel bir dünya tasviri vermek yerine insanın kendisini, dünyada nasıl anlaması gerektiğini varoluşçu terimlerle sorgulamaya açmaktır.¹⁷ Nitekim bütün eskatolojik, kozmolojik muhtevalı Gnostik anlatılarda da nesnel doğruluğa değil, insanın hayata dair belirli bir tavır alışına, varoluşuna yönelik bir yoruma dikkat çekilmektedir. Bu yorum ise, insanın daima burada olmayı veya unuttuğunu hatırlaması, özlediği şeyle mesafeyi kaldırma çabasıdır. Bilindiği üzere insan hayatı boyunca bir şeylere yakın ve bir şeylere uzak olarak yaşamaktadır ve uzakta olanı yakınlılaştırıp yanındakini uzaklaştıran çağrışımlar onun hayatının önemli bir parçası olmaktadır.

¹⁵ Mutasavvıf Necmeddin Daye'nin şu sembolik ifadeleri tam da bu süreci resmetmektedir: "Bu nedenle bu kimseler ne zaman güzel sözlü, vezinli bir şarkı işitseler, bununla 'elest' hitabının zevkini duyarlar. Bu güzel sesle Hakk'a doğru gitmede kendilerinde bir gayret bulurlar... Bu âhenkli ses, rûhâniyet kuşunda aslı vatanına ve gerçek evine gitme konusunda kuvvetli bir istek meydana getirir. Oraya doğru uçmak istediğinde, beş his ile kayıtlı beden kafesi ruh kuşuna zorluk çıkarır. Ruh kuşu, elest hitâbının lezzetini duyduğundan dolayı bir türlü sakinleşemez ve ıstırap içinde kalır. Beden kafesini kırarak kendi âlemine gitmek ister... Beden kafesi bu ıstırapa uyar. Raks ve halleri bu ıstırapın dışı vurulmasından ibârettir." Necmeddîn-i Dâye, *Mirsâdü'l-İbâd*, çev. Halil Baltacı (İstanbul: M.Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, 2013), 282.

¹⁶ Rudolf Bultmann, mitolojik arındırmanın, mitolojik ifadeler veya mitolojik metinlerle atf yapılan gerçekliği araştıran hermenötik bir metot, gerçeklikle ilgili belirli bir anlama tarzı olduğunu ifade etmektedir. Rudolf Bultmann, "Mitolojiden Arındırma Problemi Üzerine", çev. Ayşe Ünal Çil, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 1/2 (Haziran 2012), 360.

¹⁷ Bultmann, "Mitolojiden Arındırma Problemi Üzerine", 367; Ayşe Çil, "Rudolf Bultmann'ın Mitolojiden Arındırma Projesi ve Vahiy İle İlişkisi", *KADER Kelam Araştırmaları* 10/1 (Şubat 2012), 200.

İşte bu uzak-yakın koridorundaki insan da, yalnızca ruhunda izini taşıdığı ışık âlemini hatırlatan çağrılara kulak vermelidir. Böylece içinde bulunduğu karanlık ve kötülükle dolu dünyaya uzak düşerek yeniden iyilik âlemine, ışık tanrısına yakınlaşmalıdır.

Denilebilir ki tasavvuf da; insanın tanrıyla uzaklık-yakınlık gibi durumlarına izah getiren anlatılarında ortak mimetik dili kullanmak suretiyle Gnostik teoriden istifade etmektedir ve uzak-yakın koridorundaki insanın varoluş gayesine dikkat çekmektedir. Bu bağlamda insanın ruhlar âleminde tanrıyla aracısız bir yakınlık halindeyken bedene bürünerek geldiği maddî dünyada tanrıyı unuttuğu şeklindeki ifadelerde beden, kişiyi uzaklaştırarak unutturmaya sebep olduğu anlaşılmaktadır. Bazı kaynaklar bu anlamda 'insan' kelimesinin de esasında köken itibarıyla Arapça 'nesy - insiyan'dan yani unutmak'tan geldiğini belirterek insanın, ahd'ini unuttuğu için bu ismi aldığını ifade etmektedirler.¹⁸

Unutma eylemi, öte yandan unutulmuş şeyi tekrar hatırlamayı ve bu şekilde yeniden yakınlaşmayı da potansiyel olarak bünyesinde barındırmaktadır. Bununla beraber, hatırlama eyleminden bahsettiğimiz sürece, hatırlanan şey tabii olarak hâlâ uzakta duruyor olmalıdır. Beden, şu durumda mütemadiyen bir uzaklaş(tır)ma değil, o şey tam da uzakta olduğu için bir tür yakınlaş(tır)ma mekânı da olmaktadır. Dolayısıyla tasavvufî anlatılardan, unutma-hatırlama gerilimindeki insanın varoluş gayesine ulaşma imkânının, bizatihi onun bu ikilemli yapısında mündemiç olduğunu anlayabiliriz.

Müzik ise bu anlatılarda, hatırlatıcılık görevini yapan bir çağrı konumundadır. O bir nevi iki uzak arasındaki yakınlaştırıcı bir köprü olmaktadır. Yani insan ve tanrının arasına bir nehir gibi girerek birini diğerinden uzaklaştırmış görünen beden, adına müzik diyebileceğimiz köprü aracılığıyla bu iki uzağın aynı zamanda birbirine yakın durmasının da

¹⁸ İlhan Kutluer, "İnsan", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2000), 22/320.

vesilesi olmaktadır. Böylece müzik, beden üzerinden insanın tanrıya/la/kutsalla yakınlığını tekrar temin edebilme imkânı olarak belirlemektedir.

Metafizik, kozmoloji, sanat, tasavvuf gibi alanların problemlerine bakış açıları nedeniyle 20. yüzyılda ‘Gelenekselci’ olarak isimlendirilen bir grup düşünürün İslâm sanatı anlayışına göre ise, bir müzik eseri o denli kutsalı anımsatmalıdır ki sanatkârın eserinde hiçbir şekilde izi hissedilmemelidir. O, kutsalın temsilinin açığa çıkması adına bireyselliğini büyük ölçüde saf dışı bırakmalıdır.¹⁹ Zira Gelenekselci perspektifte müzik ya da genel anlamda sanat; nefsanî arzulardan müteşekkil sübjektif duygulanımların -yani beden’in- etkisinden kurtulduğu ölçüde maddî âlemi manevî âleme ulaştıran bir köprüye yahut göstergeye dönüşebilir.²⁰

Ancak kanaatimizce bu köprü, manevî alanı olduğu kadar maddî alanı da aynı zamanda gerekli kıldığını göstermiş olmaktadır yahut bir gösterge işaret ettiği şeye bağımlı olduğu kadar onu algılayacak bir özneyi de zorunlu kılmaktadır. Bu durumda öznenin de sübjektifliğini eylemine dâhil etmesi olağan değil midir? Nitekim maddî alan maddî olarak kaldığı, bedenselliğini muhafaza ettiği müddetçe manevî alanla arasında bir mesafenin -bir nehrin- varlığından söz edilebilir ve böylece köprünün ya da göstergenin işlevinin bir anlamı olabilir. Gnostik bir deyişle, karanlık var olduğunda müzik de ışık huzmeleri gibi parıldayabilir ve kaynağa giden yolu aydınlatabilir.

Müziğin, ezelde insanın ruhuna işlenmiş kutsal/tanrısal sesin bu dünyadaki temsili oluşunu Gnostik anlatının yukarda değindiğimiz pasif, aktif ve pasif şeklindeki üç aşamalı kozmolojik tasviri üzerinden şöyle özetleyebiliriz: Önce yalnızca tanrının olduğu ışık ve kozmos, sonrasında kaos ve karanlık, ardından yine tanrıya sonsuz bir ışık ve sükunet olarak da ifade edebileceğimiz bu üç aşamalı hikâyede müzik, kaos esnasında özlenen tanrıya ait sükunetin arayışı anlamına gelmektedir. Bu anlamda o, kaosun gürültülü notaları arasına dengeli sessizlikler -es’ler- serpiştire-

¹⁹ Nurullah Koltaş, “Gelenekselci Perspektiften Sanat ve Mâneviyat”, *İslâm ve Sanat Tartışmalı İlmî Toplantı*, ed. Şeref Göküş vd. (İstanbul: Ensar Neşriyat, 2015), 516.

²⁰ Turan Koç, *İslâm Estetiği* (İstanbul: İSAM Yayınları, 2015), 23.

rek kakofoninin ortasında kalmış kişinin, kutsal melodiye tekrar duyup yakalamasına yardımcı olmaktadır.

Buraya kadar tasavvufta müziğin temsil niteliğine işaret eden bazı temel söylemleri Gnostik anlatılarla benzeştiği hususlar bağlamında yeri geldikçe zikretmiş olduk. Şimdi ise, tasavvuf düşüncesindeki müziğin bu mimetik/temsil karakterini nasıl anlamamız gerektiği sorusuna yönümüzü çevirmekteyiz. Bu noktada öncelikle, tasavvufi ritüellerde karşılaştığımız müziğin, salt melodik/enstrümental olarak değil, çoğunlukla sözle/güfteyle beraber icra edildiğini göz önünde bulundurmanız gerekmektedir. Zira bu durum, müziğin mimetik karakterini yorumlama biçimimizi etkileyecek bir husustur. Bu bağlamda yöneldiğimiz müziğin mimetikliği sorunu karşısında şimdiye kadar sunmaya çalıştığımız Gnostik çerçevenin bize yetmediğini ve bu konu çerçevesinde bizi başka soruların beklediğini görmekteyiz.

Tasavvufta müziğin daima sözle birlikte bulunuyor oluşu müziğin, mimetik karakterini sözün/güftenin ifade gücünden aldığı anlamına mı gelmektedir? Sözelimi müziği göz ardı eden bir mutasavvıf, müzikal tecrübeyle anladığını güftesi yoluyla da zaten fark edebilmekte midir? Başka bir deyişle mimetik karakter ifadesiyle, aslında güftede/şirde bilinenin yeniden müzikte açığa çıkması mı kastedilmektedir? Şayet durum böyleyse Platon'un meşhur sedir örneğindeki aslından/gerçeklikten taklit edilmek suretiyle üç kere uzaklaşan sanat eserine²¹ benzer şekilde müzik de, sözle anlatılanın bir tür mimesisi/taklidi olmakla aslıdan gittikçe uzaklaşan bir şeye dönüşmektedir. Bu haliyle o, sözün bir tezyinatı, bir dekoratif ögesi şeklinde boyut kazanır ve bu anlamda sözü dekore edip anlamına destek vererek daha iyi kavranmasını sağlayan geri plandaki bir ilave unsur olur. Müziğin sözün anlamına yaptığı bu katkı, bir tezhîp motifinin hat yazısını yahut çerçevenin bir tabloyu daha gösterişli hale getirmesi gibi bir işleve benzetilebilir. Tezhîbin, hat yazısının alanına ya da çerçevenin, tablonun mekânına ait olması gibi,

²¹ Platon'da sedir örneği üzerinden sanatın mimetikliği üzerine bir değerlendirme için bk. Hafız, "Platon, Aristoteles ve Plotinus'ta Mimesis Teorisi", 46.

müzik de sözün mekânına ait olur. Bu durumda ise müziğin kendine özgü bir mekânı olmayacak ve farklı bir keşif alanı açma imkânından bahsedilemeyecek demektir.

Ancak müzik başka türlü kavranamaz olanın anlaşılmasına yol açan bir mimetik karaktere sahipse, artık o başka bir şeyin (sema ritüelinde güfte veya raksın) mekânında durmuyor demektir. Zira müzik, yeni bir keşfe imkân sağlıyorsa onun kendine özgü bir mekâna sahip olduğu söylenebilir. Şu halde mutasavvıf, müziğin mimetikliğinden onun bir keşif unsuru oluşunu mu anlamaktadır? Tasavvufun temel kavramlarından biri olan keşif; hakikatin kendisini birdenbire açması demektir ve bu açılma akıl yürütme yoluyla değil, kişinin zikir, oruç, vb. riyazat ile kendisini hakikate hazırlaması sonucu gerçekleşebilir.²² Müziğin mimetikliği de böyle bir keşfe benziyorsa şayet o; oruç, zikir gibi riyazat unsurlarının dışında kendine has bir keşfin vuku bulması için mekân yaratabiliyor demektir. Şu durumda sorularımızı özetleyecek olursak: Tasavvuf düşüncesinde müzik ne tür bir mimetik karakter göstermektedir? Dinî bir ritüel içerisinde o; güfte yahut semanın anlamını zenginleştiren dekoratif bir unsur olarak mı yer almaktadır yoksa güfte ve sema bağlamında açığa çıkamayacak olana kişiyi hazırlayan tasavvufî bir keşif alanı mı oluşturmaktadır?

Bu soruların açınlanmasında bize yardımcı olacak bazı tasavvufî referanslara başvurmamız yerinde olacaktır. Öncelikle Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinin, ney metaforuyla giriş yapan beyitleri, müzikle ilgili tasavvufî yazında akla gelebilecek ilk örneklerden biridir:

Bu neyi dinle, nasıl şikâyet ediyor? / Ayrıllıklardan hikâyet ediyor.

şeklinde başlayıp devam eden beyitlerde,²³ Tanrı'ya dönmeyi arzu eden insanın, ayrıllıktan yakınması ve özlemi ney üzerinden aksettiril-

²² Süleyman Uludağ, "Keşif", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 2002), 25/315-317.

²³ Mevlânâ Celâleddîn Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf Şerhi*, çev. Ahmed Avni Konuk (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2011), 1/ 71.

mektedir.²⁴ Ney'e daha *Mesnevî*'nin başında yüklenen bu mecazlar onun, sema törenlerinin en önemli enstrümanlarından biri olmasında şüphesiz etken olmuştur.

Mevlânâ tarafından cennetin kapı sesi²⁵ veya namaza çağıran bir davetçi olarak tanımlanan rebap da tıpkı ney gibi insanın, gerçek vatanına özlemine,²⁶ Tanrı'nın sevgi ve marifetine yönelişini, onunla yakınlaşmasını ifade eden sembolik bir anlam taşımaktadır.²⁷

Yine *Mesnevî*'nin:

Çenk ve ud'un ne söylediğini biliyor musun? / Vedud olan Allah, sen bana yetersin, sen bana kafisin.

beytinden hareketle çalgıların dili olan müziğin, Allah'a ulaştıran önemli bir vasıta kabul edildiği anlaşılmaktadır.²⁸

Bu söylemlerin yanı sıra genel olarak müzik enstrümanlarının, "Allah'ı hamd ile zikretmeyen hiçbir şey yoktur, fakat siz onların tesbihini duyamazsınız" mealindeki İsrâ sûresi 44. ayet gereğince kâinattaki her şey gibi Allah'ı zikrettikleri²⁹ ve bu zikri işitebilenlerin vecde gelerek bir

²⁴ Hüsnü Aydeniz, "Din-Sanat İlişkisi ve Bunun Somut Bir Yansıması Olarak Mevlavî Semâ Âyini", *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 32 (Aralık 2009), 49.

²⁵ Mehmet Nuri Uygun, "Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin Eserlerinde ve Tasavvuf Anlayışında "Rebap"", *İSTEM* 10 (Aralık 2007), 124.

²⁶ Aydeniz, "Din-Sanat İlişkisi ve Bunun Somut Bir Yansıması Olarak Mevlavî Semâ Âyini", 49. Ayrıca bu anlamda bir ifadeye örnek olarak: "Padişahın rebâb sesini dinlemesinden maksadı, iştiağ içinde bulunan kimseler gibi ilahi hitabı hayal etmek, âşıklar gibi ruhani âlemdeki ilahi hitabı tahayyül etmektir." Süleyman Uludağ, *İslam Açısından Müzik ve Semâ* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005), 239.

²⁷ "Rebapın çaldığı bir meclise bir gün biri gelip 'İkindi ezanı (namaz-ı diğer)okunuyor' dedi. Mevlana ona şöyle cevap vermiştir: 'Hayır hayır o başka namaz, bu da başka; her ikisi de Hakk'a çağırıyor. Birisi *insanın zahirine hizmete*, ötekisi ise batınını Tanrı'nın *sevgi ve marifetine çağırıyor*' dedi." Aysel Tan, *Mevlana'da Dinî Tecrübe* (Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2017), 95.

²⁸ Bayram Akdoğan, "Hüccetü's-Sema' Adlı Mûsikî Risâlesi ve Ankaravî İsmail B. Ahmed'in Mûsikî Anlayışı", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 35/1 (Nisan 1996), 490.

²⁹ Akdoğan, "Hüccetü's-Semâ' Adlı Mûsikî Risâlesi ve Ankaravî İsmail B. Ahmed'in Mûsikî Anlayışı", 490.

tür ibadet gibi semaya başladıkları ifade edilmektedir.³⁰ Bu minvalde Zünnûn el-Mısrî, semanın Hak'tan gelen bir mana olduğunu, kalpleri zorlayarak Hak'a sevk ettiğini söylerken³¹ el-Kettânî de: "...Ehl-i hakikatın semâi ise keşf ve iyân üzerine olur." ifadesiyle doğrudan müziğin/semanın keşf unsuru olduğuna işaret eder görünmektedir.³²

Müzik üzerine bu alıntı ve metaforların daha birçoklarını bulabileceğimiz tasavvufî literatürde görüleceği üzere, özellikle Mevlevî mutasavvıfların ifadelerindeki enstrümanlar, kendilerine özgü müzikal tınlar ve çağrıştırdıkları anlamlara istinaden sıklıkla insan-ı kâmil, batınî namaz, cennetin kapısı gibi muteber varlıklarla yakından ilişkilendirilmektedir. Kimi tekkelerde insan sesinin yanında estetik bir unsur olarak sadece bendir kullanılırken³³ mevlevihanelerdeki sema töreni içerisinde her biri bir sembolik mana ihtiva eden ney, kudüm, rebap, tanbur gibi zengin melodi üretme kapasitesine sahip çeşitli enstrümanların ayrıcalıklı yerlerinin olması, müziğin yalnızca güftedeki sözlerin tesirini artıran bir eşlik unsuru olarak görülmediği intibahı uyandırmaktadır.

Ancak bununla birlikte konunun hemen başında ifade ettiğimiz gibi dinî ritüellerde icra edilen müziklerin sözlü eserler olması, Mevlevî düşüncesinde dahi müziğin ifade gücünün tek başına yeterli olamadığını, bu yüzden sözden destek alarak görünürlük kazanabildiğini düşündürmektedir. İlgili kaynaklarda yer alan Mevlevî Ayini tarifleri de bu düşüncemizi pekiştirmektedir. Zira bu tariflerde sema töreninin belkemiği olan 'ayin' kısmının, dört selamdan (bölümden) oluşan sözlü besteyi içerdiği belirtilmektedir.³⁴ Sözlü bestenin öncesinde bulunup ayine hazırlayıcı bir

³⁰ Uludağ, *İslam Açısından Müzik ve Semâ*, 262.

³¹ Uludağ, *İslam Açısından Müzik ve Semâ*, 179.

³² Uludağ, *İslam Açısından Müzik ve Semâ*, 195.

³³ Nuh Akmehmedoğlu, *18. Yüzyıl Klâsik Türk Müsiki Bestekârlarının Dindışı Sözlü Eserlerinde Yer Alan Tasavvufî Mazmunlar Üzerine Bir İnceleme* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2015), 15, 42.

³⁴ İsmail Hakkı Özkan, *Türk Müsiki Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2013), 100-101; Ahmet Çakır, *Müziğe Giriş* (İstanbul: Dem Yayınları, 2009), 103-105; Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü "Mevlevî Ayini" (Erişim 7 Eylül 2020).

görev üstlenen peşrev ile ayinin bittiğini vurgulayan son peşrevin ise ana yapının dışında görüldüğü anlaşılmaktadır.³⁵ Bu anlamda sözsüz birer müzik parçaları olan bu peşrevler, tam da yukarıda ifade ettiğimiz üzere, bir tablo gibi ortaya çıkarılan sözlü besteyi (ayini) baştan ve sondan çevreleyen müzeyyen bir çerçeve niteliği taşımaktadırlar.

Esasında saf/enstrümental müziğin bu işlevle vasıflanışı, yalnızca tasavvufî müzik için değil, genel olarak Türk müziğinin yapısında görünen bir özelliktir. Çünkü Türk müziği; şaman, kam, ozan gibi Türk toplum liderlerinin ritim eşliğindeki dua mahiyetinde birtakım büyümlü sözler ve danslarla dinî ritüellerini gerçekleştirdikleri ilk çağlardan bu yana asıl itibarıyla bir ses/söz müziği olmuştur³⁶ ve bu müzik geleneğinde insan sesi her zaman en önemli enstrüman kabul edilmiştir.³⁷ Dolayısıyla bu durum repertuara da yansımıştır. Nitekim ancak 20. yüzyılda kendine özgü müstakil bir konum kazanmaya başlayan enstrümental türdeki eserlerin klasik Türk müziğindeki oranının yüzde on civarına güçlükle ulaştığı söylenmektedir. Açıkça anlaşılmaktadır ki, öncelik ve ağırlık sözlü eserlere verilmiştir.³⁸ Bu durumda klasik Türk müziği repertuarının büyük çoğunluğunu oluşturan fasıl takımlarının sadece giriş ve sonundaki peşrev (genellikle bir, iki hanesi veya medhâl) ve saz semailerini de (sonraları sirta veya longa); kâr, beste, ağır semâî, yürük semâî, şarkı gibi sözlü eser ağırlıklı bölümü yine tezhip eden birer dekoratif unsuru şeklinde yer almaktadır.

Cem Behar'ın Kantemiroğlu'ndan (Dimitrie Cantemir) naklettiği ifadelerine göre de, Türk müziğinde söz o denli önde ve önemli olmuştur ki, sazendenin mahareti dahi ses sanatçısına refakat edebilme (peyrevlik)

³⁵ Sözlü beste kısmının içerisinde de yer yer, hatta bazen iki hane uzunluğunda enstrümental bölümler vardır. Ancak bu bölümler her ne kadar sözsüz de olsalar, netice itibarıyla öncesinde veya sonrasında sözlerin gölgesinde kalan birer ara nağme'dirler.

³⁶ Ogün Atilla Budak, *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi* (Ankara: Phoenix Yayınevi, 2006), 15; Cinuçen Tanrıkorur, *Türk Müzik Kimliği* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2004), 40.

³⁷ Tanrıkorur, *Türk Müzik Kimliği*, 51; Cem Behar, *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015), 34.

³⁸ Behar, *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, 34, 73.

seviyesiyle ölçülmüştür.³⁹ Dolayısıyla söz ve saz arasında bu hiyerarşik sıralamada saf müziğin temsilcisi olan enstrüman, tam da peyrevlik gereği, söze tâbi olup onun ardında yer almaktadır. Belki, Kur'an, sünnet gibi dinî referansların enstrümanlar ve müzik hakkındaki yasaklayıcı tevillerinin de etkisiyle genel olarak Türk müziğinde saf melodiyi düşünme üzerine bir tasavvur yeterince gelişmemiştir. Şu durumda konumuza dönecek olursak, birçok tekkeyle birlikte Türk müziğinin yüksek seviyede icra edildiği başlıca mekânlardan biri olan mevlevihanelerde de müziğin, netice itibarıyla söz olmaksızın tek başına bir mimesis (temsil) veya tasavvufî keşf imkânı sağlama gücünün olmadığını tahmin edebiliriz.

Bu bağlamda tasavvuf büyüklerine ait yukarıdaki alıntılarımızın içeriklerinden, saf/enstrümental müzikten ziyade daha çok hikmetli sözleri terennüm eden müziğin keşf'e yol açtığı anlaşılabilir. Bununla beraber enstrümanların ve hatta kâinattaki her şeyin zikir halinde olduğu, ilâhî hitabı dile getirdiği tarzındaki ifadeler de, müziğin kendisiyle ilgili değil, kanaatimizce tasavvufta artık belli mertebeye gelmiş kimselerin ulaşacağı bilinen kabiliyetle alakalı olarak söylenmektedir.

Nihayetinde müzik bu dünyada kutsala uzanan bir köprü veya kutsaldan gelecek manalar ve hakikatleri sezinleyebilenin bir aracı ise; ona yaklaşmış kişi için müziğin artık bir şekilde uzaklık alameti olacağı da anlaşılmaktadır. Zira kutsala yakın olan kişi için, ondan hakikatler gelmesini beklemek, yine ondan uzakta olmak anlamına geleceği gibi köprü de, kutsaldan geri giderek uzaklaşmanın vasıtasına dönüşecektir.⁴⁰ Mevlânâ da rebabî cennetin kapısı ile simgelediğinde müzik, kapıdan içeri girmek isteyenler için cennete yakınlığı ifade ederken, aynı kapı bir

³⁹ Behar, *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, 73.

⁴⁰ Uludağ, *İslam Açısından Müzik ve Semâ*, 247. Müziğin aracılık vasfının sonlandığına dair: "Büyüklerden bazıları son hallerinde raks ve hareketi terk eylediler, inkâr eylediklerinden değil, belki bu zevkten daha yüksek zevke vasıl olup bundan müstağni olduklarından ötürüdür." Uludağ, *İslam Açısından Müzik ve Semâ*, 230. Başka bir yerde: "Pes bu mertebelere vâsıl olan büyüklerin sûrî semâa ihtiyaçları kalmaz... Semâda; vecd, zevk, raks ve hareket kılmadan kalırlar." Uludağ, *İslam Açısından Müzik ve Semâ*, 224.

kez içeri girdikten sonra dışarıya çıkışın yani cennetten uzaklığın ifadesi haline gelmiş olacaktır.

Şu durumda çalışmamızı söz konusu meseleye ilişkin bazı tespitlerimizi yeniden dillendirerek ve bu tespitler bağlamında bazı soruları seslendirerek sonlandırabiliriz.

İnsanın tanrıyla arasındaki uzaklık-yakınlık ilişkisine dair anlatılar üretirken, ortak mimetik dili kullanmak suretiyle Gnostik teoriden istifade eden tasavvuf, nihâî olarak insanın varoluşuna yönelik yorumlara dikkat çekmektedir. Bu bağlamda müzik, insanın ruhlar âleminde tanrıyla aracısız bir yakınlık halindeyken bedene bürünerek geldiği maddî dünyada kutsalın bir temsili konumundadır. Burada insan ve tanrının arasına bir nehir gibi girerek birini diğerinden uzaklaştırmış gibi görünen beden, adına müzik diyebileceğimiz köprü aracılığıyla bu iki uzağın arasında birbirine yakın durabileceğinin vesilesi olmaktadır. Böylece müzik, beden üzerinden insanın tanrıyla/kutsalla yakınlığını tekrar temin edebilme imkânı olarak belirlemektedir. Ancak her ne kadar tasavvufi literatürde, bilhassa enstrüman metaforları üzerinden çokça müzik anlatıları yer alsada, dinî ritüellerde salt melodik/enstrümental olarak değil, çoğunlukla sözle/güfteyle beraber icra edilen müzikle karşılaşmaktayız. Bu durum ise, asıl olanın hikmetli sözler olduğunu ve müziğin, bu sözlerin anlamını süsleyen bir ilave unsur olarak yer aldığı kanaatini uyandırmaktadır. Dolayısıyla tasavvufî anlayış içerisinde müziğin, söz olmaksızın tek başına kutsalı temsil (mimesis) gücünün olmadığı tespitine ulaşmaktayız.

Diğer taraftan müzik, daima 'başka bir şey için' kategorisinde yer alan, mazmun sözlerin çevresinde kutsalın veya herhangi başka bir şeyin temsili, bir aracısı mı olmak zorundadır? Başka bir soru; günümüzde artık salt melodi üzerine de belli ölçüde gelişmiş bir tasavvur açısından baktığımızda, sözün kendisine katacağı, onu sınırlandıracağı bir takım anlamlardan, kavramlardan bağımsızlaşmış saf/enstrümental müziğin, 'bir başkası için' kategorisinden de serbest kalmış olacağını varsayabilir miyiz? Yoksa enstrümental müzik neticede söz içermese de besteci, yorumcu veya dinleyicide bir çağrışım yarattığı sürece o çağrıştırdığı şeyin

tabii olarak bir mimesisi haline mi gelmiş olacaktır? Bu ve benzeri sorular bağlamında müziğin karakterini farklı bir şekilde düşünmenin imkânı, başka bir çalışmanın tartışma konusu olarak ele alınabilecektir.

Kaynakça

- Akdoğan, Bayram. "Hüccetü's-Sema' Adlı Mûsikî Risâlesi ve Ankaravî İsmail B. Ahmed'in Mûsikî Anlayışı". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 35/1 (Nisan 1996), 477-505. https://doi.org/10.1501/İlhfaq_0000000845
- Akmehmedoğlu, Nuh. *18. Yüzyıl Klâsik Türk Mûsikîsi Bestekârlarının Dindışı Sözlü Eserlerinde Yer Alan Tasavvufî Mazmunlar Üzerine Bir İnceleme*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2015.
- Aydeniz, Hüsnü. "Din-Sanat İlişkisi ve Bunun Somut Bir Yansıması Olarak Mevlevî Semâ Âyini". *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 32 (Aralık 2009), 35-51.
- Behar, Cem. *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Basım, 2015.
- Budak, Ogün Atilla. *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 1. Basım, 2006.
- Bultmann, Rudolf. "Mitolojiden Arındırma Problemi Üzerine". çev. Ayşe Ünal Çil. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 1/2 (Haziran 2012), 360-370.
- Büyükcünal, Zeynep. *Mevlânâ'nın Tasavvuf Felsefesinde Sembolizm*. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2014.
- Cengiz, Muammer. "Tasavvuf Tarihinde Elest Mîsâkına Dair Yorumlar". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 10/50 (Haziran 2017), 904-924.
- Çakır, Ahmet. *Müziğe Giriş*. İstanbul: Dem Yayınları, 1. Basım, 2009.
- Çil, Ayşe. "Rudolf Bultmann'ın Mitolojiden Arındırma Projesi ve Vahiy İle İlişkisi", *KADER Kelam Araştırmaları* 10/1 (Şubat 2012), 191-220.
- Gündüz, Şinasi. "Gnostik Antropoloji". *İSAM*. Erişim 2 Eylül 2020. http://isamveri.org/pdfdrq/D01777/2003_14/2003_14_GUNDUZS.pdf
- Gündüz, Şinasi. "Gnostik Mitolojide Düşüş Motifi ve Demiurg Düşüncesi". *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 9/9 (Ocak 1997), 122-166.
- Hafız, Muharrem. "Platon, Aristoteles ve Plotinus'ta Mimesis Teorisi". *İslâmî Araştırmalar Dergisi* 26/1 (2015), 45-52.
- Koç, Turan. *İslâm Estetiği*. İstanbul: İSAM Yayınları, 6. Basım, 2015.
- Koltaş, Nurullah. "Gelenekselci Perspektiften Sanat ve Mâneviyat". *İslâm ve Sanat Tartışmalı İlmî Toplantı*. ed. Şeref Göküş vd.. 511-523. İstanbul: Ensar Neşriyat, 2015.

- Kutluer, İlhan. "İnsan". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 22/320-323. İstanbul: TDV Yayınları, 2000.
- Mevlânâ Celâleddîn Rûmî. *Mesnevî-i Şerîf Şerhi*. çev. Ahmed Avni Konuk. 6 Cilt. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2011.
- Necmeddîn-i Dâye. *Mirsâdü'l-İbâd*. çev. Halil Baltacı. İstanbul: M.Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, 1. Basım, 2013.
- Özdemir, Hasan Rıza. *Yeni-Eflatunculuğun Tasavvufa Etkileri*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010.
- Özkan, İsmail Hakkı. *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 8. Basım, 2013.
- Tan, Aysel. *Mevlana'da Dinî Tecrübe*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2017.
- Tanrıkorur, Cinuçen. *Türk Müzik Kimliği*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1. Basım, 2004.
- Uludağ, Süleyman. "Keşf". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 25/315-317. Ankara: TDV Yayınları, 2002.
- Uludağ, Süleyman. *İslam Açısından Müzik ve Semâ*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005.
- Uygun, Mehmet Nuri. "Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin Eserlerinde ve Tasavvuf Anlayışında "Rebap"". *İSTEM*, 10 (Aralık 2007), 113-126.
- Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. "Mevlevî Âyini". Erişim 7 Eylül 2020. <https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-3706/mevlevi-ayini.html>

