

Tasavvufî Sembolizm Açısından Mevlevî Semâ Âyini

Mawlawî Samâ Ritual from the Perspective of Sufi Symbolism

Betül GÜRER¹ 
Hamide ULUPINAR² 

¹Necmettin Erbakan Üniversitesi,
İlahiyat Fakültesi, Tasavvuf Anabilim
Dalı, Konya, Türkiye

²İzmir Katip Çelebi Üniversitesi,
İlahiyat Fakültesi, Tasavvuf Anabilim
Dalı, İzmir, Türkiye



Geliş Tarihi/Received: 17.03.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 12.05.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 26.06.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Betül GÜRER
E-mail: btlguclu@yahoo.com

Atif: Gürer, Betül - Ulupinar, Hamide.
"Tasavvufî Sembolizm Açısından
Mevlevî Semâ Âyini". *İlahiyat Tetkikleri
Dergisi* 59/1 (Haziran 2023), 110-119.

Cite this article as: Gürer, Betül -
Ulupinar, Hamide. "Mawlawî Samâ
Ritual from the Perspective of Sufi
Symbolism". *Journal of İlahiyat
Researches* 59/1 (June 2023), 110-119.



Content of this journal is licensed under
a Creative Commons Attribution-
NonCommercial-NoDerivatives 4.0
International License.

ÖZ

Semâ, daha çok Mevlânâ ve Mevlevîlik ile tanınmış olsa da Mevlânâ'dan asırlar önce hatta tasavvuf tarihinin en eski zamanlarından itibaren uygulanagelen bir sûfi geleneğidir. Mevlevîliğin kurum-sallaşmasıyla birlikte semâ, bir âyin formuna ulaşmış ve zaman içinde yoğun bir metaforik anlam muhtevası kazanmıştır. Allah'a iyi kul olarak yakınlaşmayı hedefleyen manevî yolların her biri insanın çeşitli aşamalardan geçerek kendini eğitmesini tavsiye etmektedir. Semâ âyini ise bu eğitimin hem ana hedefini hem de sürecini, fiilî ve maddî birtakım sembollerle dile getirmektedir. Makale, Mevlevî semâ âyindeki fiilî ve maddî unsurların sembolik anlamlarını konu edinmektedir. Çalışmanın amacı, bahsi geçen sembollere ait anlamların Türk tasavvuf geleneğindeki arka planını, kökenini tespit etmek ve bu suretle semâdaki sembollerin arkeolojisini tasavvuf kültürü ışığında ortaya koymaktır. Semânın taşıdığı sembolik anlamların, Mevlevîlik usûllerinin yanı sıra geleneksel tasavvuf kültürünün ve bilhassa Anadolu manevî geleneklerinin etkisiyle şekillendiği görülmüştür. Bu çerçevede makaleye esas alınan kaynaklar, tasavvuf tarihinin klasik eserleri ile semâyı tarih boyunca şekillendiren Mevlevî büyüklerinin yazdıkları âdap kitapları ve modern çalışmalardır.

Anahtar Kelimeler: Tasavvuf, Mevlânâ, Semâ Âyini, Tasavvufî Sembolizm, Manevî Eğitim.

ABSTRACT

Although it is mostly known for Mawlawî and Mawlawiyya, Sama is a sufi tradition that has been practiced centuries before Rumi and even from the earliest times of the history of sufism. With the institutionalization of Mawlawî order, sama has reached a ritual form and gained an intense metaphorical meaning over time. As a matter of fact, each of the spiritual ways that aim to get closer to Allah as a good servant recommends that people train themselves by going through various stages. The sama ritual, on the other hand, expresses both the main goal and the process of this education with some actual and material symbols. The article deals with the symbolic meanings of the actual and material elements in the Mawlawî sama ritual. The aim of the study is to determine the background and origin of the meanings of the aforementioned symbols in the Turkish sufi tradition and thus to reveal the archeology of the symbols in sama in the light of sufi culture. It has been seen that the symbolic meanings of the sama are shaped by the influence of the traditional sufi culture and especially the Anatolian spiritual traditions, as well as the Mawlawî methods. In this context, the sources based on the study are the classical works of the history of sufism, the etiquette books and modern studies written by the Mawlawî sheiks who have shaped the sama throughout history.

Keywords: Tasavvuf, Mawlawî, Sama Ritual, Mystical Symbolism, Spiritual Training.

GİRİŞ

"İşitmek, dinlemek, duymak ve güzel ses"¹ anlamlarına gelen semâ kelimesi, tasavvufî gelenekte, "sûfinin kendisine gelen ilâhî ilhamı işitmesi ve kalbine aktarması" olarak tanımlanmıştır.² Tasavvufun ilk kaleme alınan klasik kaynaklarında müelliflerin semâyı özel başlıklar açması³ ve onu kalpleri Allah'a sevk

1 Muhammed b. Mükerrrem İbn Manzûr, *Lisânü'l-Arab* (Beyrut: Dâru Sâdir, ts.), 8/168.

2 Zafer Erginli vd. *Metinlerle Tasavvuf Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Kalem Yayınları, 2006), 892.

3 Klasik tasavvuf kaynaklarının birçoğunda semâyı müstakil bâblar açılmış, ilgili bâblarda sûflerin semâyı bakışı ve semâyı sevk eden haller üzerinde durulmuştur. Mesela bk. Muhammed b. İshak el-Kelâbâzî, *et-Taarruf li mezhebi ehli't-tasavvuf* (Beyrut: Dâru'l-Kütübî'l-İlmiyye, 2001), 178; Ebû Nasr es-Serrâc, *el-Lüma' fi't-Tasavvuf*, thk. Reynold Nicholson (Leiden: Brill Press, 1914), 267-279; Ebu'l-Kasım Abdülkerîm el-Kuşeyrî, *er-Risâletü'l-Kuşeyrî*

eden bir manevî hal olarak ifade etmeleri,⁴ hatta bazı sûflerinin kendi coşkun tabiatlarının bir gereği olarak ona yoğun şekilde rağbet etmeleri, semânın tasavvuf tarihinin ilk asırlarından itibaren yapıldığını göstermektedir. Bu asırlarda yaşayan, kalbi uyanık sûfler, gündelik hayatta duydukları herhangi bir sesteki Allah'ın zikrini duyabilmekte ve onu semâ olarak kabul etmektedirler.⁵ Üstelik ilk sûflerinin semâ yapılan yerleri, rahmetin indiği meclisler olarak telakki etmesi semânın onlar nezdinde bir ihtiyaç olduğuna da işaret etmektedir.⁶ Semâ, insanoğlunun Allah'ın ruhlar âleminde, bütün ruhlarla "Ben sizin Rabbiniz değil miyim?"⁷ şeklindeki hitabını iştihâsından mühlhem olarak bu isimle adlandırılmıştır.⁸ Çünkü sûflere göre, Allah'ın hitabının lezzeti ve tatlılığı, ruhların kulağında kalmış ve onlara güzel, ahenkli bir ses ya da nağme işittiklerinde bu çağrıyı hatırlatmış ve aşk nehrinin sularıyla dönen değirmenler gibi semâyâ sevk etmiştir.⁹

Mevlânâ Celâleddîn Rûmî'nin (öl. 672/1273) semâsının, kimi zaman ilk sûflerinkine benzer şekilde herhangi bir tabii sesin veya güzel bir musikinin verdiği vecd duygusuyla ya da Allah aşkının sembolü olan gönlü çağrıştıran bir söz iştihâsıyla doğaçlama tarzda başladığı ve söz konusu vecde bağlı olarak devam ettiği, kimi zaman ise bulunduğu dîni toplantılarda duyduğu coşkunluk ile gerçekleştiği anlaşılmaktadır.¹⁰ Mevlevîlik tarihi kaynaklarından Sipehsâlâr'a göre, Mevlânâ semâyâ Şems-i Tebrizî (öl. 645/1247 [?]) ile karşılaştıktan sonra başlamış ve bunu ölümüne kadar büyük bir bağlılıkla sürdürmüştür.¹¹ Oğlu Sultan Veled (öl. 712/1312), Mevlânâ'nın Şems ile tanıştıktan sonra gece gündüz semâ ettiğini sâzenelere altın ve gümüş paralar verdiğini, bazı semâ meclislerinin uzun zaman sürmesi sebebiyle çalıp söylemekten mutriblerde takat kalmadığını ifade etmektedir.¹² Mevlânâ'nın yaşadığı dönemde çeşitli vesilelerle semâ meclisleri düzenlenmiş ve bunlara Mevlânâ'nın çevresindekilerle birlikte devrin aristokratları ve Selçuklu yöneticileri de katılmıştır.¹³ Böylece semâ, Mevlânâ ile birlikte tasavvufî çevrelerde daha da yaygınlık kazanmış 13. Yüzyıl Konya'sında Hz. Hüdâvendigâr'ın Allah aşkı eksenli din ve tasavvuf anlayışının en önemli uygulamalarından biri haline gelmiştir. Nitekim Mevlânâ'ya göre semâ, Allah erlerini varlık âlemlerinden çıkarıp Hakk'a kavuşturmaktadır. Mevlânâ, *Dîvân-ı Kebîr*'de *Semâ nedir? Gönüldeki gizli erlerden bir selamdır. Garip gönül onların haberleri gelince dinlenir, rahata kavuşur*¹⁴ diyerek semânın Allah sevgisi ile bu dünyada kendini gurbette hissedenlere Yüce Mahbûb'dan adeta bir esinti getirerek ferahlattığını anlatmaktadır. Merkezinde insanı Yaraticı'sına ulaştırma gayesi olan Mevlevîlik, yedi asrı aşkın süredir başta Anadolu insanı olmak üzere, tüm insanlığa ahlâkı, Allah'a en güzel şekilde kulluk etmeyi, ona ve yaratılmış her şey muhabbet duymayı öğretmiştir. Mevlânâ'nın dîni ve tasavvufî anlayışındaki estetik derinlik ve kendisinden sonra sistemleşmiş olan Mevlevîlik'in muhabbet eksenli edebî ve sanatsal niteliği, Mevlevî semâ âyinlerine de yansımıştır.

Mevlânâ devrinde belli bir zaman ve icrâ planına bağlı olmayan semânın onun ölümünden sonra da devam ettiği görülmektedir.¹⁵ Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled'in ve torunu Ulu Ârif Çelebi'nin (öl. 719/1320) belli bir düzen olmadan, yaşadıkları manevî coşkunluk sebebiyle semâ ettikleri bilinmektedir. Yani Mevlânâ'nın ölümünden sonra da onun fikrî ve tasavvufî mirasını taşıyan, aynı zamanda Mevlevîlik'i sistemleştirerek bir tasavvufî ekol haline getiren Sultan Veled ve Ulu Ârif Çelebi semâyâ Mevlevîlik'e ait bir gelenek haline getirmişlerdir. Bu yaklaşımın bir neticesi olarak mevlvihâneler, tarih boyunca birer konservatuar, edebiyat okulu ve güzel sanatlar akademisi olarak işlev görmüşlerdir.¹⁶ Ancak şu var ki günümüzde icrâ edilen ve bu makalenin de ana konusunu teşkil eden Mevlevî semâ âyinleri, bugünkü icrâ şeklini Mevlânâ'nın hayatta olduğu dönemde kazanmamıştır. Hatta Mevlânâ, oğlu Sultan Veled, torunu Ulu Ârif Çelebi ve ondan sonraki ilk Çelebiler zamanında bugün anlaşıldığı tarzda semâ âyinleri bulunmamaktadır. Gölpınarlı, günümüzdeki semânın son şeklini 1460 yılında vefat etmiş olan Pir Âdil Çelebi zamanında aldığını, dolayısıyla günümüzdeki icrâsına 15. Yüzyılda ulaştığını tespit etmiştir.¹⁷ Semânın bu yüzyıldan önce tekkelerde nasıl uygulandığına dair detaylı bilgi veren herhangi bir tarihi kayıt bulunmamaktadır.¹⁸

Semâ âyindeki tasavvufî sembollerin izahını konu edinen bu çalışmada, her bir aşaması, hareketi ve mekânı çok yoğun semboller içeren semâdaki remizlerin tasavvufî anlamları tespit edilmeye çalışılmıştır. Esasen semâ çok çeşitli çalışmalara konu olmuştur. Ancak bu araştırmalar çoğunlukla semânın İslâm hukuku açısından meşruiyetine,¹⁹ müzikal yönüne,²⁰ Mevlânâ'nın semâyâ bakışına,²¹ semânın tarihine odaklanmış,²² âyindeki metaforik anlamların özellikle tasavvufî literatürdeki karşılıklarını ele alan ve bunların hangi tasavvufî anlayıştan kaynaklandığını ortaya koyan çalışmalar ise neredeyse hiç yapılmamıştır. Makale, bahsi geçen boşluğu doldurmayı hedeflemektedir.

1. SEMÂNIN İCRÂSINI VE KISIMLARI

Tarih boyunca İslâm coğrafyasında faaliyet göstermiş olan tarikatlar, kuruluşlarını tamamlayıp yaygınlık göstererek teşkilatlandıktan sonra her bir ekol kendi meşrebince bir zikir türü tespit etmiştir. Mesela, Kâdirîlik'te devran, Yesevîlik'te zikir-erre, Nakşbendîlik'te hatm-i

iyye, thk. Abdülhalim Mahmûd (Kum: İntişârât-ı Bîdâr, 1995), 466-484; Ebu'l-Hasan Ali el-Hücvirî, *Keşfü'l-mahcûb*, çev. Mahmûd Ahmed el-Mazî (Kahire: Mektebetü's-Sekâfeti'd-Dîniyye, 2007), 448-466.

4 el-Kuşeyrî, *er-Risâletü'l-Kuşeyriyye*, 466.

5 es-Serrâc, *el-Lüma' fi't-Tasavvuf*, 183.

6 el-Kelâbâzî, *et-Taarruf li mezhebi ehli't-tasavvuf*, 179.

7 el-A'râf, 7/172.

8 el-Kuşeyrî, *er-Risâletü'l-Kuşeyriyye*, 471.

9 İsmail Ankaravî, *Nisâbü'l-Mevlevî* (İstanbul: Damla Yayınevi, 2007), 54.

10 Ahmed Eflâkî, *Âriflerin Menkıbeleri*, çev. Tahsin Yazıcı (İstanbul: Hürriyet Yayınları, 1973), 2/68.

11 Mecdüddin Feridun Sipehsâlâr, *Risâle-i Sipehsâlâr*, çev. Ahmed Avni Konuk (İstanbul: Rumi Yayınları, 2005), 96. Mevlânâ'nın Şems'in tamamen ortadan kayboluşunun verdiği acıyla gece gündüz semâ ettiğini oğlu Sultan Veled şöyle anlatır: "Şeyh onun ayrılığından adeta deli oldu, aşktan elini ayağını kaybetti. Fetva veren şeyh, aşka şair kesildi. Zâhiddi, meyhaneci oldu. Fakat üzünden yapılan şarabı içip satan meyhaneci değil; nûrânî can nur şarabından başka bir şey içmez." Bahâüddin Sultan Veled, *İbtidâ-nâme*, çev. Abdülbaki Gölpınarlı (Ankara: Güven Matbaası, 1976), 65.

12 Sultan Veled, *İbtidâ-nâme*, 69-70.

13 Eflâkî, *Âriflerin Menkıbeleri*, 2/67.

14 Celâleddin Rûmî Mevlânâ, *Dîvân-ı Kebîr-i Şems*, thk. Bedüzzamân Firûzanfer. (Tahran: İntişârât-ı Tayâle, 2005), 654.

15 Hüseyin Azmî Dede, *Nuhbetü'l-âdâb* (İstanbul: İFAV Yayınları, 2004), 169.

16 Sezaî Küçük, "Tarihten Günümüze Genel Hatlarıyla Mevlevîlik", *Mevlânâ Ocağı* (Konya: Kombassan Vakfı Yayınları, 2007), 81.

17 Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik* (Ankara: İnkılap ve Aka, 1983), 383.

18 Abdülbaki Gölpınarlı, Mevlânâ zamanında bugünkü şekliyle semânın yapıldığını iddia eden Sâkib Mustafa Dede (öl. 1148/1735) ve Sahih Ahmed Dede'nin (öl. 1229/1813) görüşlerine şiddetle karşı çıkar. Ona göre adı geçen zâtlar Mevlânâ'dan yaklaşık 4-5 asır sonra yaşamışlardır ve iddialarını herhangi bir vesikaya dayandırmaksızın ileri sürmüşlerdir. Semânın bugünkü şekliyle icrâsına ait kayıtlar 15. yüzyılda tutulmuştur. Daha fazla bilgi için bk. Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlevî Âdab ve Erkânı* (İstanbul: İnkılap Yayınevi, 2017), 87-88.

19 Safi Arpağuş, "Hüccetü's-Semâ XVII. Yüzyıl Osmanlı Toplumunda Müzik, Semâ ve Devran Hakkındaki Dîni Tartışmalar ve İsmâil Ankaravî'nin Semâ Müdâfaası", *Marife Dergisi* 7/3 (2007), 369-399.

20 Mustafa Macit, "Türk Müzik Tarihinde Mevlevî Müsiki'nin Yeri, Önemi ve Etki Alanı Hakkında Genel Bir Değerlendirme", *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi* 3/1 (2021), 37-54.

21 Celâleddin Bakır Çelebi, "Mevlânâ'nın Sözlere İle Semâ", *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi* 52 (1988), 29-31.

22 Fulya Soylu Bağçeci, *Günümüz Anlayışında Mevlevîlik ve Mevlevî Âyinleri* (Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Doktora Tezi, 2017), 35 vd.; Muattar Demet Doğruöz, "Mevlevî Âyinlerinin Yüzyıllara Göre Dağılımı", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* 6/14 (2016), 1-13.

hâcegân adı verilen zikir şekilleri uygulanmıştır. Kısaca semâ olarak bilinen Mevlevî âyini ise Mevlevîlik'e ait bir zikir şeklidir. Çünkü semâ sırasında semâzen, her dönüştü (çark) lafza-i celâli söylemektedir. Haddizatında Mevlevî zikrinin semâ âyini olarak adlandırılması da onun bir toplu zikir merasimi olduğuna işaret etmektedir. Nitekim tasavvufi terminolojide âyin, "Allah'ı zikretmek" demektir. Tarikatlarda dervişlerin topluca yaptıkları zikirler bu şekilde adlandırılmıştır.²³

Bu makalede aşamaları ve icrâ edilmiş metodu açısından söz edilecek olan semâ, 15. yüzyılda bugün icrâ edildiği usûle ulaşmış olan semâ âyini'dir. Semânın icrâsı genel olarak yedi kısımdan oluşmaktadır. Bunlar: 1. Na't-ı Muhammedî'nin okunması 2. Kudüme ilk vuruş 3. Ney taksimi 4. İlk peşrev ve devr-i veledî, 5. Dört Selam, 6. Son ney taksimi ve aşr-ı şerif okunması 7. Dua ve Gülbanktır.²⁴

Âyinin icrâsı öncelikle semâya katılacak olan mutrip heyeti ve semâ kıyafetlerini giymiş olan semâzenlerin semâhaneye girmeleri, akabinde de görevleri ve kıdemlerine göre semâ meydanındaki yerlerini almalarıyla başlar. Semâzenler ayakları mühürlü şekilde, sağ elleriyle sol omuzu, sol elleriyle de sağ omuzu tutup niyaz vaziyetinde şeyhin semâ meydanına girmesini beklerler. Şeyhin postta yerini almasıyla birlikte âyin başlar. Bu esnada semâzenler semâhanenin çevresinde yerlere serilmiş olan postların üzerinde oturarak beklemektedirler. Semâda ilk olarak Na't-ı Muhammedî bir diğer adıyla Na't-ı şerif okunur.²⁵ Na'tın akabinde kudümzenbaşının kudüme vurmasının ardından icrâ edilecek âyin hangi makamda ise o makamda ney taksimi yapılır. Post taksimi veya baş taksim olarak da adlandırılan ney taksiminin bitmesiyle kudümzenbaşının kudüme tekrar birkaç kere vurmasıyla birlikte oturmakta olan semâzenler ellerini kuvvetli bir şekilde yere vurup hafif bir sesle "Allah" diyerek ayağa kalkarlar. Bu esnada mutrip heyeti ilk peşrevi çalmaya başlar, semâzenler de yan yana dizilerek, devr-i veledîyi icrâ etmek üzere peşrevin ritmine göre, sağ ayağını ileri atmak, sol ayağını da onun yanına çekmek suretiyle yürürler. Her bir semâzen postta ayağa kalkmış olan şeyhin önünden geçerken ayak mühürleyip baş keser ve hatt-ı istiva denilen çizgiye basmadan, sağ ayağıyla atladıktan sonra posta sırtını dönmeden diğer tarafa geçer.²⁶ Bu durumda iken arkasındaki semâzenle karşı karşıya gelmiş olur ve her ikisi de ayak mühürleyerek birbirlerine bakıp ellerini hırkalarının içinden kalplerine götürmek suretiyle selamlaşırlar. Semâzenlerin birbirleriyle karşılaşıp mukabelede bulunmaları sebebiyle semâ ayinine "Mukâbele-i şerif" veya "Mevlevî mukâbelesi" denmiştir.²⁷

Devr-i veledîye katılan semâzenlerin üç tur olacak şekilde dairesel yürüyüşlerini yapmalarıyla devr-i veledî tamamlanır. Akabinde âyin çalınmaya ve âyinhanlar âyini okumaya başlar. Bunun üzerine şeyh postun üzerinde, semâzenlerin de şeyhin solunda saf tutmuş şekilde baş kesmelerinden sonra semâzenbaşının dışındaki diğer semâzenler omuzlarındaki hırkalarını çıkarıp öperek yere bırakır ve niyaz vaziyeti alırlar. Şeyhin postun önünde üç adım atıp ileri çıkarak baş kesmesi üzerine herkes baş keser. Bunun akabinde semâzenbaşı gelip eğilerek şeyhin sağ elini, şeyh de onun sikkesini öper. Bu, semâya izin (ruhsat) alma niyazıdır. Semâzenbaşı, yüzü şeyhe dönük vaziyette iki adım geriye çekilip tekrar şeyhi selâmlarken semâzenler de baş keserler.²⁸ Diğer semâzenler de aynı şekilde semâ için izin alarak semâya başlar. Şeyh bu sırada postta semâyı izlerken, semâzenbaşı da semâzenlerin arasında dolaşarak, onların birbirine çarpmadan ve her bir semâzenin semâ meydanının her yerinde semâ etmesini sağlayacak şekilde semâyı yönetir.²⁹

Âyinin semâzenlerin meydana semâ ettikleri kısmına selam denir ve bu aşama dört bölümden oluşur. Birinci selam başladığında her bir semâzen semâ etmek üzere semâ meydanına girer. İlk selamın bittiği usûlün değişmesinden anlaşılır ve semâzenler buldukları yerden ayrılıp, semâ meydanının çevresinde sıralanırlar. Bu esnada meydanın merkezine dönük şekilde ve niyaz vaziyeti almış olarak dururlar. Daha sonra diğer selamlar da icrâ edilir. Dördüncü selamda en son semâzen de semâya başlayınca semâzenler artık sadece buldukları yerde semâ ederler. Semâzenbaşı şeyhe niyaz edip şeyhin solundaki yere geçer ve artık dolaşmaz. Bu esnada şeyh sol eliyle hırkasının yakasını açarak kollarını kaldırmadan ve hırkasını çıkarmadan semâ etmeye başlar. Buna post semâsı denir. Bu sırada âyinin güfteli kısmı tamamlanır ve sâzendeler son yürük semâyı çalar. Şeyhin yavaş yavaş postta yerini almasıyla taksim sona erer ve âyinhanlardan biri aşr-ı şerif okur. Aşr-ı şerifin akabinde şeyhin veya semâzenbaşının gülbank adı verilen özel duayı okumasıyla âyin tamamlanır. Şeyhin semâhaneden ayrılmasının akabinde semâzenler ve mutrip heyeti de semâhaneden ayrılır ve âyin sona erer.³⁰ Semânın uygulanışına dair aşama ve kısımlar hakkında en bütüncül malumat Gölpinarlı'nın eserlerinde yer almaktadır. Zira klasik Mevlevî kaynaklarında her ne kadar semânın icrâsına dair bilgiler mevcut ise de bunlar semânın tüm aşamalarını içerecek kadar kapsamlı değildir. Buna bağlı olarak semânın icrâsı konusunda araştırmacılar yaygın olarak Gölpinarlı'nın eserlerine müracaat etmektedir.³¹

2. MEVLEVÎ SEMÂ ÂYİNİNDEKİ SEMBOLLER

Fizikî dünyada yapılan ritüeller, insanî değerler, sosyal-kültürel algılar ve gelenekler insanın akıl ve anlayışının ötesinde olan manevî anlamlar taşımakta olup genellikle onlara işaret eden semboller aracılığıyla çok boyutlu bir biçimde ifadeye dökülmüş, bu temsiller sayesinde asırlar boyunca korunabilmiştir. Çeşitli manevî uygulamalarda, kimi zaman anlatılmak istenen mânâ o kadar yoğundur ki remizlere başvurmak bir bakıma zorunlu hale gelmektedir. Çünkü söz konusu remizlerle mutlak gerçeklik, ortalama beşer idrakine sunulmaktadır. Mevlevî semâsı, icrâ edilen alanın şeklinden, semâ edenlerin kıyafetlerine ve her bir harekete varana kadar, tüm fiilî ve maddî unsurlarıyla birlikte yoğun semboller içeren bir zikir şeklidir. Esasen tarih sahnesinde bir şekilde faaliyet göstermiş tüm tarikatların kendilerine has zikir şekilleri olmuştur, ancak semâ kadar anlam içeriği yüksek bir başka zikir neredeyse yoktur. Bunda semânın Mevlevîlik'in esasî haline gelmesinde en büyük ilham kaynağı olan Mevlânâ'nın eserlerinde metaforik dili ağırlıklı olarak tercih etmesi kadar, onun coşkun ve ilâhî

23 Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Kabcacı Yayınları, 2001), 56.

24 Cınuçen Tanrıkorur, "Âyin (Müsiki)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1991), 4/251.

25 Ömer Tuğrul İnancı, *Dinle Neyden* (İstanbul: Sufi Yayınları, 2009), 166.

26 Hüseyin Top, *Mevlevî Usûl ve Âdâbı* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2001), 105.

27 Gölpinarlı, *Mevlevî Âdab ve Erkânı*, 92.

28 Gölpinarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, 376.

29 İnancı, *Dinle Neyden*, 168.

30 Ahmed Mithat Bahari Beytun, *Mevlevîler* (Ankara: İlahiyat Yayınları, 2017), 76-79.

31 Gölpinarlı, *Mevlevî Âdab ve Erkânı*, 91-124.

aşk eksenli tasavvuf anlayışının da etkisi bulunmaktadır. Semânın bugün icrâ edilen şekline ait sembolizm Mevlânâ'nın ve Mevlevîlik'in estetik etkisinin Anadolu tasavvuf anlayışıyla bütünleşmesi neticesinde teşekkül etmiştir. Nitekim Mevlevî öğreti, Mevlânâ'nın fikirlerinin yanı sıra İbnü'l-Arabî (öl. 638/1240), Hacı Bektaş Velî, (öl. 669/1271[?]) ve Yunus Emre, (öl. 720/1320 [?]) gibi Anadolu irfanını şekillendiren bilge sûflerinin anlayışıyla teşekkül ettiği için semâdaki tasavvufî remizlerin onların bu etkilerini de dikkate alarak değerlendirilmesi gerekir. Anadolu mayası olarak ifade edilmesi mümkün olan bu etki, buradaki din anlayışını şekillendirdiği gibi aynı zamanda eğitim, sanat, edebiyat, siyaset gibi hayatın tüm alanlarını estetik bir bilgelikle dönüştürmüştür.³²

Semâda hem Mevlevîlik'in hem de tüm tasavvufî ekollerin temel maksadı olan insanın manevî yolculuğu, bu yolculukta tüm kâinatı keşfedip, ondaki geçici unsurlardan kendini temizlemesi ve akabinde kul olarak Allah'ı tanınması anlatılmaktadır. Semâ, Mevlânâ'nın çizgisinde şekillenmiş Mevlevîlik'in ana doktrini olan seyr u sülûkü temsil ettiği gibi içindeki maddî ve fiilî unsurlara ait semboller; tasavvuf geleneğinin tevhid/birlik, Allah-peygamber sevgisi, güzel ahlâk, sıdk/doğruluk gibi temel değerlerini de anlatmaktadır.

Semânın içerdiği sembollerini iki ana kategoride toplamak mümkündür. Bunlardan birincisi semâzen kıyafetleri, semâ meydanının şekli, kırmızı post, âyinde kullanılan sazlardan oluşan maddî unsurlardır. İkincisi ise Naat-ı Peygamberî'nin okunması, devr-i veledî, hırka gibi semâda kullanılan araçların ve semâhanenin öpülmesi, dairesel hareket, şeyhin adımlarını takip etmek ve dört selamdan oluşan fiilî unsurlardır.

2.1. Semâdaki Maddî Unsurlara Ait Semboller

Semâzenin hırkası mezarını, başındaki sikkesi (külâhı) mezar taşını ve aynı zamanda tevâhid, sırtındaki tennûresi (beyaz elbise) kefenini temsil etmektedir. Semâzen dünyadan soyutlanmış, mânâ âlemine doğmuş bir hakikat arayışçısıdır.³³ Daire şeklindeki semâhane, ahirette ruhların mezarlarından kalkıp dirildiği mahşer meydanının sembolize eder. Mevlevîler semâ meydanının ortasından geçtiği düşünülür, onu ikiye bölen bir çizginin varlığını kabul etmektedirler. Kırmızı post ile semâ meydanının girişi arasında uzanan bu çizgiye hatt-ı istivâ/şeytlik çizgisi adı verilir ve ona şeyh dışında hiç kimse basamaz. Hatt-ı istivâ Mevlevî anlayışa göre, tevâhide, yani hakikate giden en kısa yolu ifade eder.³⁴ Sadece şeyhin bu çizgiye basabilmesi, onun hakikat ve kemal arayışındaki ruhlara, bu yolu bilen bir kılavuz olarak rehberlik etmeye yetkili bulunduğu anlamındadır.

Daire şeklindeki semâ meydanının iki yarım daireye bölündüğünde, kavisin biri iniş kavsi, diğeri ise çıkış kavsi olarak adlandırılmaktadır.³⁵ Tasavvufî düşüncede kâmil bir insanın varoluşu, insanın Mutlak Varlık'ın yani Hakk'ın mertebesinden sıradan bir beşer düzeyine inmesi ve henüz olgunlaşmamış insanın nefsinin terbiye ederek, güzel ahlâk sahibi, hakîkî insan seviyesine yükselmesi dairesel bir formda ifade edilmiştir. Bu olgunlaşma sürecinin Tanrı katından, bir başka ifadeyle ruhlar âleminden, sıradan insan düzeyine inmesi iniş kavsinin; insanın nefis mertebelerini aşarak olgunlaşması/kemâle ermesi ve nihayet Hak katındaki o saf ve Hakk'a yakın haline ulaşması da çıkış/yükseliş kavsinin oluşturmaktadır.³⁶ Semâzenin semâ ederken meydanın sadece bir bölgesinde değil tamamında semâ etmesi de bahsi geçen iniş ve çıkış gerçekleştirilmesi yani, Hakk'ın katından dünyaya gelmesi ve ham iken kâmil bir kul olgunluğuna erişmesi anlamına gelmektedir.³⁷ Bu süreç bir anlamda Allah katındaki haline tekrar dönmesi, yani aslına rucû etmesi demektir. Bu sebeple dairevî olarak sembolize edilmiştir. Diğer taraftan dairesel bir alan olan semâ meydanı kâinatı temsil eder. Semâzen bu alanın tamamında semâ ederken tüm âlemi gezmekte ve onda Allah'ın tecellîlerini görmektedir. Bunları idrak ediyor olması, Allah'ı tanıyıp ona layık şekilde kulluk yapmasını ve ona olan sevgi ve özleminin artmasını temin etmektedir.

Semâ meydanında yer alan kırmızı post, şeyhin âyin esnasındaki yerini belirlemekle birlikte makamını ve onun nezdinde Hz. Mevlânâ'yı temsil etmektedir. Post, tasavvuf kültüründe genel olarak şeyhlik makamını ifade etmektedir. Postun bu anlamına bağlı olarak pek çok tasavvufî deyim ortaya çıkmıştır. Örneğin "postnîşîn (posta oturan)" şeyhlik yapan kimse anlamında, "posta geçmek" bir tekkeye şeyh olmak şeklinde kullanılmaktadır. Post tabirinin gelenekte yer alması, Hz. İbrahim'e oğlu İsmail yerine kurban etmesi için gönderilen koçun postundan mülhem olduğu kabul edilmektedir.³⁸ Mevlevîlikte Mevlânâ'yı temsil eden postun renginin kırmızı olması, kırmızının vuslat (kavuşma), zuhûr ve tecellî (ortaya çıkma, belirme) rengi olarak kabul edilmesinden kaynaklanmaktadır. Hz. Mevlânâ, 17 Aralık 1273 Pazar günü akşamüstü Güneş batarken, yani ufuklar kızıl rengi almışken vefat ettiği için kırmızı, Allah'a kavuşmayı yani vuslatı simgelemektedir.³⁹ Mevlânâ ve birçok velî için vuslat kabul edilen ölüm, ahirete doğma ve ahiret şartlarının zuhur etmesi, yani ortaya çıkması demektir. Bu açıdan kızıl renk bir zuhûr ve tecellî rengi olarak kabul edilmiştir.⁴⁰ Tasavvufî gelenekte nefsin yedi mertebesinden biri olan "mülheme" mertebesinin rengi kırmızı ile bütünleştirilmiştir. Bu mertebe aynı zamanda sâlikin ilham ve keşfe mazhar olmaya başladığı rütbedir.⁴¹ Buradan hareketle kırmızı renk, hakikatlerin zuhûr etmesi ve buna bağlı olarak sâlikin ilâhî ilhamı almasıyla ilişkilendirilebilir. Semâ ile sembolik ifadesini bulan nihai hedef, Hakk'a vuslat, yani "ölmeden önce ölmek"⁴² henüz dünyada iken Allah'a kavuşmaktır. Dolayısıyla Mevlevî çizginin de dahil olduğu tasavvufî ekollerde sûfinin tüm çabası nefsinin terbiye edip, ruhunu olgunlaştırmak suretiyle dünyaya gelmezden önceki saf haline ulaşmaktır.

32 Anadolu coğrafyasındaki Türk-İslam medeniyetine etki eden değer, unsur ve şahsiyetler hakkında daha fazla bilgi için bk. Mahmut Erol Kılıç, "Bu Toprakları Büyük Bilgelerin Nefesi Mayalamıştır", *Anadolu'yu Mayalayanlar* (İstanbul: H Yayınları, 2010), 142-155.

33 Gölpınarlı, *Mevlevî Âdab ve Erkânı*, 121.

34 Nuri Özcan, "Mevlevî Âyini", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2004), 29/465.

35 Beytur, *Mevlevîler*, 77; Resûhî Baykara, "Mevlevî Mukabelesi Nasıl Yapıldı?", *Tasavvuf Kitabı* (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2003), 281.

36 Mahmut Erol Kılıç, *Şeyh-i Ekber İbn Arabî Düşüncesine Giriş* (İstanbul: Sufî Kitap, 2010), 237.

37 Mevlânâya göre, sâlikin semâ etmesindeki ana gaye ondaki gönül hastalığının giderilmesi, benliğe ait engellerin ortadan kaldırılmasıdır. "Orada rakset ki benliğini kırasın, pamuğu şehvet yarasının üstünden çekip koparasın." Celâleddin Rûmî Mevlânâ, *Mesnevî-i Ma'nevî* (Tahran: İntişârât-ı Rûzne, ts.), 3/308, byt. no: 95. Her ne kadar semâ âyini Mevlânâ'dan üç asır sonra kendine mahsur sembolizmi ile birlikte bugünkü icrâ şekline ulaşmış olsa da anlam muhtevâsı beyitten de anlaşılacağı üzere Mevlânâ'nın mirasına dayanmaktadır.

38 Safî Arpaguş, "Post", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2007), 34/332.

39 Gölpınarlı, *Mevlevî Âdab ve Erkânı*, 49.

40 Top, *Mevlevî Usûl ve Âdâbı*, 97.

41 Süleyman Uludağ, "Nefis", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2006), 32/528; Hasan Kamil Yılmaz, *Ana Hatlarıyla Tasavvuf ve Tarihî Katlar* (İstanbul: Ensar Yayınları, 2004), 239.

42 Ali b. Muhammed Aliyyü'l-Kârî, *Esrârü'l-merfûa* (Beirut: Dârü'l-Kütübü'l-İlmiyye, 1985), 246; İsmâil b. Muhammed el-Aclûnî, *Keşfü'l-hafâ ve müzîlül-ilbâs* (Beirut: Dârü'l-Kütübü'l-İlmiyye, 1997), 2/291.

Mevlevî mukabelesinde ney, kudüm, bendir, halile gibi pek çok saz semâya eşlik etmektedir. Ancak bunlardan ney ve kudüm, diğer sazlardan farklı olarak hem semâyı yönetme fonksiyonuna sahip hem de sembolik anlamlar taşıyan iki enstrümandır. Bilindiği gibi semânın müzikal kısmı ney taksimiyle başlamaktadır. Ayrıca ney taksiminde karar kılınan makam âyinin makamını tayin etmektedir. Neyzenin neye üflemesi, Allah'ın insanoğlunu yarattığında "Ona ruhumdan üfledim"⁴³ âyetinde zikrettiği üzere onlara ruh vermesini ifade eder. Tasavvuf düşüncesine göre, var olacakları Allah tarafından bilinen, başka bir ifadeyle Allah'ın ilminde sabit olan özler (a'yân-ı sâbite), nefes-i rahmânî ile varlık kazanmaktadır. Bir anlamda yegâne varlık kaynağı olan Allah, kendindeki varlıktan insana beşerî çerçevede bir pay vermektedir ve bu hususu "üfleme" tabiri ile anlatmaktadır. Dinî kültürde de nefes vermenin (üfleme) sahip olunan bir şeyi karşılıkta aktarma maksadıyla uygulandığı görülmektedir. Bunun örneğini insanların, su veya yiyeceklerin (tekkelerde kaynatılan çorba, aşure gibi) bereket ve şifa beklentisiyle dua okunduktan sonra bu duadaki metafizik enerjinin ve hakikatin diğer kişi ve nesnelere aktarılması maksadıyla onlara üflenmesinde görmekteyiz.⁴⁴ Nefesin tasavvufî kültürdeki yerine örnek olması bakımından Yunus Emre ile Hacı Bektaş Velî arasında geçen diyalogda nefes kelimesi manevî hakikati temsil etmek üzere kullanılmıştır. Hikâyeye göre Yunus Emre Hacı Bektaş Velî'nin dergahına buğday istemek için gittiğinde Hacı Bektaş Velî ona "Sana nefes verelim" demiştir.⁴⁵ Hacı Bektaş Velî'nin Yunus Emre'ye vermeyi teklif ettiği nefes manevî bilgi, yani marifet ve hikmettir. Bu aynı zamanda Yunus'un manevî kemâline de işaret etmektedir. Çünkü tasavvuf kültüründe vakit, hal, nefes sıralamasında vakit sahibi mübtedî, hâl sahibi mutavassıt, nefes sahibi ise müntehî sayılmıştır.⁴⁶

Nefes/nefha ve üfleme tabirlerine tasavvuf geleneğinde verilen sembolik anlam, ney ile ifadesini bulmuştur. Bu noktada üfleli bir saz olan ney, öteden beri Türk mûsikîsinin ve özellikle tekke mûsikîsinin vazgeçilmez enstrümanı olmuştur. Neyde bulunan yedi adet delik, tasavvuf düşüncesinde "yedi nefis mertebesi" olarak yorumlanmıştır. Bu mertebeler insanın beşerî zaafalarını ve geçici dünyevî heveslere düşkünlüğünü terk etme aşamalarını ve manevî yolculuğunu ifade etmektedir. Ayrıca, Mevlevî kültüründe ney, insân-ı kâmil temsil etmekte ve *Mesnevî*'nin ilk on sekiz beytinde neyin geçirdiği serüvenden yola çıkılarak insanın manevî olgunlaşması anlatılmaktadır. Neye bahsi geçen özelliklerinden dolayı Mevlevîlik'te farklı bir konum atfedilmiş, bu sebeple ney, "nây-ı şerîf" diye anılmıştır.⁴⁷

Semâ âyininin ilk aşamalarından biri olan ney taksiminin tamamlanmasının ardından kudümzenbaşı kudüme birkaç defa vurur. Bu vuruş, Allah'ın yaratmayı dilediği şeye "ol emri" vermesini temsil etmektedir ve aynı zamanda devr-i veledî denilen kısma geçildiğinin işaretidir. Kudüme ilk vurulduğu anda şeyh efendi ve semâ meydanının kenar kısmında oturan semâzenler ellerini şiddetli bir şekilde yere vurup ayağa kalkarlar. Darb-ı celâl (yücelik darbesi) denilen bu hareket, kabirde yatan bedenlerin mahşerde yeniden haşrolmak üzere dirilmesi olarak kabul edilmektedir.⁴⁸ Esasen darb-ı celâl, semâzenin giydiği kıyafetleriyle de uyumludur. Semâzenin beyaz tennûresi, kolsuz ve yakasız, üst kısmı dar alt kısmı ise üstüyle kıyaslanamayacak ölçüde geniş olan bir elbisedir. Semâ sırasında tennûrenin eteklerinin açılmasıyla ortaya çıkan görüntü Arap alfabesindeki lâm-elif harfinin ters dönmüş şekline benzemektedir. Arapça olumsuzluk anlamındaki bu harf, Allah'tan başka ilah olmadığının yani tevhidin sembolik ifadesidir. Tasavvufî literatürde ise lâm-elif harfi ile temsil edilen manâ nefy ü isbat zikridir. Kelime-i tevhiddeki "lâ" nefy/yok etmek; "illâ" ise isbat anlamındadır. Buna göre lâ/yok ile mâsivânın yokluğu, illâ/vardır ile de Hakk'ın varlığı kastedilir. Anadolu tasavvuf geleneğine mensup bazı melâmîlerin mezar taşlarındaki lâm elif harfi ve illâ ibaresi de bu manayı simgelemektedir.⁴⁹

2.2. Semâdaki Fiili Unsurlara Ait Semboller

Tarih boyunca faaliyet göstermiş olan bütün tarikatlarda toplu zikir merasimlerine Hz. Peygamber'i anmak üzere söylenen salavât-ı şerîfe okunarak başlanmıştır. Semâda ise bu gelenek na't-ı Peygamberî veya na't-ı şerîf adı verilen ve Hz. Peygamber'i öven şiirler okunmasıyla uygulanmıştır. Bahsi geçen şiirler, Mevlânâ'ya ait olduğu gibi Mevlânâ'nın yakınlarının ve Mevlevîlik mirasını taşıyan şairlerin şiirlerinden de oluşmaktadır. Hz. Muhammed, peygamberlik vasfının yanı sıra bütün tarikatlarda olduğu gibi Mevlevîlik'te de insan-ı kâmilin en estetik ve mükemmel örneğidir.⁵⁰ Beşerin iyi kul ve iyi insan mertebesine ulaşmasındaki en güzel model, Hz. Peygamber'dir. Diğer taraftan, tasavvufî düşüncede Allah'ın yarattığı bütün varlıklara varlık nurunu ulaştırmadaki araç "Hakikat-i Muhammedî"dir ve bu metafizik hakikat, Hz. Peygamber'in şahsında sembol haline gelmiştir.⁵¹ Dolayısıyla semânın başlangıcında Hz. Peygamber'e salât ve selam göndermek, bir bakıma onun örneğinde kemâle ulaşma hedefinin tezahürüdür.

Semâ esnasında semâzenlerin gerek devr-i veledîyi icrâ etmek üzere ayağa kalkarken yeri öptüğü gerekse selamları icrâ etmek için semâyı başladığı sırada hırkasını öperek yere bıraktığı görülür. Esasen bu, yalnızca semâda yapılan bir hareket değil, Mevlevî dervişinin günlük yaşantısında da uyguladığı bir davranıştır. Mevlevî sâliklerinin, eşyalarını ve kıyafetlerini kullanmadan önce veya sonra öptükleri bilinmektedir. Buna "görüşme" adı verilir. Mevlevîlerin eşyalarını öpmelerinin sebebi, vahdet-i vücûd düşüncesinde canlı ve cansız olmak üzere bütün varlıkların Allah Teâlâ'nın isim ve sıfatlarını yansıtan birer ayna olması, buna bağlı olarak da her şeyde aslında Hakk'ın zuhûr ettiğinin kabul edilmesidir.⁵² Yani tüm varlıklar, tek ve Mutlak Varlık'ın tezahüründen ibarettir. Mevlevî dervîşi herhangi bir eşyaya hürmet gösterirken esasen onun Yaratıcısına saygı göstermektedir. Bu anlayış Yunus Emre'nin şahsında temsil edilen "yaratılanı Yaratandan dolayı hoş görme"⁵³ ve her şeye sevgi-saygı duyma tavrı ile Anadolu irfanının insan sevgisinde kendini göstermektedir.

43 el-Hicr, 15/29.

44 Anadolu tasavvuf geleneğinde velilerin söz ses ve soluklarıyla muhatapları üzerinde meydana getirdikleri tesir nefes olarak adlandırılmıştır. Ayrıca İsmail Hakkî Bursevî'nin *Sûr-i İsrâfil'e benzer evliyanın nağmesi/Bir nefeste nice yüz bin mürde diller can bulur*. Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 270 şiiri, tasavvuf ehlinin bu nefesin manevî hayat bahşetmesi yönündeki kanaatini göstermektedir.

45 Hikâyenin tamamı için bk. Mustafa Tatcı, *Yunus Emre Dîvân ve Risâletü'n-Nushîyye* (İstanbul: Sahhafar Kitap, 2006), 32.

46 Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 270.

47 M. Nuri Uygun, "Ney", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2007), 33/69.

48 Top, *Mevlevî Usûl ve Âdâbi*, 104.

49 Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 224.

50 Abdullâh Kartal, *Abdülkerim Cîfî* (İstanbul: İnsan Yayınları, 2003), 199.

51 Mehmet Demirci, "Hakikat-i Muhammediyye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1997), 15/180.

52 Ahmed Avni Konuk, *Mesnevî-i Şerîf Şerhi* (İstanbul: Kitabevi, 2008), 8/247.

53 Yunus Emre'ye atfedilen ve Elif okuduk ötürü/Pazar eyledik götürü, Yaratılanı hoş gör/Yaradan'dan ötürü şeklinde bilinen dörtlük Yunus Emre *Dîvân*'ında ve *er-Risâletü'n-Nushîyye*'de geçmemektedir. Kanaatimizce, bu dörtlük kaynaklara geçmeden, sözlük kültür aracılığıyla günümüze ulaşmıştır ya da Yunus isminde bir başka halk şairine aittir.

Devr-i veledî, semâ âyininin na't-ı şerîfin okunmasının ardından icrâ edilen ilk kısımdır. Semâzenlerin postnîşîni takip ederek ağır, ritmik ve zarif adımlarla çalınan peşrevin ritmine uyum sağlayarak üç turda yaptıkları devr-i veledî, aynı zamanda semânın ilk dairesel hareketidir. Daire, formu itibariyle köşeli olmadığı için çokluk içermeyen birliğe işaret eder. Aynı zamanda daimi olarak süren bir devri çağrıştırdığı için sonsuzluğun da sembolü olarak kabul edilmekte, dînî geleneklerde bilhassa mistik ritüellerde dairesel tarza, ibadet mekânlarında ve ibadet şekillerinde rastlanmaktadır. Kabe'nin çevresinde dönülerek tavaf edilmesi bunun bir örneğidir. Çünkü daire hem İslâm'ın temel inanç boyutu olan tevhidin hem de Allah'ın gerek isim ve sıfatları gerek ulûhiyeti gerekse de tezahürleri/yansımaları bakımından sonsuzluğunu sembolize etmektedir. Mevlevîlik dışındaki Nakşbendîlik, Rifâîlik gibi diğer tarikatların zikir âyinleri de genellikle "halka/halaka" adı verilen dairesel düzen içinde yapılmaktadır.⁵⁴ Semâhanelerin daire şeklinde inşâ edilmesi ve genel olarak semânın hem devr-i veledîde hem de semâ esnasında dönme hareketinin yapılmasıyla icrâ edilmesi, dairenin metaforik olarak döngüsel bir ruhânî yolculuğu ifade etmesinden kaynaklanmaktadır. İnsanın Allah katından gelip tekrar ona dönmesi, manevî yolculuğu sırasında beşerî ve nefsanî varlığından sıyrılıp ulvî mertebeye yükselmesinin akabinde kulluk mertebesine geri dönmesi, daire ile ilgili bahsi geçen döngüsel süreçlere örnektir. Devr-i veledîdeki üç dönüş, insanın sırasıyla ilme'l-yakîn/akla dayalı biliş, ayne'l-yakîn/duyulara dayalı biliş, hakka'l-yakîn/vasıta sız olarak gönül ile biliş mertebelerine erişmesini ifade etmektedir.⁵⁵ Tasavvufî gelenekte en doğru bilgi akıl veya duyular aracılığı ile değil, bunların da ötesine geçerek Tanrı'nın kişinin arınmış gönlüne ilham etmesiyle elde edilen bilgidir ki buna, hakka'l-yakîn mertebesinde ulaşılır.

Semâ âyininin kısımlarından biri olan devr-i veledîde semâzenlerin postnîşîni olan mürşidin adımlarını takip etmek suretiyle hareket ettiği görülür. Esasen bu davranış, onun rehberliğinde manevî terbiyeyi gerçekleştirdiklerinin bir ifadesidir. Çünkü tasavvufî eğitimde mürşit, İslâm'ın ilk öğreticisi olan Hz. Peygamber'i temsil eder ve bütün eğitimler Hz. Muhammed'in örnek ahlâkına ulaşmak için yapılır.⁵⁶

Semâzenlerin semâ meydanında semâ ettikleri dört selamdan oluşan kısım da dairesel hareketin bir başka örneğidir. Selamlardan ilki insanın Allah'ı ve ona kulluğunu idrak etmesi, ikincisi Allah'ın kudret ve yüceliği karşısında hayran olması, üçüncü selam hayranlık duygularının aşka dönüşerek tam manasıyla Hakk'a teslim olması ve kendi benliğini yok etmesidir. Dördüncü selam ise manevî yolculuğunu tamamlayan insanın en kıymetli makam olan kulluğa geri dönüşüdür.⁵⁷ Selamların dört aşamadan oluşması, tasavvufî kültürde dört kapı kırk makam şeklinde ifade edilen şeriat, tarikat, hakikat, marifet tasnifiyle de örtüşmektedir.⁵⁸

Semâzen semâ esnasında hem kendi etrafında dönmekte hem de meydanı devretmektedir. "Çark atma" da denilen bu hareket, gezegenlerin kendileri ve Güneş etrafındaki dönüşlerine benzetilmektedir. Buradan hareketle semânın sembolik olarak âlemlerin hakikî güneşi olan Allah'ın huzurunda yapılan bir devr-i âlem olduğu sonucuna ulaşılabilir. Modern fizik prensiplerine göre dönme başka bir deyişle dairesel hareket varoluşun temel şartıdır. Aslında dönmeyen, hareket etmeyen hiçbir varlık yoktur. Bütün varlıkların ortak özelliği kendisini oluşturan atomlara ait parçacıkların dönmesidir. Söz konusu dönüş hareketinden dolayı varlık, daimi bir değişmeye ve dönüşüme konu olmaktadır.⁵⁹ Tasavvuf nazariyatında varlığın daima değişen ve yenilenen yönü teceddüd-i emsâl/misâllerin yenilenmesi prensibiyle ifade edilir. Buna göre Hakk'ın tecellileri varlıklar üzerinde daimi olarak bulunmakta ve her anda yenilenmektedir. Yani bir varlık üzerinde aynı tecellî sürekli olarak tekrar etmez, daima yenilenir.⁶⁰ Semâzenin dönme hareketi de aynı devri sürekli tekrarlamaktan ibaret değil, âdetâ her bir dönüşte bir menzil kat edercesine yeni bir yükseliş sağlamayı sembolize etmektedir.

Semâzenin semâ edişi, değirmenin buğdayı öğütürerek un haline getirmesi gibi, kendi nefsanî ve beşerî varlığını, yok ederek saflaştırmasına işaret eder. Bu açıdan semâ âyini, Mevlevî sâlikinin fizikî ölümden önce kötü huylarını ve dünyaya düşkünlüğünü öldürmesi anlamına gelir ki bu da Hz. Peygamber'in hadisinden geçen ve tasavvufî geleneğin de ana ilkelerinden biri olan "ölmeden önce ölmeyi" vurgular. Semâzenin semâyâ kalktığında önce ellerini omuzlarından bağlı tutarak semâ meydanına doğru ilerler. Onun bu görünüşü bir rakamını temsil eder. Tevhîd/birlik, İslâm'ın üzerine kurulduğu ana ilkedir. İslâm tasavvufunun topyekûn öğretisi tevhide kalben inanmanın yanı sıra onu fiilî olarak da yaşamak üzere kurulmuştur. Çünkü tasavvufî pratiklerin temelinde "mâsivâ" olarak adlandırılan dünyevî ve geçici şeylere düşkünlüğü gidermek yer almaktadır. Ahlâken olgunlaşmaya çalışan kimse mâsivâdan uzaklaştığı ölçüde tevhîde yaklaşır.⁶¹

2.3. Semâ ve Mûsikî

Tasavvuf tarihinde Mevlevîlik'i diğer tarikatlardan ayıran en dikkat çekici özellik Mevlânâ'nın kendi yolunu semâ, mûsikî ve şiire dayandırmış olmasıdır.⁶² Mevlânâ bu üç unsuru kendi din, tasavvuf ve tarikat anlayışına şeriat-tarikat-hakikat-marifet boyutlarını kuşatacak zenginlikte ve estetik bir biçimde uyarlamıştır. Mevlânâ'ya göre mûsikî, en yüksek sanat olduğu gibi harfe, kelimeye ve söze hatta vezne ve kafiyyeye sığmayan hakikatleri ifade aracıdır.⁶³ Buna bağlı olarak da mûsikî diğer tarikatlara nispetle Mevlevîlik'te daha merkezî bir konumda bulunmuştur.⁶⁴ Bu sonucun ortaya çıkmasında en etkili hususlardan biri de şüphesiz Mevlevî semâ âyinleridir.

Semânın en önemli unsurlarından biri olan ve evrensel bir dile sahip olan mûsikî, semânın taşıdığı anlam dünyasının mezhep, ırk gibi parçalayıcı bakış açılarını devreden çıkararak tüm beşeriyete aktarılmasında en etkili değer olmuştur. Semâ âyinlerinin mûsikî-tasavvuf iritibatı bakımından hem Mevlevî geleneğini hem de Anadolu tasavvuf öğretisini bünyesinde birleştirdiği görülmektedir. Zira âyin güftelerinin Mevlânâ'nın şiirlerinden, Sultan Veled, Ulu Ârif Çelebi, Ahmed Eflâkî, Şeyh Gâlib gibi Mevlevî büyüklerinin şiirlerinden ve

54 Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 155.

55 İsmail Ankaravî, *Minhâcü'l-fukarâ* (İstanbul: İnsan Yayınları, 1996), 67; Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, 385.

56 Şihâbüddîn Ebu Hafs es-Sühreverdî, *Avârifü'l-Maârif* (Kahire: Mekettebü's-Sekâfeti'd-Diniyye, 2006), 2/465.

57 İnâncer, *Dinle Neyden*, 174.

58 Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, 386.

59 Jennifer Trusted, *Fizik ve Metafizik - Uzay ve Zaman Teorileri-*, çev. Seval Yılmaz (İstanbul: İnsan Yayınları, 2021), 147.

60 Muhyiddin Muhammed b. Ali İbnü'l-Arabî, *Fusûsu'l-hikem* (Kahire: Dâru İhyâ'î'l-kütübî'l-Arabî, 1946), 155.

61 Dilaver Güner, *Abdülkadir Geylani* (İstanbul: İnsan Yayınları, 2006), 282.

62 Sezaî Küçük, "Mevlevîyye", *Türkiye'de Tarikatlar: Tarih ve Kültür*, ed. Semih Ceyhan (İstanbul: İSAM Yayınları, 2015), 493.

63 Mevlânâ, *Rebâbin feryadı Türk olsun, Rum olsun, Arap olsun* (İstanbul: İSAM Yayınları, 2015), 159.

64 Mevlânâ, *Mevlevîlik ve semâ hakkında genel bir değerlendirme* (İstanbul: Süleyman Uludağ, *İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ* (İstanbul: Marifet Yayınları, 1999), 357-362.

Yunus Emre gibi Türkçe şiir söyleyen halk şairlerinin eserlerinden oluştuğu dikkati çekmektedir.⁶⁵ Dolayısıyla Anadolu'da tasavvuf anlayışı şekillendiren şairlerin âyinlerin güftelerinde bir araya geldiği söylenebilir. Her ne kadar modern çalışmalarda güfte tabiri kullanılsa da Mevlevî kültüründe, âyinlerin sözlerine içlerinde Allah, Peygamber ve tasavvuf büyüklerinin adları geçtiği için güfte yerine "nutk-ı şerîf" adı verilmiştir.⁶⁶

Pisagor tarafından "kozmostaki düzen ve uyumun bir yansıması"⁶⁷ şeklinde tanımlanan müziğin, insan-âlem paralellliğini fiilî olarak ortaya koyan semânın ana unsurlarından biri olması dikkat çekicidir. Nitekim semâda küçük kâinatı (mikrokozmos) temsil eden insanın aslına, kaybettığı vatanına yani yüce âleme (makrokozmos) dönüşü vurgulanmaktadır.⁶⁸ Gökcisimlerinin belli bir düzen içindeki hareketi ve bunların birbirlerine uyumunun gerek matematiksel gerekse fizikî düzeni, mûsikîdeki notaların birbiriyle ahenkli ilişkisine benzetilmiştir. Bundan dolayı semâ âyini gökteki düzenin beşerî âleme uyarlanmış bir örneği şeklinde değerlendirilmiştir. Semâ meydanına 18 veya 9 sayısının katları kadar semâzenin çıkması, semâzen kıyafetlerini oluşturan kumaşların ve dikişlerin bu sayıya riayet edilerek hazırlanması ve buna benzer hassasiyetler bahsi geçen uyarılmanın tezahürleridir. Mevlânâ Mesnevî'de bu ilişkiye; *Hakîmler "Biz bu mûsikî nağmelerini, göklerin dönüşünden aldık" demişlerdir. Halkın tamburla çalıp ağzıyla söylediği bütün bu nağmeler feleğin dönüşünün sesleridir.*⁶⁹ beytiyle işaret etmiştir.

Semâ âyinleri, Türk müziğinde içeriği bakımından -mirâciye dışında- en büyük beste formudur. Tarihte bilinen ilk Mevlevî âyinleri, peçgâh, düğâh ve hüseyinî makamlarında bestelenmiştir ve bestekârları bilinmemektedir.⁷⁰ Beste-i Kadîm olarak anılan bu ilk Mevlevî âyinleri 16. yüzyılda bestelenmiş ve o günden bu yana Mevlevî âyini formu bestekârlarca ilgi görmeye devam etmiştir. Semânın Mevlevî mukabelesi niteliği kazandığı süreçten günümüze kadar âyinlerin kısmî kesintilerle birlikte sürekli icrâ edilmesi, zaman içinde yeni âyin bestelerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Âyinlerin gerek bestelenmeleri gerekse icrâları Türk müziğinin gelişmesine ve yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur. Tarih boyunca kurulmuş olan mevlevîhaneler birer güzel sanatlar akademisi olarak işlev görmüş, buralarda klasik Türk müziğinin en önemli temsilcisi sayılabilecek kişiler yetişmiştir.⁷¹ Türk müziğinin önemli müzisyenlerinin ve bestecilerinin büyük bir kısmının Mevlevî olduğu ya da Mevlevîlik'le bir şekilde alakası bulunduğu dikkati çekmektedir. Bunlara Nâyî Osman Dede, Abdülbâkî Dede, İsmail Dede Efendi, Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi, Zekâî Dede gibi besteci ve kuramcılar örnek olarak verilebilir.⁷² Meselâ, İtrî'nin segâh makamındaki âyin bestesi Türk müziğinin şaheserlerinden biri kabul edilmektedir. Ayrıca bu bestenin, Mevlevîlik'in ve semâ âyinlerinin sistemleşmesinden hemen sonra yapılan ve bestekârları bilinmeyen âyin-i şerîfler ile daha sonraki dönemlerde yapılan âyin besteleri arasında, beste geleneğinin aktarılması noktasında bir köprü olduğu düşünülmektedir.⁷³

Bütün tekkelerde mûsikî icrâ edilmesine rağmen mevlevîhanelerde besteli âyin icrâ edilmesi zorunluluğundan dolayı Mevlevî Mûsikîsi, diğer tasavvuf mûsikîsi dallarından daha disiplinli olmuştur. Âyin bestelemek bestekârlar arasında bir hüner gösterme aracı olduğu için çok rağbet görmüş, başka tarıklara müntesip mûsikîşinaslar da Mevlevî âyini bestelemişlerdir.⁷⁴ Diğer taraftan, âyin-i şerîflerin her ne kadar müzikal bir beste olsalar da zikir amacı ile yapılan semâ esnâsında icrâ edildikleri için icrâcılarının, semâzenlerin ve izleyenlerin gönüllerine sürûr ve huzur verecek bir şekilde sanatlı, kalplerindeki ilâhî aşkı canlandırıp çoşturacak nitelikte tasavvufî bir lirizm ve neşeye hâkim olmalarına dikkat edilmiştir.

SONUÇ

Semâ, tasavvuf tarihi boyunca, sûflilerin tecrübe ettikleri coşkunluğun ve çeşitli manevî duyguların bir ifadesi olarak uygulanmıştır. 13. yüzyıl sûflilerinden Mevlânâ Celâleddin Rûmî ise bilhassa Şems-i Tebrîzî'den ayrıldıktan sonra semâya önceki zamanlara göre daha fazla rağbet etmiştir. Mevlânâ'nın semâya düşkünlüğü ve Mevlânâ'dan sonra gelen, onun fikrî ve tasavvufî mirasını taşıyan Mevlevî şeyhlerinin semâya verdikleri önem, semâ âyininin Mevlevî çizginin asıllarından biri haline gelmesine sebep olmuştur. Bu suretle semâ, daha ziyade Mevlevîlik'le birlikte anılmıştır. Semâ, bugün icra edildiği düzene ulaşana kadar gerek şekil gerekse taşıdığı sembolik anlamlar yönünden sürekli gelişmiştir. Her ne kadar 15. yüzyılda bugünkü icrasına kavuşsa da semâ âyininin taşıdığı metaforik anlamların yüzyıllar içinde çok sayıda tasavvuf geleneğinin anlayış ve değerlerini taşıyacak zenginliğe ulaştığı görülmektedir. Nitekim semâda semâzenin kıyafetlerinden, semâ meydanının şekline, meydandaki semâzen sayısından, yapılan her bir harekete, o hareketlerdeki şekillerden semâya eşlik eden mûsikîye kadar her bir unsurun derin sembolik anlamlar içerdiği anlaşılmaktadır. Tarih sahnesinde bir şekilde faaliyet göstermiş tüm tarikatların kendilerine has zikir şekilleri olmuştur, ancak semâ kadar mânâ içeriği yüksek bir başka zikir neredeyse bulunmamaktadır.

Mevlevî semâ âyini çok sayıda manevî sembol taşımakla birlikte hem İslâm'ın hem de tasavvufun ana öğretilerini adeta fiilî bir şekilde sunmaktadır. Bunların başında İslâm inancının birincil esası olan tevhidle birlikte âlemin ve insanın varlığının her zerresinde ifadesini bulan vahdet telakkisi gelmektedir. Nitekim semânın tamamında geçici varlıktan kurtulup Mutlak Varlık'a ulaşmak; nefsanîyeti silip güzel ahlâkî fâil kılmak; daha genel ifadeyle, kesreti vahdette yok etmek anlatılmaktadır. Semâda temsil edilen ikinci temel öğreti ise insanın hayat yolculuğu süresince dünyevî zevkleri amaç haline getirmemesi ve ahlâkî olgunluğa ulaşmış insan niteliği kazanma sürecidir. Bir başka ifadeyle olgun/kâmil insan mertebesine yükselmektir. Bu iki ana hedefle birlikte semâ tüm yönleriyle tasavvufî terbiyenin sistemleştiği eşyâda Hakk'ın tecellîlerini görmek, âleme Hakk'ın tecelligâhı olması bakımından hürmet göstermek gibi çok sayıda ilke ve

65 Mehmet Gönül, "Mevlevîlik ve Mûsikî", *İstem Dergisi* 10 (2007), 81.

66 Gönül, "Mevlevîlik ve Mûsikî", 80.

67 Yalçın Çetinkaya, "Gezegenlerin hareketinden Mûsikî Nağmelerine", *Rast Müzikoloji Dergisi* 6/1 (2018), 1789. Müziği kozmostaki uyumun bir tezahürü şeklinde tarif eden Pisagor'un Geometri, Fizik ve teoloji tahsil ettiği ve müziği de keşfettiği sayısal oran üzerinden açıkladığı bilinmektedir. Onun bu bilgileri bütüncül olarak peygamberlik nurunun yansıması şeklinde telakkî etmesi, mûsikî ve âlemin hakikat ilimleriyle irtibatına işaret etmektedir. Başta Mevlevî semâsı olmak üzere tüm tarikat âyinlerinde belli çerçevede mûsikînin yer almasının, bahsi geçen irtibatı aksettirmekten kaynaklandığını düşünmekteyiz.

68 Eva De Vitray Meyerovitch, *Konya Hz. Mevlânâ ve Semâ*, çev. Abdullah Öztürk-Melek Öztürk (Konya: Konya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 2003), 119.

69 Mevlânâ, *Mesnevî-i Ma'nevî*, 4/516, byt no: 732.

70 Doğruöz, "Mevlevî Âyinlerinin Yüzyıllara Göre Dağılımı", 12.

71 Semâ âyinlerinin Türk müziğine yetiştirdiği sanatçılar vasıtasıyla yaptığı etki hakkında bilgi için bk. Küçük, "Tarihten Günümüze Genel Hatlarıyla Mevlevîlik", 81.

72 Bağçeci, *Günümüz Anlayışında Mevlevîlik ve Mevlevî Âyinleri*, 41.

73 Gönül, "Mevlevîlik ve Mûsikî", 83.

74 İnançer, *Dinle Neyden*, 174.

âdâbı sembolik olarak ifade etmektedir. Diğer taraftan semânın iç anlamlarının Mevlânâ'nın tasavvuf anlayışı ışığında şekillendiği kadar Anadolu irfanının etkisiyle de kendi mânâ muhtevasına ulaştığı görülmektedir.

Semâdaki maddî ve fiilî unsurlara ait sembolizmi tamamlayan diğer bir esasın ise mûsikî olduğu ve müziğin birleştirici fonksiyonu ile semâdaki tevhide ulaşma idealinin bütünleştiği anlaşılmaktadır. Ayrıca semâ âyini bestelerinin, özelde tekke mûsikisine genelde ise Türk müziğine büyük katkılar sunduğunu söylemek gerekmektedir. Semâ; icrâsı, mûsikî zenginliği ve ondan kaynaklanan değerleriyle sadece bu çalışmada ortaya konulduğu ölçüde tasavvufî anlamlar taşıyan bir âyin değildir. Üzerinde düşünüldüğü takdirde semânın âdab ve erkânında tasavvufî terbiyenin ruhuyla şekillenmiş, bu makalenin hacmine sığmayan başka pek çok sembolik amaç, duygu ve öğretinin bulunduğunu tespit etmek mümkündür. Dolayısıyla Mevlvî semâ âyini hakkında, bu çerçevede yapılacak başka çalışmalara da ihtiyaç bulunmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir – B.G., H.U.; Tasarım – B.G.; Denetim – B.G., H.U.; Kaynaklar – B.G., H.U.; Malzemeler – B.G., H.U.; Veri Toplama ve/veya İşleme – B.G.; Analiz ve/veya Yorum – B.G., H.U.; Literatür Taraması – B.G., H.U.; Yazıyı Yazan – B.G.; Eleştirel İnceleme – B.G., H.U.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – B.G., H.U.; Design – B.G.; Supervision – B.G., H.U.; Resources – B.G., H.U.; Materials – B.G., H.U.; Data Collection and/or Processing – B.G.; Analysis and/or Interpretation – B.G., H.U.; Literature Search – B.G., H.U.; Writing Manuscript – B.G.; Critical Review – B.G., H.U.

Declaration of Interests: The authors declare that they have no competing interest.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA

- Aclûnî, İsmâîl b. Muhammed. *Keşfü'l-hafâ ve müzlü'l-İlbâs*. 2 Cilt. Beyrut: Dârü'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1997.
- Aliyyü'l-Kârî, Ali b. Muhammed. *Esrâru'l-merfûa*. Beyrut: Dârü'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1985.
- Ankaravî, İsmail. *Minhâcû'l-fukarâ*. İstanbul: İnsan Yayınları, 1996.
- Ankaravî, İsmail. *Nisâbü'l-Mevlevî*. haz. Bekir Şahin. İstanbul: Damla Yayınevi, 2007.
- Arpaguş, Safi. "Hüccetü's-Semâ' XVII. Yüzyıl Osmanlı Toplumunda Mûsikî, Semâ' ve Devran Hakkındaki Dini Tartışmalar ve İsmâîl Ankaravî'nin Semâ' Müdâfaası". *Marife Dergisi* 7/3 (2007), 369-399.
- Arpaguş, Safi. "Post". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 34/332-333. İstanbul: TDV Yayınları, 2007.
- Azmi Dede, Hüseyin. *Nuhbetü'l-âdâb*. haz. Safi Arpaguş. İstanbul: İFAV Yayınları, 2004.
- Baykara, Resûhi. "Mevlevî Mukabelesi Nasıl Yapılırdı?" *Tasavvuf Kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2003.
- Beytur, Ahmed Mithat Bahari. *Mevlevîler*. haz. Hikmet Atik. Ankara: İlahiyat Yayınları, 2017.
- Çelebi, Celâleddin Bakır. "Mevlânâ'nın Sözlere İle Semâ". *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi* 52 (1988), 29-31.
- Çetinkaya, Yalçın. "Gezegenlerin Hareketinden Mûsikî Nağmelerine". *Rast Müzikoloji Dergisi* 6/1 (2018), 1788-1804.
- Demirci, Mehmet. "Hakikat-i Muhammediyye". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 15/179-180. İstanbul: TDV Yayınları, 1997.
- Doğruöz, Muattar Demet. "Mevlevî Âyinlerinin Yüzyıllara Göre Dağılımı". *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* 6/14 (2016), 1-13.
- Eflâkî, Ahmed. *Âriflerin Menkıbeleri*. çev. Tahsin Yazıcı. İstanbul: Hürriyet Yayınları, 1973.
- Erginli, Zafer ve ark. *Metinlerle Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kalem Yayınları, 2006.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*. Ankara: İnkılap ve Aka, 1983.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. *Mevlevî Âdab ve Erkânı*. İstanbul: İnkılap Yayınevi, 2017.
- Gönül, Mehmet. "Mevlevîlik ve Mûsikî". *İstem Dergisi* 10 (2007), 75-89.
- Gürer, Dilaver. *Abdülkadir Geylani*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2006.
- Hücvirî, Ebu'l-Hasan Ali. *Keşfü'l-mahcûb*. çev. Mahmûd Ahmed el-Mazî. Kahire: Mektebetü's-Sekâfeti'd-Dîniyye, 2007.
- İbn Manzûr, Muhammed b. Mükerrrem. *Lisânü'l-Arab*. Beyrut: Dârü Sâdir, ts.
- İbnü'l-Arabî, Muhyiddin Muhammed b. Ali. *Fusûsu'l-hikem*. Kahire: Dârü İhyâi'l-kütübi'l-Arabî, 1946.
- İnançer, Ömer Tuğrul. *Dinle Neyden*. İstanbul: Sufi Yayınları, 2009.
- Kartal, Abdullah. *Abdülkerîm Cîlî*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2003.
- Kelâbâzî, Muhammed b. İshak. *et-Taarruf li mezhebi ehli't-tasavvuf*. Beyrut: Dârü'l-Kütübi'l-İlmiyye, 2001.
- Kılıç, Mahmud Erol. *Şeyh-i Ekber İbn Arabî Düşüncesine Giriş*. İstanbul: Sufi Kitap, 2. Baskı., 2010.
- Kılıç, Mahmud Erol. "Bu Toprakları Büyük Bilgelerin Nefesi Mayalamıştır". *Anadolu'yu Mayalayanlar*. İstanbul: H Yayınları, 2010.
- Konuk, Ahmed Avni. *Mesnevî-i Şerîf Şerhi*. 13 Cilt. İstanbul: Kitabevi, 2008.
- Kuşeyrî, Ebu'l-Kasım Abdülkerîm. *er-Risâletü'l-Kuşeyriyye*. thk. Abdülhalim Mahmûd. Kum: İntişârât-ı Bîdâr, 1995.
- Küçük, Sezai. "Tarihten Günümüze Genel Hatlarıyla Mevlevîlik". *Mevlânâ Ocağı*. Konya: Kombassan Vakfı Yayınları, 2007.
- Küçük, Sezai. "Mevleviyye". *Türkiye'de Tarikatlar: Tarih ve Kültür*. ed. Semih Ceyhan. İstanbul: İSAM Yayınları, 2015.
- Macit, Mustafa. "Türk Mûsikî Tarihinde Mevlvî Mûsikîsinin Yeri, Önemi ve Etki Alanı Hakkında Genel Bir Değerlendirme". *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi* 3/1 (2021), 37-54.
- Mevlânâ, Celâleddin Rûmî. *Dîvân-ı Kebîr-i Şems*. thk. Bedüzzaman Firûzanfer. Tahran: İntişârât-ı Tayale, 2005.
- Mevlânâ, Celâleddin Rûmî. *Mesnevî-i Ma'nevî*. haz. Tevfik Sübhânî. Tahran: İntişârât-ı Rûzne, ts.

- Meyerovitch, Eva De Vitray. *Konya Hz. Mevlânâ ve Semâ*. çev. Abdullah Öztürk - Melek Öztürk. Konya: Konya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 2003.
- Özcan, Nuri. "Mevlevî Âyini". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 29/464-466. İstanbul: TDV Yayınları, 2004.
- Serrâc, Ebû Nasr. *el-Lüma' fi't-Tasavvuf*. thk. Reynold Nicholson. Leiden: Brill Press, 1914.
- Sipehsâlâr, Mecdüddin Feridun. *Risâle-i Sipehsâlâr*. çev. Ahmed Avni Konuk. İstanbul: Rumi Yayınları, 2005.
- Soylu Bağçeci, Fulya. *Günümüz Anlayışında Mevlevîlik ve Mevlevî Ayinleri*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Doktora Tezi, 2017.
- Sultan Veled, Bahâüddin. *İbtidâ-nâme*. çev. Abdülbaki Gölpınarlı. Ankara: Güven Matbaası, 1976.
- Sühreverdî, Şihâbüddin Ebu Hafs. *Avârifü'l-Maârif. Kahire: Mektebetü's-Sekâfetü'd-Dîniyye*, 2006.
- Tanrıkorur, Cinuçen. "Âyin (Musiki)". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 4/251-252. İstanbul: TDV Yayınları, 1991.
- Top, Hüseyin. *Mevlevî Usûl ve Âdâbı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2001.
- Trusted, Jennifer. *Fizik ve Metafizik -Uzay ve Zaman Teorileri-*. çev. Seval Yılmaz. İstanbul: İnsan Yayınları, 2021.
- Uludağ, Süleyman. *İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ*. İstanbul: Marifet Yayınları, 1999.
- Uludağ, Süleyman. "Nefs". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 32/526-529. İstanbul: TDV Yayınları, 2006.
- Uludağ, Süleyman. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 2001.
- Uygun, M. Nuri. "Ney". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 33/68-69. İstanbul: TDV Yayınları, 2007.
- Yılmaz, Hasan Kamil. *Ana Hatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*. İstanbul: Ensar Yayınları, 2004.
- Yunus Emre. *Yunus Emre Divân ve Risâletü'n-Nushiyye*. İstanbul: Sahhaflar Kitap, 2006.

EXTENDED SUMMARY

Samā, a sūfī tradition, is defined in classical sūfī sources as the sūfī hearing the divine inspiration that came to him and transferring it to his heart. It is known that sūfīs performed samā as a result of their feelings of ecstasy/wajd and enthusiasm since the first periods of history of sufism. Although it is an old sūfī tradition, samā, in its ritual format, is identified with Mawlānā and Mawlawī order, which was shaped by his understanding of sūfism. While Mawlānā was alive, he improvised the samā with the feeling of ecstasy given by any natural sound or music. His fondness for the samā increased especially after he was separated from Shams-i Tabrizī. Samā has gained the format of the ritual that it is practiced today, two centuries after the death of Mawlānā. This article explains the symbols of the samā performed today, especially in the light of Anatolian sūfī teaching. In the article, first of all, the stages of the performance of the samā were briefly explained, and then the material and actual symbols in the samā were analyzed in terms of sūfī culture. In spiritual practices such as various dhikr rites or the Mawlawī samā, the meaning that is sometimes meant to be conveyed is so intense that it becomes necessary to refer to rhymes. Mawlawī samā is a form of dhikr that includes intense symbols with all its physical and material elements, from the shape of the area where the samā ritual is performed, to the clothes of those who perform the samā, and to every movement. In fact, all sects that have somehow operated in the historical scene have had their own dhikr forms, but there is almost no other dhikr with a high content of meaning as samā. The symbolism of the form of the samā performed today was formed as a result of the integration of the aesthetic influence of Mawlānā and Mawlawī order with the understanding of Anatolian mysticism. As a matter of fact, the Mawlawī teaching was shaped by the understanding of wise sūfīs who revealed Anatolian wisdom such as Haji Baktash Walī, Yunus Emre, and Ibn al-Arabī, as well as the ideas of Mawlānā. In the article, the mystical symbols in the samā were evaluated in the light of these effects. In the samā, the spiritual journey of man, which is the main purpose of both Mawlawī and all sūfī schools, is described in this journey to discover the entire universe, to cleanse himself from the temporary elements in it, and then to know Allah as a servant. Samā, as it represents the main doctrine of Mawlawī order, which is the main doctrine of Mawlānā, represents the spiritual purification, as well as the symbols belonging to the material and actual elements in it; It also tells about the basic values of the sūfī tradition such as tawhid/unity, love of God-prophet, good morals, sidq/righteousness. It is possible to collect the symbols contained in the samā in two main categories. The first of these is the material elements consisting of whirling dervish clothes, the shape of the samā square, the red scarled rug/post, and the instruments used in the ritual. The second one is the actual elements consisting of reciting the Na't/ praise poem of Prophet, davr-e waladī, kissing the samāhane and instruments used in the samā, circular motion, following the steps of the sheikh and four salam/salutations. Considering that the samā square in the shape of a circle is divided into two semi-circles, one of the curves is called the descending arc and the other is called the ascending arc. In Sufi thought, the existence of a perfect human being, the descent of man from the level of the al-Wujud al-Mutlaq/Absolute Being, that is, to the level of a mundane and ordinary human being, and the rise of an immature human to the level of a true human with good morals, are expressed in a circular form. The descent of this improvement process from God, in other words, from the realm of spirits to the level of ordinary people; Man's improvement by surpassing his nafs and finally reaching that pure state in the sight of God and close to God constitutes the ascension curve. The construction of the samāhanas in the form of a circle, and the performance of the samā in general by performing the rotational movement both in the davr-i waladī and during the samā ceremony, is based on the circle's metaphorically expressing the cyclical mystical journey. Man's coming back from Allah and returning to him, getting rid of his human and spiritual existence during his spiritual journey and ascending to the lofty level, returning to the level of servitude are examples of the cyclical processes mentioned above. Music, which is one of the most important elements of samā, is another principle that reflects the human-world parallelism, which is the main idea of samā. Music is generally accepted as a reflection of order and harmony in the cosmos. It is emphasized that the return of man, who represents the small universe (microcosm) in the sky, to his original, lost homeland, that is, to the supreme realm (macrocosm). As a result, samā, together with all its elements, is the unity doctrine of the sūfī teaching and a mystical practice that metaphorically explains that man will come from God and meet him again.