

TASAVVUFİ BİR ÇALGI OLARAK NEFİRİN İKONOGRAFİK EVRİLİMİ*

The Iconographic Evolution of the Nefir as a Sufi Musical Instrument

Bahriye GÜRAY GÜLYÜZ**

Öz

İlk müzik aletlerinden biri olduğu düşünülen boynuz boru, tanrılarla iletişim sağlayan bir çalgı olarak her kültür ve coğrafyada kullanılmıştır. Bir boynuzun boşaltılmasından ibaret olan bu çalgıda ses, sivri uç ya da yan tarafa açılan bir delikten üflenerek elde edilir. Bu borular korkutucu, rahatsız edici, hayvansı bir ses çıkarmalarıyla diğer tüm çalgılardan ayrılır. İslami devirde genellikle nefir olarak adlandırılan bu çalgı, metal boruların tercih edilmesiyle geri planda kalmış, ancak tasavvuf ekollerinin yaygınlaşmasıyla yeniden göz önüne çıkmıştır. Türk-İslam geleneğinde başta Bektaşiler olmak üzere hemen hemen bütün tarikatlarda takdis edilen nefir, özellikle gezici dervişlerle özdeşleştirilmiştir. Sınırlı ses genişliğine sahip olmasına karşın ayinsel bir çalgı olarak kutsanmasında; nefirin malzeme, şekil ve ses özelliklerinin etkili olduğu görülmektedir. Bu üç etken, nefirin maddi ve zahiri özelliklerinin yanında manevi ve batını niteliklerini de açıklar. Bu bağlamda; nefirin malzeme, şekil ve sesle olan maddi ilişkisi; Hz. Âdem, İsrail ve Hz. Ali; başlangıç, son ve ezel şeklinde manevi bir formül olarak okunabilir. Bu çalışmada sadece boynuz nefir değerlendirilmiş, Türk-İslam tasavvuf düşüncesinin önemli fenomenlerinden biri olan bu çalgının malzeme şekil ve ses özellikleri etrafında gelişen ikonografik evrimini ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu bağlamda; yazılı kaynaklar ve menkıbeler değerlendirilmiş, görsel malzeme olarak günümüze ulaşan bazı nefir örneklerinin yanında minyatür, çizim ve fotoğraflardan yararlanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Boynuz, Çalgı, Ejder, Hz. Ali, Zülfikar, Hz. Âdem, İsrail, Dönüşüm.

Abstract

Considered to be one of the first musical instruments, the hornpipe was used in every culture and geography as an instrument that communicated with gods. The sound of this instrument, which consists of emptying a horn, is obtained by blowing through a pointed tip or a hole on the side. These pipes differ from all other instruments by making frightening, disturbing and animalistic sounds. This instrument, which was generally called nefir in the Islamic period, remained in the background with the preference of metal pipes, but it came to the fore again with the widespread use of Sufi schools. In the Turkish-Islamic tradition, the Nefir, which was consecrated in almost all sects particularly the Bektashis, was especially identified with the traveling dervishes. Although it has a limited sound width, it is seen that the material, shape and sound properties of the nefir are effective in its blessing as a ritual instrument. These three factors explain the spiritual and inherent qualities of the nefir as well as the material and apparent characteristics. In this context, the tangible relationship of nefir with its material, shape and sound can be read as a spiritual formula as Adam, Israil and Ali, as well as beginning, end and eternal. In this study, only horn nefir was evaluated, and it was aimed to reveal the iconographic evolution of this instrument, which is one of the important phenomena of Turkish-Islamic Sufi thought developed around its material, shape and sound features. In this context, written sources and legends have been evaluated, along with some examples of nefir that have survived to the present day, miniature, engraving, drawings and photographs were used as visual material.

Key words: Horn, Musical Instrument, Dragon, Ali, Zulfikar, Adam, Israil, Transformation

* Geliş Tarihi: 18.09.2020, Kabul Tarihi: 27.11.2020. DOI: 10.34189/hbv.96.003

** Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Türk ve İslam Sanatları Anabilim Dalı, Edirne. bahriyeguray@trakya.edu.tr,

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1116-6527>

1. Giriş

İnsanlar için vazgeçilmez bir ifade aracı olan müzik, bireylerin ve toplumların şekillenmesinde etkili unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Her kültür ve mitolojide müziğin kutsal olanla bağlantısına işaret etmek üzere ilk çalgıların tanrıların icadı olarak kabul edildiği görülmektedir (Göher, 2009: 309-310). Buna bağlı olarak müzik ve çalgılar tanrılarla iletişim kurma yöntemi olarak dini ritüellerin en önemli unsurları haline gelmiştir. Bu önem ilkel kabile dini pratiklerinden tek tanrılı, evrensel dinlerin ayinlerine kadar aktarılmıştır.

Müziğin ilk ortaya çıkışına dair teorilerden biri, hayvan seslerinin insan tarafından taklit edilmesiyle meydana geldiğidir (Oral, 2011: 22). Tanrılarla iletişim kurmak isteyen ilkel insan, kutsal olarak kabul ettiği hayvanların davranış ve seslerini taklit etmiştir. Ses dalgalarının fiziksel ortam yanı sıra astral düzlemde de yayıldığına olan inanç; sesin tonu, şiddeti, elde edilme şekli etrafında gelişen ve ses büyüğü olarak adlandırılan mistik bir düşünceyi doğurmuştur (Candan, 2008: 395). Böylece tanrılarla konuşabilen insan, onları kendi lehine ya da düşmanlarının aleyhine yönlendirebileceğine inanmıştır. Zira her ses dalgasının insan, zaman ve mekân üzerindeki etkisi; farklı, karmaşık, ahenkli ve manipülatiftir.

Tarih öncesi devirlerden itibaren kült sayılan hayvanların boynuzları, içlerinde var olduğuna inanılan gizli güçlerle önem kazanmıştır. Bu güçlerden biri olan ses, boynuzun tanrılarla iletişim sağlayan ayinsel bir çalgıya dönüşmesini sağlamıştır. Üfleme çalgıların atası olarak kabul edilen boynuzun insan tarafından yapılan en eski müzik aletlerinden biri olduğu düşünülmektedir (Yurtcan, 2005: 2; Sönmez, 2008: 82; Yamaner, 2018: 68). Doğal şeklindeki bir boynuzun boşaltılmasından ibaret olan bu çalgıda ses, sivri uç ya da yan tarafa açılan bir delikten üflenerek boynuzun içindeki havanın titreştirilmesiyle elde edilmektedir. Üzerinde delikler bulunmayan boynuz boru, melodik sesler çıkarmaya uygun olmamakla diğer çalgılardan ayrılır.

Hemen her kültürde karşımıza çıkan ayinsel boynuz çalgısı, Hititler “şawatar” (Sönmez, 2008: 83), Mezopotamya uygarlıkları “ab” (Yamaner, 2018: 30), Romalılar “kornu” (Yurtcan, 2005: 3, 6, 14, 37; Terlikol, 2006: 11), Yahudiler “shofar” (Sönmez, 2008: 82; Oral, 2011: 68-69) adıyla kullanmıştır. Genellikle tanrılar şerefine kurban ve içki sunulurken, tanrılar eğlendirilirken, bakımları yapılırken, yağmurla ilgili ayinlerde ve bir olayın başlaması ya da bitimi bildirilirken çalınan boynuz borular (Ünal, 2004:103), gerek dini gerekse de gündelik hayatta haberleşme aracı, savaş sireni ve diğer çalgılara eşlik etmek üzere kullanılmıştır (Ataşağın, 2001: 151).

Yapılan araştırmalar Türklerin de ses üretmek üzere boynuz borular kullanmalarının çok eski zamanlara dayandığını göstermektedir (Esin, 1970: 172). Av, savaş, haberleşme ve müzik borusu olarak kullanılan boynuzun bazı dini ritüellerin de parçası olduğu, “Çabıt” olarak adlandırılan Şamanların, davul yerine boru ya da zil çaldıkları anlaşılmaktadır (Ögel, 2000b: 451-452). Boynuz borular aynı zamanda Türk boylarının sosyal statü ve egemenlik göstergelerindedir.¹

Türkler, farklı zaman ve coğrafyalarda kullandıkları boynuz boruları burguy, bûk/buğ², borı-kırtık, kartak/kurtak olarak adlandırmıştır (Ögel, 2000a: 146, 338-339, 345, 378, 380, 465). Müslüman olduktan sonra, çalgılarına da Arapça ve Farsça isimler vermiş, boynuz boru bu süreçte nefire dönüşmüştür (Gazimihal, 1961: 151-152). Çok geniş anlamda kullanılmış olan nefir adlandırması, zaman zaman tüm boruları kapsayacak şekilde söylenmiştir (Ögel, 2000a: 380).

Boynuz nefirin bir müzik aleti olarak İslam öncesi Türk müziğindeki yerini tespit etmek zordur. B. Ögel'in bu boruların ordu mehterinde yer aldığına dair delil bulunmadığı (Ögel, 2000a: 338) şeklindeki tespiti, metal boruların yaygınlaşmasıyla boynuz boru kullanımının azaldığını, bazı muayyen zaman ve olaylarla sınırlı kaldığını göstermektedir. Malzemeye bağlı oluşan bu ayırım, boynuz nefirin İslami devirdeki müzikal kariyerini de etkilemiştir. Zira Türk-İslam devletlerinin mehter ve eğlence müziklerinde metal nefirlerin yaygın kullanımına karşın boynuz nefirler savaşın başlayış ve bitişini bildirmede, avda, işaret vermede ve bazı askerleri birliklerin baskınları sırasında (Tüfekçioğlu, 2006: 52, 54, 60, 90; Yardım, 2010: 69,75) münferit olarak kullanılmış, ancak tasavvuf ekollerinin yaygınlaşmasıyla yeniden göz önüne çıkmıştır.

İlk devir İslam âlimlerinin müziğe karşı takındıkları olumsuz ve yasağcı tavra karşın (Binbaş, 1997: 1-3; Uludağ, 1999: 219-222; Apaydın, 2006: 261), mutasavvıflar müziği ilahi bir tabu olmaktan çıkararak müzikle ibadet etmek gibi bir fiili devreye sokmuş, Sufilerin müzik eşliğinde vecd haline geçtikleri semahaneler, 9. yüzyılın ikinci yarısı gibi erken bir dönemde kurulmuştur (Schimmel, 2001: 182; Öngören, 2011: 121). Önde gelen bazı tasavvuf kuramcılarının da desteğiyle müzik ve çalgılar tarikatların tasavvur dünyasında önemli bir yere konumlanmıştır³ (Schimmel, 2001: 183-184; Bars, 2018: 183). Özellikle kadim Türk coğrafyası ve eski kültürel kodlarla bağlantı halindeki Türk-İslam tarikatlarında ve gezgin dervişler arasında Şamanist ayinlerin devamı niteliğinde müzik eşliğinde yapılan ritüellerin uygulandığı bilinmektedir (Köprülü, 1996: 3-4; Ocak, 1999: 174-178; Bars, 2018: 183). Selçuklu devrinden itibaren Anadolu'da görülen saç, sakal ve vücut kılları kazınmış, dövmeli, yarı çıplak ya da acayip kılık kıyafetler içindeki farklı meşreplerden dervişlerin çeşitli çalgılar eşliğinde diyar diyar dolaştıkları bilinmektedir. Kalenderi, Rum Abdal, Haydari, Torlak, Işık, Bektaşî, Babai gibi birbirinden farklı adlarla kayıtlara geçen bu derviş zümreleri arasında özellikle boynuz nefirin liturjik bir eşya olarak yaygın kullanıma sahip olduğu anlaşılmaktadır (Resim 1-5). İsimleri ya da meşrepleri teşhis edilemeyen çok sayıda derviş tasvirinin yanında başta Kaygusuz Abdal (15.yy), Kazak Abdal (17.yy.) gibi Anadolu merkezli tasavvufun önemli simalarının nefir üfler ya da taşır halde resmedilmesi (Resim 2,3)⁴, bu çalgının tasavvufî hayat tarzı ve tasavvur dünyasında önemli bir sembol olduğuna işaret etmektedir.

Türk-İslam geleneğinde nefir, müzik enstrümanı ve dini ritüel objesi olmak üzere iki farklı kullanım sahasında varlığını devam ettirmiştir. Askeri ve sivil musikideki nefir, özgün malzeme ve şekil özelliklerini yitirdiği halde, inancaşsal ritüellerin bir parçası olan nefir ilk görünümünü ve ses özelliklerini korumuştur. Uygulama alanının sınırlı olmasına karşın hemen tüm tarikatlarda yer edinmiş olan nefirin, bu denli güçlü ve ikonik bir sembole dönüşmesinde malzeme, şekil ve ses özellikleri etkili görünmektedir. Bu çalışmada, Bektaşî tarikatı başta olmak üzere Türk-İslam tasavvuf düşüncesinin önemli bir sembolü olan boynuz nefirin malzeme, şekil ve ses özelliklerine bağlı olarak gelişen ikonografik evrilimini ortaya koymak amaçlanmaktadır. Bu bağlamda; yazılı kaynaklar ve menkıbeler değerlendirilmiş, görsel malzeme olarak günümüze ulaşan bazı nefir örneklerinin yanında minyatür, gravür, çizim ve fotoğraflardan yararlanılmıştır.

2. Nefirin Tanımı ve Kullanım Biçimleri

Arapça bir kelime olan nefir; topluluk anlamında, boynuzdan yapılmış bir çalgıyı ifade etmektedir (Karakaya, 2006: 525). Eski metinlerde “sür” ve “nâkür” olarak da adlandırılan nefir; dağıtıcı, ürkütücü, toplayıcı, öne geçirici anlamlarını taşıdığı gibi (Akyay, 2014: 48; Ragıb el-İsfahani, 2018: 1455-1456), nefret masterından geldiği ve “sürekli kaçırtan, nefret ettiren” anlamında da kullanıldığı düşünülmektedir (Şentürk, 2015: 197). Farsçada büyük boru anlamına gelen nefir (Cebecioğlu, 2009: 471; Gölpınarlı, 2015: 237), tasavvuf literatüründe gezgin dervişlerin yanlarında taşıdıkları boynuzdan yapılan boruyu ifade etmekte, bu bağlamda derviş borusu (Karakaya, 2006: 525), İsrail borusu (Atasoy, 2005: 243), yuf/yuh borusu (Cebecioğlu, 2009: 471; Aksel, 2010a: 109; Gölpınarlı, 2015: 237) isimleriyle anılmaktadır. Bunların dışında, Bektaşîlerin nefiri “Ya Vedûd” ve “liffer/luffar”⁵ şeklinde adlandırdıkları da kaynaklarda yer almaktadır (Brown, 1868: 84, 155, 164; Birge, 1991: 273-274; Atasoy, 2005: 243).

Genellikle çeneleri açık ejder ağzı şeklinde nihayetlenen nefir, boyunda ya da belde taşınmasına uygun olarak bir zincirle bağlanmaktadır. Bektaşî tekkeleri başta olmak üzere pek çok tarikata ait dergâhların emanetleri arasında rastlanılan nefir, özellikle gezgin dervişlerle özdeşleşen bir çalgı olarak karşımıza çıkmaktadır. Gezgin dervişlerin sürekli yanlarında taşıdıkları, yerleşim yerlerine girerken ya da ayrılırken çaldıkları nefir (Cebecioğlu, 2009: 471; Gölpınarlı, 2015: 6, 237), ıssız ve tehlikeli yerlerde karşılımlarına çıkabilecek vahşi hayvan ve düşmanları korkutmak için üflenirdi (Agâh b. İstanbulî, 2005: 176; Şişman, 2013: 130). Tekke ve dergâhlarda dervişleri kardeşlik tazelemeye çağırarak (Brown, 1868: 164), uyandırmak ya da bir üyenin düşkün olduğunu bildirmek amacıyla üflenen nefir (Birge, 1991: 273), bayramlarda ise müzik icra etmek üzere çalınırdı (Ocak, 1999: 161).

Dervişlerin beğenmedikleri bazı kişi ve durumları kınamak ve protesto etmek için de bu boruları öttürdükleri bilinmektedir (Aksel, 2010a: 108-109; Şentürk, 2015: 197). Bektaşîlerin nefiri adlandırmakta kullandıkları yuh/yuf borusu tabiri bu

duruma işaret etmektedir. Birbirinin yerine kullanılan yuh ve yuf ünlemleri, genel anlamlarıyla birine karşı beğenilmeyen veya öfke duyulan bir durumda haykırılan söz, yuha⁶; kınama, üzüntü ve nefret bildiren söz anlamlarını taşımakta (Alıcı, 2004: 36), özel anlamda ise Bektaşî tarikatının usul, sır ve mensuplarına saldıran inkârcıların ruhlarına nefirleriyle yuh çekmelerini ifade etmektedir (Agâh b. İstanbulî, 2005: 176). Yuf olsun veya yuh olsun tabirleri, yazıklar olsun anlamındadır. “Yuf borusu çalmak” ifadesi; kınamak, teessür etmek anlamına geldiği gibi (Aksel, 2010a: 109), birinin artık hiçbir işe yaramadığını bildirir (Cebecioğlu, 2009: 714).

“Dün-perverdür zaman kendüye vü şahına yuf”

“Kendü vü şahı nedür belki şehensahına yuf”

“Saltanat satrancına üstad ider her cahili”

“Ferz-ü at u baydak-u fil ü ruh u şahına yuf”⁷ (Aynî)

Nefirin bu şekildeki kullanımını onu bir nevi politik figüre ve sosyal tepki aracına dönüştürmektedir. Özellikle dini-siyasi alt yapıyı ayaklanmalarda isyancıların nefir çalarak yandaş topladıkları anlaşılmaktadır (Çınar, 2012: 31; Maden, 2015: 190).

Bazı gezgin dervişlerin nefir üfürerek “Ya Hüseyin!”⁸ diye dolaştıkları (Ay, 2008: 38-39), nefir çalarak üzüntülerini gidermeye çalışan bu dervişlerin Anadolu’nun çeşitli yerlerinde “Yuf baba” olarak adlandırıldıkları öğrenilmektedir (Aksel, 2010a: 108-109).

Nefirin derviş çeyizlerinin arasına ne zaman dâhil olduğu kesin olarak tespit edilememektedir. Ancak tarikatlarca kutsanan diğer eşyayla birlikte, Hz. Muhammed tarafından silsile halinde manevi evlatlarına ihsan edildiğine inanılmaktadır (Agâh b. İstanbulî, 2005: 159; Şişman, 2013: 130). Bektaşilere göre; Hz. Peygamber nefiri Miraçta İsrail’in ağzında görmüştür. Hz. Muhammed ile Hz. Ali’nin asker toplamak için kullandıkları ilk nefir, Yezid tarafından ateşe atılarak yakılmış ve Hacı Bektaş Veli’ye gelinceye kadar da bir daha çalınmamıştır (Şişman, 2013: 130). Nihayet Horasan’dan Anadolu’ya gelen Hacı Bektaş Veli, burada siyah bir koç kurban ederek nefir düzmüş, üfürdüğü nefirin sesine Horasan erenlerinin tamamı toplanmıştır (Şişman, 2013: 130).

Nefirin aktif kullanımının ne zaman sona erdiğini tespit etmek mümkün değildir. Ancak Bektaşiliğin simgelerinden birine dönüşen bu çalgının (Maden, 2013: 199; Resim 3,4) 1826’daki Vaka-i Hayriye kararlarıyla birlikte politik bir gösterge olarak algılanmış olabileceği kuvvetli bir ihtimal olarak karşımıza çıkmaktadır.⁹ 1925’te tüm tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla nefirin zaten sınırlı olan kullanım sahası ve muhatapları da azalmış olmalıdır. Günümüzde kutsal bir emanet olarak korunan ve duvara asılan nefirler; Anadolu, Balkanlar, Orta Doğu ve Afrika gibi pek çok yerdeki hemen her tekkede karşımıza çıkmaktadır (Resim 6,7).

3. Malzeme Özellikleri

Tarihi seyir içinde nefirin kullanım şekli ve yaygınlığını etkileyen en önemli özelliğinin elde edildiği malzeme olduğu görülmektedir. Genellikle otobur memeli hayvanların başlarının üst kısmında bulunan, fiziksel ve kimyasal etkilere karşı dirençli, kemiksi yapıda sağlam bir malzeme olan boynuz, doğal yollardan oluşmaktadır (Taşkın, vd. 2017: 87). Hayvanların doğumundan itibaren gelişmeye başlayan bu uzuvlar, çoğu türde bir müdahaleyle karşılaşmadığı sürece büyümeye devam etmekte, bazı türlerde ise belirli periyotlarla yenilenmektedir (Taşkın, vd. 2017: 87). Kolay elde edilen ve yapısının sağlamlığına karşın rahat işlenebilen bu malzeme, tarih öncesi çağlardan beri çeşitli eşya ve alet yapımında kullanıldığı gibi, ayin kabı (Cömert, 1999: 106; Bozdemir, 2015: 1, 19; Taşkın, vd. 2017: 92; Yamaner, 2018: 54) ve simya malzemesi olarak da kullanılmıştır (Tanpolat, 2016: 19).

Boynuzun hayvanlara sağladığı görsel ve fiziki avantajlar eski Türk inançlarının merkezinde yer almış, bir canlıya ait organik bir parça olmakla boynuz, dinsel ve mitolojik bir motif olarak gelişim göstermiştir. Türkler tarafından kutsal birer ongun olarak kabul edilen geyik, dağ keçisi, koç, boğa gibi hayvanların boynuzları egemenlik, güç, iktidar, statü, savaş, kahramanlık, hanedan sembolü olarak kullanılmıştır (Çoruhlu, 2002: 143-146,150-151). Boynuzlu ata/hükümdar/göğün oğlu/ilk şaman motifinin şekillendirdiği bir algıyla Türkler, ilahi varlıkları boynuzlu olarak tahayyül ve tasvir etmişlerdir (Beydili, 2004: 106, 269, 277). Şaman metinlerinde eski âlemlerle bağlantılı gösterilen boynuz (Beydili, 2004: 106), Şamanın astral yolculuğunu gerçekleştirmek üzere hayvana dönüşmesini sağlayan ve üzerinde bulundurması gereken en önemli unsurlardandır (Roux, 1994: 50). Şamanın başlık, kıyafet ve takılarında kullanılan boynuz, davulu üzerine de resmedilmektedir.¹⁰ Boynuzlu Şamanlar hem gök hem de yeraltı dünyasıyla bağlantı kurabilen en güçlü Şamanlardır (Beydili, 2004: 106). Benzer bir durumun avcı ve savaşçılar için de söz konusu olduğu anlaşılmaktadır (Roux, 1994: 183-184; Baldick, 2010: 50). Çeşitli dönemlere ait kaya resimleriyle madeni levhalarda tasvir edilen ve mezar kurganlarında ortaya çıkarılan bazı atların boynuzlu maske ya da başlıklar kuşanmış olmasını, boynuzun başkalaştırma ve dönüştürme özelliklerinin maddi kültür unsurlarına yansımaları (Esin, 1978: 23,32) şeklinde değerlendirmek mümkündür.

İslamiyet'in kabulüyle birlikte Türk etnokültürel geleneğinde boynuzun işlevsel göstergesinde radikal değişimler meydana gelmiş; iyiden kötüye evirilen boynuz, şeytan, iblis ve cinler başta olmak üzere kötücül ve karanlık tarafa ait unsurların sembolüne dönüşmüştür (Beydili, 2004: 107).

Günümüzde kullanılmayan nefirin malzeme bakımından yaşayan en yakın akrabası Yahudilerin ayinsel çalgısı shofardır.¹¹ Shofarın malzemesiyle olan ilişkisine baktığımızda belirli kurallara bağlandığı görülmektedir. İnek, boğa ya da öküz boynuzundan yapılması kesinlikle yasak olan shofar, koç, keçi, antilop ya da temiz olan başka bir hayvanın boynuzundan elde edilmelidir (Atasağun, 2001: 140-141, 151).

Tarihi bilgi ve kaynaklarda, nefir yapımında kullanılacak boynuzun seçiminde buna benzer bir tabu ya da yasağa rastlanmamaktadır. Günümüze ulaşan nefirlerin manda, boğa, öküz, dağ keçisi, koç gibi farklı hayvanların boynuzlarından yapılmış olması da, kullanılacak boynuzla ilgili bir kısıtlamanın bulunmadığına işaret etmektedir. Bununla birlikte boynuzun elde edilmiş şekline dair kesin bilgilere ulaşılamamaktadır. Ancak Hacı Bektaş Veli'nin Anadolu'ya gelişini erenlere müjdelemek için düzdüğü nefiri elde edilmiş biçimi, bu konuda bazı ipuçları barındırmaktadır. Zira burada tesadüfi bir durum söz konusu değildir. Hacı Bektaş Veli nefiri rastgele bir hayvanın düşmüş ya da kırılmış boynuzundan değil, kurban ettiği kara koçun boynuzundan yapmıştır (Şişman, 2013: 130). Bu durum, shofarda kullanılacak malzeme seçimiyle gerek hayvanın “temiz” olması gerekse de küçükbaş olması bakımından benzerlik göstermektedir.¹²

Nefirlerin malzeme etrafında vurgulanan özelliklerinden biri de hemen hepsinin malzemesini belli eden ham bir görünüme sahip olmasıdır. Bazı nefirlerin çeşitli sembol ve figürlerle bezeli olmasına karşın bu süslemelerin malzemeyi geri planda bırakmadığı dikkati çeker. Özellikle, oyma ve kabartmalarla tırtıklı bir görünüm kazandırılan örneklerde bu uygulamalar süslemekten çok boynuz algısını pekiştiren bir işlem etkisi yaratmaktadır (Resim 8). Bu ham görünüş nefiri tanıdık, aynı zamanda korkuyla karışık saygı uyandıran bir sembole dönüştürmektedir.

Malzeme marifetiyle “hamlığa” yapılan atfı iki türlü okumak mümkündür. Bunlardan ilkinde göre; çiğ, pişmemiş, arif olmayan; ham-ervah (Ergun, 2017: 425); manevi olgunlaşma yolunun başlangıcında olan, ruhen henüz olgunlaşmayan kişiye tekabül ederken (Cebecioğlu, 2009: 250), ikincisi ise doğal durumunda bulunan, işlenmemiş, bozulmamış anlamını barındırmaktadır ki tasavvuf geleneğinde bu da Hz. Âdem'e işaret etmektedir (Bahtiyar, 2006: 94; Ay, 2008: 42).

Tasavvufi algıda Hz. Âdem, ilahi arayışın hedefi olan dönüşümün sembollerinden biri olarak her nesnenin evvelini ifade etmektedir (Bahtiyar, 2006: 94). Giridi Resmi Ali Efendi'nin Âdem hakkındaki değerlendirmesi, tasavvuf ehlinin bakış açısını ortaya koymaktadır. Ona göre: “Âlem Âdem'siz ve Âdem Âlemsiz, yani Havva Âdem'siz, Âdem Havva'sız, Kur'an Âdem'siz, Âdem Kur'ansız, Hak Âdem'siz Âdem Hak'sız olmaz. Zira Âdem olmasa Hak'la kim bilip kim zâkir olur? Hak olmasa Âdem neden zuhur eder? Âdem olmasa Havva neden zuhur ederdi? [...]” (Giridi Resmi Ali Efendi'den aktaran Aksel, 2010a: 99). Âdem, tabiatın ve kişinin fiziksel kalıbı yanında, asli halindeki insanın bilgisini de sembolize etmektedir (Bahtiyar, 2006: 94).

Tarikatlarda hamlığın maddi ve manevi boyutlarının en önemli temsilcileri olarak gezgin dervişler önemli bir zümreyi meydana getirmektedir. Ruhen henüz belli seviyeye ulaşmamış (ham) bu dervişlerin olgunlaşmaları, feyz ve ibret almaları, nefis terbiyesi yapmaları için seyahatlere yollanmaları hemen bütün tarikatlarda uygulanan bir yöntemdir (Cebecioğlu, 2009: 563). Bunlar, fakirlik ve hamlıklarının delili olarak yolculuklarını Hz. Âdem'in sünnetine uygun olarak asgari miktarda teçhizat, kıyafet

ve yiyeceklerle ham halde gerçekleştirilmektedir. Burada amaç mesafe kat etmek değil, ilmi, zahiri, batını bir dönüşümün gerçekleşmesini tetiklemektir. Bu bağlamda; gezgin dervişlerin en önemli alametlerinden biri olan nefiri, kendi hamlıklarını hatırlatan ve Hz. Âdem'in hamlığına erişmek üzere yolculuğa devam etmelerini teşvik eden bir unsur olarak düşünmek mümkündür. Zira Agâh Efendi'ye ait nefir çiziminin yanında, “nefir = sūr = nâkūr = yürü” (Agâh b. İstanbulî, 2005: 339) şeklinde bir açıklamaya yer verilmiştir (Resim 9). Nefiri tanımlamak için birbirinin yerine kullanıldığı anlaşılan bu sözcüklerden “devam et, git” manasına gelen yürü komutu, özellikle gezgin dervişler ve onların seyahat etme motivasyonlarının devamıyla ilgili olmalıdır.

4. Şekil Özellikleri

Uçtan sona doğru giderek genişleyen, yay şeklinde kıvrımlı bir gövdeye sahip olan nefirin boyut ve şekli, boynuzun elde edildiği hayvanın tür, yaş ve cinsine göre değişmektedir. Buna bağlı olarak bazı nefirler yassı, bazıları ise konik formlu (Resim 10) olmakla birlikte, hepsi kavislidir. Nefirin doğal olarak sahip olduğu yay şekli, tasavvufta Allah'a dönüşün sembollerinden biri olarak kabul edilmektedir (Akarpınar, 2004: 12).

Nefirlerin çoğunda görülen bir başka şekilsel benzerlik de geniş kısmın kükreyen ejder olarak tasarlanmasıdır. Bazı örneklerde oyma, kabartma ve kakma teknikleri kullanılarak ejderin yele, göz, burun ve dişleri vurgulanarak portre özelliğinde işlenmiştir (Resim 7-10a,11). Bu haliyle nefir, kamburu çıkmış, kıvrımlı bir gövde ile baştan ibaret bir ejder görünümünü kazanır.

Boynuz borunun kükreyen ejder şeklindeki pozisyonunun çok eskilere dayanan bir uygulama olduğu; proto-Türk kabilelerinden Jong'ların bu şekilde oyulmuş borular kullandıkları bilinmektedir (Esin, 1970: 172). Savaş, av ve haberleşmede kullanılan bu boruları ejdere yüklenen kutsiyetin ifadesi olarak düşünmek mümkündür. Nitekim bazı Türk boylarının eski zamanlarda ejdere taptıkları; buna bağlı olarak “ejdere kurban” ayinleri düzenledikleri bilinmektedir (Esin, 2006: 39-40, 255, 270-271). Benzer nitelikteki tanrısal atıflara Göktürk ve Uygur dönemlerinde de rastlanmaktadır (Esin, 1970: 165; Esin, 2001: 83, 97,112, 163-164; Çoruhlu, 2002: 133).

Türkçe büke, ejderha ve evren olarak da adlandırılan ejder (Esin, 2004: 130), İslam öncesi Türk inançlarında gökyüzü-yer, güneş-ay, su-ateş, yağmur, bulutlar, bolluk, dört ana yön, rüzgâr gibi kavramlarla ilişkilendirilmiş (Çoruhlu, 2002: 132; Esin, 2004: 143-146,, 151-152; Aytekin, 2019: 539), bereket, refah, güç, kuvvet (Çoruhlu, 2002: 133), iktidar, taht ve hükümdarlık timsali siyasi bir sembol olarak kullanılmıştır (Köprülü, 1939: 45-48). Türk kozmolojisinde göksel mekânın ve zamanın simgesi olan ejder (Esin, 2001: 44), burçlardan oluşan felek çarkına sarılmış olup, evrilmeleriyle zaman/hayat döngüsünün devamını sağlamaktadır (Esin, 2004: 136; Çoruhlu, 2002: 133). Farklı hayvanların fiziksel özelliklerine sahip bir yaratık olarak betimlenen ejder (Eberhard, 2000: 106; Esin, 2004: 131; Aytekin, 2019: 536),

İslam öncesi Türk sanatında yılan şeklinde kıvrılan büyük bir gövde ve tırtıklı bir yeleye sahip, iri boynuzlu, büyük gözlü, başında uçmasını sağlayan bir yumrusu bulunan, çıkıntılı bir burnu olan erkek görünümlü bir yaratık olarak tasvir edilmiştir¹³ (Esin, 2004: 152, 163; Gülyüz, 2019: 215). Selçuklu devri eserlerinde de sıklıkla kullanılan ejder; han, kale, darüşşifa, saray, köprü, medrese, türbe cami (Öney, 1969: 172-183) ve mezar taşlarının yanı sıra (Öney, 1969: 176,179; Karamağaralı, 1992: 75-76) kapı tokmak ve halkaları (Denktaş, 2005: 119-121) ile kişisel eşya ve ziynetlerin bezemesinde (Öney, 1969: 180-181) kullanılmış, hükümdar bayraklarında yer almıştır (Köprülü, 1939: 45-48). Osmanlı devri minyatürlerinde tek ya da çok başlı bir yaratık olarak ele alınan ejder; geniş ağızdan ateşler fışkıran, keskin dişli, yılan şeklinde kıvrılan devasa bir gövdeye sahip, uçan, kötücül bir yaratık (And, 2007: 323-327) olarak tasvir edilmiş (Resim 12), ekseri başı ya da başları bir kahraman tarafından kılıçla kesilerek (And, 2007: 323, 370,) yok edilmiştir (Resim 13).

İslami devirde kötülük ve felaket getiren korkunç bir yaratık olarak algılanan ejder, Farsça'da “ejdhâ, ejderhâ”; Arapça'da “tinnîn ve so'bân” sözcükleriyle tanımlanmış olup “büyük yılan” anlamını içermektedir (Yıldırım, 2008: 274). Tasavvuf düşüncesinde Allah'a yolculukta sâlik bekleyen bütün tehlikeleri (Bahtiyar, 2006: 55), insanın nefsinin ve dünya heveslerini (Beydili, 2004: 193), insanı yolundan saptıran dünyevi tuzakları (Çoruhlu, 2002: 133), alt edilmesi gereken kötülüğü, hırs, gaflet uykusu, azgınlık, kibir gibi kavramları simgelemektedir.

“Uzadıkça zaman yılan ejderha olur,

“Nefs yaşlılık çağında daha kötü huylu olur.” (Sâib-i Tebrizi)

Tasavvuf düşüncesinde ejderin bazen şeytanın yansıması telakki edildiği anlaşılmaktadır. Zira maneviyat yoluna yeni giren halvet halindeki kişiyi şeytan, genellikle ejder ya da büyük bir yılan şeklinde görünerek korkutur ya da baştan çıkarmaya çalışır (Cebecioğlu, 2009: 121).

İranlı tasavvuf şairleri, hırsı “küçük bir şey değildir, ejderhadır” şeklinde tanımlar (Schimmel, 2001: 119). Yer altı hazinelerinin bekçisi olarak da tahayyül edilen ejder çok fazla uyumasiyla bilinmekte (Yıldırım, 2008: 274), bu haliyle dünya malına tamah eden, gaflet uykusundaki insana işaret etmektedir.

“Çık bu mağaradan ejderha gibi,”

“Dolu olsa da hazineyle terk et orayı.” (Emir Husrev-i Dihlevî)

Anadolu ve Rumeli'de faaliyet gösteren evliyaların menakıpname ve velâyetnamelerinde sık kullanılan bir motif olan ejder, velilerin kerametleriyle bertaraf ettiği düşmanlarla ilişkilendirilmektedir¹⁴ (Ocak, 2012: 226-228; Koçak ve Gürçay, 2017: 43-51).

Şekilsel olarak değerlendirildiğinde nefirin Hz. Ali'nin çatal uçlu, iki tarafı keskin, ortası yivli kılıcı Zülfikar'la da büyük benzerlik arz ettiği görülür. Güç, iktidar ve meşruluk sembolü olan bu kılıcın Hz. Muhammed tarafından Hz. Ali'ye hediye edilmesi, Şii çevreler ve çoğu tarikat ehli arasında Hz. Ali'nin gerek zahiri gerekse de batini anlamda Hz. Peygamber'in tek ve gerçek vârisi olduğu şeklinde yorumlanmıştır (Öz, 2013: 554; Arslan, 2020: 237). Başta Abdallar olmak üzere bazı derviş zümrelerinin göğüs ve pazılarına Ali ismini ve Zülfikar resmi dövdükleri gibi (Ay, 2008: 41), bazı nefirlerin de Ali ismiyle bezeli olduğu görülür (Resim 11). Efsane ve menkıbelerde canlı bir varlık gibi ele alınan Zülfikar'ın, güçlü bir sese sahip olduğu ve ejderhaya dönüşebildiğine inanılmaktadır (Aksel, 2010a: 114-115; Sarıkaya, 2013: 554). Çeşitli eşya ve sanat eseri üzerine işlenen bazı Zülfikarların ejder şeklinde kabzaları olması (Güler, 2018: 362; Arslan, 2020: 251), ejderle bu kutsal kılıç arasındaki bağın göstergesidir. Hz. Ali'den sonra Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'e, Hz. Hüseyin'in şehadetinden sonra Ali evlâdına intikal eden Zülfikar (Öz, 2013: 553), Şii çevrelerin kullanım sahasında kalmamış, Sünni sanat ve kültür ortamlarında da yer bulmuş (Arslan, 2020: 237), mimari başta olmak üzere Türk sanatının hemen her dalında muvaffakiyet, koruma, güç, kudret, egemenlik, iktidar (Arslan, 2020: 238) ihtiva eden tılsımlı bir sembol olarak kullanılmıştır.¹⁵

Ejder motifi nefir dışında pek çok tekke eşyası üzerine de işlenmiştir. Bu eşyalar arasında keşkülle¹⁶ ile alemlerin¹⁷ ön plana çıktığı görülmektedir (Altier, 2008: 110; Çevrimli, 2008: 313-317; Güler, 2018: 359-364). Ancak nefir ejder figürüyle bezenmiş bir eşya olmaktan öte form olarak ejderin bizzat kendisi olmakla diğerlerinden ayrılmaktadır.

5. Ses Özellikleri

Çalgıların seslerini ayırt etmeyi sağlayan tını, bir müzik aletini tanımaya, tanımlamaya, beğenmeye ya da beğenmemeye neden olan en temel işitsel öğedir. Delikleri olmayan nefir, melodi çıkarmaya uygun bir çalgı değildir. Nefes şiddetiyle bu sazdan (A), (YA) ve (YH) olmak üzere sadece üç nağme çıkarılabilmektedir (Tüfekçioğlu, 2015: 168). Nefirde sesin yüksekliğini ve yayılma sahasını etkileyen en önemli faktör çalgıya gönderilen hava akımının gücü, yani çalan kişinin nefes performansıdır. Nefir sesinin nefes gücüne bağlı olarak ortaya çıkmasına, Bektaşilerin kendilerine has anlamlar attetikleri; yeniden dirilme, Hakk'a yürüdükten sonra ruhun yeni bir bedende canlanması, Tanrı nefesinin dışa taşması, Hz. Âdem'in canlanması ve Hz. Meryem'in Hz. İsa'ya babasız hamile kalmasının bir temsili olarak kabul ettikleri anlaşılmaktadır (Maden, 2013: 199). Bu anlamların oluşmasında; üfleme, ruh verme, canlandırma anlamları barındıran “nefh” (Korkmaz, 1994: 266) kavramıyla kurulan bağ etkili görünmektedir.

Nefir sesinin bir başka özelliği de kulağa hoş gelmekten uzak olup, genellikle hayvan böğürmesine benzetilmesidir (Ünal, 2004: 103). Kulakları rahatsız edecek derecede güçlü bir ses çıkaran nefir (Cebecioğlu, 2009: 471), buna bağlı olarak kapalı

mekânlardan ziyade açık alanlarda icra edilmeye; bir orkestranın parçası olmaktan çok tek başına kullanılmaya elverişli bir çalgı olarak değerlendirilmektedir (Yamaner, 2018: 29-30). Çoğu nefirin ejder ağzı şeklinde tasarlanmış olması da elde edilen sesin bu yaratığa ait kabul edildiğine işaret etmektedir.

Ses özellikleri üzerinden değerlendirildiğinde; ejderin çok eski zamanlardan beri gök gürlmesiyle ilişkilendirildiği görülmektedir (Eberhard, 2000: 104-105; Aytekin, 2019: 537, 539, 545). Eski Çin metinlerinden birinde “gökyüzü tanrısının öfkesi” olarak adlandırılan gök gürlmesi, başka bir metinde de “ateşin sesi, gökyüzünün gülmesi” olarak nitelenmektedir (Eberhard, 2000: 128). Benzer şekilde eski Türklerde de gök gürlmesinin ejderin kükreyen sesi olduğuna inanılırdı (Esin, 2004: 132).

Boynuz boruların ejder sesi ya da gök gürlmesi gibi agresif, korkutucu seslerle ilişkilendirilmesi İslami devir nefirlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Nitekim çoğu tarikatta İsrafil borusu olarak adlandırılması, nefirin kıyametin habercisi olan sūr ve korkunç sesiyle özdeşleştirildiğini gösterir. “Seslenmek, ses çıkarmak; eğmek” manasındaki sivr kökünden türeyen sur; “ses çıkaran eğri boynuz” anlamına gelmekte, bir Kur’an terimi olarak ise kıyametin kopmasını ve insanların yeniden dirilmesini ifade etmektedir (Bebek, 2009: 533; Ragıb el-İsfahani, 2018: 871-873). İslam âlimlerine göre sūr gerçek anlamda bir boynuz boru, sūra üfürme ise ona üflenince korkunç, sarsıcı ve kulakları sağır edici bir ses çıkarılmasıdır (Bebek, 2009: 533-534). Alevi-Bektaşî şiiirlerinde ise sūr, muhabbet ve sırrı sembolize eder şekilde kullanılmıştır (Uzun, 2009: 535).

Kur’an’da ismi belirtilmemesine karşın, İslam âlimlerinin büyük kısmı sūra İsrafil’in üfüreceği konusunda mutabıktır (Resim 14). Buna bağlı olarak İbranicede “Allah’ın kulu” anlamına gelen İsrafil¹⁸/Serafil, dini ve edebi metinlerde “melekü’s-sür”, “sahibü’s-sur, “sahib-i nefir/nakür”, “ferište-i sūr”,hudâvend-i sūr, “melek-i ba’s”, “hâmil-i arş, “sâhib-i nefh-i sūr” gibi sıfatlarla anılmış; sūr da “sur-ı İsrafil/Sirafil”, “sur-ı mahşer”, “sur-ı haşr”, “sur-ı kıyamet” şeklinde adlandırılmıştır (Yıldırım, 2008: 438,642; Uzun, 2009: 534).

Nefirin ses özelliklerinden kaynaklanan bir başka niteliği de iki elle tutulabildiği gibi tek elle de çalınabilmesidir. Bu durum diğer elin boşta kalmasına imkân vermektedir. Nefirin hangi elle kavranarak çalınacağına dair tarihi bir bilgiye ulaşamamakla birlikte Ali Nutkî Baba’ya ait fotoğraf (Resim 15) nefirin sol elle kavranmak suretiyle üflendiğini düşündürmektedir.¹⁹ Zira bir Bektaşî olan Ali Nutkî Baba’nın bu kutsal nesneyi rastgele tutmuş olması mümkün değildir.

6. Sonuç

Bir hayvanın boynuzunun boşaltılması ve dar ucuna bir delik açılmasından ibaret basit kurgulu bir çalgı olan nefir, Türk-İslam tasavvuf düşüncesinin girift yansımalarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Sınırlı bir kullanım sahası ve ses genişliğine sahip olmasına rağmen hemen hemen her tarikatta yer edinmesi, çok

eski ve kuvvetli bir inançsal alt yapıya işaret etmektedir. Bu alt yapının oluşmasında, malzeme, şekil ve ses özelliklerinin etkili olduğu görünmektedir.

Nefirin yapıldığı boynuz, fiziksel ve tinsel avantajlara sahip bir malzeme olarak değerlendirilmektedir. Paha olarak değeri olmayan, kolay elde edilen, sağlam ve dayanıklı boynuz, bir canlının uzvu olmasına bağlı olarak spiritüel nitelikler kazanmış; ait olduğu canlının hayat döngüsündeki başkalaşım ve dönüşümlere işaret eden, aynı etkiyi insan için tetikleyen büyüsel bir unsur olarak algılanmıştır. İslam öncesi Türk inanışlarına baktığımızda; dönüştürücü etkisine bağlı olarak boynuzun Şamanist ayinlerin en önemli unsurlarından biri olarak kullanıldığı, aynı dönüşüm çabasının savaşılar için de söz konusu olduğu anlaşılmaktadır. Nefirin sonraki süreçte kazanacağı anlamların malzemenin spiritüel özellikleri üzerine inşa edildiği görülmektedir. Nitekim İslami devirde boynuz, kötücül unsurları ifade ve tasvir etmekte kullanılsa da, nefirlerin boynuzdan yapılmaya devam edilmesi, malzemenin ayrıcalıklı durumuna işaret etmektedir.

Günümüze ulaşan nefir örnekleri değerlendirildiğinde; hemen hepsinin malzemesini belli edecek şekilde ham bir görünüm arz ettiği, bezemeli örneklerde bile malzemenin öne çıkarıldığı görülmektedir. Bezemenin arka planda kalması ise nesnenin sembolleşmesinde soyut bir ulaşım erişmesini sağlamaktadır (Aksel, 2010a: 110). Nefirin ham malzemeyi vurgulayan hali, ilkel bir görünüşün altındaki derin anlamı somutlaştırmaktadır. Böylece nefir, malzemesiyle kişisel ve ruhsal hamlığı görselleştirirken aynı zamanda Hz. Âdem'le ifade edilen evvel, başlangıç, merkez ve ham haldeki insanın bilgisinin sembolüne de dönüşmektedir. Bu dönüşüm özellikle gezgin dervişlerde dışa vurmaktadır.

Nefir yapımında farklı hayvanların boynuzlarının kullanıldığı görülmektedir. Malzeme seçiminde bir sınırlamanın olmadığını gösteren bu durum malzemenin elde edilmiş şekline dair bilgi içermemektedir. Ancak Hacı Bektaş Veli'nin tarikatın ilk nefirini, kurban ettiği koçun boynuzundan yapmış olması, malzeme seçiminin kutsal kurban kültürüyle ilişkili olduğunu düşündürmektedir.

Nefirin boyut ve görünümü boynuzun elde edildiği hayvanın tür, yaş ve cinsine göre değişmektedir. Buna bağlı olarak bazı nefirler yassı, bazıları ise konik formudur. Her iki halde de çalgı daima kavisli şeklini korumaktadır. Gerek yassı gerekse de konik formu nefirlerin genellikle kükreyen ejder olarak tasarlandığı görülmektedir. Bu durum nefiri kıvrımlı, kambur bir gövdeyle baştan ibaret üç boyutlu bir ejderhaya dönüştürmektedir. Tasavvuf terminolojisinde saliki sınıyan, zorlayan, yenen ya da üstesinden gelinecek çok sayıda kavram ejderle ilişkilendirilmiş olup genel itibarıyla bu yaratık zamansal, ruhsal, fiziki ve metafizik dönüşümleri ifade etmektedir. Astronomide güneşin ve ayın yörüngeleri arasında kalan birbirine zıt iki kesişme noktasını ifade eden düğümlerle ilişkilendirilen ejder, sâlik için içteki ay ile güneşin karşılaştığı yeri, ilahi bir tutulmayı sembolize eder (Bahtiyar, 2006: 55). Bu tutulma esnasında ulvi bir dönüşüm müjdesinin yanında kesin bir yok olma ihtimali de vardır. Her

halükârda sâlik tehlikelerin tam bilincinde olarak ve akıbetini göze alarak ejderhayla yüzleşmelidir (Bahtiyar, 2006: 55). Kükreyen ejder görünümlü bazı nefirlerde kaş, göz, burun delikleri, yele, diş gibi detaylara yer vermekle adeta bir portre şeklinde ele alındığı görülür. Özellikle gezgin dervişler açısından değerlendirildiğinde nefir; kişisel bir eşya olarak sahibinin kabiliyeti, eğilimleri, zaafı, korkuları, meşrebi doğrultusunda şekillenerek, öz ejderhasına dönüşmektedir.

Sesin çıktığı kısmın ejder ağzı şeklinde tasarlanması; korkutucu ve hayvansı olarak tanımlanan ses özelliklerinin de bu yaratıkla bağdaştırıldığını göstermektedir. Kadim zamanlarda gök gürlmesiyle özdeşleştirilen bu ses, İslami devirde kıyameti başlatacak olan sûrun sesiyle ilişkilendirilmiştir. Bu durum nefiri tanımlamak için kullanılan sûr, nâkur ve İsrâfil borusu adlandırmalarından anlaşılmaktadır. Kaynaklarda korkunç, sarsıcı, kulakları sağır edici (Bebek, 2009: 533-534) olarak tanımlanan bu ses, kıyamet olarak adlandırılan kozmik olayı başlatacaktır.

Sesle bağlantılı semboller tasavvufun en derin ifadeleri arasında kabul edilmektedir (Bahtiyar, 2006: 35). Özellikle ses ile ruh arasındaki ilişkide ilahi bir sır bulunduğu; sesin ruha tesir etmesiyle ruhun sesin etkisinde kaldığına inanılmaktadır (Uludağ, 1999: 293-294). Sesin dönüştürücü özelliğine işaret eden bu durum sadece hoş giden seslerle sağlanmaz. Zira ezanın müminleri sesle ibadete çağırması gibi, Âlemî Hüküm Günü'nde yeniden içine çekilmesi de ses vasıtasıyla gerçekleşecektir (Bahtiyar, 2006: 35). Nefes gücüyle ses çıkaran bir çalgı olmasına bağlı olarak özellikle Bektaşî tarikatında özel anlamlar kazandığı anlaşılan nefir, Allah'ın ilahi nefesiyle can ve ruh üfleminin bir temsili olarak kutsanmıştır.

Kükreyen ejder şeklindeki tasarımıyla nefir, Hz. Ali'nin kılıcı Zülfikâr da benzerlik gösterir. Zira pek çok olağanüstü özelliğinin yanında ejderhaya dönüşebilen Zülfikâr, gürlütlü bir sese de sahiptir (Aksel, 2010a: 114; Sarıkaya, 2013: 554). Canlı birer nesne olarak kabul edilen nefir ve Zülfikâr şekilsel olduğu kadar mahiyet olarak da Hz. Ali'de bütünleşme imkânı bulmuştur. Bazı nefirlerin "Ali" ismiyle bezeli olması da eşyanın Hz. Ali'yle olan bağımlı göstermenin yanında "dost" kabul edildiğini de vurgulamaktadır. Zira her ulu şey Ali'dir; bin bir adı vardır (Aksel, 2010a: 112, 115).

Sonuç olarak, daha önceki inanç birikintilerinin ve yaşam algılarının varisi olan Türk-İslam tasavvuf anlayışı, kültürel alışverişin devam etmesini sağlamış, kendi pratiklerini oluştururken kadim tabir, uygulama ve araçlardan da yararlanmış. Türk-İslam tasavvuf düşüncesinde nefir, çalgı olma vasfını aşarak, görülen vasıtasıyla duyulmayı anlatan çok boyutlu bir sembole ve dinsel bir fenomene dönüşmüştür. Bu bağlamda nefir, dervişlerin sadece ses çıkarmak için kullandıkları donuk bir eşya değil; malzeme, şekil ve ses özellikleriyle duyuları harekete geçiren, kutsal kişilerle şahsi bağlar kurmayı sağlayan organik bir mekanizmadır. Fiziksel, ruhsal ve astral değişimlerle ilgili anlamlar atfedilen nefir; maddeden manaya, zahirden bâtına, somuttan soyuta dönüşümü sağlayan; boynuzu sûra, sesi zamana, dervişî sufiye

dönüştüren; bir ucu Âdem’de, bir ucu İsrail’de, sırtında Ali olduğu halde evrilen çarkı simgelemektedir.

Sonnotlar

¹ Çinlilerin tahta çıkan Türk hükümdarlarına gönderdiği hediyeler arasında boynuz boru da vardır. Benzer bir seremoni Türk hükümdarlarının karşılıklı hediyeleşmelerinde de uygulanmış, Tabgaçlar Chu-ch’u Hunlarından öğrendikleri bir geleneğe uyarak T’ie-le kağanına 80 kişilik bir müzik toplumluluğuyla birlikte boynuz borular göndermiştir (Esin, 1978: 74, 103). Hediye olarak gönderilen boynuz boruların ne şekilde kullanıldığı belirtilmese de bu unsurların meşru hükümdarlık alametlerinden biri olarak kabul edildiği görülmektedir.

² “Buk” adlandırmasının günümüzde kullanılmaya devam ettiği, Irak’taki bazı Alevi-Türkmen tekelerinde muhafaza edilen nefirlerin bu adla anıldığı anlaşılmaktadır. Bkz. Mahdi, 2015: 173, 180.

³ Ebu Sühreverdi’ye göre müzik, kalpte, zaten orada bulunmayan bir şeye yol açmayacağından ancak iç benliği Allah’tan başka bir şeye bağlı olan kişinin duyusal arzularını uyandırabilir. Fakat gerçek bir aşkla Allah’a bağlı olan kişi müzik duyunca, Allah’ın iradesini yerine getirmek için harekete geçer. Sühreverdi’ye göre “avam, müziği mizaca göre dinler, talipler arzu ve huşuyla; evliyanın dinlemesi ise onları ilahi nimet ve lütufları görebilecekleri bir hale sokar. Ariflerin müzik dinlemeleri ise müşahade anlamına gelir. Nihayetinde bir de manevi kemale ermişler vardır ki Allah, onlara musiki aracılığıyla, örtüsünü açıp zatını gösterir”. Bkz. Schimmel, 2001: 183. Mevlana’ya göre ise; “Aşk Evi” tümüyle müzik, şiir ve şarkılardan inşa edilmiştir ve ilahi maşuk, elinde rebab, insanı mest eden namerler söyleyerek bu evi tavaf etmektedir. Mevlana’ya göre rebab sesi, cennet kapısının sesidir Bkz. Schimmel, 2001: 184.

⁴ 14. yüzyılın ikinci yarısında doğduğu ve 15. yüzyıl ortalarında öldüğü düşünülen Kaygusuz Abdal’ın minyatürü Levni tarafından 18. yüzyılda yapılmış olmakla birlikte, bunun daha eski bir örneğe dayanarak çizildiği düşünülmektedir (Azamat, 2002: 74-75). 17. yüzyılın önemli Bektaşî şairlerinden Kazak Abdal’ın resmi ise; “Tarikat-ı aliyye-i Bektâşîyye ricâlinden Kazak Abdal nâmıyla ma’rûf olan zâtn ele geçmiş tasviri” açıklamasıyla ilk defa Ahmed Rifkî tarafından yayımlanmış olup kim tarafından, hangi tarihte çizildiği belirtilmemiştir (A. Rifkî, 2013: 100). Bu durum; dervişliğin olmaz ise olmaz unsurlarından biri olan nefirin gerek yaşadıkları dönemde gerekse de sonrasında mutasavvıf-şair imajının görselleştirilmesinde etkili olduğunu ortaya koymaktadır.

⁵ Bektaşî tarikatına mahsus olduğu anlaşılan “Ya Vedûd” ve liffer/luffar tanımlamalarını ayrı bir kategoride değerlendirmek gerekir. Zira Esmâ-i Hüsnâ’dan olan “Vedûd”, Allah’ın cemali isimlerinden biri olarak “salih kullarını çok seven ve onlar tarafından çok sevilen” anlamına gelmektedir (Topaloğlu, 2012: 598). Burada nefirin Allah’a mahsus bir isimle adlandırılmasından ziyade nefir çalındıktan sonra dervişlerin “Ya Vedûd!” şeklinde nida atıkları kastediliyor olmalıdır. “Liffer” ya da “luffar” şeklindeki adlandırma ise olasılıkla kullanılan bir terimin İngilizce versiyonuna tekabül etmektedir. Zira tasavvuf literatüründe rastlanmayan “lifer” ve “liffer” kelimeleri İngilizce “can” ve “cankurtaran” anlamında kullanılmaktadır. Bu bilgiyi veren ilk kişi olan Brown, “mürit, derviş, nasip alan” (Cebecioğlu, 2009: 116; Ergun, 2017: 422) anlamlarını içeren “can” teriminin kendi dilindeki karşılığını kullanmış olmalıdır.

⁶ “Yuha” kelimesinin eski bir kullanımına Orta Asya halklarının şeytani inanışlarında da rastlanmaktadır. İnanışa göre yuha; insanları ölüme sürüklemek üzere ırmak ve göllerde güzel bir kız ya da erkek kılığında ortaya çıkan, kötücül bir varlıktır. Göbek deliği olmayan bu yaratık ejderha ve yılanla bağlantılıdır. Zira bin yıl yaşayan bir ejderha sonunda yuhaya dönüşür (Beydili, 2004: 622). Yuha kelimesinin bu kullanımını, yuh borusu adlandırmasının ejderle bağlantılı bir etimolojik kökenden kaynaklanabileceğini düşündürmektedir.

⁷ “Alçakları koruyan ve onların ilerlemesini sağlayan bu zamanın kendine de, padişahına da, padişahlar padişahına da yuf olsun. Saltanat satrancında her cahili üstat konumuna getiren bu zamanın vezirine de, atına da, piyonuna da, filine de, kalesine de şahına da yuf olsun”. 15. yüzyıl

şairlerinden Karamanlı Aynî, Şehzade Cem'in dostu ve nedimi olarak maiyetinde yer almış, saltanat mücadelesinde II. Bayezid'e karşı Cem'in tarafını tutmuştur (Alcı, 2004: 36). Avnî, yuh redifi bu gazelini taht mücadelesini kazanan II. Bayezid ve etrafındaki devlet adamlarını eleştirmek için yazmıştır. Gazalin tamamı ve günümüz Türkçesi için bkz. Alcı, 2004: 36-37.

⁸ Hz. Peygamber'in sevgili torunu, Hz. Fâtıma ile Hz. Ali'nin küçük oğlu olan Hz. Hüseyin, "Şehit" lakabıyla tanınmaktadır (Fırlalı, 1998: 518). Kaynaklara göre; Hz. Ali'nin ölümünden sonra siyasetten uzak bir hayat süren Hz. Hüseyin, vefatına kadar ağabeyi Hz. Hasan'a itaat etmiş ve daima destekçisi olmuştur. Hz. Hasan'ın vefatından (H.49/M.669) sonra ise I. Yezid'in hilâfet makamına gelişine kadar (H.60/M.680) hayatını ibadetle geçirmiştir. Hilafeti babasından devralan I. Yezid'e biat etmeyen Hz. Hüseyin, önce Mekke'ye gitmiş, buradayken hilafet makamına getirilmek üzere Kûfeliler tarafından çağırılmıştır. Tüm ailesi ve destekçileriyle Kûfeye doğru yola çıkan Hz. Hüseyin, ihanete uğradığı gibi Yezid'in gönderdiği orduyla karşı karşıya kalmıştır. Önceleri aç ve susuz bırakılan Hz. Hüseyin ve taraftarları daha sonra savaşmak zorunda bırakılmıştır (Fırlalı, 1998: 518-519). Ömer b. Sa'd'ın ilk oku atmasıyla başlayan savaş birbirine denk olmayan bu kuvvetler arasında tam bir trajedi şeklinde gerçekleşmiştir. Sıcak ve susuzluktan bitkin düşen az sayıdaki insanın başındaki Hz. Hüseyin, piyade olarak cesaretle savaşmıştır. Sinân b. Enes en-Nehâî, bir harbe darbesiyle yere düşürdüğü Hz. Hüseyin'in önce saçlarını, sonra da başını kesmiştir. H.10 Muharrem 61/M.10 Ekim 680'de şehit edilen Hz. Hüseyin'in cesedi yağmalanmış, kesik başı ailesinden geri kalanlarla birlikte Yezid'e gönderilmiştir (Fırlalı, 1998: 520). Hz. Hüseyin'in Kerbelâ'da şehit edilmesinin anmak için düzenlenen ve "tâziye" olarak adlandırılan matem merasimleri, kendisini imamların üçüncüsü ve on dört masûm-ı pâk'ın beşincisi kabul eden Şii dünyasının en önemli hadiselerindedir (Fırlalı, 1998: 521). Buna bağlı olarak Şii görüşlere meyilli olan çeşitli tarikatlara mensup dervişlerin Hz. Hüseyin'i anmak, acısını paylaşmak, unutturmamak, intikamını almak gibi sebepler ve türlü vesilelerle "Ya Hüseyin!" diye nida etmişlerdir.

⁹ Bir topluluk ya da cemaat için kutsal ve ikonik değer taşıyan eşyaların kullanımının yasaklanması tarihte örnekleri olan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Yahudilerin Babil'den sürgün edilmesini müteakip, bir ayaklanma çağrısı olabileceği kaygısıyla Babil kralının şofar çalınmasını yasakladığı bilinmektedir (Oral, 2011: 68-69). Yeniçeriliğin kaldırılmasıyla birlikte Bektaşî tarikatının da yasaklandığı, buna direnen şeyh ve dervişlerin nefirler çalarak durumu protesto ettikleri gibi taraftarlarını ve halkı kendi yanlarında mücadele etmeye çağırdıkları tarihi kayıtlardan anlaşılmaktadır (Maden, 2015: 190). Müzik ve çalgılara dair İslam şeriatındaki helal ve haram kıtasına göre iç savaş teşvik eden müzik haramdır (Uludağ, 1999: 305). Bu ilkedен hareketle Bektaşî kılığında dolaşmanın men edildiği söz konusu süreçte nefir çalmanın yasaklanmış olabileceği akla gelmektedir.

¹⁰ Şamanların boynuzlu başlıklar takmaları, Şamanizmle bağlantılı kabul edilen bazı tarikatların şeyh ve müritlerde de tekrarlanmıştır. Bkz. Köprülü, 1996: 3-4,7.

¹¹ Etimolojik olarak vahşi koç anlamına gelen "Sapparu" kelimesinden türediği düşünülen şofar sözcüğü, Yahudi kutsal metinlerinde de adı geçen dini bir çalgıdır. Yılbaşına otuz gün kala her sabah çalınan şofar, sesiyle insanlara Tanrı'nın ebedi olduğunu ve kıyamet gününde O'nun huzurunda toplanılacağını hatırlatmaktadır. Şofar, günahlardan temizlendiğinin ve Tanrı ile barış sağlandığının bir sembolü olarak kabul edilmektedir (Ataşun, 2001: 140-141, 151).

¹² Hacı Bektaş Veli'nin kurban ettiği hayvanın kara koç olması kadim Türk gelenekleri açısından ayrıca önemlidir. Zira Orta Asya Türk inanç ve geleneklerinde en saygın kurbanların boynuzlu hayvanlar olduğu görülür (Roux, 2011: 89). Bu bağlamda; koç, gökle bağlantılı bir ongun olarak kullanılmış, güç, kuvvet ve alplik simgesi kabul edilmiştir. Kurban geleneğinde beyaz koç Gök Tanrı'ya sunulduğu halde, başta siyah olmak üzere diğer renkteki koç ve hayvanlar ise ataların ruhlarına ya da kötü ruhlardan korunmak için kurban edilirdi. İslami devirde özellikle kurban kültürü özdeşleşen koç motif güç, hâkimiyet ve yiğitlik simgesi olmuştur. Bkz. Çoruhlu, 2002: 150-151.

¹³ Türk kozmolojisinde gök ve yer ejderinden söz edilmektedir. Bazı görüşlere göre; farklı niteliklerdeki bu ejderler ayrı yaratıklar olmaktan çok birbirine dönüşen, dönüşürken değişen tek bir yaratık-

tır. Yer altında ya da derin sularda yaşayan yer ejderi bahar döneminde yerinden çıkar, pulları ve boynuzları oluşur ve göğe yükseldi (Çoruhlu; 1995: 46; Çoruhlu, 2002: 133).

¹⁴ A.Y. Ocak, evliya menkıbelerinde karşımıza çıkan ejder motifinin yoğun kullanımını, kadim Anadolu ve Mezopotamya uygarlıkları, Hristiyanlık, İslam öncesi Türk inançları, Hinduizm, Budizm ve eski İran dini tasavvurları gibi farklı kaynakların ortak bir coğrafyada katmanlaşıp kaynaşmasıyla açıklamaktadır. Bkz. Ocak, 2012: 229-235. N. Yıldırım'a göre ise kahramanlarla ejder arasındaki mücadeleye ilk insanın tecrübesizliği, çevresindekilerden ve de kendisinden haberdar olmadığı devirlerde yaşadığı karmaşa içerisinde kendi varlığından haberdar olmasını simgeler. Bkz. Yıldırım, 2008: 274.

¹⁵ Güçlü bir sembolik alt yapıya sahip Zülfikâr sembolü Anadolu'nun pek çok yerinde, farklı dönemlere ait cami, tekke, türbe, ev ve çeşmelerin bezemesinde kullanıldığı gibi (Arslan, 2020: 239-247), Balkanlardaki bazı tekkelerde karşımıza çıkmaktadır. Bkz. Gülyüz, 2020: 81, 88, 99, 104; Berkli, 2014: 70-71, 79.

¹⁶ Keşkül olarak da bilinen keşkül (Çevrimli, 2008: 308; Gölpınarlı, 2015: 180), Farsça fukara çanağı anlamına gelmektedir (Aksel, 2010b: 76; Gölpınarlı, 2015: 180). Dervişlerin dilenmek için kullandıkları bu kap, en basit halinde; büyükçe bir hindistancevizinin üst kısmının kesilip içinin oyulması ve oluşturulan çanağın iki ucuna geçirilen halkalara zincir takılmasından ibarettir (Aksel, 2010b: 76; Gölpınarlı, 2015: 180). Keşkül, elde tutulabildiği gibi zincirlerinden kemer ya da boyuna asılarak da taşınabilir. İlahi, naat, mersiye okuyarak ya da sadece keşkülü uzatarak dilenen derviş, kabı dolunca tekesine döner. Yiyecek şeyler aşevine bırakılırken para varsa şeyhe teslim edilirdi. (Gölpınarlı, 2015: 180). Dilenmek için çıkan keşküllü dervişe eli keşküllü anlamında "Keşkül de dest" denir (Gölpınarlı, 2015: 180). Dervişlerin kibir ve gururlarını kırmak üzere şeyhleri tarafından dilenmek üzere gönderildikleri, gezgin dervişlerin ise karınlarını doyurmak için hemen her zaman bu yöntemle başvurdukları anlaşılmaktadır. Dervişlerin ruhani âlemde çıktığı yolculuk gizemli bir deniz yolculuğuna benzetildiğinden, taşıdıkları kabın gemi şeklinde olması bu felsefeyi yansıtmaktadır (Çevrimli, 2008: 308). Kayığa benzer formuyla keşkül, Nuh'un gemisiyle de özdeşleştirilir (Ağâh b. İstanbullu, 2005: 171; Atasoy, 2005: 244). Geleneksel olarak hindistancevizinden yapılmasına karşın; ahşap, seramik, bakır, gümüş ve başka madenlerden yapılmış; çeşitli ayet, hadis, isim ve harfler yazılmış; geometrik, bitkisel, insan ve hayvan figürleriyle süslenmiş keşküller de çeşitli müze ve koleksiyonlarda karşımıza çıkmaktadır (Çevrimli, 2008: 309, 315-316).

¹⁷ Alem sancak anlamına gelen Arapça bir kelimedir (Gölpınarlı, 2015: 19). Üstünde tarikatın inanç esaslarını belirten yazı ve semboller bulunan alemler, ait oldukları tarikatın bayrak ve sancaklarında kullanılmışlardır (Güler, 2018: 358). Alem şekillerinin oluşmasında ejder ve Zülfikâr motiflerinin belirleyici olduğu, özellikle karşılıklı tasvir edilen çift başlı ejderlerin alemlerde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir (Güler, 2018: 359-364). Alem, Bektaşî tarikatında halifeye verilen emanetler arasındadır (Gölpınarlı, 2015: 19).

¹⁸ Bazı âlimlere göre İsrâfil, tek bir melek olmayıp, bir gurubu ifade etmektedir (Cebeci, 2001: 181). Bu durum, acayip fiziksel görünümleri, kıyafet ve tavırlarıyla nefir üfleyen gezgin dervişleri topyekûn, akıllardaki kıyamet sahnesini ve korkusunu görselleştiren, ilahi bir senaryonun başrolüne büründürmektedir. Bkz. Resim 1.

¹⁹ Nefirin tek elle çalmabilmesi arkaik alt yapısının av, savaş, kurban kültleri etrafında şekillenen agresif nitelikli ritüellere dayandığını düşünme olanağı sağlamaktadır. Manevra kabiliyetini kısıtlamayan bu özelliğine bağlı olarak kişi yaya ya da at üstünde rahat hareket edebilir, boşta kalan eliyle atın yularını tutabildiği gibi, kılıç, kama, balta, mızrak ya da kalkan gibi silahları kullanabilirdi. Bu durum, tarihi süreçte, daha yaygın bir kullanıma sahip sağ elin boş bırakılması lehine geliştiğini düşündürmektedir.

Kaynakça

- Ahmed Rifkı. (2013). *Bektaşî Sırrı I-II*. Haz. Mahmut Yücer. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Akyay, K. Nabi. (2014). “Türk Müziği Enstrüman Adları Etimolojisi”. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırklareli.
- Akarpınar, R. Bahar. (2004). “Sufi Kültüründe Sembollerin Yeri ve Önemi Hakkında Bir Deneme”, *Türkbilig* 7, 3-19.
- Aksel, Malik. (2010a). *Türklerde Dini Resimler*. Haz. Beşir Ayvazoğlu. İstanbul: Kapı Yayınları.
- ___ (2010b). *Anadolu Halk Resimleri*. Haz. Beşir Ayvazoğlu. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Alıcı, Lütfi, (2004). “Klasik Türk Edebiyatında Sosyal Tenkit Örnekleri Olarak “Yuf” Redifli Şiirler”, *İlmi Araştırmalar Dergisi* 17, 35-48.
- Altier, Semiha. (2008). “Bektaşî İkonografisi Üzerine Bir Deneme: Hacı Bektaş Veli Müzesi’ndeki Figürlü Keşkül-ü Fukaralar”, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 17, 101-116.
- Arslan, Muhammed. (2020). “Anadolu Türk Mimarisinde Zülfikar Tasvirleri”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 95, 235-275.
- And, Metin. (2007). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitolojyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Apaydın, Yunus. (2006). “Müsiki/Fıkıh”, *TDV. İslam Ansiklopedisi*, c. 31, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 261-263.
- Atasağın, Galip. (2001). “Yahudilikte Dini Sembol ve Kavramlar”, *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 9, 125-156.
- Atasoy, Nurhan. (2005). *Derviş Çeyizi Türkiye’de Tarikat Giyim Kuşam Tarihi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ay, Resul. (2008). *Anadolu’da Derviş ve Toplum 13-15. Yüzyıllar*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Aytekin, C. Arzu. (2019). “Doğu ve Batı Sanatında Tarihselliğin ve Bakışın Toplumsal Sürecinin Bir Bileşkesi: Ejderha Simgesi ve Doğa (Ana) İlişkisi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 68, 533-552.
- Azamat, Nihat. (2002). “Kaygusuz Abdal”, *TDV. İslam Ansiklopedisi*, c. 25, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 74-76.
- Bahtiyar, Lale. (2006). *Sufi -Tasavvufi Arayışın Dışavurumu-*. Çev. Mehmed Temelli. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Baldick, Julian. (2010). *Hayvan ve Şaman: Orta Asya’nın Antik Dinleri*. Çev. Nevin Şahin. İstanbul: Hil Yayınları.
- Bars, M. Emin. (2018). “Şamanizmden Tasavvufa Şamandan Sufi/Veliye Değişim/Dönüşümler”, *Türkbilig* 36, 167-186.
- Bebek, Adil. (2009) “Sûr”, *TDV. İslam Ansiklopedisi*, c. 37, İstanbul: Türkiye Diyanet

- Vakfı Yayınları, s. 533-534.
- Berkli, Yunus. (2014). “Kosova Halveti Osman Baba Tekkesinde Bulunan Figür ve Sembollerin Türk Sanatı ve Kültürü İçerisindeki Anlam ve Önemi”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 18/1, 61-88.
- Beydili, Celal. (2004). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. Çev. Eren Ercan. Ankara: Yurt Kitap-Yayın.
- Birge, J. Kingsley. (1991). *Bektaşilik Tarihi*. Çev. Reha Çamuroğlu. İstanbul: Ant Yayınları.
- Binbaş, İ. Evrim. (1997). “Tasavvuf ve Musiki –Mevlevilik ve Bektaşilikte Sema-”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Brown, J.P. (1868). *The Dervishes or Oriental Spiritualism*. London: Trubner and Co.
- Candan, Ergun. (2008). *Türklerin Kültür Kökenleri*. İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları.
- Cebeci, Lütfullah. (2001). “İsrafil”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 23, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 180-181.
- Cebecioğlu, Ethem. (2009). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. İstanbul: Ağaç Kitabevi.
- Cömert, Bedrettin. (1999). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Çevrimli, Nilgün. (2008). “Nevşehir Hacı Bektaş Müzesindeki Tekke Eşyalarından Bir Grup Madeni Keşkül”, *Vakıflar Dergisi XXXI*, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 305-334.
- Çınar, Erdoğan. (2012). *Dergahın Sırrı Aleviliğin Kayıp Hafızası*. İstanbul: Kalke-don.
- Çoruhlu, Yaşar. (1995). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*. İstanbul: Seyran Kitap.
- ___ (2002). *Türk Mitolojisinin Anahatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Denktaş, Mustafa. (2005). “Divriği'nin Kapı Tokmakları ve Kapı Halkaları”. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 19, 113-139.
- Eberhard, Wolfram. (2000). *Çin Sembelleri Sözlüğü*. Çev. Aykut Kazancıgil ve Ayşe Bereket. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ergun, S. Nüzhet. (2017). *Bektaşî Şairleri ve Nefesleri*. Haz. A. Asude Soysal Doğan. İstanbul: Çolpan Kitap.
- Esin, Emel. (1970). “Evren (Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri)”, *Selçuklu Araştırmaları Dergisi* 1'den ayrı basım, 161-182.
- ___ (1978). *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş* (Türk Kültürü El Kitabı, II, Cild 1/b'den Ayrı Basım). İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- ___ (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- ___ (2004). *Türk Sanatında İkonografik Motifler*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- ___ (2006). *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Fiğlalı, E. Ruhi. (1998). “Hüseyin”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 18, İstanbul: Türkiye

- Diyanet Vakfı Yayınları, s. 518-521.
- Gazimihal, M. Ragıp. (1961). *Mûsıkî Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Göher, M. Feyzan (2009). “Müziğin Toplumsal İşlevi Müzik, Siyaset, Din ve Ekonomi”, 38. *ICANAS (International Congress of Asian and North African Studies - Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildiri Kitabı*, s. 301-314.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. (2015). *Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Güler, Gül. 2018. “Mevlevî ve Bektaşî Tarikatlarına Ait Bir Grup Bayrak ve Sancak Alemi”. *Turkish Studies Social Sciences* 13/10, 353-370.
- Güray Gülyüz, B. (2019). “İslam Öncesi Türk Kültüründe Ateş ve Ateşe Hükmedenler (Maddî Kültür İzleri Işığında)”. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 17, 201-223.
- ——. 2020. “Balkanlarda Görülen Yedigün Planlı Türbe Şemasının Kaynakları Üzerine Bir Değerlendirme”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 93, 71-110.
- Karakaya, Fikret. (2006). “Nefir”, *TDV. İslam Ansiklopedisi*, c. 32, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 525-526.
- Karamağaralı, Beyhan. (1992). *Ahlat Mezar Taşları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kocak, Aynur ve Gürçay, Serdar. (2017). “Alevî-Bektaşî Velayetnamelerinde “Ejderha Motifi”. *Journal of Analytic Divinity* 1/1, 34-64.
- Korkmaz, Esat. (1994). *Ansiklopedik Alevîlik Bektaşîlik Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Ant Yayınları.
- Köprülü, Fuad. (1939). “Orta zaman Türk Devletlerinde Hukukî Sembollerdeki Motifler”, *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Türk Hukuk ve İktisat Tarihi Mecmuası* 2, s. 33-52.
- ——. (1996). “Türk-Moğol Şamanizminin Tasavvufî İslam Tarikatları Üzerindeki Etkisi”. Çev. Ferhat Tamir, *Bilgi* 1, 1-8.
- Maden, Fahri. (2013). *Bektaşî Tekkelerinin Kapatılması (1826) ve Bektaşîliğin Yasaklı Yılları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- ——. (2015). “Yeniçerilik-Bektaşîlik İlişkileri ve Yeniçeri İsyanlarında Bektaşîler”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 73, 173-202.
- Mahdi, S. Ali. (2015). “Anadolu Türk Alevîliği Bağlamında Irak Türklerinde Alevîlik”. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Mevlana Müzesi <http://muze.semazen.net/content.php?id=00038> Erişim Tarihi: 12.07.2020
- Ocak, A. Yaşar. (1999). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Marjinal Süfilik: Kalenderiler (XIV-XVII. Yüzyıllar)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- ——. (2012). *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Oral, M. Ulaş. (2011). “Ön-Asya Topraklarında Dinler Tarihi ve Müzik”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ögel, Bahaeddin. (2000a). *Türk Kültür Tarihine Giriş. c. 8*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ___ (2000b). *Türk Kültür Tarihine Giriş. c. 9*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öney, Gönül. (1969). “Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri”. *Bellekten* 33, 171-192.
- Öngören, Reşat. (2011). “Tasavvuf”, TDV. *İslam Ansiklopedisi*, c. 40, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 119-126.
- Öz, Mustafa. (2013). “Zülfikar”, *TDV. İslam Ansiklopedisi*, c. 44, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 553-554.
- Ragıb el-İsfahani. (2018). *Müfredât Kur'an Kavramları Sözlüğü*. Çev. Yusuf Türker. İstanbul: Pınar Yayınları.
- Roux, Jean-Paul. (1994). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. Çev. Aykut Kazancıgil. İstanbul: İşaret Yayınları.
- ___ (2011). *Eski Türk Mitolojisi*. Çev. M. Yaşar Sağlam. İstanbul: Bilgesu Yayıncılık.
- Sarıkaya, Meliha, Y. (2013). “Zülfikar/Türk Edebiyatı”, TDV. *İslam Ansiklopedisi*, c. 44, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 554-556.
- Schimmel, Annemarie. (2001). *İslamın Mistik Boyutları*. Çev. Ergun Kocabıyık. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Sönmez, Devrim. (2008). “Antik Dönemde Anadolu’da Müzik ve Müzik Aletleri”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Şentürk, A. Atilla. (2015). “Manzum Metinler Işığında Bir Kalender Dervişinin Profili”, *Turkish Studies*, 10/8, 141-220.
- Şişman, Mustafa. (2013). *Hacı Bektaş Veli*. Ankara: Sepya Yayınları.
- Tanpolat, Cansu. (2016). “Doğu ve Batı Kültürlerinde Başlıca Hayvan Mitleri”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Taşkın, Turgay vd. (2017). “Geçmişten Günümüze Boynuzun Kullanım Alanları”, *Selçuk Tarım ve Gıda Bilimleri Dergisi* 31/1, 86-98.
- Terlikol, Güldane. (2006). “Klarinette Boehm Mekanizmasının Bulunuşu ve İşleyiş Biçimi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- The Cleveland Museum of Art <http://www.clevelandart.org/art/1944.492> Erişim Tarihi: 15.07.2020
- Topaloğlu, Bekir. (2012). “Vedûd”, *TDV. İslam Ansiklopedisi*, c. 42, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 598-599.
- Tüfekçioğlu, Seda. (2006). “Türk Destanları ve Müzik Unsurları”. Yayınlanmamış

- Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- _____. (2015). “XV. Yüzyıl Edvâr Kitaplarında Enstrümanlar”. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uludağ, Süleyman. (1999). *İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ*. İstanbul: Marifet Yayınları.
- _____. (2005). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Uzun, M. İzzet. (2009). “Sûr/Türk Edebiyatı”, *TDV. İslam Ansiklopedisi*, c. 37, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 534-535.
- Ünal, Ahmet. (2004). “Çivi Yazılı Hititçe Kaynaklara Göre Hititler’de ve Çağdaş Eski Anadolu Toplumlarında Müzik, Dans, Eğlence ve Akrobatik Oyunlar”. I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu, Ankara.
- Yahyâ Âgâh b. Salih el-İstanbulî. (2005). *Tarikat Kıyafetlerinde Sembolizm* İstanbul: Ocak Yayıncılık.
- Yamaner, Mert. (2018). “Eski Mezopotamya ve Anadolu’da Müzik”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Yardım, Süleyman. (2010). “Tarih Boyunca Türk Askeri Müziğinde Kullanılan Sazlar”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Yıldırım, Nimet. (2008). *Fars Mitolojisi Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Yurtcan, A. Erşen. (2005). “Bakır Üflemler Çalgılarının Yapısı ve Orkestradaki Kullanım Tekniklerinin İncelenmesi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Resimler



Resim 1: Nefir Üfleyen Bir Grup Gezgin Derviş (Ocak, 1999)



Resim 2: Kaygusuz Abdal – Levni-
(Azamat, 2002)



Resim 3: Kazak Abdal – Anonim-
(A. Rıfıkı, 2013)



Resim 4-5: Nefir Kuşanmış Bektâşi Dervişleri –D’Ohson- (Ocak, 1999)



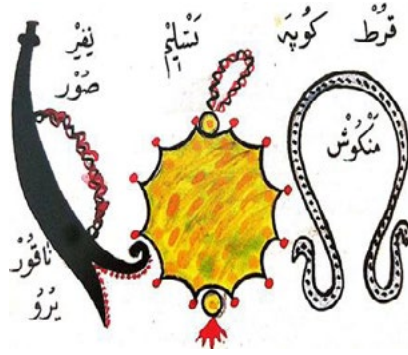
Resim 6: Kosova-Prizren Halvetiyye
Tekkesi Nefir ve Geyik
Boynuzu (Berkli, 2014)

Resim 7: Irak-Dakkuk Dede Cafer Tekkesinde
Dede Cafer’e ait Nefirler (Mahdi, 2015)



Resim 8: 19. Yüzyıl Nefir Örneği

(Mevlana Müzesi <http://muze.semazen.net/ontent.php?id=00038>)



Resim 9: Agâh Efendi'nin Nefir Çizimi

(Agâh b. İstanbulî, 2005)



Resim 10: Yassı (a) ve Konik (b) Formlu Nefirler. (Karakaya, 2006:)



Resim 11: Ejder Yüzü İşlenmiş "Ali" Yazılı ve Bezemeli Nefir Örnekleri (Atasoy, 2005)



Resim 12: Şah Kulu'na Atfedilen Bir Ejder Motifi

(Cleveland Museum of Art, J. H. Wade Fund Koleksiyonu, nr. 44.492. <http://www.clevelandart.org/art/1944.492>)



Resim 13: Hz. Ali'nin Ejderhayı Öldürmesi
-Siyer-i Nebi- (And, 2007)



Resim 14: İsrâfil'in Sür'a Üflemesi
- Ahval-ı Kıyamet - (And, 2007)



Resim 15: Sol Elinde Nefir Tutan Ali Nutkî Baba (Atasoy, 2005)