



| yıl / year: 22 • sayı / issue: 43 • yaz / summer 2024



sahibi / owner

*Necmettin Erbakan Üniversitesi adına sahibi /
owner on behalf of the Necmettin Erbakan University*

Prof. Dr. Cem Zorlu

(Necmettin Erbakan Üniversitesi / Türkiye)

yazı işleri müdürü / managing editor

Dr. Öğr. Üyesi Fatih Kaleci

(Necmettin Erbakan Üniversitesi / Türkiye)

editör / editor-in-chief

Doç. Dr. Ali Dadan

(Necmettin Erbakan Üniversitesi / Türkiye)

editör yardımcıları / co-editors

Doç. Dr. Fatma Şeyma Boydak

(Selçuk Üniversitesi / Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Parlaklıç Mucan

(Necmettin Erbakan Üniversitesi / Türkiye)

alan editörleri / field editors

Dr. Arş. Gör. Maşide Kamit

(Necmettin Erbakan Üniversitesi / Türkiye)

Doç. Dr. Mustafa Yıldırım

(Necmettin Erbakan Üniversitesi / Türkiye)

Öğr. Gör. Erol Uğraşkan

(Necmettin Erbakan Üniversitesi / Türkiye)

Arş. Gör. Yusuf Büyükyılmaz

(Selçuk Üniversitesi / Türkiye)

Arş. Gör. Mehmet Emin Demir

(Selçuk Üniversitesi / Türkiye)

Arş. Gör. Mehmet Ali Yavuz

(Necmettin Erbakan Üniversitesi / Türkiye)

yabancı dil editörleri / language editors

Prof. Dr. Ahmet Turan Yüksel

(Necmettin Erbakan Üniversitesi / Türkiye)

Dr. Arş. Gör. Huzeyfe Alkan

(Dokuz Eylül Üniversitesi / Türkiye)

yayın kurulu / editorial board

Prof. Dr. İsmail Hakkı Atçeken

(Necmettin Erbakan Üniversitesi / Türkiye)

Prof. Dr. Ahmet Çaycı

(Necmettin Erbakan Üniversitesi / Türkiye)

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar

(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi / Türkiye)

Prof. Dr. M. Bahaüddin Varol

(Necmettin Erbakan Üniversitesi / Türkiye)

Prof. Dr. Mustafa Yıldırım

(Necmettin Erbakan Üniversitesi / Türkiye)

Prof. Dr. Hikmet Atik

(Necmettin Erbakan Üniversitesi / Türkiye)

Prof. Ali İhsan Karataş

(Uludağ Üniversitesi / Türkiye)

Prof. Dr. Levent Öztürk

(Sakarya Üniversitesi / Türkiye)

Prof. Dr. Mehmet Salih Arı

(Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi / Türkiye)

Prof. Dr. Metin Yılmaz

(Ondokuz Mayıs Üniversitesi / Türkiye)

Prof. Dr. Mehmet Gönül

(Necmettin Erbakan Üniversitesi / Türkiye)

Doç. Dr. Murat Ak

(Necmettin Erbakan Üniversitesi / Türkiye)

danışma kurulu / advisory board

Prof. Dr. Mithat Eser

(Selçuk Üniversitesi / Türkiye)

Prof. Dr. Fatih Özkafa

(Marmara Üniversitesi / Türkiye)

Doç. Dr. Mesut Can

(Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi / Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Murat Gök

(Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi / Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Gedik

(Kastamonu Üniversitesi / Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin Gökalp

(Selçuk Üniversitesi / Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Olcay Kocatürk

(Selçuk Üniversitesi / Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ali Kuşçalı

(Aksaray Üniversitesi / Türkiye)

yazışma adresi / contact address

Doç. Dr. Ali Dadan

Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu

İlahiyat Fakültesi, Meram Yeni Yol Cad. 42090

Meram / Konya / Türkiye

Tel: +90 332 323 82 50 - 8104 (dahili)

kurumsal web adresi / official web address

www.dergipark.gov.tr/istem

e-mail

istemdergisi@gmail.com

e-ISSN

2602-408X

ISSN

1304-0618

kapak / cover | iç düzen / interior design

Mehmet Ali Yavuz - Erol Uğraşkan

kapak resmi / cover image

British Museum 1848,0805.2 Numaralı İbrik

yayıncı / publisher

NEÜ YAYINLARI / NEÜ PRESS



- İstem, sosyal ve beşeri bilimler alanında uluslararası bilimsel hakemli bir dergidir. Haziran ve Aralık (Yaz ve Kış) aylarında olmak üzere yılda iki sayı yayımlanır. Dergi, Türkiye içinden ve dışından katkıda bulunanların bilimsel makale ve araştırma notlarını içerir. Gönderilen tüm makaleler hakem, editörler ve yayın kurulunun onayından geçerek yayımlanır. Makaleler, İngilizce başlık, öz (en az 250 kelime), anahtar kelimeler (en az 5 kavram), özet (en az 250 kelime) ve İSNAD Atfı Sistemi'ne uygun olarak hazırlanan kaynakça içerir. Ayrıca yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır. Dergide yayınlanan çalışmalarının hukûkî sorumluluğu yazarlarına aittir.
- İstem is a refereed periodical in the field of art and humanities, published two times a year, in June and December (Summer and Winter). The journal contains a mixture of academic articles and reviews, from contributors both within and outside Türkiye. All submitted articles are refereed. Articles contain an English title, an abstract (at least 250 words), keywords (at least 5 concepts), a abstract (at least 250 words), and a bibliography prepared with The ISNAD Citation Style. Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0. The legal responsibility of the studies published in the journal belongs to the authors.

yönetim yeri / head office

Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu
İlahiyat Fakültesi, Meram / Konya / Türkiye
Tel: +90 332 323 82 50

yayın tarihi / publication date

30 Haziran 2024 / June 30, 2024
yıl / year: 22 • sayı / issue: 43 • yaz / summer 2024

dizinlenme / indexing

ULAKBİM TR DİZİN Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri
Tabanı / TURKISH NATIONAL DATABASE Social
Science and Humanities Database
(Başlangıç / Starting: 2011)



ERIH PLUS

European Reference Index for the Humanities
(Başlangıç / Starting: 2023)



DOAJ: Directory of Open Access Journals
(Başlangıç / Starting: 2023)



MLA

Modern Language Association Database
(Başlangıç / Starting: 2023)



EBSCO - Art Index ve EBSCO Central & Eastern
European Academic Source (CEEAS)
(Başlangıç / Starting: 2023)



Yayın ve Yazım İlkeleri / Publishing and Writing Principles

GENEL İLKELER

- İstem, İslâm Tarihi, Türk-İslâm San'atları Tarihi, Türk-İslâm Edebiyatı ve Türk Din Müsiki ile ilgili bilimsel, akademik ve hakemli bir dergidir. Yılda iki sayı yayımlanır. Şu ana kadar sekiz özel sayı çıkaran dergi, gerektiğinde yeni konulu sayılar çıkarabilmektedir.
- İstem Dergisi'nin tüm dillerdeki kısaltması olarak "İstem" verilmiştir.
- İstem alanında, Türkiye içinden ve dışından katkıda bulunanların özgün makale ve çeviri makaleleri yanı sıra editöre mektup, özet, kitap kritiği ile sempozyum ve konferans tanıtımlarını içerir. Bu alanlarla ilgilenen tüm araştırmacılara açık olan dergide, söz konusu alanlar dışındaki araştırmaların yayımlanmasına editörler kurulu karar verir.
- Gönderilen tüm çalışmalar, editörler kurulunun onayından geçerek yayımlanır.
- Gönderilen yazılar, ulusal ve uluslararası geçerli bilimsel araştırmaya ve yayın etiği kurallarına uygun olmalıdır.
- Yayımlanan yazıların bilim, hukuk ve dil sorumluluğu yazarlarına aittir.
- Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizce olup diğer dillerdeki araştırmaların yayımlanmasına editörler kurulu karar verir.
- Yazarlar, sisteme yükleyecekleri başlık sayfasında ad, soyad, kurum ilişkisi, cep telefonu ORCID ve e-posta adreslerini bildirip yazılarının takibini <https://dergipark.org.tr/tr/pub/istem> adresinden yapabilirler.

YAYIN İLKELERİ

- İstem'de yayımlanması istenen araştırmalar bilimsel, özgün ve alana katkı yapma özelliklerine sahip olmalıdır. Gönderilen yazılar daha önce yayımlanmamış, yayımlanmak üzere başka dergiye gönderilmemiş veya yayım için kabul edilmiş olmalıdır. Ayrıca yayımlanmış bir araştırmayla büyük oranda benzerlik gösteren yazılar da değerlendirilmeye alınmaz. Herhangi bir bilimsel toplantıda sunulmuş ve yayımlanmamış olan yazılarda, toplantının adı, yeri ve tarihi dipnot olarak belirtilmelidir.
- İstem'e gönderilen araştırmalar, editörler tarafından genel olarak şekil ve içerik yönünden incelenerek dergide yayımlanmaya değer olup olmadığına karar verilir. Uygun araştırmalar daha sonra konunun uzmanı iki hakeme gönderilir. Hakemler bilimsel ve teknik açıdan yaptıkları objektiflik esasına dayalı değerlendirmeyi "Hakem Değerlendirme Raporu"yla editörler kuruluna bildirir.
- Bir araştırmacının yayımlanıp yayımlanmaması, hakemlerin belirttikleri "Yayımlanabilir", "Düzeltilmelerden sonra yayımlanabilir" ve "Yayımlanamaz" seçenekleriyle sunulan görüşlerle karara bağlanır.
- Bir araştırmacının yayımlanabilmesi için en az iki hakemin olumlu olması gerekir.
- İki hakem tarafından "yayımlanamaz" görüşü bildirilen yazılar yayımlanmaz.
- Bir olumlu bir olumsuz rapor durumunda üçüncü hakeme başvurulur.
- "Düzeltilmelerden sonra yayımlanabilir" seçeneği durumlarda araştırma müellifin tashihine sunulur, tashih edilmiş nüshanın yayımlanmasına editörler kurulu karar verir.
- Düzeltilmelerden sonra yeniden görmek isteyen hakemlere araştırma tekrar sunulur.

GENERAL PRINCIPLES

- İstem is a scientific, academic and peer-reviewed journal about History of Islam, History of Turkish-Islamic Arts, Turkish-Islamic Literature and Turkish Religious Music. It is published twice a year. So far, 8 special issues have been published. It is also possible to publish other new special issues if necessary.
- The abbreviation of the journal should be referred as İstem in all languages.
- Besides authentic and translated articles by the scholars contributing whether from Türkiye or abroad, İstem contains letter to the editor, summary, book review, introductions of symposiums and conferences on religious studies. Within the journal, open to all the scholars working on these fields, the editorial board decides on the publishing of the materials out of these fields.
- All the manuscripts sent to the journal are published following the approval of the editorial board.
- Manuscripts should be in accordance with the scientific research and publication ethics valid nationally and internationally.
- Scientific, legal and linguistic responsibilities of the published articles belong to the author.
- Publication language of the journal is Turkish; however, editorial board decides on the publication of the manuscripts in other languages.
- Authors should write their name, surname, institutional knowledge, mobile phone number, ORCID and e-mail address on title page. They can follow up the publishing process of their articles from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/istem>.

PUBLISHING PRINCIPLES

- Articles submitted for consideration of publication in İstem must be academic, original and make contributions to the concerning area. Articles published anywhere in any form or greatly extracted from any published materials are not taken into consideration. For the manuscripts presented in a scientific event and not being published yet, the name, place and date of the event should be included.
- Articles submitted for consideration of publication are subject to review of the editor in terms of technical and academic criteria. Following the decision of editorial board, the appropriate articles are then sent to two referees known for their academic reputation in their respective areas. The referees send their scientific and technical evaluation reports to the editorial board by Article Evaluation Form.
- The publication of the article is decided upon the choices "Issuable", "Non-issuable" and "Issuable after Correction"
- In order an article to be published, two referees must deliver positive reports.
- If two referees deliver negative report, the article will not be published.
- If one of them delivers a negative report, the article is sent to a third referee and his/her report, whether positive or negative, will determine the result.
- In the situations of "Issuable after the correction", the study is introduced to the revision of the author and the editorial board decides whether the article will be published or not.
- If the referee wants to see the final revision of the article, it is sent to him/her once more.

YAZIM İLKELERİ

- İstem'e gönderilecek yazılar, Microsoft Word'de yazılmış olarak, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/istem> sitesi üzerinden [başlık sayfası](#) ve [etik beyan formu](#) beraberinde yüklenmelidir. Yazının yer aldığı [ana dosyada \(main document\)](#) çift kör hakeme etiği gereği [yazar isim/isimlerine yer verilmemelidir](#). Yazar/yazarlara ait tüm bilgiler başlık sayfasında yer almalıdır.
- Gövde metinleri 3000-9000 kelime aralığında kaynakça, resim, şekil, harita, vb. ekler dâhil en fazla otuz (30) sayfa, Microsoft Office Word programında Times New Roman fontu ile 12 punto büyüklüğünde, 1,5 satır aralıklı, iki yana yaslı ve hecelenmiş yazılmalıdır. Sayfa kenar boşlukları; üst 2,5, sağ 2,5, sol 2,5 ve alt 2,5 cm olarak ayarlanmalıdır.
- Dipnotlar, 10 punto Times New Roman, 1 satır aralıklı, iki yana yaslı ve hecelenmiş olmalıdır.
- Makale başlıkları Türkçe ve İngilizce olarak yazılmalıdır.
- Makalelerin 250 kelimelik Türkçe özü ve bu özü (abstract) İngilizce çevirisi, yabancı dildaki makalelerin ise Türkçe ve İngilizce özlere verilmelidir.
- Beş (5) kelimelik anahtar kelimeler (Keywords), İngilizce ve Türkçe olarak verilmelidir.
- Tercüme edilen bir makalenin orijinal başlığı ve bibliyografik bilgileri, Türkçe metinde başlığın sağ üst kenarına eklenecek bir simge vasıtasıyla dipnotlar alanında belirtilmelidir.
- Editör, yazıların imlâ vs. ile ilgili küçük değişiklikler yapma hakkına sahiptir. İmlâ ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kaldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumu'nun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.
- İmlâda, şapkalı ve transkriptli kelimelerin yazılışında tutarlı olunmalıdır.
- Metin içinde vefat tarihi verilecekse (ö. 425/1033) şeklinde olmalıdır.
- Makalenin sonunda "kaynakça" verilmelidir.

ATIF SİSTEMİ

İstem, atf ve kaynakça gösteriminde İSNAD Atf Sistemi'nin son versiyonunun kullanılmasını şart koşmaktadır. Detaylı bilgi İSNAD resmi web sayfasında yer almaktadır. (<http://www.isnadsistemi.org>)

WRITING PRINCIPLES

- The articles to be sent to İstem must be written in Microsoft Word and uploaded on the website <https://dergipark.org.tr/tr/pub/istem> along with the [title page](#) and [ethical declaration form](#). The name/names of the author should not be included in the [main document](#), due to the double blind referee ethics. All information about the author/authors should be included in the title page.
- The main text (including references, pictures, figures, maps, etc.) should be between 3000-9000 words and maximum 30 pages. 12-point Times New Roman font should be used for the main text with 1,5 nk space. Paragraphs should be justified. Margins of 2,5 cm should be left on top, bottom and sides.
- Footnotes should be written with 10-point Times New Roman font with 1 nk space and justified.
- The title of the article should be in Turkish and English.
- Around 250 words abstract of the articles and English translation of the abstract should be submitted for the Turkish articles. Turkish and English abstracts should be submitted for foreign language articles.
- There should be Key Words consisting of five both in Turkish and English.
- Original title of a translated article and its bibliographic information should be stated with a footnote attached to the main title.
- Editor has got the right to do minor changes in terms of spelling etc. Spelling book of the Turkish Language Council should be the main reference for spelling and punctuation unless there are special situations of the article.
- Author should be consistent in using diacritical letters and words with transcripts.
- If the dates of death are to be included, they should be as follows: (d. 425/1033)
- There should be a bibliography at the end of the manuscript.

FOOTNOTE WRITING PRINCIPLES

İstem, requires writers to use the last version of the Isnad Citation Style. More information can be found on the [ISNAD official website](http://www.isnadsistemi.org/en). (<http://www.isnadsistemi.org/en>)

İçindekiler / contents

editörden / editorial

araştırma makaleleri / research articles

Üslûp ve Tavır Bağlamında Türk Mûsikîsi İcrâsında Yorum Unsurları
Elements of Interpretation in the Performance of Turkish Music in the Context of Style and Manner

Mehmet Gönül, 1-30

Geçmişten Günümüze Âşıklık Geleneği ve Erzurum'da Yetişen Son Dönem
Âşıklarının Ürettiği Eserler
The Tradition of Minstrelsy from Past to Present and Works Produced by the Last Period Minstrels who Grew up in Erzurum

Burak Kurubaş, 31-54

William of Tyre'in Gözünden İslam ve Müslümanlar
Islam and Muslims through the Eyes of William of Tyre

Ayşe Çekiç, 55-72

Hûb u zîşte nazar et: Modern Öncesi Osmanlıda Güzellik ve Çirkinlik
Hûb u zîşte nazar et: Beauty and Ugliness in the Pre-Modern Ottoman Empire

Mustafa Uğur Karadeniz, 73-94

İlk Dönem Siyer Eserlerindeki Delâil Anlatıları ve Delâil Edebiyatının Başlangıcı
Determine the Beginning of Dalâ'il Narratives and Dalâ'il Literature in the First Period Sirah Works

Halil İbrahim Uçar _ Hakan Temir, 95-118

Safevi Dönemi Hükümdarlık Sembolü: Kızılbaş Tacı/Tac-ı Haydari
Safavid Period Ruling Symbol: Kizilbash Crown/Taj-i Haydari

Tuba Subaşı Adıbelli - Mustafa Yıldırım, 119-134

Mehmet Rakım Elkutlu'nun Arşivlerde Şarkı Formu Olarak Geçen Eserlerinin Form ve Usûl Açısından Tahlili
Analysis of Mehmet Rakım Elkutlu's works in archives as song forms in terms of form and Rhythm

Mustafa Yıldırım, 135-148

Celal Nuri İleri'nin Siyer Yazıcılığına Bakışı
The View of Celal Nuri İleri on the Siyar Writing

Mahmut Dilbaz, 149-168

Emevî Devletinin Irak Bölgesi Son Genel Valisi Yezid b. Ömer b. Hübeire
The Last Governor General of the Umayyad State of the Iraq Region Yazid b. Omar b. Hubayra

Zekeriya Çelik - İhsan Arslan - Mehmet Şamil Baş, 169-186

Çalgı Eğitiminde Kullanılan Göksel Baktagir'e Ait Sirtö Ve Longaların Analizi
Analysis of Sirtos and Longas of Göksel Baktagir Used in Instrument Training
Hüsna Deniz Ayar - Büşra Küçükdemirkesen - Soner Algı 187-216

Bağlama Yapım Dinamiklerinin İcra Pratiklerine Etkisine Yönelik Yapımcı ve İcraçı Görüşlerinin Değerlendirilmesi
Evaluation of Producer and Performer Opinions on the Effect of Bağlama Production Dynamics on Performance Practices
Ali Kerem Apaydın, 217-244

Hattat Sâmi Efendi'nin Celî Sülüs Mezar Taşı Kitâbelerinin Tasarım İlkeleri Bakımından İncelenmesi
Analysis of Calligrapher Sâmi Efendi's Celi Thuluth Tombstone Inscriptions in Terms of Design Principles
Betül Erikoğlu, 245-272

Tanbûrî Cemil Bey ile Niyazi Sayın Arasındaki Müzikal Münasebetin Tâhir-Bûselik Peşrev İcrâları Özelinde İdrâki
Perception of the Musical Relationship Between Tanbûrî Cemil Bey and Niyazi Sayın by Their Performances of Tâhir-Bûselik Peşrev
Abdurrahman Özsadır - Muhammet Zinnur Kanık, 273-288

Nâyî Osman Dede'nin Hicaz Mevlevî Âyini'nin Güfte Tahlili ve Biçim Özellikleri
Nâyî Osman Dede's Hicaz Mevlevî Ayin Stylistic Analysis and Format Features
Ahmet Çalışır, 289-310

İslam Maden Sanatında İnsan Başlı Yazılar
Human-Headed Inscriptions in Islamic Metal Art
Erol Uğraşkan - Sami Naddah, 311-332

Edebî Sistematik ve Belâğatin Perspektifinden Türk Müziğindeki Bestelerarası İlişkilerin Analizi
Analysis of Inter-compositional Relations in Turkish Music from the Perspective of Literary Systematics and Rhetoric
Musa Kazım Tığloğlu, 333-356

İslam and the Perennial Significance of Time: Exploring its Role in Human Existence and Cultural Perspectives
İslam ve Zamanın Daimi Önemi: İnsan Varoluşundaki Rolünü ve Kültürel Perspektifleri Keşfetmek
Hüseyin Gökalp - Davut Baş, 357-380

Geleneğin Devamı Çorum/Bayat'ta Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş Camiler
Continuation of the Tradition Mosques Built with Çantı Technique in Çorum/Bayat
Oktay Gündoğdu, 381-406

| editörden

Değerli Araştırmacılar,

Sizlerle İstem dergisinin 43. sayısını paylaşmanın mutluluğunu yaşıyoruz. Bu sayımızda alanında uzman akademisyenler tarafından hazırlanan ve farklı disiplinlerde derinlemesine analizler sunan kıymetli makaleleri sizlerle buluşturuyoruz. Mehmet Gönül'ün Türk müziğinin icrasındaki yorum unsurlarını ele aldığı çalışmasından, Burak Kurubaş'ın Erzurum'da yetişen son dönem âşıklarının eserlerine kadar geniş bir yelpazede araştırmalar sunulmaktadır. Ayşe Çekiç, William of Tyre'in gözünden İslam ve Müslümanları incelerken, Mustafa Uğur Karadeniz modern öncesi Osmanlı'da güzellik ve çirkinlik kavramlarını ortaya koymaktadır. Hakan Temir ve Halil İbrahim Uçar, Delâil edebiyatının başlangıcını tartışırken, Tuba Subaşı Adıbelli ve Mustafa Yıldırım Safevi dönemi hükümdarlık sembolü olan Kızılbaş Tacı'nı ele almaktadır.

Ayrıca Türk müziğinin önemli isimleri ve eserleri üzerinde yapılan analizler, tarihi ve edebi perspektifler ile kültürel mirasımızın derinliklerine inen makaleler bu sayıda yer alıyor. Bu sayımızda İhsan Arslan, Mehmet Şamil Baş ve Zekeriya Çelik'in, Emevî Devletinin Irak bölgesinin son genel valisi Yezid b. Ömer b. Hübeyre'yi inceledikleri çalışmasından, Betül Erikoğlu'nun Hattat Sâmi Efendi'nin mezar taşı kitâbelerini tasarım ilkeleri bakımından incelediği makaleye kadar birçok özgün çalışma bulunuyor. Mustafa Yıldırım, Mehmet Rakım Elkutlu'nun şarkı formundaki eserlerini form ve usûl açısından analiz ederken, Mahmut Dilbaz Celal Nuri İleri'nin siyer yazıcılığına bakışını ele alıyor. Soner Algı, Büşra Küçükdemirkesen ve Hüsna Deniz Ayar, Göksel Baktagir'e ait sirta ve longaların çalgı eğitimindeki analizini sunarken, Ali Kerem Apaydın bağlama yapım dinamiklerinin icra pratiklerine etkisini değerlendirmektedir.

Abdurrahman Özsağır ve Muhammet Zinnur Kanık, Tanbûrî Cemil Bey ile Niyazi Sayın arasındaki müzikal münasebeti incelerken, Ahmet Çalışır Nâyî Osman Dede'nin Hicaz Mevlevî Âyini'nin güfte tahlilini ve biçim özelliklerini ortaya koyuyor. Erol Uğraşkan ve Sami Naddah İslam maden sanatında insan başlı yazıları ele alırken, Musa Kazım Tığlıoğlu Türk müziğindeki bestelerarası ilişkileri edebi sistematik ve belâgat perspektifinden analiz ediyor. Hüseyin Gökalp ve Davut Baş, İslam ve zamanın insan varoluşundaki rolünü ve kültürel perspektifleri keşfetmeye yönelik makalelerini sunarken, Oktay Gündoğdu Çorum/Bayat'ta çantı tekniğinde inşa edilmiş camiler hakkında detaylı bilgiler vermektedir. Dergimizin bu yeni sayısında, alanında yenilikçi araştırmalara imza atan akademisyenlerimiz eserlerini okuyucularımıza sunmaktan onur duyuyoruz.

Dergimizin kalitesini daha da yükseltmek için editör kurulumuzla birlikte yoğun bir mesai harcamaktayız. Bu amaçla dergimiz, uluslararası yayın kriterlerini karşılayarak uluslararası indekslere girme yolunda hızla ilerlemektedir. Bu bağlamda, büyük bir sevinçle belirtmek isteriz ki İstem dergisi artık EBSCO'nun Art Index kategorisinde yer almaktadır. Bu önemli gelişme, dergimizin uluslararası alanda daha geniş bir kitleye ulaşmasını ve akademik etkimizi artırmasını sağlayacaktır.

Ali Dadan

Editör

| editorial

Dear Researchers,

We are delighted to share the 43rd issue of *Istem* with you. In this issue, we present valuable articles prepared by expert academicians, offering in-depth analyses across various disciplines. From Mehmet Gönül's study on the elements of interpretation in the performance of Turkish music to Burak Kurubaş's research on the works produced by the last period minstrels who grew up in Erzurum, a wide range of studies are featured. Ayşe Çekiç examines Islam and Muslims through the eyes of William of Tyre, while Mustafa Uğur Karadeniz explores the concepts of beauty and ugliness in the pre-modern Ottoman Empire. Hakan Temir and Halil İbrahim Uçar discuss the beginning of Delâil literature, and Tuba Subaşı Adıbelli and Mustafa Yıldırım analyze the Kizilbash Crown as a ruling symbol during the Safavid period.

Additionally, this issue includes analyses of prominent figures and works in Turkish music, articles that delve into our cultural heritage from historical and literary perspectives. We feature unique studies such as the examination of the last Governor General of the Umayyad State of the Iraq Region, Yazid b. Omar b. Hubayra, by İhsan Arslan, Mehmet Şamil Baş, and Zekeriya Çelik, and Betül Erikoğlu's analysis of Calligrapher Sâmi Efendi's tombstone inscriptions in terms of design principles. Mustafa Yıldırım analyzes Mehmet Rakım Elkutlu's works in terms of form and rhythm, while Mahmut Dilbaz explores Celal Nuri İleri's view on Siyar writing. Soner Algı, Büşra Küçükdemirkesen, and Hüsna Deniz Ayar present an analysis of sirtos and longas by Göksel Baktagir used in instrument training, and Ali Kerem Apaydın evaluates the effect of bağlama production dynamics on performance practices.

Abdurrahman Özsağır and Muhammet Zinnur Kanık investigate the musical relationship between Tanbûrî Cemil Bey and Niyazi Sayın, and Ahmet Çalışır provides a stylistic analysis and format features of Nâyî Osman Dede's Hicaz Mevlevî Ayin. Erol Uğraşkan and Sami Naddah explore human-headed inscriptions in Islamic metal art, while Musa Kazım Tığlıoğlu analyzes inter-compositional relations in Turkish music from the perspective of literary systematics and rhetoric. Hüseyin Gökalg and Davut Baş present their paper exploring the role of time in human existence and cultural perspectives in Islam, and Oktay Gündoğdu provides detailed information on mosques built with the Çantı technique in Çorum/Bayat. We are honored to present the works of academicians who have made innovative research contributions in their fields to our readers in this new issue of our journal.

We are working diligently with our editorial board to further enhance the quality of our journal. To this end, our journal is rapidly advancing towards meeting international publishing criteria and being indexed in international databases. In this context, we are pleased to announce that *Istem* is now included in EBSCO's Art Index category. This significant development will enable our journal to reach a broader audience internationally and increase our academic impact.

Ali Dadan

Editor-in-Chief, *Istem* Journal

Üslûp ve Tavrı Bağlamında Türk Müsıkîsî İcrâsında Yorum Unsurları

Elements of Interpretation in the Performance of Turkish Music in the Context of Style and Manner

Mehmet Gönül 

*Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü,
Konya, Türkiye*

*Professor, Necmettin Erbakan University, Turk Music Conservatory, The part of Instrument Education,
Konya, Türkiye*

mgonul@gmail.com | <http://orcid.org/0000-001-8349-3872>

Article Type / Makale Tipi

Research Article / Araştırma Makalesi

Article Information / Makale Bilgisi

Received / Geliş Tarihi: 04.04.2024

Accepted / Kabul Tarihi: 14.06.2024

Published / Yayın Tarihi: 30.06.2024

DOI: 10.31591/istem.1465082

Cite as / Atıf: Gönül, Mehmet. "Üslûp ve Tavrı Bağlamında Türk Müsıkîsî İcrâsında Yorum Unsurları". *İstem* 43 (2024), 1-30. <https://doi.org/10.31591/istem.1465082>

Plagiarism / İntihal: *This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software. / Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi.*



Copyright / Telif Hakkı: "Authors retain the copyright of their works published in the journal, and their works are published under the CC BY-NC 4.0 license. / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC-BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanır."

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/istem>

Üslûp ve Tavrın Bağlamında Türk Mûsikîsi İcrâsında Yorum Unsurları

Öz

Türk mûsikîsi, tarih boyunca Selçuklulardan, Osmanlıya ecdâdın ulaştığı geniş coğrafyada, Türkler ve devleti oluşturan diğer bütün etnik unsurlardan olan sanatkârlar sazında ve sesinde oluşan türler ve biçimler altında tasnif ve tesmiye olunmuş eserler ile kültürün aktarımında kuvvetle yer bulan nağmeye, usûle ve güfteye dayanan kadim bir Türk sanatıdır. Tarih boyunca usta sanatkârların alana katkılarıyla türler altında konumlandırılan formlar ve formlarda şekillenen beste ve icrâ biçimleri, zamana, mekâna, güfteye, makama ve usûle göre zengin bir âsâr ve özellikle 20. yy başı itibarı ile oluşan olanaklar vasıtasıyla ses/görüntü kayıtları hâlinde günümüze ulaşabilmiştir. Türler altında vücut bulan formların ve âsârın, icrâi özelliklerinin hakkıyla kavranması, öğrenilmesi ve oluşturulacak kaynaklar vasıtasıyla nesillere aktarılması kültürün devâmı bakımından büyük önemi haizdir. Oluşturulması gereken icrâyı anlamaya, kavramaya ve öğretmeye mâtuf kaynakların mûsikîmizin bütün veçhelerini olabildiğince yansıtabilmesi için, mûsikîmizde fem-i muhsîn (güzel ağız/icrâ) olarak tabir edilen usta sanatkârların sazi ve sesi ile icrâ alanlarına kattıklarının gereğince anlaşılması gerekmektedir. Sanatkârların icrâlarıyla alana kattıkları ile harmanlanarak oluşan Türk müziğinin formları ve formlara göre temel icrâ becerilerinde ulaşılması gereken seviyeye "üslûp", sanatkârı diğer icrâcılardan ayıran ve sanat seviyesini yükselten özgün icrâ becerilerine de "tavır" denir. Türk mûsikîsinde sanatkârlarımız, Türk müziği genel icrâ üslûbu temelinde icrâ ettikleri eserleri özgün tavırları ile "yorum"lamış olurlar. Eserlerin yorumlanması suretiyle besteye/forma katılan bütün unsurların, icrânın soyuttan-somuta kayda/yazıya aktarılabilmesi için üretilen akademik çalışmalarda alanı yansıtan yöntemlerin ve anlatımda kullanılan terminolojinin alanı yansıtmaması, özgün yorumların daha net anlaşılmasında kolaylaştırıcı ve kuşatıcı olacaktır. Bu çalışmada Türk mûsikîsinin farklı icrâ alanlarında eserlerin yorumlanması ve yorumlamalar esnasında kullanılan yorum unsurları îzâh edilmeye, irdelenmeye çalışılmıştır. Türk müziğinin genel icrâ üslûbu ve özgün tavırların ifâde edilmesinde icrâi unsurların çalışma içerisinde şekillendirilerek irdendiği bu çalışmanın nihâyetinde, akademik çalışmalarda Türk müziği icrâ becerilerinin yorum ve yoruma bağlı unsurlarla ifâde edilmesi isimlendirilmesi ve irdelenmesi hususlarında bir model sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Yorum Unsurları, Üslup, Tavrı, İcrâ.

Elements of Interpretation in the Performance of Turkish Music in the Context of Style and Manner

Abstract

Turkish music is an ancient tradition based on melody, rhythm and lyrics, which have a strong place in the transmission of culture, with the works classified and named under the genres and forms created by the instruments and voices of the Turks and artists from all other ethnic elements that make up the state, throughout history, from the Seljuks to the Ottomans, in a wide geography where our ancestors reached. It is Turkish art. Throughout history, with the contributions of master artists to the field, forms positioned under genres and composition and performance styles shaped in forms have survived to the present day in the form of a rich collection of works according to time, place, lyrics, maqam and style, and as audio/video recordings, especially through the opportunities available at the beginning of the 20th century. It is of great importance for the continuation of culture that the forms and works that exist under the genres are properly comprehended, learned and transferred to generations through the resources to be created. In order for the resources aimed at understanding, grasping and teaching the performance that needs to be created to reflect all aspects of our music as much as possible, it is necessary to properly understand what the master artists, called fem-i muhsîn (beautiful mouth/performance) in our music, add to the field of performance with their instruments and voices. The forms of Turkish music, which are formed by blending the contributions of artists to the field with

their performances, and the level to be reached in basic performance skills according to the forms are called "style", and the unique performance skills that distinguish the artist from other performers and raise the level of art are called "attitude". In Turkish music, our artists "interpret" the works they perform on the basis of the general performance style of Turkish music with their original attitudes. It will be facilitative and encompassing for a clearer understanding of the original interpretations if all the elements included in the composition/form through the interpretation of the works, the methods that reflect the field in academic studies produced in order to transfer the performance from abstract to concrete, and the terminology used in expression reflect the field. In this study, the interpretation of works in different performance areas of Turkish music and the interpretation elements used during interpretations have been tried to be explained and examined. At the end of this study, in which the general performance style of Turkish music and the performance elements in expressing original attitudes are exemplified and examined within the study, a model is presented for expressing, naming and examining Turkish music performance skills with interpretation and interpretation-related elements in academic studies.

Keywords: Turkish Music, Amaments Technic, Style, Singing Style, Performance.

Giriş

Türk mûsikîsi, tarih boyunca Orta Asya'dan Avrupa'ya ve Afrika'ya uzanan coğrafyada kurulan Türk devletlerinin nüvesi olan, zaman içerisinde bünyesinde yer alan millet ve/veya toplulukların inanç temelinde bina ettikleri, taşıdıkları ve nesilden-nesile devrettikleri, san'atkârlar marifetiyle, zaman süzgecinden geçerek üslûp-tavır, oluşumu ve aktarımı ile sözlü ve/veya sözsüz türler ve biçimlerle tasnif olunmuş insanların en geniş paydada iştirak ettikleri sanat alanıdır. Kültürel yapının renkliliği sebebi ile sanatkârların sazında ve sesinde zamanlara, zeminlere yörelere nakşolan Türk mûsikîsi âsâr bakımından muazzam bir zenginliğe erişerek günümüze ulaşmıştır.

Türk mûsikîsi genel başlığındaki Türk ibâresi, her ne kadar olandan daha geniş bir coğrafya ve büyük zaman dilimini işâret etse de aslında günümüzde icrâ ettiğimiz mûsikînin sınırları, özellikle Osmanlı Devleti'yle birlikte şekillenmiştir. Dolayısıyla mûsikîmizi ifâde etmek için Türk mûsikîsi genel başlığı altında devir, dönem, kapsam, coğrafya vurgusu maksadıyla "Osmanlı Mûsikîsi" ifâdesi de kullanılmaktadır.¹ Günümüzde kullanılan Türk mûsikîsi ifâdesi, tarihte kurulan devletleri meydana getiren bütün renkleri de ihtivâ ederek özellikle Osmanlı döneminde ve günümüzde icrâ edilen bütün tür ve biçimlerle çok dinli ve çok kültürlü büyük bir coğrafyanın mûsikîsini işâret ve kasıtlı kullanılmaktadır.

Mûsikî, geçmişten günümüze her çağ ve asırda, inanç üzere inkişâf eden, sosyal hayatın her alan ve katmanında kuvvetle yer bulan, insanlık târihi kadar eskilere dayandırılabilen, zaman içerisinde dünya sathında yine inanç merkezli kültür ile çeşitlenerek bilime dâir nitelikler, anlamlar, uygulama alanları kazanan, toplumların temâyül ettiği en yaygın sanat alanıdır.

Türklerin İslâm ile müşerref olması akabinde kadîm birikimleri, kazanımları ve becerileri üzerine bina ettiği öz kültürü içerisinde mûsikî, dini ve sosyal hayatın, hemen her mekân ve alanında kuvvetle yer bulmuş, günümüze, özellikle Selçuklu ve Osmanlı Devletlerinin her biri ayrı bir kaynak olan sanatkârlarının katkıları ile muazzam bir çeşitlilik ve âsâr ile ulaşmıştır. Bugün emanetçisi olduğumuz bu müstesnâ hazînenin oluşum/gelişim süreçleri ve günümüze nasıl ulaştığı konuları da büyük önemi hâizdir.

Türk mûsikîsinin eğitim, öğretim ve intikâlinde tatbik ve takip edilen yegâne sistem **meşk** sistemidir. Meşk sistemi zamân içerisinde küçük farklarla uygulanmış, sosyal hayatın pek çok dönem ve mahfilinde ustadan-çırağa sanat, bilim, kaabiliyet, zanaat vb. aktarım modeli olarak tabir edilebilecek bir eğitim-öğretim silsilesinin genel adıdır. Bu manada bir zerkubun, hallacın, marangozun ve pek çok zanaat alanında emek ve iş üreten ustanın çırağına verdiği eğitim de meşktir. Meşkin kökünde îman, âdiyet, aşk vardır.² Dolayısıyla meşke muhatap olan hoca da

¹ Cinuçen Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi* (İstanbul. Dergâh Yayınları, 2016), s.13.

² Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz* (İstanbul. Yapı Kredi Yayınları, 2023), s.13-16.

talebe de intisâb ettikleri dînin, devletin, yolun muhtevâsını kutsiyetini idrâk etmelidir, vazifesinin bilincinde olmalıdır.

Meşk, özünde **ustanın** (mürşid) çırağına (talebe), kendinden önceki ustanından aynı yol ve yöntemlerle aktarılan emâneti hakkıyla aktarma ve yine ustanın sanat hayatına ve külliyatına kendi katkılarını da öğreterek sanata hizmete devam etme, dolayısıyla sanatı her devirde yaşama, yaşatma, geliştirme, güçlendirme tezyin etme süreçlerini de ihtivâ eder. Bu manada pek çok amaca mâtuf olarak mûsikî eğitiminde sürdürülen bu sistemin amacı sadece eser geçmekten ibâret olamaz. Özünde muazzam bir kültür birikiminin de intikâlinde önemli vazifeler üstlendiğinden meşk sisteminde, âsârın icrâsı ile bu âsârın nasıl, nerede, hangi maksatlarla vücuda geldiği, getirildiğinden mülhem çok büyük öneme sahip edep, âdap, usûl, usûl, erkân gibi olgular da talebeye kazandırılmaktadır, kazandırılmalıdır. Dolayısıyla meşk sisteminde eğitim-öğretimde geçilenler yanında aslında ortaya çıkan en büyük eser sanatın değerleri ile donatılmış talebedir, insandır.

Mûsikîmiz için bütün bu hassas sürecin oluşumu, yaşanması ve sürdürülmesinde farklı devirlerde sanatta mertebe ifâde etmek maksatlı kullanılan kutup, femî muhsin, usta gibi tasniflerde isimleriyle mahlaslarıyla yer alan sanatkâr icrâcılarının, Türk mûsikîsi âsârına katkıları ile bu sanat her alan için kendi temel icrâ yollarını oluşturmuş, mûsikîmiz için temel icrâ kâideleri olarak üslûp, özel icrâ şekilleri olarak da tavr kavramları meşk eğitim sisteminde önemle kullanılır olmuştur.

Türk Mûsikîsinde Üslûp ve Tavr

Mûsikîmizin oluşum, gelişim ve intikâl süreçlerinde vazgeçilmez olan üslûp ve tavr kavramlarının ve işaret ettikleri muhtevanın birbirini tamamlayan unsurlar olarak doğru algılanması büyük önem taşır. Üslûp ve tavr kavramlarının sözlük anlamları şöyledir;

TDK'da üslûp "tarz" kelimesi ile eşleştirilmekte³, İslâm ansiklopedisinde (DİA) bu kavram daha ziyâde tatbiki alanlarda kullanılmakta, îzâhında sanat alanında herhangi bir akımın genel uygulama esasları çıkarımında bulunan şekillerle verilmektedir.⁴ Lügatte yol, biçim usûl kavramları ile eşleştirilmektedir.⁵

Tavr ise TDK'da "Bir olay, bir durum karşısında kişinin takındığı davranış.", "Kişiden beklenen davranış biçimi."⁶ şeklinde açıklanmakta, lügatte ise "hal, eda, davranış, mûsikîde tutulan şahsî ve üstâdâne tarz."⁷ şeklinde açıklanmaktadır. Lügatte tavrın "şahsî ve üstâdâne tarz" olarak îzâhı önemlidir.

Verilen îzahlar ve şekiller ışığında üslûbun daha genel anlam ve şekillerle irdelendiği, tavrın ise ferdî yani kişiye özgü olduğu görülmektedir. Şu hâlde mûsikî

³ *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*, "üslup" (Erişim 30 Mart 2024).

⁴ İsmail Durmuş, "Üslûp", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Erişim 30 Mart 2024).

⁵ Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat* (Ankara. Aydın Kitabevi, 2017), "üslûb", 1665.

⁶ *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*, "tavr"

⁷ Devellioğlu, "tavr", 1537.

alanında bu iki kavramın nasıl algılanması gerektiği konusuna bakalım.

Türk mûsikîsi genel icrâ üslûbu olarak tabir ettiğimiz, mûsikîmizin makam, perde, usûl, güfte, yöre özellikleri ve gerekleri üzere sanat-icrâ yolunun temelinde geçmişten günümüze emek veren, binâ eden mûsikîyi yüksek mertebelerde icrâ eden sanatkârların özgün tavırları vardır. Bugün kayıtlarına ulaşılabilen usta icrâcılardan Tanbûri Cemil Bey, Ūdi Nevres Bey, Kemâni Nubar Tekyay, Hânende Kâni Karaca, Bekir Sıtkı Sezgin, Meral Uğurlu, Âşık Veysel, Neşet Ertaş ve diğer pek çok saz ve ses icrâcısının kendi üstatlarından öğrendikleri, icrâlarda buldukları, kayıtlarla aktardıkları ve özgün tavırları ile alana kattıkları, zamanla saz veya ses icrâ alanının temel kâideleri hâline gelip genel icrâ üslûbunu oluştururlar. Bununla birlikte bu usta icrâcıların özgün tavırlarını takip, yeni icrâcıların hedeflediği icrâ beceri eşikleridir. Buradan hareketle;

* Üslûbun temelinde, yine icrâ ile aktarılan nazariyat ile birden çok icrânın zamanı, alanı, şekli, hâli, yolu varken; üslûbun temel taşı olan tavır, genel icrâ üslûbu içerisinde özgün görüş, duyuş, anlayışla ayrılan ferdî yorumlama becerisi ile sağlanan katkıyı ifâde etmektedir.

* Üslûp, birden çok sanatkârın alana katkıları ile “yol”u çizmeyi, şekillendirmeyi, tesis etmeyi anlatırken; tavrın, bir sanatkârın kendisini takip eden, icrâ alanında yeni yetişecek olan nev-niyaz talebelere kendi yorumlarını oluştururken özgün bir rol model olma niteliği vardır.

* Genel icrânın temel gerekleri olarak ele alındığında üslûp, Türk mûsikîsinin makam, perde, güfte, prozodi ve usûl yapılarının belirleme, belirginleştirme, seviye belirleme amacı vardır. Tavırda ise bu temel kaidelere sâdik kalarak, makâmın, perdenin, usûlün nasıl işlendiği, sözün nasıl söylendiği, duygunun, mânânın esere, icrâyaya nasıl katıldığı belirleyici ve ayırıştırıcı olur.

* Dolayısıyla tavır sahibi olduğu iddiasında olan bir saz veya ses icrâcısı, Türk mûsikîsinin makam, perde, güfte, usul olgularını icrâsında yansıtamadığı, duyuramadığı, hissettiremediği sürece tavır sahibi olma iddiâsı yersiz, mesnetsiz olacak, kendisinin tâkip edeni de olamayacaktır. Tavır sahibi bir icrâcı olmak ancak, Türk mûsikîsi genel icrâ üslûbunu bilmek ve yukarıda ifâde edilen temel unsurlara hâkim olmakla mümkündür.

Belirtilen görüşlerden hareketle, Türk mûsikîsi genel icrâ becerileri kazanma sürecinde üslûbu; her biri ayrı bir sanatkârın katkısı olan taşlarla zaman içerisinde gelişerek ve nitelik kazanarak tahkîm edilmiş sağlam bir piramit, tavrı ise; piramidi oluşturan taşlardan olmakla birlikte özeldir bakıldığında piramidin en üst, uç noktası olarak düşünmek gerekir. Dolayısıyla piramidin zirvesinin, her icrâcı için varılması gereken menzil olarak amaç edinilmesi büyük önem arz etmektedir. İcra nazarından bakıldığında, özgün tavırların oluşumunda kişinin kendisine kadar olan bütün usta icrâcıların ve yörelerin zamana katkıları, emekleri, kazandırdıkları vardır. İcrâcı tavrını tesis ederken kendinden önce yola emek verenleri hakkıyla bilmeli, tanımalı, anlamalıdır. Böylece tavır sahibi olmak sürecinin doğru ve nite-

likli işlenmesi sonucunda tekrara düşülmemiş, özgünlük yakalanmış, Türk mûsikîsi alanı yeni bir usta icrâcı kazanmış olur.

Günümüzde Türk mûsikîsi eğitim-öğretiminde kullanılmak üzere üslûp ve tavr konularının yeterli seviyede yazılı kaynaklardan yoksun olduğu âşikârdır. Bu noktada yukarıda bahsettiğimiz üslûp ve tavr konularında belirleyici olan ve özgün icrâ farklarını görünür kılabilecek yorum unsurlarının, yapılan çalışmalar yanında⁸ tez, makale vb. bilimsel çalışmalar ile irdelenebilmesi, etütler, metotlar, alıştırmalar vasıtasıyla icrânın, sonraki nev-niyaz icrâcılar tarafından takip edebileceği yazılı kaynaklara aktarılabilmesi büyük önem taşımaktadır.

Türk mûsikîsi icrâsında ulaşılması beklenen hedeflenen seviyenin icrâcının önce Türk mûsikîsinin, makam, perde, usûl, yöre gibi temel dinamiklerini ve nesilden nesile meşk sistemi içerisinde oluşup gelişen ve aktarılan genel icrâ kâidelerini kavraması, sonra bu temel üzerine zuhûr etmesi beklenen özgün tavr becerileri kazanması olduğundan bahsetmiştik. Bu hedefe ulaşabilen ve fem-i muhsîn diye tabir edilen usta sanatkârların tavırlarını yazılı kaynaklarda görünür hale getirilebilmesi yani icrânın; yazı ile ifâde edilebilmesi, somutlaştırılarak nota ile şekillendirilebilmesi, duygusunun eser üzerinden gösterilebilmesi ve tarif edilebilmesi için nota üzerinde gösterilebilen, takip edilebilen kavramlarla izâhına ihtiyaç vardır. Biz çalışmamızın bu bölümünde Türk mûsikîsi formlarının icrâsında izlenecek yol ve yöntemlerin işlenişinde görülen bazı kavram karmaşalarına açıklık ve icrânın notaya aktarımına bir bakış açısı kazandırmak üzere bir model önerisi getirmek istedik.⁹

Türk Mûsikîsi İcrâsında Yorum Unsurları

Türk mûsikîsi icrâsında, icrâcının Türk mûsikîsi temel/genel icrâ üslûbu üzerine, -hocalarının yörelerin katkılarıyla- azmi, yetenekleri ve tecrübesi ile geliştirdiği kendi ile müsemma özgün tavrını ortaya koyarak esere kattığı her şey, aslında onun tavrını ortaya koyan, belirginleştiren, farklılaştıran unsurlardır. Biz bu unsurlara “süsleme” ya da “süslendirme” kavramları yerine,- “yorum”, yorumu izâh eden etkenlere de “yorum unsurları” ifâdesini kullanmayı daha doğru buluyor ve tercih ediyoruz.

Türk mûsikîsi icrâsında mâhir bir sanatçının icrâsı izâh edilirken, sunumundan-hitâbına kadar doğru ifâdeler kullanmak, alanda karşılaşılan karmaşıklığın ve garâbetin önüne geçecektir. İster saz, ister ses icrâcısı olsun Türk mûsikîsi icrâcısı icrâ ettiği eseri ya da formu, kendi birikimi ve hissiyâtına ilâve olarak makam, usûl

⁸ Gülçin Yahya Kaçar, *Türk mûsikîsinde Eser ve İcrâ Tahlîli Yöntemleri* (Ankara: Gece Kitaplığı, 2020); Gülçin Yahya Kaçar, *Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri* (Ankara: Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi, 2000); Mehmet Gönül, *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Araştırmaların Oluşturulması* (Konya: Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2010)

⁹ Ses icrasında kullanılan yorum unsurlarına ilişkin bk. Mustafa Yıldırım, “Yorum Unsurlarıyla Gelenekli Türk Mûsikîsi Ses İcrâsına Yönelik Model Önerisi.” *Rast Müzikoloji Dergisi*, 11/2, (Yaz, 2023).

ve güfte îcapları ile yorumlar, süslemez. Bu minvalde icrâcı için “eseri süsleyen” gibi bir kavram kullanılmadığına göre, akademik çalışmalarda başlıklandırmalar ve nitelermeler için de “süsleme” sıfatı kullanılmamalıdır. Hiçbir icrâcıya “Siz bize bugün hangi eseri süsleyeceksiniz?” gibi bir soru sorulamayacağına göre, cevaba uygun başlıklandırmalar, sunumlar yapmak, sorular sormak mûsikî icrâ alanı bakımından çok daha anlaşılır olacaktır. Ayrıca alanda karşılıksız kalan bu sıfatları, tamlamalar içinde kullanmak, icrâcının esere kattığı özgün beceriler, kullanımlar ve yansımalar bakımından hafifletici olacaktır kanaatindeyiz. Bu mânâda beste/form yorumlanması gereken bir sanat eseri/alanı hüviyeti taşır. Yorumcu ifâdesi de icrâ ettiği eseri birikimleri ile tezyîn eden “usta” mânâsında kullanılmalıdır.

Türk mûsikisinde âsârın hâlihazırda kullanmakta olduğumuz sistem üzere notalanmasında pek çok yöntem izlenmektedir. Bu makâlede nota yazımına ilişkin yöntemlerin irdelenmesinden ziyâde yorum unsurlarının nasıl gösterileceği ve ifâde edileceği konu edinildiğinden, standart dışı, yanlış veya tutarsız nota yazım şekillerine ve icrâ analizlerine değinilmemiştir.

Türk mûsikîsi âsârının notalanmasında temel gâye olabildiğince bestenin en yalın hâli ile arşive kazandırılması olmalıdır. Burada maksat eserin ilkökul seviyesinden, en üst eğitim öğretim noktası olan doktora sürecine kadar aynı nüshanın kullanılabilirdiği bir kaynak oluşturmaktır. Özgün tavırları görünür hale getirmek maksadıyla yalın notaya tatbik edilen yorum unsurları, yetkin icrâcıların tavırlarının anlaşılması, anlatılması ve ustaların icrâlarına göre etütler, alıştırmalar, metotlar üretilebilmesi için ileri seviye icrâlarda tez çalışmalarında kullanmak maksadıyla nota üzerinde gösterilmelidir.

Soyut bir kavram olan yorum, her ne kadar nota üzerinde hakkiyle gösterilemeye de eserde icrâcının tatbik ettiği unsurlarla nispeten görünür olabilmektedir. Bunlar eserin sâdece besteyi gösteren temel notası üzerine besteyi bozmayacak ölçüde, nağme ve tartımda çeşitlemeler, tınıda gürlük ve hafiflikler, nağme ve/veya güfteye mânâyı pekiştiren duraksamalar, ağırlaşma ve hızlanma gibi yorum unsurlarıyla ortaya çıkar. Buna göre, Türk mûsikîsi genel / temel icrâ üslûbunu benimsemiş ve özgün tavır kazanma mertebesinde icrâsını pekiştirerek geliştirmiş sanatkârların icrâlarında kullandıkları ve/veya tespit olunan yorum unsurlarını kullanım sıklıklarının da göz önünde bulundurarak nağmeye ilişkin yorum unsurları, tartım ve ritme ilişkin yorum unsurları ve ifâdeye ilişkin yorum unsurları ana başlıkları altında aşağıda yer alan listeye göre tasnif etmek daha doğru olacaktır kanaatindeyiz.

Türk Mûsikîsi İcrâsında Görülen Yorum Unsurları

Nağmeye ilişkin yorum unsurları ¹⁰

Çarpma

¹⁰ Yorum unsurlarına ilişkin kullanılan terimler, örnekler ve tahliller ve için bk. Gönül, *Nevres Bey*, S.XII-XIV.

Ara çarpma
Ardışık çarpma
Üst çarpma
Ön çarpma
Öncü çarpma
Merdiven çarpma
Vur-kaç çarpma
İkili çarpma
Sıklaşan çarpma

Kaydırma

Titretme

Dalgalanma

Sekileme

Dem ses

Karar

Oktav

Güçlü

Floje

Arpej ve akor

Çift ses

Perde bırakma

Tartım ve gidere (ritm) ilişkin yorum unsurları

Tartım Çeşitlemeleri

Tarama

Kümelenme

Ritmik unsurlar

Duraksama

Ağırlaşma

Hızlanma

Kesik icrâ

İfâdeye ilişkin yorum unsurları

Güçlü

Güçlenerek

Hafif

Hafifleyerek

Vurgu

Türk müziği analizlerinde yorum unsurlarını yukarıda verdiğimiz şekilde danışmanlıklarımızda tatbik edilmiş ve tamamlanmış muhtelif saz ve ses icrâ ana-

lizleri tezlerinde görmek mümkündür.¹¹

Bu hâli ile yukarıda verilen yorum unsurlarını sıra ile şekillendirerek ve eserlerde ve/veya icrâlarda karşılaşılabilecek şekilde birkaç ölçü halinde yazdığımız küçük motif ve cümlelerle îzâh etmeye çalışalım.

1. Nağmeye İlişkin Yorum Unsurları

Nağmeye ilişkin yorum unsurları denilince aklımıza bestenin lahnî yapısını bozmadan ya da başkalaştırmadan, nağmenin yazıldığı seslerin/perdelerin önüne, arkasına, arasına gelerek yapılan çarpmalar; perdelere yakın ya da uzak alt ve üst muhtelif aralıklardan, seslerden kaydırmalarla bağlanarak perde tutmaları; perdelerin frekansını başka bir perde duyulacak ya da duyulmayacak kadar küçük salınımlarla tatbik edilen dalgalandırmalar; perdelerin gücünü, etkisini artırmak, vurgulamak, parlatmak için kullanılan aralıklı perdelerle basarak ya da basmayarak elde edilen dem, arpej, akor floje gibi müzikal unsurlar gelmektedir.

1.1. Çarpma

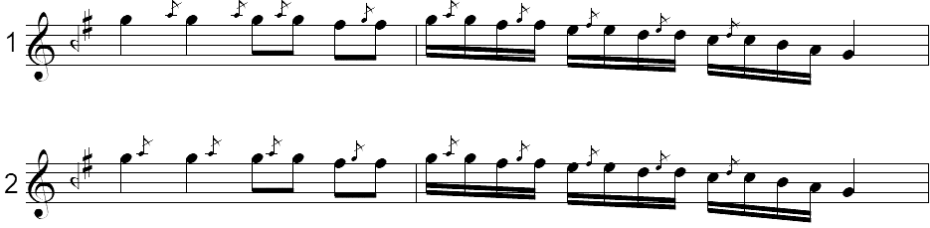
Çarpmalar Türk mûsikîsi icrâ geleneğinde en çok kullanılan yorum unsurlarındır. Çarpmalar notada genellikle tartımla ifâde edilemeyecek ya da ifâde edilmesine gerek duyulmayacak kadar kısa süreli sesler olarak düşünüldüğünde, çarpmaları değerliğini önceki ya da sonraki notadan alan müzikal unsurlar olarak anlatmanın gerekli olmadığını düşünüyoruz. Hiçbir icrâcı icrâsı esnasında çarpma için değerlik hesabı yapmaz. Dolayısı ile bu hesabın izahta olmasına da gerek yoktur kanaatindeyiz. Çarpmaları tam da icrâda geldiği, görüldüğü ya da öğretirken talebenin nasıl kullanılacağını ifâde ederek yazmak, göstermek, anlatmak daha anlamlı olacaktır. Bu başlık altında kullanıldığı hâl ve kullanım sıklığına göre çarpmaları; ara çarpma, ardışık çarpma, üst çarpma, ön çarpma, öncü çarpma, merdiven çarpma, vurkaç çarpma, ikili ve sıklaşan çarpma başlıkları ile irdeleyeceğiz.

1.1.1. Ara Çarpma

Ara çarpmalar, genellikle 4'lük, 8'lik ve 16'lık tartımlar başta olmak üzere muhtelif tartımlar arasında ve aynı iki perde arasında, genellikle bir üst perdeye yapılan çarpmalardır. Makâmın dizisine ve/veya seyir özelliklerine yörenin, sesin

¹¹ Bk. Mustafa Yıldırım, *Türk Mûsikîsi'nde Mevlid Geleneği ve Kani Karaca'nın Mevlid İcrâlarının Tahlîli*, (Ankara. Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Doktora Tezi, 2021.); Münevver Betül Durak, *Türk Mûsikîsinde Nevâ Kâr İcrâsı Bekir Sıdkı Sezgin, Merâl Uğurlu örneği*, (Konya. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2022.); Özcan Çetlik, *Tanbûri Cemil Bey'in Yaylı Sazlarda İcrâ Ettiği Taksimlerin Tahlîli ve Eğitime Yönelik Etlüderin Oluşturulması*, (Konya. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2022.); Gülcan Elibol, *Türk Müziği Keman Ekolleri Işığında Viyolonsel İle Türk Müziği İcrâsı*, (Konya. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2022.); Mehmet Bahattin Acar, *Türk Müziği Klâsik Keman İcrâsında Nota İcrâ Farklılığı Aleko Bacanos örneği*, (Konya. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2023.); Hilal Sonay Akbal İnce, *Türk Müziği Çalın Söyleme Geleneğinde Ud Eşliği "Üdi Hrant Örneği* (Konya. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2023). Mustafa Yıldırım, "Yorum Unsurlarıyla Gelenekli Türk Mûsikîsi Ses İcrâsına Yönelik Model Önerisi." *Rast Müzikoloji Dergisi*, 11/2, (Yaz, 2023), s.247.

veya icrâ edilen sazın özelliklerine göre esas perdenin üçlü ve dörtlü üst perdelerine de çarpma yapılabilmektedir. Çarpmalar birden çok çarpmanın birlikte kullanılmadığı her durumda (♩) işareti ile gösterilir. Bu çarpmalar sıklıkla iki perde arasında ilk perdeye yakın, iki perde ortasında ve ikinci perdeye yakın olmak üzere üç farklı şekilde duyulur. Bu yorum unsurunda bir önceki cümlede ifâde edilen yakınlık farkları esas nağmenin tartımları küçüldükçe ortadan kalkar ve bütün çarpmalar 16'lık ve daha aşağı tartımlı yürüyüşlerde iki perde ortasına denk gelecek şekilde duyulur.



Şekil 1. Ara Çarpmalar

Şekil 1'de verilen ara çarpmalarda 1. dizekte 4'lük tartımlar arasındaki çarpmaların senkop (♩) bir tartım gözetilerek 2. notaya yakın olduğu, 2. dizekte verilen şekilde ise yine 4'lük ve 8'lik tartımlar arasındaki çarpmaların 1. Notaya yakın olarak ters senkop (♩) oluşturduğu görülmektedir. Her iki şekilde de 16'lık tartımlar arasında çarpmalar genel icrâda duyulduğu üzere aynı şekilde iki ses ortasına denk gelecek şekilde gösterilmiştir.



Şekil 2. 3'lü Aralıklı Ara Çarpmalar

Şekil 2'de, 3'lü aralıklı ara çarpmalar görülmektedir. Hüseyinî makamının lahnî yapısı gereğince sıklıkla kullanıldığı üzere önce hüseyini perdeleri arasındaki eviç çarpmaları senkoplu, ardından gelen senkop tartımlı hüseyini perdeleri arasında ilk perdeye yakın (♩) tartımlı çarpmalar gösterilmiştir.

1.1.2. Ardışık Çarpma

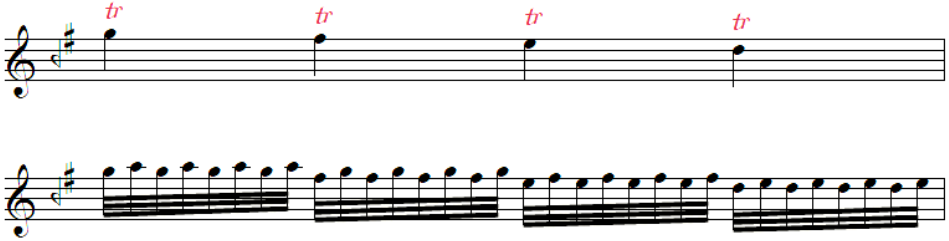
Ardışık çarpmalar, genellikle nağmede yer alan yâni icrâ edilen perdenin makam dizisine göre bir ya da iki ses üst perdeleriyle yapılır. Bu çarpmalar icrâ edilen sazın niteliğine göre güçlü ya da hafif duyurularak icrâ edilebilmektedir. Ardışık çarpmalar ilgili perde, sazlarda güçlü duyurulmak istendiğinde mızrapla ya da yayla, daha hafif duyurulmak istendiğinde mızrap ya da yay kullanmaksızın sürdürülen ses üzerine yalnızca parmakla yapılır. Özellikle bağlama, tanbur, ud gibi sazların icrâsında mızrapsız ardışık çarpmalar sıklıkla duyulmaktadır. Bu çarpmanın tatbikinde esas nağmenin yapısının korunduğuna dikkat edilmelidir.

Özellikle mızraplı ya da tuşlu sazlarda hızlı icrâ edildiğinde bu yorum unsuru, Dünya müzik literatüründe trill olarak tarif edilir ve nota üzerine konulan (tr) harfleri ile gösterilir.¹²



Şekil 3. Ardeşık Çarpmalar-1

Şekil 3'te nağmenin notasında yer alan gerdâniyeden, nevâya senkoplu tartımlarla inişlerin yorumda 16'lık tartımlar şeklinde icrâsı ve perdelerin arasına gelen ardeşık çarpmalar görülmektedir.



Şekil 4. Ardeşık Çarpmalar-2

Şekil 4'te gerdâniyeden, nevâya 4'lük tartımlarla inen nağmenin, 32'lik tartımlara tekabül edecek şekilde asıl perde sol ve bir üst perde lâ ile ardeşık yorumlandığı görülmektedir. Bu şekilde yorumlamalar form, yöre ya da icracı tercihine göre Türk müziğinde sıklıkla görülmektedir. Ses icrâsında hançere teknikleri ile, saz icrâsında ise icrâ edilen sazın organolojik özellikleri ve çalım tekniklerine göre asıl notadan genellikle bir sonraki perdeye mızrapla, nefesle, tezene ile veya yayla tatbik edilir. Şekilde görüldüğü şekilde tatbik edildiğinde ardeşık çarpmalar, ister sesle ister sazla yapılsın belirgin duyurulur.

1.1.3. Üst Çarpma

Üst çarpmalar seyirde aşağı yönlü kısa ya da uzun süreli yürüyüşlerde çıkarılan ve varılan seslerin makamın insicâmı ile daha temiz seslendirilebilmesi maksadı ile genellikle icrâ edilen perdenin makam dizisine göre bir üst perdesine çarpılarak yapılır. Özellikle ses ve perdesiz sazların icrâsında, icrânın niteliğinin zayıflaması için üst çarpma yapılan perdenin makam dizisine göre bir üst sesin doğru duyurulması çok önemlidir. Alelâde yapılan çarpmalar icrânın niteliğinde hafiflemelere zayıflamalara sebep olacaktır. Üst çarpmalar kendi başlarına duyulabileceği

¹² Yahya Kaçar, *Eser ve İcrâ Tahlili Yöntemleri*, s.171.

gibi aşağı yönlü icrâlarda ara çarpmalar arkasında da sıklıkla duyulur.



Şekil 5. Üst Çarpma

Şekil 5'te gerdâniyeden başlayan aşağı yönlü seyirde, önce gerdâniye arkasında üst çarpma ile duyulan muhayyer perdesi, ardında gelen seslerde ise ara çarpmalar ve üst çarpmaların arka arkaya uygulanarak nağmenin yorumlandığı görülmektedir.

1.1.4. Ön Çarpma

Ön çarpmalar varılacak perdeyi pekiştirme, sağlamlaştırma, net yakalayabilme gibi maksatlarla, duyurulmak istenen perdenin makam dizisine göre genellikle 1 önceki ses ya da duyurulacak perdenin yarım ses altındaki perde ile parmakla yapılır. Boş tellere denk geldiği durumlarda 4'lü, 5'li alt teller arasında da ön çarpmalar yapılmaktadır. Ön çarpmalar sazlarda genellikle mızrapla ya da yayla güçlü duyurulurlar. Ön çarpmaların kullanıldığı yerlerde genellikle varılmak istenen perde çarpma için kullanılan perdeden daha hafif duyulur. Örneğin mızraplı sazlarda genellikle ön çarpma mızrapla, asıl perde ise mızrapsız icrâ edilir.




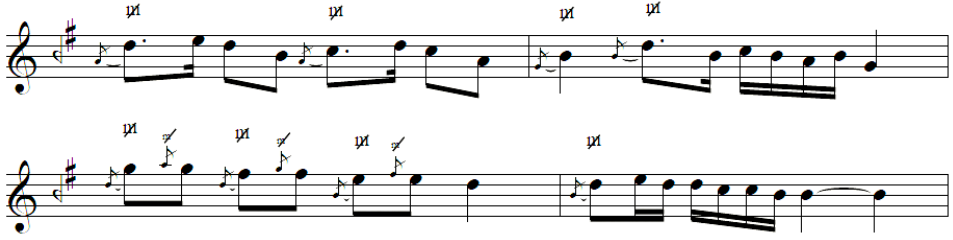
Şekil 6. Ön Çarpma

Şekil 6'da gerdâniye perdesi öncesinde eviç perdesi ile yapılan ön çarpma görülmektedir. İlk ölçüde çarpmanın mızraplı ya da güçlü, varılmak istenen perdenin mızrapsız yapıldığına dikkat ediniz. İkinci ölçüde aynı çarpmalar ve perdelerin mızraplı duyurulduğu şekillendirilmiştir. Ön çarpma mızraplı saz ile (ud) şekillendirildiğinde eviç perdesinin 1. parmak, gerdaniyenin ise 2. parmakla icrâ edildiğine dikkat edilmelidir. Diğer sazların fizikî özellikler ve icrâ tekniklerine göre parmak numaraları değişebilir.

1.1.5. Öncü Çarpma

Öncü çarpmaların varılmak istenen perdelerin gereğince ve doğru bulunması için mihamandar niteliği vardır. Öncü çarpmalar, varılmak istenen perdenin genellikle 2'li, 3'lü, 4'lü, 5'li ya da oktav alt seslere genellikle -güçlü ya da hafif bir şiddette- mızraplı çarpılarak hedef perdeye kadar kaydırma ile ulaşılması ve genellikle asıl perdenin mızrapsız icrâsı şeklinde tatbik edilir. Ön çarpmalardan farkı, genellikle çarpma ve asıl ses aralıklarının daha büyük olması ve asıl perdeye genellikle kaydırma ile ulaşılmasıdır. Burada kaydırma yapılmasındaki maksat özellikle ses ve perdesiz saz icrâlarında ulaşılmak istenen perdenin, kaydırma boyunca üretilen seslerin duyurularak aranmasıdır. Böylelikle asıl perde daha temiz duyulabilir, tutulabilir olacaktır. Sazların organolojik ve teknik özelliklerine göre çarpmanın

makam dizisine göre hangi aralıkla yapılacağı icrâcının yorum tercihi ya da becerisine göre değişebilmektedir. Öncü çarpmalar arkalarında gelen asıl notaya bağlanan çarpma notaları ile gösterilir ().



Şekil 7. Öncü Çarpma

Şekil 7'de ilk dizekte, nevâ öncesinde düğâh'tan, çargâh öncesi yine düğâh'tan, segâh öncesi, rast'tan ve nevâ öncesi segâh'tan çıkılarak kaydırmalar ile öncü çarpmaların yapıldığı görülmektedir. 2. dizek ise, çarpmalar arkasından kaydırmalarla mızrapsız varılan asıl nota, mızrapsız yapılan çarpma ve mızraplı duyurulan 2. gerdâniye perdesi ile başlamaktadır. Çarpmaların mızraplı, varılan perdenin mızrapsız icrâsına dikkat ediniz. Sazların fizikî özelliklerine göre, sesin tınısının kesilmemesi ya da zayıflamaması için bu çarpma ve kaydırmaların tatbik edilebilmesi için icrânın mutlaka aynı tel üzerinde ve aynı parmakla yapılması gerekmektedir.

1.1.6. Merdiven Çarpma

Merdiven çarpmalar, çıkıcı merdiven çarpma ve inici merdiven çarpma şeklinde hem yukarı hem de aşağı yönlü seyirde görülür. Çıkıcı merdiven çarpmalarda seyirde sıralı seslerde nağmenin başlanılan ilk perdesinden sonra, varılmak istenen bir üst perdeden hemen önce, varılmak istenen perdenin bir üst perdesine çarpılarak yapılır. İnici merdiven çarpmalar ise başlanan sestem bir alt perdeye inilirken başlanan sesin bir üst perdesine çarpılması suretiyle tatbik edilir.¹³ Bu yorum unsurunun işlenmesi, tıpkı yüksekçe bir yere dayanmış bir merdivene çıkarken ayakla ilk basamağa basıp bir sonraki basamağa basmadan elin iki üst basamağa tutunması gibidir. İnişte de tersi hareket gözlenir. Yine burada ilk perde, varılmak istenen perde ve çarpma yapılan perde ile 3 sesin peşi sıra duyurularak aralık duyumları ile makama ilişkin perdelerin gereğince temiz ve tezyin edilerek icrâsı hedeflenmektedir.

¹³ Daha fazla merdiven çarpma örneği için bk. Mustafa Yıldırım, *Tarihi Geleneği ve İcrâsıyla Türk Müsîkisinde Mevlid ve Kâni Karaca*, (Konya. NEÜ Yayınevi, 2023) s.122.; Durak, *Nevâ Kâr icrâsı*, s.58, 59.



Şekil 8. Merdiven Çarpma

Şekil 8’de rasttan gerdâniyeye kadar yapılan çıkıcı merdiven çarpmalar ve gerdâniyeden rasta kadar inici merdiven çarpmalar görülmektedir. Çıkıcı seyirde rast akabinde asıl nota olan düğâha varmadan önce duyurulan düğâhın bir üstündeki segâh perdesi ile çıkıcı merdiven çarpmanın ilk basamağı oluşmakta ve bu şekilde yorum gerdaniyeye kadar devam etmektedir. 2. ölçüde işlenen inici seyirde ise gerdâniye akabinde eviç perdesine varmadan önce duyurulan muhayyer çarpma ile seyrin ilk basamağı oluşmakta ve inici seyir rasta kadar aynı şekilde sürdürülmektedir. Çarpılan perdelerin makam dizisinin perdeleri olduğuna dikkat ediniz.

1.1.7. Vurkaç Çarpma

Vurkaç çarpmalar merdiven çarpmaların tersine seyrin aşağı yönlü ve daha serî olduğu durumlarda kullanılır. Vurkaç çarpma, seyrin başladığı ilk perdenin diziyeye göre bir üst perdesine çarpılıp asıl sesin bir alt perdesinin seslendirmesi ile oluşur ve sıralı olarak bu çarpmalar 3 ya da daha fazla sestem oluşan aşağı yönlü icrâlarda sıklıkla görülür. Vurkaç çarpmalar tıpkı merdiven çarpmadaki üst perdelerin temiz yakalanması amacı bu kez inişte tatbik edilerek ortaya çıkmaktadır. Hareket olarak vurkaç çarpmalar merdiven çarpmaların hızlı simetriğidir denilebilir.



Şekil 9. Vurkaç Çarpma

Şekil 9’da 16’lık tartımlarda önce gerdaniyeden rast’a, sonra eviçten iraka 2. ölçüde ise nevâdan düğâha vurkaç çarpmalar görülmektedir. Gerdâniye ile başlayan seyirde gerdâniye duyurulduktan hemen sonra muhayyere çarpılıp eviç perdesine yürüyüşe ve sıralı olarak aynı hareketin her defasında bir alt seslerde devam ettiğine dikkat ediniz.

1.1.8. İkili Çarpma

İkili çarpmalar, eserde ya da irticâli icrâda arzu edilen seslerin vurgulanması için kullanılan yorum unsurlarıdır. İlk çarpma notası vurgulu ikincisi daha hafif duyurulur. Saz ile icrâsında ilki mızraplı ikincisi mızrapsız ve arkasına gelen asıl ses mızrapsız, ikisi de mızraplı ve ardınca gelen asıl perde mızraplı şekilde icrâ edilmektedir. İkili çarpmalarda, asıl perdenin iki altı ve bir altı, iki üstü ve bir üstü, asıl perde ve perde altı ya da asıl perde ve perde üstü çarpmalarından sonra asıl perde duyurmalar şeklinde farklı kullanımlar görülmektedir.

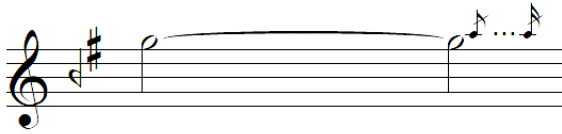


Şekil 10. İkili Çarpma

Şekil 10'da ilk ölçüde muhayyer perdesinin farklı ikili çarpmalarla icrâsı görülmektedir. İlk muhayyer tutuşunda sıralı ikili çarpmalar ile iki alttaki eviç (mızraplı) + gerdâniye (mızrapsız) perdeleri ve asıl perde muhayyere mızrapsız varıldığı görülmektedir. Diğer şekillerin tamamında ilk çarpmalar mızraplı olmak şartı ile tercihen diğer perdeler ve asıl nota mızraplı ya da mızrapsız icrâ edilebilmektedir.

1.1.9. Sıklaşan Çarpma

Sıklaşan çarpmalar genellikle taksim icrâlarında ve özellikle mızraplı sazlarda uzun süreli tutulan perdelerin icrâsı esnasında kullanılan yorum unsurlarındandır. Sıklaşan çarpmalar adından da anlaşılacağı üzere ritimden bağımsız olarak icrâ esnasında yorumlanan perdenin notada gösterilenden çok daha küçük değerliklerle çalınması süresince ardışık uygulanan çarpmaların, icrâcının tercih ettiği ivme ile aynı perdenin ve sonrasında tatbik edilen çarpmanın hızlanarak tekrar edilmesi sureti ile yapılır. İcrâ esnasında makam dizisine ve makamın insicâmına göre genellikle bir ya da iki perde üzerindeki sesler çarpma notası olarak tercih edilebilmektedir. Sıklaşan çarpmayı nota üzerinde, 8'lik devamında çarpma hızının arttığını göstermek maksadıyla 16'lığa dönüşen çarpma notası (♩...♩) sembolü ile gösterdik.



Şekil 11. Sıklaşan Çarpma

Şekil 11'de bağlı ikilik notalar süresince gerdâniyenin ikilikten çok daha küçük tartımlarla (8'lik, 16'lık, 32'lik gibi) icrâ edilmesi ve mızrapla vurulan her bir darbenin ardından yapılan mızrapsız çarpmaların giderek hızlanması ile oluşan sıklaşan çarpma örneği görülmektedir.

1.2. Kaydırma

Dünya müzik literatüründe "glissando" olarak tarif edilen bu yorum unsuruna biz Türk müziği icrâsının makam perde ve bunlara bağlı seyir icrâ özellikleri bakımından farklı icrâ edildiği düşüncesi ile "kaydırma" ifâdesinin kullanılmasını ayrıştırmacı olması bakımından daha doğru buluyoruz.¹⁴ Kaydırmalar, gerek ses ge-

¹⁴ Mehmet Gönül, *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması*. (Konya. Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2010.), s.XIII.

rek saz icrâsında nağmenin asıl yapısında bulunan perdelerin, -güfteye ve nağmenin mânâsına dâir inceliklerini tatbik etmek maksadıyla- makam ve seyir özelliklerince icrâsı esnasında, çarpma-perde, perde-perde arasında sıklıkla kullanılan, mûsikîmiz icrâsı için çok önemli olan yorum unsurlarındandır. Kaydırmalarda kesinti olamayacağından sazlarla yapılan icrâlarda pozisyonların teknik yeterlilik ve ustalıklı kullanılması önem arz eder. Kaydırmalar, iki perdenin tını kesilmeden birbirine üst çarpmalı ya da çarpmasız bağlanması sebebi ile bağ işaretiyle gösterilir.



Şekil 12. Kaydırma

Şekil 12’de çarpmadan-perdeye ve perdeden perdeye kaydırma şekilleri görülmektedir. İlk ölçüde Hüzam makâmı içerisinde, Hüzam’a has seslerle nevâ üzerinde sıklıkla işlenen Hüzam aralığının, seyir esnasında mütemâdiyen özellikle bağlı çalınması önem arz eder. Ud üzerinden îzâh edilecek olursa, bağlı icrânın oluşabilmesi için, genellikle 1. parmağa tekabül eden hareketin başlangıç perdesinden - ulaşılmak istenen perdeye kadar olan seyir, parmağın tuşeden ayrılmadan ve telin tınısını kesmeden kayma hareketiyle elde edildiğine dikkat etmek gerektir. Yukarıdaki şekilde ilk ölçüde segâhtan hemen sonra duyulan gerdâniyeye ulaşmak için kapalı pozisyonlarda nevâdan gerdâniyeye kadar 1. parmak ile 5. pozisyona kadar geline yatay icrâ tekniğinin kullanımına dikkat ediniz. Burada önemli başka bir konu da gerdâniye perdesinden hemen önce muhayyer perdesine de mızrapsız çarpılmış olmasıdır. Böylece geline perdeden başlayan kaydırma hareketinin, ulaşılan perdeye kadar sürdürüldüğünden asıl perdenin üst çarpma ile duyurulan aralık vasıtasıyla doğru icrâsından “duyarak” emin olunur. Yine gedâniye’den dönüşlerde de mutlaka üst çarpmalarla ve yine parmak telden ayrılmadan yani sazın tınısı kesilmeden nevâ’ya kadar dönüldüğüne dikkat ediniz. Bu yorum unsurunun ses icrâsında da hançere ile temiz perdeler basarak tatbik edilmesi büyük önem arz etmektedir.

1.3. Titretme

Titretme mûsikîmizin bütün icrâ alanlarında tür ve biçimlerinde mutlaka kullanılan bir yorum unsurudur. Dünya müzik literatüründe “vibrasyon” olarak adlandırılan bu yorum unsuru, Türk müziğinin nağme ve makam yapısı göz önüne alındığında ve tavrı sahibi hemen her icrâcıda makâma tür ve biçimlere göre ister sözlü ister sözsüz olsun farklılaşabilen, âsârın icrâsında mânâyâ ilişkin derin anlamlar sunabildiğinden ve standartlaştırılmayacak şekilde farklı kullanılabilirdiğinden gereğince icrâyâ katılması için uzun çalışmalarla olgunlaşabilmektedir.

Ud üzerinden izah edilecek olursa titretme, sesteki salınım -genellikle parmağı tutulan perdeden ayırmadan- sadece baskı hâlinde titremenin duyulabileceği kadar dar aralıkta yapılır. Daha ziyâde tınının el verebileceği ölçüde uzun seslerde

Sekilemeler, dizinin herhangi bir derecesinde üretilen ve genellikle küçük düzümlemlerle gösterilebilen motiflerin genellikle sıralı seslerde tekrar edilmesiyle oluşurlar. Sekileme çıkıcı seyirlerde de görülse de inici seyirlerde daha sıklıkla kullanılmışlardır. Sekileme yapılırken motifin oluşturulmasında kullanılan tarımlar alt ve üst perdelere yürüyüşlerde tıpkı tekrar edilebileceği gibi, tekdüzelik (monotonluk) hissi oluşturulmamak gayesi ile her yeni derecede ya da sekilemenin sonlarına doğru -asıl tartım ve nağme ile büyük ölçüde benzerlik göstermekle birlikte- tarımlarda küçük çeşitlemeler (varyasyon) yapılarak da kullanılabilir.



Şekil 15. Sekileme

Şekil 15'te Hicaz seslerde inici bir seyirle ilk ölçü başında gerdâniye ile başlayarak görülen tartımın, sıra ile acem ve hüseyinîde 2 kez tekrar ettiği; ikinci ölçü başında rasttan başlayan 8'lik içindeki 32'lik tartımlı motifin sıra ile kürdî ve nevâ perdelerinde çıkıcı seyirle 2 kez tekrar ettiği görülmektedir. 2. ölçüdeki bir sonraki düzümde yine kürdîden başlayan simetrik bir tartımla, 1. ölçü sonunda 16'lık tartımlarla inici yapılan soru yürüyüşün 2. ölçü sonunda 32'lik tartımlarla çıkıcı cevaplandırılmasına dikkat ediniz.

1.6. Dem Ses

Dem sesler, özellikle mızraplı sazların icrâsında sıklıkla kullanılan bir yorum unsurudur. Dem sesler tutulan perdenin tınısını gürleştirmek, icrâda arzu edilen perdeyi vurgulamak, makamın karar ve güçlü perdeleri ile dizisini desteklemek vb. maksatlarla asıl perdenin önünde veya arkasında duyurularak kullanılmaktadır. Dem sesler tutulan perdelerin makam içerisindeki kalışlarına göre; karar perdeleleriyle, alt ya da üst oktav perdeleriyle, asıl makam ya da geçki yapılan makamın güçlü perdeleriyle desteklenmesi amacıyla kullanılırlar. Nota üzerinde dem tutulan perdeler çarpma notası ile gösterilmiştir.

1.6.1. Karar dem ses

Karar dem sesler, adından da anlaşılacağı üzere icrâ edilen makamın karar sesleri ile yapılırlar. Karar sesin dem olarak kullanıldığı gibi, tiz kararlar da dem ses olarak kullanılabilir.

1.6.2. Oktav dem ses

Oktav dem sesler, dizi içerisindeki bütün perdelerin alt ya da üst oktavları ile sıralı ya da tekil olarak asıl perdeden önce ya da sonra gelebilir. Tınının güçlenmesi amacıyla alt oktavların kullanımı daha sık görülmektedir.

1.6.3. Güçlü dem ses

Güçlü dem sesler makam dizilerinin genellikle orta bölümlerine tekâbül ettiği için diğer dem seslere oranla daha az kullanılmışlardır. Aşağıdaki şekilde bü-

Alpman'ın Mâhur Saz Semâsi gösterilebilir. Temelde batı müziğinde kullanılan bir müzik unsuru olan arpej ve akorların kullanımında Türk mûsikîsi genel icrâ üslûbundan uzaklaşmaması için aşırıya kaçmamak önem arz etmektedir. Özellikle kanun icrâlarında sazın fizikî özellikleri ve imkânları doğrultusunda sıklıkla kullanılabilen arpej ve akorlar, çok seslendirme hedefi olmaksızın makam perdeleri ile nağmeye eşlik olarak kullanıldığında nağmeyi zenginleştirebilen unsurlar olarak tercih edilmektedir.



Şekil 18. Arpej ve akor

Şekil 18'de bestesi Refik Talat Alpman'a âit olan Mâhur Saz Semâsi'nin 1. hânesinin giriş ölçüleri görülmektedir. Ölçüler sonunda görülen akorlar icrâda sıklıkla görülmesi sebebi ile nota üzerinde şekil olarak gösterilmiştir. Arpej seslerin, ilk ölçüde karar perdesi üzerinde kurulduğu, ikinci ölçüde ise makamın güçlü perdelerinden olan ve ölçü sonunda asma kalış yapılan nevâ perdesinin alt oktavı olan yegâh perdesi üzerine kurulu olduğu görülmektedir.

1.9. Çift Ses

Nağme zenginliği ile müsemma olan Türk mûsikîsinde, armonik bir hedef ve ihtiyaç olmaması sebebi ile icrâda çok sesli müziklerin kurallarınca çift ses tatbik edilmez. Çift ses kullanımı genellikle 3'lü, 4'lü ve 5'li aralıklı perdelerin birlikte duyurulması şeklinde kullanılır. Bu aralıklar genellikle icrâ edilen sazların boş tellerinin 4'lü veya 5'li akortlanması sebebiyledir. Çift sesin kullanımında da makamın asıl seyri ya da geçki yapılan makamlar veya asma kalışlar hâlinde karar güçlü, güçlü tiz karar aralıkları ile kullanılır. Zaman zaman 3'lü çift seslerin de çıkıcı ya da inici seyre göre sıralı kullanıldığı yakın zaman icrâcılarda görülmektedir.



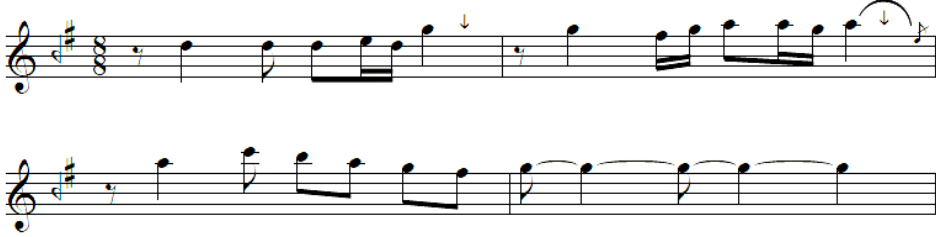
Şekil 19. Çift ses

Şekil 19'da nağmenin neva-gerdâniye (güçlü-tiz karar) çift sesle başladığı görülmektedir. Akabinde 3'lü, ikinci ölçü de ise 5'li ve 3'lü aralıklı çift seslerin kullanımı şekillendirilmiştir.

1.10. Perde Bırakma

Perde bırakma, Türk müziğinde sık karşılaşılan bir yorum unsuru olmamakla birlikte tekke mûsikîsinde ve yörelerde kullanımları görülmektedir. Bu yorum unsuru, asma kalış yapılan ya da seyir içerisinde nağmeye ya da güfteye göre mânâya dâir ifâdeyi farklılaştırmak için ya da tamamıyla icrâcının tavrı dâhilinde tercih edilen, perde altına sesin hedef gözeterek ya da gözetmeyerek ani ve hızlıca

pestleştirdiği bir yorum unsurudur.¹⁷ Perde bırakmalarda frekans karara ve/veya karar altına kadar pestleşebilir. Perde gözetilirse ulaşılan perde çarpma notası ile gösterilmelidir. Perde bırakmalar notanın üst sağına konulan aşağı yönlü ok (↓) ile sembolleştirilerek notada gösterilebilir.



Şekil 20. Perde bırakma

Şekil 20'de ilk ölçü sonunda görülen gerdâniye perdesinin perde gözetmek-sizin pestleştirilerek bırakıldığı, 2. ölçüdeki muhayyer perdesinin ise hüseyinî perdesine kadar ani ve hızlı pestleştirilerek bırakıldığı gösterilmiştir.

2. Tartım ve Ritme ilişkin yorum unsurları

Türk mûsikînin nağme zenginliğinin makam dışındaki diğer unsuru usuldür. Türk mûsikîsinde usûl, eserin formundan giderine, bestesinden irticâli icrâsına, pek çok tür ve biçimde besteye, icrâyâ ve yoruma belirleyici, etkileyici, ayırıştırıcı özellikler katar. Bu çalışma altında usûl kalıplarından ve nazariyesinden ziyade birim zamanlarda örülen tartım çeşitlemelerinden ve icrâ esnasında yorumlarda çok açık hissedilen ritme yani birim zaman süresi olarak tarif edilen icrâ hızına ilişkin ritmik unsurlardan bahsedeceğiz.

İcrâda tartım çeşitlemeleri ve ritme ilişkin yorumlamalar yapılırken dikkat edilmesi gereken önemli hususlar vardır. Şöyle ki;

- İcrâda yapılan tartım çeşitlemeleri ve ritmik yorumlar, bestenin lahnî yapısını yani asıl eseri unutturacak kadar değiştirmemelidir.
- Tartım çeşitlemeleri ve ritme ilişkin yorumlar yapılırken usûlün kalıpları tahrip edilmemeli darplar belirsizleştirilmemeli, kuvvetli ve zayıf zamanların göz ardı edilmemeli, bestenin usûl âhengi bozulmamalıdır.
- Tartım çeşitlemeleri yapılırken eserin form özelliklerine bağlı olarak hissedilmesi gereken ritimde eseri bütünüyle başkalaştıracak kadar ağır-laşma ya da yürümelere meydan verilmemelidir.

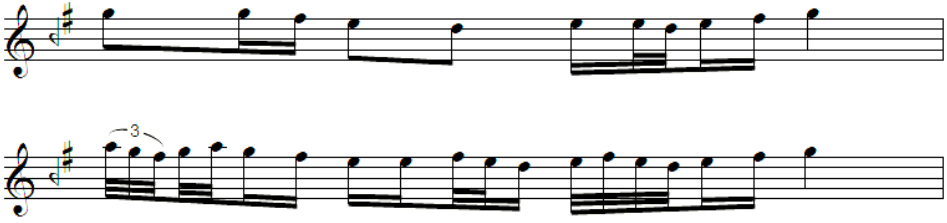
2.1. Tartım Çeşitlemeleri

Tartım çeşitlemeleri ister bestelerin icrâsında ister irticali icrâlarda olsun

¹⁷ Perde bırakma örneği için danışmanlığımızda Mustafa Yıldırım tarafından çalışılan tezde Sebilci Hüseyin Efendi konulu tezde Şekiller mevcuttur. Bkz. Yıldırım, Mustafa. (2016), Son Osmanlı Mersiyehânı Sebilci Hüseyin (Okurlar) Efendi'nin Bestelerindeki Tavrı Özellikleri, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya, s.96, 105.

icrâcının tavrı ve yorum becerileri doğrultusunda olabildiğince zengin kullanılabilen yorum unsurlarıdır. Türk mûsikîsinin ses ve saz icrâsına tanıdı özgürlük alanı, icrâcılarının birbirini mütemadiyen besleyip zenginleştirmesine olanak tanımaktadır. Türk mûsikîsi âsârının türleri, formları, beste biçimleri ile Türk müziği icrâsında kullanılan sazların zenginliği göz önüne alındığında fasıllardan – yörelere Türk mûsikîsinin bütün katmanlarında nâ-mütenâhi icrâ becerileri ve tartım zenginlikleri hayranlıkla müşahede edilmektedir.

Tartım çeşitlemeleri, genellikle eserin uzayan seslerinin ya da nispeten daha büyük tartımlı olan ezgilerinin, icrâda daha küçük tartımlarla zenginleştirilerek icrâsı şeklinde târif edilebilecek bir yorum unsurudur. Tartım çeşitlemeleri elbette sazların icrâdaki yeri, organolojik özellikleri ve icrâcının kabiliyetleri doğrultusunda kalabalıklaşan ya da tersine sakinleşen tarımlar şeklinde tatbik edilebilmektedir.



Şekil 21. Tartım çeşitlemeleri

Şekil 21'de üst dizekte asıl nota, alt dizekte yorum notası verilmiştir. İlk ölçü başında görülen 8'lik tartımlı gerdâniye perdesinin tartım çeşitlemesine ve çeşitleme esnasında gerdâniye perdesinin bestenin lahni yapısını değiştirmemek için odak alındığı, akabinde gelen tartımda hüseyinî'nin 16'lık tartımlara bölünerek çeşitlendirildiği ve akabinde gelen 8'lik nevâ perdesinin evic perdesinden inen bir seyirle yorumlandığı ve son olarak 16'lık hüseyinî perdesinin 32'lik tartımlarla çeşitlendirildiği görülmektedir. Alt dizekte gösterilen tartım yorumları icrâcının tercihine göre pek çok farklı şekilde işlenebilir.

2.1.1. Tarama

Tarama, özellikle mızraplı sazlarda sesin uzatılması ya da vurgulanması maksadıyla uygulanan bir yorum unsurudur. Tarama, besteli eserlerde ritme bağlı olarak tatbik edildiği tarımın süresi nispetince sık mızraplarla icrâ edilirken, taksim icrâlarında sabit, hızlanan ya da yavaşlayan ritimlerde uygulanabilmektedir. İcrâlarda nota üzerine konulan (trm) kısaltması ile ya da aşağıda şekilde görüldüğü üzere notanın değerliğini ikiye, dörde, sekize ya da on altıya bölmek maksadı ile notanın sapına eklenen sapı çapraz kesen çizgilerle ifâde edilebilmektedir. Başka bir bakış açısıyla bu çapraz çizgiler tek olursa tartımın 8'likler şeklinde çift olursa 16'lıklar şeklinde mızrapla çoğaltılarak çalınacağını ifâde eder.

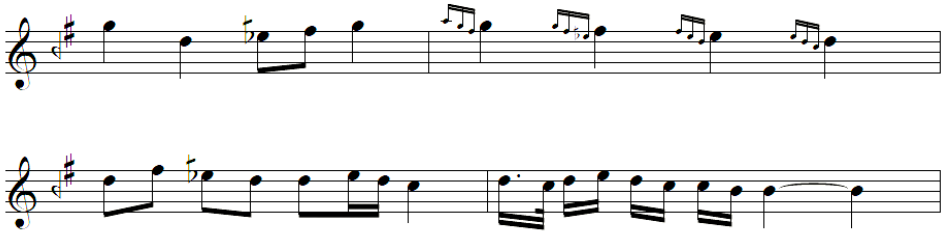


Şekil 22. Tarama

Şekil 22'de ilk dizekte taramaların trm kısaltması ile gösterildiği, ikinci dizekte ise tartımların saplarına çizilen çapraz çizgiler ile gösterildiği görülmektedir.

2.1.2. Kümelenme

Kümelenme, icrâ esnasında vurgulanmak istenen asıl perdenin önüne gelen, perdenin sırası ile bir üst + kendisi + bir alt perdesine inerek asıl perdenin tutulduğu; asıl perdenin bir alt + kendisi + bir üst perde sonrasında asıl perdenin tutulduğu, asıl perdenin iki ya da 3 alt veya iki ya da 3 üst perdesinden başlayarak asıl perdenin tutulduğu yorum genellikle 3 perdeden oluşan yorum unsurlarıdır. Nadiren 4 perde ile de kümelenmeler görülebilmektedir. Kümelenmeler 16'lık çarpma notaları ile gösterilirler.



Şekil 23. Kümelenme

Şekil 23'te 2. Ölçüde gerdaniyeden nevâ'ya 4'lük tartımlarla gelen nağmenin kümelenmelerle yorumlandığı görülmektedir. Kümelenmenin tatbik edilirken mümkün mertebe hızlı icrâ edilmesi önem arz eder. Tartımla ölçülebilecek kadar ağır yapılan kümelenme maksatlı yorumlamalar, tartım çeşitlemeleri içerisinde ifâde edilmelidir.

2.2. Ritmik Unsurlar

Bu başlık altında ritmik yorumlama unsurları icrânın gider diye de tabir edilebilen seyir hızı bağlamında irdelenmiştir. Eserin ya da icrânın ritmik insicamında görülen bestekârın işaret ettiği ya da icrâcının yorumunda görülen farklılaşmalar duraksama, ağırlaşma, hızlanma ve kesik icrâ başlıkları ile burada şekillendirilecektir.

2.2.1. Duraksama

İcrâ esnasında güfteye nağmeye bağılı olarak manayı kuvvetlendirmek maksadıyla tatbik edilen yorum unsurlarıdır. Müzik literatüründe “puandorg” olarak adlandırılan duraksama (ˆ) işareti ile gösterilir.¹⁸ Duraksamalar, doğrudan perdenin kendi tartım süresinde başlayıp ritim dışında uzayan sürelerde uygulanabileceğı gibi, duraksama öncesinde icrânın ağırlaşması da yaygın kullanımlardandır.



Şekil 24. Duraksama

Şekil 24’te gerdâniye perdesinden başlayan ve üçleme tartım vurgulamaları ile sıralı olarak nevaya kadar nen Hüzam seslerin duraksamalarla yorumlanması görülmektedir. Dizik sonunda görülen nevâ perdesinin de nağmenin devamına işaret edeceğini hissettiren bir duraksama yapılmıştır.

2.2.2. Ağırlaşma

Ağırlaşma, eserin icrâsında sıklıkla karara gelirken, duraksamalar öncesinde, usûl ve/veya makam geçkilerinin yapıldığı durumlarda geçki öncesinde yorumu kuvvetlendiren önemli unsurlardandır. Özellikle ses icrâsında ağırlaşmaların yapıldığı yerlerde tartımın insicâmının bozulmaması için mutlaka solistin önüne geçilmeden takip edilmesi gerekir. Nota üzerinde ağırlaşmanın yapılacığı ya da başladığı yerden itibaren olmak üzere “ağır....”, “ağırca” ya da “ağırlaşarak” gibi kelimelerle veya kısaltmalarla gösterilir.



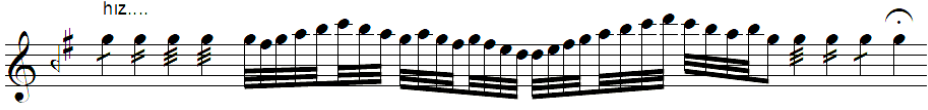
Şekil 25. Ağırlaşma

Şekil 25’te segâh makamındaki ezgide verilen karar ölçüsü öncesinde ağırlaşma gösterilmiştir.

2.2.3. Hızlanma

Hızlanmalar, eserlerin meyan bölümlerinde, usul ve/veya makam geçkilerinin olduğu kısımlarında, fasılların aranağmelerinde, saz eserlerinin bestekârca icrâya tatbik edilmesini istediğı kısımlarda eser notası üzerinde “hız...”, “hızlı”, “yürük”, “yürükçe”, ya da “hızlanarak” gibi kelime veya kısaltmalarla gösterilirler. Taksim icrâlarında özellikle asmak kalış yapılan ve uzayan perdelerde hızlanmalar sıklıkla yapılır. Bu hızlanmalar özellikle mızraplı sazların taksimlerinde kolayca takip edilebilmektedir.

¹⁸ Kaçar bu yorum unsuru için puandorg yanında vakfe terimini de kullanmaktadır. Yahya Kaçar, *Eser ve İcrâ Tahlili Yöntemleri*, s.181.



Şekil 26. Hızlanma

Şekil 26'da verilen taksim örneğinde, hızlanma hem 4'lük tartımların saplarında gösterilmiş hem de hızlanmanın başladığı nota üzerinde gösterilmiştir. Bu uygulamaların her ikisi birlikte ya da ayrı ayrı kullanılabilir. Birlikte gösterildiğinde hem tartımların mızraplarının mütemadiyen artırıldığı hem de icrânın ritminin hızının belli bir ivme ile yükseldiği anlaşılır. Şekildeki uygulamada 32'lik notalar önündeki son 4'lükte mızrapların icrâ hızı 32'lik tartım mertebesine kadar yükseltilmiştir. Dizek sonunda tartımların duraksamaya kadar sakinleşerek yani ağırlaşarak hızdan kaynaklanan enerjinin söndüğü tasvir edilmektedir.

2.2.4. Kesik İcrâ

Kesik icrâ, gösterildiği yerlerde icrânın tartımların süre uzunluğuna bakılmaksızın keskin duruşlarla devam ettirileceği ve fakat duruşların tartımın süresi ile sınırlı olduğu anlamına gelen bir yorum unsurudur. Özellikle ritmi hızlı eserler ya da mehter gibi genel icrâsı keskin olan formlarda sıklıkla tercih edilen bu unsur notada, kesik icrâ edilecek olan perdenin dizekteki konumuna göre notanın üzerine ya da altına gelen (.) ile gösterilir.



Şekil 27. Kesik icrâ

Şekil 27'de Aksak usuldeki Hicaz nağmenin en güçlü olan ilk darplarına denk gelen bütün perdelerin kesik icrâ ile daha da vurgulandığı görülmektedir.

3. İfâdeye İlişkin Yorum Unsurları

Türk müzikisi icrâsında makâma, güfteye ve usûle göre sıklıkla görülen diğer yorum unsurları da ifâdeye ilişkin unsurlar olarak tasnif edilmiştir. Bu başlık altında güçlü, tedricen güçlenen, hafif, tedricen hafifleyen ve vurgulu icrâyâ ilişkin unsurlar irdelenerek şekillendirilmeye çalışılmıştır. Gerek sözlü gerek sözsüz formlarda olsun genel olarak icrâda mânâyı güçlendirmek için kullanılan ifâdeye ilişkin yorum unsurları, güçlü-hafif ya da hafif-güçlü şeklinde kullanıldığında daha belirgin olurlar. Ardışık kullanımlarında soru cevap özelliği de taşıyan ifâde unsurları Türk müzikisi icrâsında sıklıkla tercih edilmektedirler.

3.1. Güçlü

Güçlü olarak adlandırılan bu yorum unsuru, icrâ esnasında kısa ya da uzun

sürelî olarak normal icrâ ahenginden parlak işlenen icrâî tatbikler için kullanılır. Nağme nazarından bakıldığında güçlü icrâ tek bir sestem ziyade yarı motif, motif ya da cümle uzunluklarında olabilir. Güçlü icrânın kuvvetli olduğu yerde nota üzerinde (G...) sembolü ile, nispeten daha az güçlü olduğu yerde ise (g...) sembolü ile gösterilmiştir.



Şekil 28. Güçlü icrâ

Şekil 28'de 4 ölçü hâlinde görülen ve ilk 3 ölçüsü sekvens olan nağmede, ilk ölçünün güçlü, ikinci ölçünün nağmenin genel âhenginden biraz güçlü ama ilk ölçüden hafif ve üçüncü ölçünün genel ahenkte olduğu gösterilmiştir.

3.2. Güçlenerek

Güçlenerek icrâ nağmenin genel âhenginden – güçlüye, tedricen yükselerek tatbik edilen bir yorum unsurudur. Özellikle icrânın meyan bölümlerinde güfteye, makâma ve tavra göre sıklıkla tercih edilmektedir. Bu yorum unsuru geniş alanlar içerisinde zuhur ettiğinden, nota üzerinde başladığı ve bittiği notalar üzerine gelmek üzere (g... ..G) sembolü ile gösterilmiştir.



Şekil 29. Güçlenerek icrâ

Şekil 29'da ölçü başı itibari ile düğâh'tan başlayan nağmenin, muhayyer'e kadar tedricen yükselen güçlenerek icrâsı gösterilmiştir.

3.3. Hafif

Hafif olarak adlandırılan bu yorum unsuru, icrâ esnasında kısa ya da uzun sürelî olarak normal icrâ ahenginden hafif işlenen icrâî tatbikler için kullanılır. Hafif icrâ da tek bir sestem ziyade yarı motif, motif ya da cümle uzunluklarında olabilir. Bu yorum unsuru, icrânın zayıf duyulduğu yerde nota üzerinde (h...) sembolü ile gösterilmiştir.



Şekil 30. Hafif icrâ

Şekil 30'da ilk ölçüde gerdâniye perdesinde güçlü duyurulan icrânın 2. ölçüde cevap niteliğinde hafif sürdürüldüğü görülmektedir.

3.4. Hafifleyerek

Hafifleyerek icrâ nağmenin genel âhenginden – hafife, tedricen sönümlenerek tatbik edilen bir yorum unsurudur. Özellikle icrânın meyan dönüşünde zemin bölümlerinde güfteye, makâma ve tavra göre sıklıkla tercih edilmektedir. Bu yorum unsuru da tek bir notadan daha geniş alanlar içerisinde zuhur ettiğinden, nota üzerinde başladığı ve bittiği notalar üzerine gelmek üzere (g.. ...h) sembolü ile gösterilmiştir.



Şekil 31. Hafifleyerek icrâ

Şekil 31'de hicaz seslerde gerdâniye'den karar perdesine doğru aşağı yönlü seyreden nağmenin tedricen gücünü azaltarak hafiflediği gösterilmiştir.

3.5. Vurgu

Vurgu Türk mûsikîsi icrâsında sıklıkla tercih edilen yorum unsurlarındandır. İfadeye ilişkin diğer yorum unsurlarında olduğu gibi nağmenin soru cevap şeklinde güçlü hafif ya da hafif güçlü şekillerinde seyirlerine uzun süreli güçlenmelerden ziyade tekil perdelerin parlatıldığı bir yorum unsurudur. İcrada çok güçlü duyurulan perdelerde vurgu (V) sembolü ile genel icrâdan üstte ama güçlü vurgudan hafif duyurulduğu yerlerde de (v) sembolü ile gösterilmiştir.



Şekil 31. Vurgulu icrâ

Şekil 31'de bestesi Sadettin Kaynak'a ait olan "Enginde yavaş yavaş" adlı eserin girişinde tatbik edilen bir icrâ kesiti yer almaktadır. Şekilde 1. ve 3. ölçü başında duyurulan karar perdelerinin güçlü vurgulandığına, 2., 4. ve 5. ölçülerde neva perdesi ile başlayan tartımların ilk perdelerinin daha hafif vurgulandığına dikkat ediniz.

Sonuç

Türk mûsikînde tavrı; icrâcının, alanıyla ilgili müntesip olduğu kendisinden

önceki icrâlara, icrâcılara ve/veya yörelere olan âşinâlığı -ki buna Türk müziği genel icrâ üslûbunun kavranması diyoruz- ve emekleri ışığında oluşup gelişen mûsikîye dâir özgün bir duruş, duyuş, okuyuş, yaşayış hâlidir. Dolayısıyla kişi geliştirdiği özgün tavrı muvâcehesinde “eserleri yorumlar”dan hareketle, icrâyâ ilişkin nota üzerine ilâve edilen bütün unsurları, yorum unsurları olarak tanımlamak ve tasnif etmenin daha doğru olacağı ve eser icrâsında yorumun, bilgi ve kazanımlar üzerine yapıldığında câmiâyâ değer ve anlam katacağı sonucuna vardık.

Buna göre yorum unsurlarının, icrâ tahlîli çalışmalarında nağmeye, ritme ve ifâdeye göre tasnif edilerek irdelenmesinin yerinde olacağı,

Türk müziği alanında emekleriyle yol açan ve özgün tavırları ile takip edilen yol olan icrâcıların sanata kattıklarının aktarımında, nota üzerinde gösterilerek yapılan ve anlatılan eser tahlillerinde kullanılan kavramlarının, aynı yolu yürüten/yürüyecek olan icrâcılar tarafından gereğince anlaşılabilmesi için yapılmış ve yapılacak olan akademik çalışmalar incelenerek olabildiğinde Türkçe ifâdelerle izâhının, yorumun anlaşılmasında büyük önem taşıdığı,

Türk müziğinin farklı icrâ alanlarında yapılacak yeni çalışmalarda icrâcılarının, batı dillerine ait terimler -ki aslında kullanılan burada kullanılmasını önerdiğimiz, ifâde ettiğimiz kavramlar, çeşitli çalışmalarda bugüne kadar az ya da çok kullanılan terimlerin farklı dillerdeki karşılıklarıdır-, tanımlar ve ifâdeler yerine kendi icrâ alanları, sazları ve yörelere göre kavramlar geliştirmekte daha cesur ve gayretli olmaları gerektiği sonuçlarına varılmıştır.

İcrâ analizleri üzerine çalışacak olan yeni icrâcı akademisyenlerin, bu çalışma ile Türk müziği saz/ses icrâları üzerine yapılan bütün akademik çalışmaları takip etmeleri, konunun derinlikle ve mukâyeseli kavranması bakımından önemle önerilmektedir.

Funding / Finansman: This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.


Conflicts of Interest / Çıkar Çatışması: The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Acar, Mehmet Bahattin. *Türk Müziği Klâsik Kemeçe İcrâsında Nota İcrâ Farklılığı Aleko Bacanos örneği*. Konya. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2023.
- Akbal İnce, Hilal Sonay. *Türk Müziği Çalıp Söyleme Geleneğinde Ud Eşliği 'Üdi Hrant Örneği*. Konya. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2023.
- Behar, Cem. *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları, 2023.
- Çetik, Özcan. *Tanbûri Cemil Bey'in Yaylı Sazlarda İcrâ Ettiği Taksimlerin Tahlili ve Eğitime Yönelik Etüdlere Oluşturulması*. Konya. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2022.
- Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara. Aydın Kitabevi, 33. Basım, 2017.
- Durak, Münevver Betül. *Türk Müsikiğinde Nevâ Kâr İcrâsı Bekir Sıdkı Sezgin, Merâl Uğurlu örneği*. Konya. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2022.
- Durmuş, İsmail. "Üslûp", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (Erişim 30 Mart 2024). <https://islamansiklopedisi.org.tr/uslup>
- Elibol, Gülcan. *Türk Müziği Keman Ekolleri Işığında Viyolonsel İle Türk Müziği İcrâsı*. Konya. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2022.
- Gönül, Mehmet. *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Alışturmaların Oluşturulması*. Konya. Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2010.
- Yahya Kaçar, Gülçin. *Türk müsiklîsinde Eser ve İcrâ Tahlili Yöntemleri*. Ankara. Gece Kitaplığı, 2020
- Yahya Kaçar, Gülçin. *Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri*. Ankara. Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2000.
- Tanrıkorur, Cinuçen. *Osmanlı Dönemi Türk Müsiki*. İstanbul. Dergâh Yayınları, 2016.
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. (Erişim 30 Mart 2024). <https://sozluk.gov.tr/>
- Yıldırım, Mustafa. *Son Osmanlı Mersiyehâni Sebilci Hüseyin (Okurlar) Efendi'nin Bestelerindeki Tavrı Özellikleri*. Ankara. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2016.
- Yıldırım, Mustafa. [Tarihi Geleneği ve İcrâsıyla Türk Müsikiğinde Mevlid ve Kâni Karaca](#), Konya. NEÜ Yayınevi, 2023.
- Yıldırım, Mustafa. *Türk Müsiki'nde Mevlid Geleneği ve Kani Karaca'nın Mevlid İcrâlarının Tahlili*. Ankara. Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Doktora Tezi, 2021
- Mustafa Yıldırım, "Yorum Unsurlarıyla Gelenekli Türk Müsiki'si Ses İcrâsına Yönelik Model Önerisi." *Rast Müzikoloji Dergisi*, 11/2, (Yaz, 2023), s.43-262. <https://doi.org/10.12975/rastmd.20231125>.

Geçmişten Günümüze Âşıklık Geleneği ve Erzurum'da Yetişen Son Dönem Âşıklarının Ürettiği Eserler

The Tradition of Minstrelsy from Past to Present and Works Produced by the Last Period Minstrels who Grew up in Erzurum

Burak Kurubaş 

Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye

Associate Professor, Necmettin Erbakan University, Turk Music Conservatory, The part of Instrument Education, Konya, Türkiye

burakkurubas@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0003-3276-4040>

Article Type / Makale Tipi
Research Article / Araştırma Makalesi

Article Information / Makale Bilgisi
Received / Geliş Tarihi: 05.02.2024
Accepted / Kabul Tarihi: 20.03.2024
Published / Yayın Tarihi: 30.06.2024

DOI: 10.31591/istem.1431755

Cite as / Atıf: Kurubaş, Burak. "Geçmişten Günümüze Âşıklık Geleneği ve Erzurum'da Yetişen Son Dönem Âşıklarının Ürettiği Eserler". *İstem* 43 (2024), 31-54. <https://doi.org/10.31591/istem.1431755>

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



Copyright / Telif Hakkı: "Authors retain the copyright of their works published in the journal, and their works are published under the CC BY-NC 4.0 license. / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC-BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanır."

Geçmişten Günümüze Âşıklık Geleneği ve Erzurum'da Yetişen Son Dönem Âşıklarının Ürettiği Eserler

Öz

Ozanlık/âşıklık geleneği, Türk kültür tarihinin en önemli sözlü kültür gelenekleri arasında yer almaktadır. Türklerin tarih sahnesinde görünmeye başlamasıyla birlikte, ozanlık olarak anılan gelenek, özellikle 16. yüzyıldan itibaren Türk-İslam senteziyle birlikte yerini âşıklık geleneğine ve âşıklara bırakmıştır. Bu bağlamda çalışmada vurgulanan ozanlık/âşıklık, kronolojik bir vurguya dikkat çekmektedir. Binlerce yıllık bir süreçte oluşan ve geleneksel uygulamalarını büyük ölçüde korumuş âşıklık geleneği, Türk halk kültürünün yaşatılmasında ve gelecek kuşaklara aktarılmasında hala önemli bir görev üstlenmektedir. Ozanlar/Âşıklar, toplumsal hayat içerisinde ortaya çıktığı ilk dönemlerden günümüze sohbet, düğün, eğlence gibi çeşitli meclislerde saz ve söz kabiliyetini sergileyen müzisyen karakteristikleriyle bilinmektedir. Doğu Anadolu bölgesi yöreleri başta olmak üzere, İç Anadolu ve Güney Anadolu'da yaygınlık gösteren geleneğin temsilcileri, diğer yöre âşıklarını büyük ölçüde etkilemiştir. Türkülerin en önemli üretim kaynağı olan ozanların/âşıkların eserleri, geleneksel öğretim ve aktarım modeli olan usta-çırak ilişkisiyle hafızalarda yer etmiş ve halka mal olmuştur. Erzurum, geçmişte olduğu gibi günümüzde de Âşıklık geleneğinin yaşadığı ve yaşatıldığı önemli bir merkezdir. Son yıllarda âşıklık geleneğinin bozulmasına, unutulmasına ve yeni temsilcilerinin yetişmemesine rağmen, Erzurum yöresinde Âşıklık geleneği hala sürdürülmektedir. Araştırmada bu noktada yöredeki âşıklık geleneği ve bu geleneğin sürdürüldüğüne dair güncel olarak icra edilen âşık müziğinin temsilcilerinin eserleri konu alınmıştır. Kültürel bir çalışma olması sebebiyle araştırmada kültür analizi deseni kullanılmıştır. Literatür taramasında elde edilen veriler üzerinde betimsel bir analizle geleneğin kuramsal çerçevesi oluşturulmuş, araştırmanın içerik analizi basamağında ise, Erzurum yöresinden amaçlı örneklem yöntemiyle belirlenen âşıklarının kaynaklık ettiği iki uzun hava, dört kırık hava olmak üzere toplam altı eser notaya alınmış, müzikal ve edebi açıdan analiz edilmiştir. Video kayıtlarından notaya alınan eserlerde âşıkların kendi icraları veya ulusala mal olmuş sanatçıların icraları esas alınmıştır. Sonuç olarak, geleneğin son dönemlerde büyük ölçüde sekteye uğradığı düşünülse de Erzurum yöresinde, geleneğe bağlı kalarak usta-çırak ilişkisinin etkisiyle hala özgün nitelikli eserlerin üretilebildiği, bu eserlerin halk tarafından benimsendiği, geleneğin sürdürüldüğü, âşık kahvehane kültürünün devam ettirildiği ve bu yolla geleneğin yeni kuşaklara aktarıldığı ortaya çıkarılmıştır.

Keywords: Ozanlık, Âşıklık, Erzurum, Nota, İcrâ.

The Tradition of Minstrelsy from Past to Present and Works Produced by the Last Period Minstrels who Grew up in Erzurum

Abstract

The tradition of troubadourism/minstrelsy is among the most important oral cultural traditions in Turkish history. With the emergence of Turks in historical contexts, the tradition known as troubadourism has gradually transitioned to the tradition of minstrelsy, especially since the 16th century with the Turkish-Islamic synthesis. In this study, the emphasis on troubadourism/minstrelsy draws attention to its chronological development. The tradition of minstrelsy, which has evolved over thousands of years, emphasizes its role in cultural transmission to future generations. From their earliest appearances in social life to the present day, bards/minstrels are recognized for their musical and storytelling abilities in various settings such as gatherings, weddings, and entertainment events. The influence of the tradition extends beyond regions, notably in Central Anatolia, Southern Anatolia, and especially in Eastern Anatolia, where it has significantly impacted other regions and minstrels. The works produced by bards/minstrels, serving as the primary source of folk song creation, have been preserved through the master-apprentice relationship, which serves as the teaching and transmission model within the tradition, thereby becoming part of the public domain. Just as in the past, Erzurum remains a significant center where the tradition of minstrelsy thrives and is preserved. Despite recent challenges and the scarcity of new representatives, the tradition continues in the Erzurum region. This research delves into the minstrelsy tradition in the region and examines the works of contemporary minstrel musicians to demonstrate the continuity of the tradition. Employing a cultural analysis design, the study establishes a theoretical framework through descriptive analysis of literature,

followed by content analysis focusing on six works—two long airs and four broken airs—notated and analyzed musically and literarily, representing the minstrels identified through purposeful sampling from the Erzurum region. The works transcribed from video recordings are based on performances by the minstrels themselves or those of nationally recognized artists. In conclusion, while the tradition has faced challenges in recent times, it is evident that in the Erzurum region, the master-apprentice relationship continues to foster the creation of original works, embraced by the public, thus ensuring the continuity of the tradition and the transmission of âşık coffeehouse culture to new generations.

Anahtar Kelimeler: Troubadour, Minstrel, Erzurum, Note, Performance.

Giriş

Tarihi milattan önce 4000'li yıllara kadar uzanan Erzurum, Sultan Alparslan'ın Anadolu'yu Türk yurdu kılmasıyla birlikte, bin yıldır Türklerin egemenliğinde ve Anadolu coğrafyasının doğusunda stratejik coğrafi konumu itibarıyla ekonomik ve askeri yönden tarih boyunca Anadolu'nun serhat şehri görevini sürdürmüştür. Şehrin kültürel ve sosyal yaşamı, bulunduğu konumun getirdiği imkânlar veya imkânsızlıklarla iç içe olarak şekillenmiştir. Anadolu'da Türk-İslam kültürünün en güzel örneklerinin görüldüğü özgün şehir kültürleri arasında önemli bir yere sahip olan bu kadim şehrin kültür ve sanat olguları da bir o kadar özgün ve zengindir.

Erzurum ve Erzurum kültürü/sanatı denildiğinde, şehirle özdeşleşmiş birçok irfan, kültür ve sanat değeri akla gelmektedir. Bu değerler arasında, şehrin irfanını simgeleyen Erzurum'lu İbrahim Hakkı, Alvarlı Muhammed Lütfi, Şair Nefi, Âşık Sümmani; şehrin insanının kahramanlığını temsil eden Nene Hatun, Kâzım Karabekir; cesaretini ve savaçcılığını ifade eden barlar, çevikliğini ve kuvvetini yansıtan cirit gibi birçok kültürel simge ve sanat şahsiyeti sıralanabilir.

Erzurum'da müzik hayatı, hem tekkelerde, camilerde, hem de kahvehanelerde, bey konaklarında ve köy odalarında varlık göstermiştir. Tanpınar bu durumu "Beş Şehir" adlı eserinde, Erzurum'da öteden beri devam eden bu iki başlı müzik geleneği olarak tanımlar.¹ Bu iki başlı müzik geleneğini, yörede yetişmiş şairlerin divan şiiri ve halk şiiri örneklerinde ve türkülerinde görmek mümkündür. Aslında bu bakımdan yöre türkülerini veya yöre repertuarını, Türk müziği açısından ele alındığında, form, makam, usûl çeşitliliği oldukça zengin ve seçkindir.

Erzurum yöresi müzik kültürü, Türk müziği icracılarına ve araştırmacılarına çok özel bir çalışma alanı sunmaktadır. Yöre türkülerinin üretim kaynaklarında âşıklık geleneği ve türkü yakıcıları olan âşıklar, geçmişten günümüze kadar ağırlıklı bir şekilde varlık göstermiştir. Yöre, bir bakıma âşıklık geleneğinin önemli merkezlerinden biri olarak kabul edilmiştir.

Emrah'tan Âşık Sümmani'ye, Âşık Reyhani'den günümüz âşıklarına kadar uzanan ve araştırma konusu kapsamında Erzurum'da yaşayan ve yaşatılan köklü bir geleneğe ve temsilcilere değinmeden önce, temelde ozanlık/âşıklık geleneğinin kökenine ve tarihi kaynaklarına değinmenin faydalı olacağı düşünülmektedir.

Günümüzde varlığını sürdüren ozanlık/âşıklık² geleneğinin çok uzun bir

¹ A. Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008).

² Araştırmada vurgulanan ozan/âşık kullanımı kronolojik bir vurguya işaret etmektedir; "Ozan veya âşık terimleri Türk kültürü içinde sırasıyla birbirlerinin yerine kullanılan, kimi dönemlerde de beraber kullanılıp ancak farklı manaları ifade eden iki terimdir. Her iki terim de çok uzun yıllardır kullanılıyor olsa da ozan sözcüğü, kullanım yaşı bakımından âşık sözcüğüne göre çok daha eskidir" Erdem Özdemir, *Türkiye Örneğinde Âşıklarda Müzik* (Sakarya: Sakarya Üniversitesi, Doktora Tezi, 2013). "Türk kültürü, yeni yurt edindiği Anadolu coğrafyasında yeni bir kültürel kimlik kazanınca, millî öze bağlı epik şiirler söyleyen ozan/baksıların yerini İslâmî öze bağlı lirik şiirler söyleyen âşık aldı" Erman Artun, *Günümüzde Adana Âşıklık Geleneği (1966-1996) ve Âşık Feymani* (Adana: Adana

geçmişe sahip olduğu bilinmektedir. Bu geçmişin, Türklerin tarih sahnesinde görünmesiyle birlikte başladığını söylemek mümkündür. İlk olarak Orta Asya'da izlerine rastlanılan Türklerin sosyal yaşamlarına dair bulgular incelendiğinde, ozanlık/âşıklık geleneğinin kökenine ulaşılabilmektedir. Ozanlık/âşıklık geleneğinin bu safhasında, Şamanizm inancıyla birlikte şamanların ön plana çıktığı görülmektedir.

Memlûk ordularında (13. yüzyıl) ozan adıyla anılan şairlerin olduğu bilinmektedir. Dede Korkut Hikâyeleri'nde anlatılan Oğuz boyları arasında çeşitli törenlere katılıp şiirler söyleyen ozanlar anlatılmaktadır. 14. yüzyıldan sonra Anadolu ve Azerbaycan yörelerinde, bazı özellikleriyle ozanlara benzeyen şairlere de ozan denilmiştir. Dinî-tasavvufî halk edebiyatında ilahî aşk, tasavvuf, tarikat ilke ve töreleri konularında şiirler söyleyen şairler için kullanılan âşık sözü, 16. yüzyılda dinî konular dışında şiir söyleyen saz şairleri için de kullanılmaya başlanmıştır. 16. yüzyıldan sonra ozanlar görülmez olmuş, yerini ozanlara benzeyen âşık adı verilen sanatçı almıştır.³

Bir bakıma, halk ozanlığının kökeninin, Türk toplumu arasında belli bir dönemi kapsayan Şamanlıkta aranması gerektiği yaygın bir düşüncedir. Müslümanlığın Türk toplumunun bütün alt katmanları tarafından kabul görmesinden sonra, şaman-ozanlar Müslüman âşıklar olarak İslamî (tasavvufî) nitelikli türkülerle ozanlık geleneğini yeni inançlarıyla sentezleyerek sürdürmüşlerdir.⁴

Ozanlık/âşıklık, Türk kültürünün en köklü kültürel geleneklerindedir. Aslında Türklerin, İslam öncesi inancına dayanan ozanlık olarak adlandırılan gelenek, 16. Yüzyıldan itibaren geçirdiği değişim süreciyle birlikte âşıklık geleneği olarak hayatini sürdürmüştür. Tarih boyunca bir çalgı eşliğinde şiirlerini söyleyen geleneğin temsilcileri ve sanatçı karakteri taşıyan âşıklar, destan, hikâye, şiir ve müzik gibi sanat alanlarında varlık göstermiştir.⁵

Âşıklıktan önceki son dönemi oluşturan, ozanlıktan âşıklığa geçiş sürecinin ve bu değişim/geçiş sürecini net bir şekilde gösteren eserlerin başında Türk kültüründe simge bir değere sahip Dede Korkut Hikâyeleri gelmektedir. Dede Korkut hikâyelerinde anılan ozanlar, Oğuz boyları arasında farklı karakteristikleriyle özel bir zümreyi temsil ederler. Müzisyen ve gezgin karakterli bu ozanlar, kopuzlarıyla ilden ile, obadan obaya gezerler ve toplum hayatının getirdiği düğün, ziyafet gibi ortamlarda bulunurlar. Kopuzlarıyla eski Oğuz destanları ve Dede Korkut Hikâyeleri söyler, ortaya çıkan yeni olaylar ve gelişmelerle ilgili yeni şiirler üretirler; bunun karşılığında halkın içerisindeki zengin insanlar tarafından bazen kıymetli elbise veya yiyeceklerle ödüllendirilirler.⁶

→

Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, 1996).

³ İlhan Başgöz, *İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi* (İstanbul: Ararat Yayınları, 1968).

⁴ Ümit Kaynar, *Türk Halk Kültürü ve Halk Müziği* (İstanbul: Ege Yayınları, 1996).

⁵ Özdemir, *Türkiye Örneğinde Âşıklarda Müzik*.

⁶ Cengiz Gökşen, "Dede Korkut Hikâyelerinin Ozan Tipi Bağlamında Kars Âşıklık Geleneği", *Turkish Studies* 4 (2011), 149-161.

Şamanlar, toplumun inanç merkezinde bulunan dini önderler olarak karşımıza çıkmaktadır. Konuya yönelik dikkat çeken en önemli ayrıntı, şamanların kopuz ile yakından ilişkili olmalarıdır. Şamanların dini törenleri, kopuz eşliğinde yönettiği çoğu araştırmacının tespitleri arasında yer almaktadır. Bu durumun zamanla kopuzun Türk toplumunda özel bir konuma sahip olmasına zemin hazırladığı düşünülmektedir. Şamanlarla birlikte ön plana çıkan kopuzun daha sonra ozanlar vasıtasıyla elden ele dolaştığı görülmektedir. Ozanların/âşıklıkların şiirlerini söylerken kullandıkları çalgı “kopuz” olarak adlandırılmıştır. 15. yüzyılda Türk Dünyası’nda “ozan” sözcüğü, “kopuz” anlamında kullanılmış, böylece bu aleti çalarak şiir okuyanlara “ozancı” denilmiştir. Anadolu sahasında ozanların âşık adıyla anılmasıyla birlikte çaldıkları müzik aletinin adı “çöğür” veya “saz” olarak kullanılmaya başlanmıştır. Ozanların/âşıkların ezgi üretmek için kullandıkları eski Türk çalgılarından “kopuz”, daha sonra “saz” veya “âşık sazı” denen çalgının günümüze kadar çeşitli değişimlerle birlikte gelmiş son şekli bağlamadır. Geleneğin bilinen en önemli çalgısı günümüzdeki bağlama ve farklı coğrafyalarda karşılaşılan bağlama türevleridir.⁷

Ozanların şamanlar gibi dini önder olmadığı ancak toplum içerisinde önemsenen ve saygı duyulan kişiler olduğu bilinmektedir. Ozanlar, toplumun duygu ve düşüncesini edebi bir anlatımla sundukları ve bu sunumu genellikle kopuz eşliğinde gerçekleştirdikleri bilinmektedir.

Selçuklu orduları içerisinde 11. ve 12. yüzyıllarda ozanların, kopuz adı verilen çalgı aletini çalarak epik şiirler söyleyerek askerleri eğlendirdikleri bilinmektedir. Dede Korkut hikayelerinde, “dügün evine git, ozan, ağam Beyrek gideli evimize, ozan geldiği yok, bundan sonra hikâyeyi Alp Ozanlar söylesin” gibi ifadelerle ozanlar geçmektedir. Bunun yanında, Dede Korkut hikayeleri ozanların toplum içindeki yerlerine dair bilgiler vermektedir. Ozanlar, İslamiyet’in kabulünden sonra da Türk toplumu arasında yaşamlarını sürdürmüşlerdir.⁸

Göçebe bir toplum yapısında, ozanların kopuzlarını sürekli yanlarında taşıdıkları ve çoğu zaman birbirleri arasında etkileşim içinde oldukları görülmektedir. Bu sürecin zamanla bir gelenek haline dönüştüğü ve yıllar içinde kültürel bir zenginliğe kavuştuğu söylenebilir. Ozanlık geleneği, bu doğrultuda usta-çırak ilişkisiyle geçmişten geleceğe aktarılarak mevcudiyetini sürdürmüş ve âşıklık geleneğinin temellerini oluşturmuştur. Âşıklık geleneğinin, ozanlık geleneğinin devamı olduğu ve zamanla ozan/âşık kavramlarının yer değiştirdiği, ancak özellikle Türklerin İslamiyet’i kabulüyle birlikte İslamiyet etkisinde gelişimini sürdürdüğü genel olarak kabul edilen bir görüş olmasına rağmen, âşıklık geleneğinin ozanlık geleneğinin devamı olmadığı ve yeni bir oluşum olarak ortaya

⁷ Rifat Eravşar, “Âşıklık Geleneği Bağlamında ‘Bağlama’nın Anadolu’daki Yayılma Alanları”, *Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi* 2/1 (2012), 31-35.

⁸ Başgöz, *İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi*.

çıktığı görüşü, bazı araştırmacılar tarafından savunulmaktadır.

İslam inancının benimsenmesinden sonra ortadan kaybolduğu düşünülen Ozan-baksı geleneğinin, yaklaşık beş asır sonra İslam tarzında yeniden ortaya çıktığını söylemek pek mümkün değildir. Ozan-baksı geleneğinden âşıklığa geçiş dönemiyle ilgili eserlerin veya çalışmaların henüz olmaması bir şanssızlık olarak görülmelidir. Türklerin, İslam inancına geçişten sonra büyük göçlerle başlayan ve yeni bir yurt edinme çabası ve mücadelesi verdiği bu dönemin, İslam'ı yayma ve benimseme dönemiyle paralel bir mücadelede gitmesi sebebiyle bugün Tekke edebiyatı tarzında daha fazla eser verdiklerini ve bu eserlere daha fazla ilgi gösterdiklerini söylemek mümkündür. Baksı/ozan geleneği ise bu dönemde belirli ölçüde Tekke tarzını etkilemiş, aynı zamanda eski uygulamalarını koruma çabası göstermiş, kendine özgü kural ve kalıplarını sahip olduğu esneklik sayesinde yeni şartlara uyarlamıştır.⁹

Ozan ile kopuzu ayrılmaz bir bütünün parçaları olarak telaffuz etmek mümkündür. Âşık ve sazını da aynı bütünlükle değerlendirmek gerekir ki onlara "saz şairi", "çöğür şairi", "sazlı ozan" denilmiştir.¹⁰ Şekil itibarıyla incelenecek olursa ozan-kopuz ikilisinin birbirini tamamlayıcı unsuru olması ve ozanların aynı zamanda halk şairi olması, bununla birlikte sözlü edebiyatın öncüleri olarak geleneği gelecek kuşaklara aktarması bakımından âşık-bağlama ikilisine ve âşıklık geleneğine çok benzer olduğu söylenebilir. Aynı zamanda âşıklık geleneğinin başladığı andan itibaren ozanlık geleneğinin ortadan kaybolması, bir geleneğin yerini diğer geleneğe bıraktığı yorumunu da doğrular niteliktedir.

16. yüzyıldan sonra, Eski Türk geleneklerinde ve Dede Korkut hikayelerinde karşılaşılan ozanların yerini onlara benzeyen âşıklar almıştır. Göçebelikten yerleşik hayata geçişle, şehir hayatının gereklilikleri içerisinde yeni bir toplum düzeninin kurulması, toplum içindeki anlaşmazlıkların artması destan anlatan ozanın yerini âşık karakterine bırakan ortamı sağlamıştır. Epik şiirden günlük hayata yönelen koşmaya geçiş, bu geçiş sürecini desteklemiştir. Bu değişimle birlikte âşıklar, ozanın çaldığı kopuz yerine günümüzdeki bağlama veya âşık sazı olarak adlandırılan çalgıyı çalmaya başlamış, epik şiirlerin yerine yerleşik hayatı tasvir eden koşmalar söylemeye başlamışlardır.¹¹

Bu doğrultuda, ozanların elindeki kopuzun bağlamaya dönüştüğü dikkat çeken diğer bir husus vardır. Ozanlık geleneğinde ön planda olan kopuz gibi, bağlamanın da âşıklık geleneğinde öne çıktığı görülmektedir. Âşıklar, ozanlar gibi edebi ürünlerini bağlama eşliğinde dile getirir ve bağlamalarını yanlarından hiç ayırmazlar. Aynı şekilde, âşıklık geleneği de usta-çırak ilişkisiyle gelecek nesillere aktararak devam etmektedir.

⁹ Umay Günay, *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2015).

¹⁰ Saim Sakaoğlu, "Ozan, Âşık, Saz Şairi ve Halk Şairi Kavramları Üzerine", *Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler*, ed. Salih Turhan (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992).

¹¹ Başgöz, *İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi*.

Ozanlar, âşıklar ve benzeri sanatçılar, kendi coğrafyalarındaki adları ne olursa olsun, bütün Türk dünyasında müzik ve şiir türünün yaratıcıları olarak bilinmektedir. Âşıkların yalnızca 16. ve 20. yüzyıllarda Anadolu'da ortaya çıkan bazı türkü metinlerinin kaynak kişisi olmadığı, daha önceki yüzyıllarda diğer Türk şubelerinde, özellikle de Azeri Türkleri ve Hazar ötesi Türkmenleri arasında türkü metinlerinin de kaynakları olduğu Köprülü tarafından vurgulanmaktadır.¹²

Ozanların ve âşıkların, toplumun kendilerine yüklediği misyonla milli kültürümüzün bir anlamda koruyucuları olmuş, sesleri ve sazlarıyla her zaman halkın yanında yer alarak, onların sesini nesillerden nesillere duyurmuşlardır.¹³

1. Yöntem

Araştırma, genel anlamda Türk kültüründe ozanlık/âşıklık geleneği ve Erzurum yöresi âşıklarının ürettiği eserlere odaklanması itibariyle kültürel bir çalışma özelliği sergilemektedir. Âşıklık geleneği, binlerce yıllık bir süreçte oluşmuş, Türk halk kültürünün gelecek kuşaklara aktarıldığı somut olmayan önemli bir kültür alanıdır.¹⁴ Kültür kavramı ele alındığında doğası gereği muğlak ve soyut bir kavramdır. Araştırma yöntemi açısından kültürel çalışmaların standart veri toplama araçlarıyla ölçülebilmesi oldukça zordur. Araştırma, kültürel bir çalışma olması sebebiyle betimsel ve içerik analizi bir arada kullanılmıştır.

1.1. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Araştırmanın betimsel analiz aşamasında literatür taranmış, geçmişten günümüze ozanlık/âşıklık geleneği, Erzurum âşıklık geleneği ve Erzurum'da âşıklık geleneğinin icra edildiği ortamlara yönelik kuramsal bir çerçeve oluşturulmuş ve yorumlanmıştır.

İçerik analizi aşamasında, amaçlı örneklem yöntemiyle Erzurum'da yetişen son dönem âşıkları ve onların kaynaklık ettiği örnek eserler belirlenmiştir. Örneklem grubunda yer alan beş âşik ve onların birer örnek eserinin video kayıtları tespit edildikten sonra, belirlenen eser örneklerinin söz ve saz bölümleri, kaynak âşıkların veya yorumcunun icrası esas alınarak tüm dinamikleriyle notaya alınmış ve notaya aktarılan icra örnekleri, finale nota yazım programında bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Son olarak, eser örnekleri müzik ve söz yönünden içerik analizine tabi tutularak yorumlanmıştır.

2. Âşıklık Geleneği

Anadolu'da âşıklık geleneğine 13. yüzyıldan sonra rastlanmaktadır. "Âşik" sözcüğünün Türkçe anlamı "ışık", Arapça'da ise "seven" ve "gönül" anlamına gelir. Bu terim, başlangıçta İslamî şiirler söyleyen şairler tarafından kullanılmış, daha sonra saz şairlerinin tamamı "âşik" adını benimsemiştir. Veled Çelebi'ye göre, "ışık" ve "âşik" sözcükleri Türkçe "ışık" kelimesinden gelmektedir. Çankırlılı Ahmet Talat,

¹² Ali Yakıcı, *Halk Şiirinde Türkü* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2013).

¹³ İsmail Bingöl, *Türkülerde Yaşayan Şehir* (İstanbul: Emek Matbaacılık, 1999).

¹⁴ Öcal Oğuz, "Somut Olmayan Kültürel Miras ve Kültürel İfade Çeşitliliği", *Milli Folklor* 82 (2009), 6-12.

âşık sözcüğünü “yüreği aşkla dolu, kalbi muhabbetle aydınlanmış kişi” olarak tanımlamıştır.¹⁵

“Âşık”, saz eşliğinde ya da sazsız, doğaçlama olarak, kalemle ya da bu özelliklerin birkaçını bir arada taşıyan ve âşıklık geleneğine bağlı olarak şiir söyleyen halk sanatçısıdır. Bu şiir söyleme biçimine “âşıklık-âşıklama” adı verilirken, âşıkları yönlendiren kurallar bütününe de “âşıklık geleneği” denir.¹⁶

Âşıklar, yaşadıkları çevrenin etkisi altında kalmış ve aynı zamanda halkın yarattığı, yaşattığı, uzun dönemler içinde meydana gelmiş ve halkın ortak malı olan ürünlerden de faydalanmışlardır. Âşık geleneği, sözlü edebiyatı her zaman zenginleştirmiştir ve geniş halk kitlelerine aktararak geleneğin yaşamasına katkı sağlamıştır.

Türklerin İslamiyet öncesi müzik kültürüne dair detaylara kam, ozan, baksı gibi karakterlerde ve 16. yüzyıldan itibaren âşıklar olarak bilinen ilk müzisyenlerde ulaşılabilmektedir. Ozanlar/âşıklar daha ziyade köylerde yaşayan ve köylü/kırsal kökenli bir geleneği temsil etmelerine rağmen, “şehir kültüründe de büyük şehirlere ve özellikle İstanbul’a gelen âşıkların buldukları çevre, âşıkların sanatsal edimlerini etkilemiş ve dönemin kent kültürüne dair yapı ve terminolojiyi bünyesine katmalarını sağlamıştır.”¹⁷

Âşıklık geleneğinin İslamiyet’in etkisi altında geliştiğini söylemek mümkündür. Tasavvufi konuların âşıklık geleneğinde önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Ozan yerine âşık isminin kullanılmasına yönelik bulguların çoğunlukla geçmiş dönemlerde yaşamış ozanların/âşıkların şiirleriyle sınırlı olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra Evliya Çelebi’nin Seyahatnamesinde de bazı âşıkların isimleri kayıt altına alınmıştır.

Âşık edebiyatında çırak edinme/yetiştirme geleneği, sürekliliğini sağlayan ve yüzyıllar boyunca yaşatılan bir öğretim modelini oluşturmaktadır. Usta âşık, sazda ve sözde yetenekli ve hevesli birini çırak olarak yanına alır, gittiği yerlere götürür, ustaların yer aldığı meclislere sokar, günü gelince mahlasını verir. Yıllar süren bir süreci ustasına hizmetle geçirilen çıraklıkla ve çırakların da yine daha küçükleri çırak tutup geleneğin üstten aşağıya doğru bir usta-çırak ilişkisi içinde yaşaması sağlanır. Çırak, ustası öldükten sonra bulunduğu meclislerde ustasının şiirleriyle söze başlar, yer aldığı meclislerde ustasının ismini zikreder, onun izini takip eder. Çırağın, ustasında hâkim olan tavır, üslup, icrâat, kültür ve dile bağlılığı, kendisinin yetiştirdiği çırağına da sirayet eder. Zamanla, bu gelenek zinciri içinde bir âşık kolu ortaya çıkar. 19. yüzyıldan itibaren, edebiyatımızda önemli kollar olarak zikredebileceğimiz Erzurumlu Emrah, Ruhsatî, Dertli, Sümmanî, Derviş Mu-

¹⁵ Hikmet Dizdaroğlu, *Halk Şiirinde Türler* (Ankara: TDK Yayınları, 1969).

¹⁶ Erman Artun, *Âşıklık geleneği ve Âşık Edebiyatı* (Ankara: Karahan Kitabevi, 2019).

¹⁷ Erdem Özdemir, “Sosyokültürel Bir Müzik İcra Ortamı Olarak Âşık Kahvehaneleri ve Bursa Âşıklar Kahvesi”, *Rast Müzikoloji Dergisi* 1 (2016), 1153-1165.

hammed, Huzurî ve Şenlik Kolları da bu şekilde vücut bulmuştur.¹⁸

Ozan veya âşık olarak adlandırılan kişilerin dikkat çeken en önemli özelliği saz şairi olmalarıdır. Türk halk müziğinin, müzikal ve kültürel anlamda en temel dayanağı olan bu geleneğin temsilcileri âşıklar ve onların temsil ettiği âşık müziğidir. “Âşık müziği, âşık adı verilen saz şairlerinin icra ettiği müziktir. Âşıklık geleneğinde, şiir söylemede olduğu gibi müzikte de usta mâli kullanılır ve bir ustaya bağlanan çırak, ustasından sadece söz söylemeyi değil, sözü melodi ile birleştirmenin inceliklerini de öğrenir.”¹⁹

Öğretim ve intikalini usta-çırak ilişkisi içerisinde günümüze kadar sürdürmüş olan ozanlık/âşıklık geleneğinde, söz unsurunun ön planda olması, bağlama çalmanın ancak bu yapıya yardımcı bir unsur olarak sadece eşlik durumunda kalmasına neden olmuştur. Bu durum; âşıklık geleneğinde sözün (şiirin) hâkim olduğu algısını ve gerçekliğini ortaya koymaktadır.

Âşıklar arasında ustalıkla çalgı çalmak, sanat gücünü gösteren bir özellik kabul edilmekle birlikte, tek başına âşıklık değerini ortaya koyan bir husus değildir ve âşıkların hepsinde aranmayan bir özelliktir. Âşıklar, sazlarını; seslendireceği türkülerini kafalarında hazırlamak ve sözlerini çalgıdan çıkarttıkları ezgilerle süslemek için bir ilham vasıtası olarak kullanırlar. Âşıklar için çalgı (saz), ilham veren bir araç olduğu kadar, aynı zamanda kimlik veren/belirten bir aksesuar görevi de görür. Âşıklar, irticalen söyledikleri deyişlerini, sözlerini zihinlerinde hazırlarken, dinleyenleri saz çalarak oylar ve bir anlamda saz çalmayı, söz üretecek zaman kazanma aracı olarak kullanır.²⁰

Bu geleneğin sanatsal açıdan önemli bir unsuru, ozanın veya âşığın ürettiği şiiri veya sözü tek başına bağlama aracılığıyla icra etmesidir. Ozanlık veya âşıklık geleneği, genellikle çalıp-söyleme şeklinde yaygın bir biçimde icra edilir.

3. Erzurum’da Âşıklık Geleneği

Erzurum, âşıklık geleneğinin canlı tutulduğu bölgeler arasında öne çıkmaktadır. Bu durum, halkın âşıklara ve âşıklık geleneğine verdiği değere dayanmaktadır. Halk arasında âşıklık geleneğine ve âşık ürünlerine karşı belirgin bir ilgi olduğu gözlemlenmektedir. Bu ilgi sonucunda âşıklık geleneğinin canlı kalması ve yeni kuşakların bu geleneği benimsemesi mümkün olmaktadır. Dolayısıyla âşıklığa ilgi duyan kişilerin yetişmesi daha yaygın hale gelmektedir.

Doğu Anadolu ve İç Anadolu başta olmak üzere Güney Anadolu bölgeleri, âşıklık geleneğinin ve âşıkların yoğunlaştığı bölgelerdir. Özellikle Doğu Anadolu bölgesinde, Erzurum ve Kars yörelerindeki âşık fasılları, halkın huzurunda belirli kurallara bağlı kalarak yapılan saz ve söz karşılaşmalarına dayanmaktadır. Bu kar-

¹⁸ Doğan Kaya, “Edebiyatımızda Âşık Kolları ve Şenlik Kolu”, *Türk Kültürü* 412 (1997), 499-508.

¹⁹ Sevilay Çınar, *Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye’de Kadın Âşıklar* (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Doktora Tezi, 2008).

²⁰ Süleyman Şenel, *Kastamonu’da Âşık Fasılları* (Kastamonu: Kastamonu Valiliği, 2007).

sılaşmalar genellikle “karşılaşma”, “deyişme”, “atışma” veya “karşı beri” gibi adlarla anılır. Erzurum, Erzincan, Kars ve Ardahan yörelerinde yetişen çok sayıda temsilci, diğer bölgelerdeki âşıkları ve geleneği büyük ölçüde etkilemiştir.²¹

Erzurum'da yaşayan âşıklık geleneği, eskiye nazaran daha az yaygın olmasına rağmen, hala mevcut âşıklar tarafından sürdürölmektedir. Bu âşıklar, az da olsa yeni çıraklar yetiştirmekte ve âşık kahvehane kültürünü devam ettirmeye çalışmaktadır.

“16. yüzyılda teşekköl ettiği bilinen büyük halk hikâyelerinde Erzurum, mekân olarak kendini göstermektedir. Örneğin Âşık Garip, Kerem ile Aslı, Emrah ile Selvihan gibi büyük halk hikâyelerinde kahramanlar, Erzurum'da ya bir kahvehanede ya da çevre ilçelerde ya da köylerde bir bey odasında bir başka âşıkla karşılaşırlar ve imtihan vererek bir bakıma âşıklıklarını ispat ederler. Kahramanlarının yaşadıkları meçhul olsa da, bu hikâyeler Erzurum'daki geleneğin tarihi derinliklerini göstermek bakımından önemlidir.”²²

Günümüzdeki âşıklık geleneğinin zayıflamasında, teknolojinin gelişmesine paralel olarak yaygınlaşan medya araçlarının etkili olduğu ve bunun sonucunda küreselleşmenin rol oynadığı kabul edilmektedir. Küreselleşme nedeniyle âşıklık geleneğinin tamamen yok olduğu illere veya bölgelere nazaran Erzurum'da âşıklık geleneğinin hala muhafaza edilmeye çalışılması umut vericidir. Ancak, küreselleşmeye büyük ölçüde maruz kalındığı günümüzde, âşıklık geleneğinin gelecek kuşaklara sağlıklı bir şekilde aktarılmasının sürdürülebilirliği tartışmalı bir konudur. Erzurum'da orta yaş ve üstündeki bireylerin âşıklık geleneğine daha ilgi gösterdiği ve genç kuşağın popüler kültürden oldukça etkilendiği göz önünde bulundurulduğunda, günümüz âşıklarının âşıklık geleneğini sürdürme çabaları son derece takdir e şayan bir durumdur ve büyük önem taşımaktadır.

Doğu Anadolu bölgesinde, özellikle Erzurum, Kars, Ardahan ve Artvin bölgelerinde yaygın olan Âşıklık geleneğinde, “âşık ağzı” veya “makam” yerine kullanılan bazı özel terimler bulunmaktadır. Her biri kendi içinde ayrı bir ustalık gerektiren birçok âşık ağzı, âşık fasıllarında icra edilmekte ve örneklendirilmektedir. “Erzurum, Kars ve çevresinde âşıkların icra ettiği âşık havaları çeşitli türlere ayrılır. Bu türler başlıca Kerem havaları, Sümmânî, güzelleme, derbeder, tecnis, divanî, yarıltma, geraylı, nasihat, durnalar, muhammes, civan öldüren, satranç, taşlama, çakıştırma, keşişoğlu, maya, Türkmanî, yar havası, tekellüm, destan, üç kollu, dübeyt, deyiş, cenkleme, koçaklama, garibî, hoş damak, zarıncı, erdiş, Köroğlu, sarı yıldız, beg usûlü, zencirleme, yedekleme, Köroğlu koçaklaması, şikeste, dudak değmez, semâyi ve Köroğlu güzellemesi”²³ gibi adlarla bilinir ve icra edilir.

²¹ Günay, *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*.

²² Metin Özarslan, *Erzurum ve Çevresinde Âşık Geleneğinin Bugünkü Durumu* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Doktora Tezi, 1999).

²³ Süleyman şenel, “Âşık Musikisi”, *İslam Ansiklopedisi* (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991).

3.1. Erzurum'da Âşıklık Geleneğinin İcrâ Ortamları

Âşıkların en önemli icra mekanlarından biri ve geleneğin ayakta kalmasında temel rol oynayan kurumsallaşma süreci 17. yüzyılın başlarına kadar uzanmaktadır. Bu süreçte Osmanlı kahvehane kültüründe âşık kahvehaneleri olarak adlandırılan yerlerde âşıkların icraları sıkça gerçekleşirdi. 18. yüzyılda Yeniçeri kahvehaneleri ve sonrasında 19. yüzyılda semai kahvehanelerinde ise daha çok eğlence ve müziğe yönelik programlarda âşıkların icralarına rastlanmaktadır.²⁴

Erzurum'da âşıklık geleneğinin en önemli icra ortamları arasında köy odaları ve kahvehaneler gelmektedir. Köy odaları, Erzurum'daki geleneksel yaşamın önemli mekanlarından birini oluşturur. "Bu odalar, köye gelen misafirlerin konaklamaları ve dinlenmeleri için inşa edilmiştir. Tanıdık ya da tanımadık olsun, köye gelen misafirler bu odalarda ağırlanır. Köy odaları, köyün ortak malı olmakla birlikte, varlıklı kişiler tarafından da sahip olunabilir."²⁵

Köy yaşamının önemli bir parçası olan köy odaları, nişan, düğün, sünnet gibi törenlerin düzenlendiği, köy halkının sorunlarının tartışıldığı, haklı ve haksız durumların belirlendiği, uzun kış gecelerinde sohbetlerin yapıldığı, ziyafetlerin verildiği, oyunların oynandığı ve âşıkların destan anlattığı ve saz çaldığı önemli bir mekândır.

Kahvehaneler, genellikle kent kültürü içinde yaşayan insanların bir araya gelerek iletişim kurduğu önemli toplumsal mekânlar arasındadır. Bu mekânlar arasında âşıkların da ziyaret ettiği ve icra ettiği kahvehaneler, âşık sıfatıyla anılan âşık kahvehaneleri olarak bilinmektedir.

Âşık kahveleri, ülkenin her yerinde saz şairlerine konak ve mesken olmuştur. Saz ve sözden anlayan insanlar, konuk şairler bu kahvelerde ağırlanır, destanlar anlatılır, atışmalar yapılır. Bu mekânlarda yapılan atışmalarda üstün gelen usta âşıkların elleri öpülür.²⁶ İçtimai hayatın günümüze kadar önemli bir kurum olarak ortaya çıkan kahvehaneler, zamanla türkü icra ortamları/mekânları olarak da görülmektedirler. Kahvehaneler yüzyıllar içinde dönem dönem türkü kaynakları olarak bilinen ozan/âşıklar için sanat icra mekânı olmuş, adeta birer ozan/âşık evine dönüşmüşlerdir.²⁷

Erzurum'da âşık kahvehanelerinin geçmişiyle ilgili kesin bilgilere kaynaklarda rastlanmamaktadır. Ancak, bazı halk rivayetleri ve edebi eserler bu konuda birtakım ipuçları vermektedir. Kerem ile Aslı, Ercişli Emrah ile Selvihan ve Âşık Garip hikâyelerinde Erzurum'a atıfta bulunularak âşık kahvelerinden bahsedilmesi, Erzurum'da âşık kahvesi geleneğinin en az beş yüz yıllık bir tarihe sahip

²⁴ İsmail Ediz, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'in İlk Yıllarına Kahvehaneler ve Sosyal Değişim", *Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Dergisi Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Dergisi/1* (2008), 179-189.

²⁵ Veli Mavili, *Yozgat Yöresi Müzik Kültürünün İncelenmesi* (Sakarya: Sakarya Üniversitesi, 2012).

²⁶ Kenan Tuna, *Erzurum Türküleri ve Nazariyatı* (Erzurum: Semih Ofset, 2001).

²⁷ Yakıcı, *Halk Şiirinde Türkü*.

olduğunu düşündürebilir.²⁸

Günümüzde, Erzurum merkezine bağlı Yakutiye ilçesinde yer alan Yoncalık Mahallesi'nde köklü bir geçmişe sahip olan Temelli Kırathanesi'nde haftanın belirli günlerinde âşıklar halkla buluşmaktadır.



Fotoğraf 1. Temelli Kırathanesi (Âşıklar Kahvesi Günlerinden)

3.2. Erzurum'da Yetişen Son Dönem Âşıkları Tarafından Üretilen Eserler

Erzurum'un kültürel değerleri arasında, Türk halk müziğinin üretim kaynakları açısından âşıkların son derece önemli olduğu düşünülmektedir. Bu doğrultuda, Erzurum âşıklık geleneği içinde yetişmiş ve sanatlarını/eserlerini ulusal düzeyde tanıtmış âşıklardan örnek eserler notaya alınarak incelenmiştir.

3.2.1. Âşık Mevlüt İhsani'nin "Göz Yaşım İle Mektup Yazdım Rüzgâra" adlı eserinin analizi

Âşık Mevlüt İhsani (Mevlüt Şafak, Erzurum/Şenkaya – 1928-2010), kaynak olarak kullanılan ve Yıldırım Budak tarafından yorumlanan "Göz yaşım İle Mektup Yazdım Rüzgâra (Bilemem)"²⁹ adlı uzun hava türündeki eser, geleneğin devamlılığını teşvik etmek ve repertuvara kazandırmak amacıyla usta icracı Yıldırım Budak icrasından notaya alınmıştır. Eser, âşıklık geleneğinde irticalen çalıp-söyleme geleneği açısından son derece önemli olan uzun hava türünde, (herhangi bir usüle bağlı kalmaksızın) âşık üslûbunda icra edilmesiyle dikkat çeker. Bu eser, Gerdâniyye makam dizisindedir. Âşık Mevlüt İhsani'nin kendi halini ifade ettiği ve daha sonra gönlündeki soruları sormak istediği kişiye yönelttiği bu eser, bazı yorumcuların ve halkın dilinde baba veya oğul gibi bazı katma sözcükler eklenerek söylenmekte, babaya veya evlada ithaf edilmektedir. Kültürel ve müzikal açıdan incelendiğinde, bu eser, Erzurum âşıklık geleneği ve yöresel müzik kültürü açısından geleneksel üretimin hala devam ettiğini gösteren bir niteliğe sahiptir.

Eserin sözleri, lirik türde yazılmıştır ve halk şiiri türünü işlemektedir. Şekil olarak, koşma nazım biçimi, dörtlük nazım birimi ve 11'li hece ölçüsüyle, (6+5) durağının tercih edildiği görülmektedir. Kafiye şeması olarak (1) a-b-a-b, (2) c-c-c-

²⁸ Dilaver Düzgün, "Erzurum'da Âşık Kahvesi Geleneği", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 1 (1995), 15-22.

²⁹ "Âşık Mevlüt İhsani, Baba Gözyaşım İle Mektup Yazdım Rüzgâra", *Youtube* (23 Kasım 2016).

b, (3) d-d-d-b, (4) e-e-e-b, (5) e-e-e-b şeklinde tespit edilmiştir.

3.2.2. Âşık Mustafa Ruhani'nin "Uzak Yerden Görünüyor Karartı" adlı eserinin analizi

Âşık Mustafa Ruhani'nin (Mustafa Temel, Erzurum/Tortum - 1931-2024) kaynaklık ettiği ve Yıldırım Budak'ın yorumladığı "Yola Bakın Belki Gelen Babamdır (Babam)"³⁰ adlı uzun hava türündeki eser, geleneğin devamlılığını teşvik etmek ve repertuvara kazandırmak amacıyla Yıldırım Budak'ın icrasından notaya alınmıştır. Âşıklık geleneğinde irticalen çalıp-söyleme geleneği açısından son derece önemli ve bir ustalık göstergesi olan bu uzun havanın icra açısından oldukça zor süsleme ve hançere özelliklerine sahip olduğu görülmektedir. Eser Hüseyini makam dizisindedir. Âşıklık geleneği ve yörenin müzik kültürü bakımından üretimin hala gelenekten kopmadan devam ettiğini gösterir bir niteliğe sahiptir.

Eserin sözleri, halk şiiri türünde ve konu bakımından lirik bir nitelik taşımaktadır. Şekil olarak, koşma nazım biçimi, dörtlük nazım birimi ve 11'li hece ölçüsüyle (6+5) durağının tercih edildiği gözlemlenmektedir. Kafiye şeması ise (1) a-b-a-b, (2) c-c-c-b, (3) d-d-d-b, (4) e-e-e-b şeklinde tespit edilmiştir.

3.2.3. Âşık Nuri Çırağı'nın "Seni Görmüş İdim Onbir Yaşımda" adlı eserin analizi

Âşık Nuri Çırağı'nın (Nuri Cihan Karataş, Erzurum/Şenkaya - 1928) kaynaklık ettiği ve yine kendisinin yorumladığı "Seni Görmüş İdim Onbir Yaşımda"³¹ adlı kırık hava türündeki eser, geleneğin devamlılığını teşvik etmek ve repertuvara kazandırmak amacıyla âşığın kendi icrasından notaya alınmıştır. Eser 4/4'lük (Sofyan usulünde) ve Hüseyini makam dizisindedir. Âşıklık geleneğinde irticalen çalıp-söyleme geleneğinin yanında, kırık hava türünde eser üretebilme ve bunun halkın dilinde yaygınlık göstermesi, geleneğin devamlılığını sürdürmesi ve varlığını koruması açısından önemlidir. Günümüzde bu eser, farklı halk müziği icracıları tarafından yorumlanmakta ve albüm çalışmalarında yer almaktadır. Âşık Nuri Çırağı, çocukluk dönemi kabul edilebilecek bir yaşta yaşadığı bir duyguyu eserinde işlemiştir.

Eserin sözleri, halk şiiri türünde ve işlenen konu yönünden lirik türdedir. Şekil olarak ise koşma nazım biçimi, dörtlük nazım birimi ve 11'li hece ölçüsüyle, (6+5) durağının tercih edildiği görülmektedir. Kafiye şeması olarak (1) a-a-a-b, (2) c-c-c-b, (3) d-d-d-b, (4) e-e-e-b şeklinde tespit edilmiştir.

3.2.4. Âşık Sıtkı Eminoğlu'nun "Dadaşa Sor" adlı eserinin analizi

Âşık Sıtkı Eminoğlu'nun (Sıtkı Emen, Erzurum/Hasankale - 1950) kaynaklık ettiği ve yine kendisinin yorumladığı "Dadaşa Sor"³² adlı kırık hava türündeki eser,

³⁰ "Âşık Mustafa Ruhani, Yola Bakın Belki Gelen Babamdır", *Youtube* (20 Temmuz 2021).

³¹ "Âşık Nuri Çırağı, Seni Görmüş İdim On Bir Yaşımda", *Youtube* (03 Mayıs 2007).

³² "Âşık Sıtkı Eminoğlu, Dadaşa Sor", *Youtube* (27 Kasım 2015).

geleneğin devamlılığını teşvik etmek ve repertuvara kazandırmak amacıyla âşığın kendi icrâsından notaya alınmıştır. Eser, yöre müzik kültürüyle özdeşleşmiş ve yöre repertuvarında sıkça görülen 6/8'lik ölçü biriminde (Yürük Semâi usûlünde) ve Hüseyini makam dizisindedir. Âşıklık geleneğinde irticalen çalıp-söyleme geleneğinin yanında, kırık hava türünde eser üretebilme ve bunun halkın dilinde yaygınlık göstermesi, geleneğin devamlılığını sürdürmesi ve varlığını koruması açısından önemlidir. Günümüzde bu eser, farklı halk müziği icrâcıları tarafından yorumlanmakta ve albüm çalışmalarında yer almaktadır. Âşık Sıtkı Eminoğlu'nun millî değerleri güzel bir şekilde işlediği eserinin, genç kuşaklara milli değerleri ve tarih bilinci aşıladığını söylemek mümkündür.

Eserin sözleri, halk şiiri türünde, işlenen tema olarak hem kahramanlık ve yiğitlik yönünden epik, hem de öğretici ve öğüt verme yönünden didaktik bir şekilde yazılmıştır. Şekil olarak ise dörtlük nazım birimi ve 14'lü hece ölçüsüyle, (7+7) durağının tercih edildiği görülmektedir. Kafiye şeması olarak (1) a-a-b-a, (2) c-b-c-b, (3) e-b-e-b, (4) g-b-g-b şeklinde tespit edilmiştir.

3.2.5. Âşık İhsan Yavuzer'in "Garip Gönüm" adlı eserinin analizi

Âşık İhsan Yavuzer'in (İhsan Yavuz, Erzurum/Oltu - 1960), kaynaklık ettiği "Garip Gönüm" adlı kırık hava türündeki eserin geleneğin devamlılığını teşvik etmek ve repertuvara kazandırmak amacıyla oğlu Selçuk Yavuz'un icrasından notaya alınmıştır. Âşıklık geleneğinde, irticalen çalıp söyleme geleneğinin yanında belirli bir usûle bağlı kalarak kırık hava türünde eser üretebilme ve bunun halkın dilinde yaygınlık göstermesi, geleneğin devamlılığını sürdürmesi ve varlığını koruması açısından önemlidir. Eser, yörede pek fazla görülmeyen 7/8'lik ölçü biriminde (Devr-i Hindi usûlünde) ve Uşşak makam dizisindedir.

Eserin sözleri, halk şiiri türünde ve işlenen konu olarak lirik türde yazılmıştır. Şekil olarak ise koşma nazım biçimi, dörtlük nazım birimi ve 11'li hece ölçüsüyle, (6+5) durağının tercih edildiği görülmektedir. Kafiye şeması olarak (1) a-b-a-b, (2) c-c-c-b, (3) d-d-d-b şeklinde tespit edilmiştir.

3.2.6. Âşık Rahim Sağlam'ın "O Vefasız Gelmesin" adlı eserinin analizi

Âşık Rahim Sağlam'ın (Abdurrâhim Sağlam, Erzurum/Aşkale - 1961) kaynaklık ettiği ve yine kendisi tarafından yorumlanan "O Vefasız Gelmesin"³³ adlı kırık hava türündeki eser, geleneğin devamlılığını teşvik etmek ve repertuvara kazandırmak amacıyla âşığın kendi icrasından notaya alınmıştır. Eser, yörede pek fazla görülmeyen 7/8'lik ölçü biriminde (Devr-i Hindi usûlünde) ve Uşşak makam dizisindedir. Âşıklık geleneğinde, irticalen çalıp-söyleme geleneğinin yanında kırık hava türünde eser üretmek ve bunun halkın dilinde yaygınlık göstermesi, geleneğin devamlılığını sürdürmesi ve varlığını koruması açısından önemli bir durumdur.

Eserin sözleri, halk şiiri türünde ve işlenen konu yönünden lirik türde ya-

³³ "Âşık Rahim Sağlam, O Vefasız Gelmesin", *Youtube* (18 Haziran 2019).

zılmıştır. Şekil olarak ise koşma nazım biçimi, dörtlük nazım birimi ve 11'li hece ölçüsüyle, (4+4+3) durağının tercih edildiği görülmektedir. Kafiye şeması olarak (1) a-b-a-b, (2) c-c-c-b, (3) d-d-d-b şeklinde tespit edilmiştir.

Sonuç

Ozanlık/âşıklık geleneğinin Türk kültüründe geniş bir alanı kapsadığı, Dede Korkut hikâyelerinde, Oğuz boylarında ve Memlûk ordularında eski Türk inanç kültürleriyle karşımıza çıkan ozanlık geleneğinin ve ozanların, yerini daha sonra 16. yüzyıldan itibaren Türk-İslâm senteziyle çeşitli değişimler geçiren âşıklık geleneğine ve âşıklara bırakmıştır.

Özellikle Anadolu'nun Ardahan, Erzurum, Erzincan, Kars, Sivas doğu ve kuzeydoğu yörelerinde varlık gösteren âşıklık geleneğinde, Erzurum yöresi, yörede yetişen önemli temsilcileriyle geçmişten günümüze kadar olan süreçte âşıklık geleneğinin yaşatılmasına, yerelden ulusala ve uluslararası tanıtımına büyük ölçüde katkı sağlamış ve önemli bir merkez olmuştur.

Araştırma kapsamında Âşık Mevlüt İhsani'nin "Baba Gözyaşımla Mektup Yazdım Rüzgâra" ve Âşık Mustafa Ruhani'nin "Yola Bakın Belki Gelen Babamdır" adlı uzun hava formundaki eserler, usta sanatçı Yıldırım Budak'ın yorumuyla notaya aktarılmıştır. Uzun hava formundaki eserlerin notaya aktarılması, Türk halk müziği açısından pek uygulanmayan bir durumdur. Âşıkların kaynaklık ettiği uzun hava türünde serbest bir şekilde icra edilen eserlerin notaya alınması, bu gibi eserlerin öğretimini ve aktarımını daha verimli kıldığı göz önünde bulundurulursa, yapılacak diğer çalışmalara önemli bir örnek oluşturmuştur. Çalışmada ayrıca Nuri Çırağı'nın "Seni Görmüş İdim On Bir Yaşımda", Âşık Sıtkı Eminoğlu'nun "Dadaşa Sor", Âşık İhsan Yavuzer'in "Garip Gönlüm" ve Âşık Rahim Sağlam'ın "O Vefasız Gelmesin" adlı kırık hava türündeki eserler, âşıkların kendi icra kayıtları esas alınarak notaya alınmıştır. Notaya alınan eserlerin video kayıt tarihleri, Erzurum'da âşıklık geleneğinin ve âşık müziğinin, gelenekten kopmadan hâlâ üretiminin devam ettiğini göstermektedir. Notaya alınan eserlerin başka icracılar tarafından seslendirilen yorumlarında birbirleriyle benzer kalıp ezgilere sıklıkla rastlanılmış, yorumcu veya kaynak kişinin tavrının, yörenin icra üslûbuyla büyük ölçüde benzeştiği görülmüştür.

Araştırmada analiz edilen eserlerin yüksek bir niteliğe sahip olması sebebiyle, ustalardan dinlemenin yanında ozanların/âşıkların eserleri, hem geleneğin devamlılığına ve varlığını korumasına katkı sağlaması, hem de öğretim/aktarımının daha mümkün kılınabilmesi amacıyla yöre üslûbuna sahip yorumcuların veya ulaşılabilsen kaynak kişilerin icraları referans alınarak notaya alınmalıdır..

Funding / Finansman: This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Conflicts of Interest / Çıkar Çatışması: The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Artun, Erman. *Âşıklık geleneği ve Âşık Edebiyatı*. Ankara: Karahan Kitabevi, 2019.
- Artun, Erman. *Günümüzde Adana Âşıklık Geleneği (1966-1996) ve Âşık Feymani*. Adana: Adana Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, 1996.
- Başgöz, İlhan. *İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi*. İstanbul: Ararat Yayınları, 1968.
- Bingöl, İsmail. *Türkülerde Yaşayan Şehir*. İstanbul: Emek Matbaacılık, 1999.
- Çınar, Sevilay. *Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye'de Kadın Âşıklar*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Doktora Tezi, 2008.
- Dizdaroğlu, Hikmet. *Halk Şiirinde Türler*. Ankara: TDK Yayınları, 1969.
- Düzgün, Dilaver. "Erzurum'da Âşık Kahvesi Geleneği". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 1 (1995), 15-22.
- Ediz, İsmail. "Osmanlı'dan Cumhuriyet'in İlk Yıllarına Kahvehaneler ve Sosyal Değişim". *Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Dergisi* Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Dergisi/1 (2008), 179-189.
- Eraşar, Rifat. "Âşıklık Geleneği Bağlamında 'Bağlama'nın Anadolu'daki Yayılma Alanları". *Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi* 2/1 (2012), 31-35.
- Gökşen, Cengiz. "Dede Korkut Hikâyelerinin Ozan Tipi Bağlamında Kars Âşıklık Geleneği". *Turkish Studies* 4 (2011), 149-161.
- Günay, Umay. *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2015.
- Kaya, Doğan. "Edebiyatımızda Âşık Kolları ve Şenlik Kolu". *Türk Kültürü* 412 (1997), 499-508.
- Kaynar, Ümit. *Türk Halk Kültürü ve Halk Müziği*. İstanbul: Ege Yayınları, 1996.
- Mavili, Veli. *Yozgat Yöresi Müzik Kültürünün İncelenmesi*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi, 2012.
- Oğuz, Öcal. "Somut Olmayan Kültürel Miras ve Kültürel İfade Çeşitliliği". *Milli Folklor* 82 (2009), 6-12.
- Özarslan, Metin. *Erzurum ve Çevresinde Âşık Geleneğinin Bugünkü Durumu*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Doktora Tezi, 1999.
- Özdemir, Erdem. "Sosyokültürel Bir Müzik İcra Ortamı Olarak Âşık Kahvehaneleri ve Bursa Âşıklar Kahvesi". *Rast Müzikoloji Dergisi* 1 (2016), 1153-1165.
- Özdemir, Erdem. *Türkiye Örneğinde Âşıklarda Müzik*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi, Doktora Tezi, 2013.
- Sakaoğlu, Saim. "Ozan, Âşık, Saz Şairi ve Halk Şairi Kavramları Üzerine". *Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler*. ed. Salih Turhan. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992.
- Şenel, Süleyman. "Âşık Musikisi". *İslam Ansiklopedisi*. 3/553-556. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991.
- Şenel, Süleyman. *Kastamonu'da Âşık Fasılları*. Kastamonu: Kastamonu Valiliği, 2007.
- Tanpınar, A. Hamdi. *Beş Şehir*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008.
- Tuna, Kenan. *Erzurum Türküleri ve Nazariyatı*. Erzurum: Semih Ofset, 2001.
- Yakıcı, Ali. *Halk Şiirinde Türkü*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2013.
- "Âşık Mevlüt İhsani, Baba Gözyaşımla Mektup Yazdım Rüzgâra". *Youtube*. Yayın Tarihi 23 Kasım 2016. www.youtube.com/watch?v=Q0Mx0cNr1s4
- "Âşık Mustafa Ruhani, Yola Bakın Belki Gelen Babamdır". *Youtube*. Yayın Tarihi 20 Temmuz 2021. www.youtube.com/watch?v=CBoYOlw2Lx0
- "Âşık Nuri Çırağı, Seni Görmüş İdim On Bir Yaşımda". *Youtube*. Yayın Tarihi 03 Mayıs 2007. <https://www.youtube.com/watch?v=lalEemzyqP8>
- "Âşık Rahim Sağlam, O Vefasız Gelmessin". *Youtube*. Yayın Tarihi 18 Haziran 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=2iVTzuuVvx0>
- "Âşık Sıtkı Eminoğlu, Dadaşa Sor". *Youtube*. Yayın Tarihi 27 Kasım 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=5s3nZCGND00>

EKLER

GÖZ YAŞIMLA MEKTUP YAZDIM RÜZGÂRA (Bilemem)

Yöre: Erzurum
Kaynak Kişi: Âşık Mevlüt İhsani
Yorum: Yıldırım Budak
Notaya Alan: Burak Kurubaş



-1-

Gözyaşım ile mektup yazdım rüzgâra
Yeller sana ne söyledi bilemem
Seni hatırlarım günde yüz kere
Eller sana ne söyledi bilemem

-2-

Lalelerin rengi ayvalaştı mı
Muhannet dikene gül dolaştı mı
Bülbül menekşeye fısıldaştı mı
Güller sana ne söyledi bilemem

-3-

Hayat köprüsüne taşlar dökülmüş
Gönül pınarına yaşlar dökülmüş
Ah çeke ah çeke saçlar dökülmüş
Yıllar sana ne söyledi bilemem

-4-

Her insan dünyada bir dava yapmış
Ne yapsa insana masiva yapmış
İnsanlar han, saray, kuş yuva yapmış
Dallar sana ne söyledi bilemem

-5-

Mevlüt İhsani de yandıkça yandı
Hayatından bıktı candan usandı
Gönül yaylasını gezdi dolandı
Çöller sana ne söyledi bilemem

Ek1. Âşık Mevlüt İhsani'nin "Göz Yaşım ile Mektup Yazdım Rüzgâra" adlı eserin notası

UZAK YERDEN GÖRÜNÜYOR KARARTI

Yöre: Erzurum

Kaynak Kişi: Âşık Mustafa Ruhani

Yorum: Yıldırım Budak

Notaya Alan: Burak Kurubaş



-2-

Giderken Babamın Peşine Vardım
Gitme Babam Gitme Diye Yalvardım
Ben Bir Gonca İdim Soldum Sarardım
Güle Bakın Belki Gelen Babamdır

-3-

Yavrum Dünyada Olmasın Gurbetin Adı
Garip Kuşun Yorgun Olur Kanadı
Aylar Yıllar (Günler) Geçti Babam Gelmedi
Yıla Bakın Belki Gelen Babamdır

-4-

Âşık Ruhani'yim Kim Bana Benzer
Bu Dünyadan Ümit Keser El Üzer
Ya Haber Gönderir Ya Mektup Yazar
Pula Bakın Belki Gelen Babamdır

Ek2. Âşık Mustafa Ruhani'nin "Uzak Yerden Görünüyor Karartı" adlı eserinin notası

SENİ GÖRMÜŞÜDÜM ONBİR YAŞIMDA

Yöre: Erzurum

Kaynak Kişi: Âşık Nuri Çırağı

Yorum: Âşık Nuri Çırağı

Notaya Alan: Burak Kurubaş

§

SE Nİ GÖR MÜŞ Ü DÜM

ON BİR YA ŞIM DA O TUZ BEŞ YIL OL DU U NU TA MA DIM

SEV DA NIN RÜZ GA RI ES Tİ BA ŞIM DA BA NA BİR HAL OL DU

U NU TA MA DIM U NU TA MA DIM U NU TA MA DIM

§

-1-

Seni görmüşüdüüm on bir yaşımda
Otuz beş yıl oldu unutamadım
Sevdamın rüzgârı esti başımda
Bana bir hal oldu unutamadım

-2-

Mecnundan da fazla bu seveda yarım
Keremden de artık gamım efkarım
Hatırimdan çıkmıyorsun ağlarım
Gözyaşım sel oldu unutamadım

-3-

Gören var mı bu sevdamın içini
Acep yakmış benim gibi kaçını
Mendilimle sıldım ıslak saçını gözün yaşını
Hepsi hayal oldu unutamadım

-4-

Nuri Çırağıyı bıraktı zara
Umutlarım kaldı öbür bahara
Üstelik de göçtü çok uzaklara
Ayrıldı el oldu unutamadım

Ek3. Âşık Nuri Çırağı'nın "Seni Görmüş İdim Onbir Yaşımda" adlı eserin notası

DADAŞA SOR

Yöre: Erzurum
Kaynak Kişi: Âşık Sıtkı Eminoğlu
Yorum: Âşık Sıtkı Eminoğlu
Derleyen: Burak Kurubaş
Notaya Alan: Burak Kurubaş

♩

VA TA NIN TA Rİ Hİ Nİ Sİ NIR DA Kİ TA ŞA SOR AL BAY RA ĞIN
REN Ğİ Nİ GÖK TE U ÇAN KU ŞA SOR
EC DA DIM KA Nİ İ LE BU TOP RA ĞI SU LA MIŞ
BA TI DA E FE LE RE DO ĞU DA DA DA ŞA SOR

-1-
Vatanın tarihini sınırdaki taşa sor
Al bayrağın rengini gökte uçan kkuşa sor
Ecdadım bu toprağı kanı ile sulamış
Batıda efelere doğuda dadaşa sor

-2-
Biz bu cennet vatanı severiz baştanbaşa
Edirne ankara kars erzuruma muşa sor
Çanak kale yanıyor merminin sıcakında
Yedi düvele karşı yapılan savaşa sor

-3-
Biri çanak kalede biri sarı kamışta
Birbirinden habersiz kardaşı kardaşa sor
Kürt Türk çerkez alevi vatan için telaşa
Kuzeyde uşaklara güneyde gakkoya sor

-4-
Binlerce şehit verdik biz vatanın uğruna
Analar feryat eder gözündeki yaşa sor
Türk milleti ozanı derler eminoğluna
Dolaş Anadoluyu bir baştan başa sor

Ek4. Âşık Sıtkı Eminoğlu'nun "Dadaşa Sor" adlı eserinin

GARİP GÖNLÜM

Yöre: Erzurum
Kaynak Kişi: Âşık İhsan Yavuzer
Yorum: Selçuk Yavuzer
Notaya Alan: Burak Kurubaş



-1-

Nedir sende keder nedir bu hüznün
Gel ağlama garip gönlüm ağlama
Yıllar boyu gülmediki hiç yüzüm
Gel ağlama garip gönlüm ağlama

-2-

Ademden bu yana çekersin çile
Asla istediğin geçmedi ele
Eyüp sabır ile erdi menzile
Gel ağlama garip gönlüm ağlama

-3-

Yavuzerin tükenmeyen ahı var
Yıllarım boyunca çeker ahuzar
Elbet bu gecenin bir sabahı var
Gel ağlama garip gönlüm ağlama

Ek5. Âşık İhsan Yavuzer'in "Garip Gönlüm" adlı eserinin notası

O VEFASIZ GELMESİN

Yöre: Erzurum
Kaynak Kişi: Âşık Rahim Sağlam
Yorum: Âşık Rahim Sağlam
Notaya Alan: Burak Kurubaş

§

BİR GÜN BU DÜN YA DAN GÖ ÇÜP Gİ DER SEM Saz EL LER GEL SİN

O VE FA SIZ GEL ME SİN Saz DER Dİ Mİ EL LE RE A ÇAR

Gİ DER SEM Saz EL LER GEL SİN O VE FA SIZ GEL ME SİN

Saz GEL ME SİN Saz GEL ME SİN Saz

§

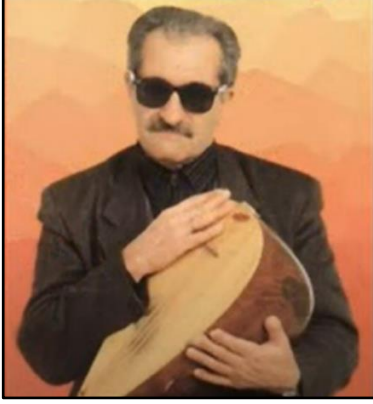
-1-
Birgün bu dünyadan göçüp gidersem
Eller gelsin o vefasız gelmesin
Derdimi ellere açar gidersem
Eller gelsin o vefasız gelmesin

-3-
Bu halimi bu derdimi sormaya
Bayramda seyranda beni görmeye
Öldüğümde bir yudum su vermeye
Eller gelsin o vefasız gelmesin

-2-
Ben bu derde çaresizdir ağlarsam
Vidandanın gelen sesi dinlersem
Aşka düşüp inim inim inlersem
Eller gelsin o vefasız gelmesin

-4-
Rahim Sağlam ağlamasın boşuna
Arzu hak-lım yazın mezar taşıma
Öldüğümde cenazemin başına
Eller gelsin o vefasız gelmesin

Ek6. Âşık Rahim Sağlam'ın "O Vefasız Gelmesin" adlı eserinin notası



Fotoğraf 2. Âşık Mevlüt İhsani (1928-2010)



Fotoğraf 3. Âşık Mustafa Ruhani (1931 - 2024)



Fotoğraf 4. Âşık Nuri Çırağı (1928 -)



Fotoğraf 5. Âşık Sıtkı Eminoğlu (1950 -)



Fotoğraf 6. Âşık İhsan Yavuzer (1960 -)



Fotoğraf 7. Âşık Rahim Sağlam (1961 -)

William of Tyre'ın Gözünden İslam ve Müslümanlar

Islam and Muslims through the Eyes of William of Tyre

Ayşe Çekiç



Dr. Öğr. Üyesi, Artuklu Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Mardin, Türkiye

Asst. Prof., Mardin Artuklu University, Faculty of Theology, Islamic History and Arts, Mardin, Türkiye
aaysecekcik@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0003-4214-1584>

Article Type / Makale Tipi

Research Article / Araştırma Makalesi

DOI: 10.31591/istem.1451106

Article Information / Makale Bilgisi

Received / Geliş Tarihi: 11.03.2024

Accepted / Kabul Tarihi: 14.06.2024

Published / Yayın Tarihi: 30.06.2024

Cite as / Atıf: Çekiç, Ayşe. "William of Tyre'ın Gözünden İslam ve Müslümanlar". *İstem* 43 (2024), 55-72. <https://doi.org/10.31591/istem.1451106>

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



Copyright / Telif Hakkı: "Authors retain the copyright of their works published in the journal, and their works are published under the CC BY-NC 4.0 license. / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC-BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanır."

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/istem>

William of Tyre'in Gözünden İslam ve Müslümanlar

Öz

Orta Çağ, Batı dünyasının İslam ve Müslümanlar hakkında kapsamlı veri ürettiği bir dönemdir. Haçlı Seferleri tarihi incelendiğinde sürecin en yetkin kalemlerinden biri William of Tyre'dir. "Historia Rerum in Partibus Transmarinis Gestarum" adını verdiği 23 bölümlük Haçlı Seferleri anlatısında yazar, İslam ve Müslümanlar hakkında kapsamlı bilgiler sunmaktadır. Haçlı tarih yazımının genelinde İslam'a ve Müslümanlara karşı olumsuz bakış açısı hâkimdir. William'a göre İslam dini ve Müslümanlar uydurma bir inanç sisteminin ürünüdür. Haçlı Seferleri tarihinde İslam ve Müslümanları bu bakış açısıyla sistematik olarak tasnifleyen ve düşman olarak gören yazarın anlatıları gerçekte örtüşmemektedir. Bu makale, William'ın gözünden İslam ve Müslümanların konumunu ve ele alınma gerekçelerini incelemektedir. Kaynak analizi yöntemiyle İslam ve Müslümanları tasvir eden anlatıların sınıflandırılmasıyla yazarın zihnindeki profil anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak William'ın gözünden İslam ve Müslümanların varlığının, Haçlı seferlerini tetikleyen bir süreçte tekabül ettiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Orta Çağ Tarihi, William of Tyre, Haçlı Seferleri, Tarihçilik, İslam.

Islam and Muslims through the Eyes of William of Tyre

Abstract

The Middle Ages is a period in which the Western world produced extensive data on Islam and Muslims. When the history of the Crusades is analysed, one of the most competent writers of the process is William of Tyre. In his 23-part account of the Crusades, entitled 'Historia Rerum in Partibus Transmarinis Gestarum', the author provides comprehensive information about Islam and Muslims. Crusader historiography is dominated by a negative view of Islam and Muslims. According to William, Islam and Muslims are the product of a fabricated belief system. The narratives of the author, who systematically classifies Islam and Muslims in the history of the Crusades from this point of view and sees them as enemies, do not correspond to reality. This article analyses the position of Islam and Muslims from William's perspective and the reasons for their treatment. It is attempted to make sense of the profile in the author's mind by classifying the narratives depicting Islam and Muslims through the method of source analysis. As a result, it is concluded that the existence of Islam and Muslims in William's eyes corresponds to a process that triggered the Crusades.

Keywords: Medieval History, William of Tyre, Crusades, Historiography, Islam.

Giriş

İnsanoğlu yaratılışı gereği, muhayyilesi ve gerçeği arasında bazen izafi, bazen de reel bir bağ kurma eğilimindedir. Bu durum birey olarak insanı ve ona ait toplumu içinde bulunduğu atmosfere ait kılar; atmosfer katmanının dışında kalan öteki dünyaya yabancılaştırır. Batılı insan, Doğu'yu gördüğünde gerçekten gördüğünü mü güncel izlencesine aktarmıştır ya da görmek istediğini mi geçmiş izlencesinden çekip çıkarmıştır sorusuna, 19. yüzyıl seyyahı J. L. Stephens'in (ö.1852) Mısır ve kutsal topraklara yaptığı gezi notlarından cevap bulduğumuzda geçmiş izlencenin güncel izlenceye tercih edildiğini görebiliriz: “*Uyanırken gördüğüm rüyalara dair yanılısana bir bir silinip gidiyor; Doğu'nun muhteşem manzaraları boşa çıkıyor. Ancak hala ilkel basitliğe ve çöl çocuklarının saflığına yapışıp kalıyoruz; mizaç ve temizlikleri, memnuniyet duydukları fakirlikleri ve lüksü hor görmeleri insan fitratının gerçek asilliğine yaklaştırırken, “Doğu Diyarı” şairini sürdürüyor*”.¹ Burada Doğulu insanın ilkeliği ve çöle entegreli hayatı, Batı'nın tahayyülündeki Doğu imgesinin “*Doğu'nun muhteşem manzaralarına*” rağmen, muhayyelin reele tercih edildiğine işaret etmektedir.

Toplumların dâhil oldukları medeniyet havzası aidiyet hissinin dışında kalan diğer havzalardan din, dil, kültür gibi noktalarda ayrılmaktadır. Bu ayrışmanın sonucunda medeniyetler “ben” idraklerini bagajlarında gizledikleri muhayyile ile harmanladığında, hem kendiliklerini inşa ederken hem de ötekine işaret edici bir argüman icat ederler.² Batı medeniyetinin İslam'ı ve İslam'a dâhil olanları muhayyel hafızasında ete kemiğe büründürme arzusuna bakıldığında bu durum Müslümanları, Batı'nın gözünde gerçeküstü bir forma büründürmektedir. Muhayyel Müslümanların Batı tasavvurundaki Doğulu konumu İslam'ın ilk yayılış yüzyıllarından itibaren Akdeniz havzasını çevreleyici şekilde fetih yollarını tutmuş olmalarıyla ilgili görülmektedir. Belçikalı bilim insanı Henri Pirenne'nin 20. yüzyıl gibi geç bir zamanda Hz. Muhammed olmaksızın Charlamagne'nin olamayacağını dile getirdiği önermesi, İslam'ın ilk yayılış yüzyıllarından itibaren Batı algısında olumsuz bir pekiştireç olarak algılandığını göstermektedir.³ Pirenne'nin iddialı tezi sonraki süreçte pek çok eleştiriye maruz kalmış olsa da⁴ sömürgeciliğin en bulaşıcı refleksi olduğu bir çağda İslam'ı, Batı'yı düşünüş moduna geçiren bir ibre olarak değerlendirmiş olması dikkate şayandır.

İslam'ın yayılış hızına orantılı olarak Müslümanların Batı penceresinden algılanma biçimleri Avrupa siyasetini derinden etkilemiştir. Roma'nın yıkılmasından

¹ Sophie Rose Arjana, *Batı Tahayyülünde Müslümanlar*, çev. M. Murtaza Özeren (İstanbul: Ketebe Yayınları, 2019), 28.

² Samuel P. Huntington, *Medeniyetler Çatışması*, ed. Murat Yılmaz (İstanbul: Vadi, 2017), 26-27.

³ Thierry Hentsch, *Hayali Doğu Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı*, çev. Aysel Bora (İstanbul: Metis, 2016), 45; Henri Pirenne, *Hız. Muhammed ve Charlemagne*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay (Ankara: İmge Yayınları, 2006), 274.

⁴ Samet Zenginoğlu, “Şarhman ve Pirenne Tezi”, *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi* 10 (2022), 235-238.

sonra yaşanan buhranların kiliseyi güçlendirmesi⁵, Haçlı Seferleri'nin dinsel güdüyle harekete geçmesini kolaylaştırmıştır. 1095 yılında Clermont Konsili'yle başlatılan seferler sayesinde Batı dünyası İslam'ın yayıldığı ilk andan itibaren geliştirmeye çalıştığı karşı refleksi, Hristiyanlık çatısı altında kümülatif bir şekilde icra etme imkânına kavuşmuştur.⁶

Bu makalede Haçlı seferlerinin içgüdüsel muharrik yönü olan Müslüman algısının bir Haçlı tarihçisi özelinde-William of Tyre (ö.1185)-nasıl değerlendirildiği ele alınmıştır. William of Tyre'in Kudüs Haçlı Krallığı kurulduktan (1099) sonra bizzat Doğu'da yaşayarak eserini kaleme alması onun bakış açısını daha da değerli kılmaktadır. Zira Müslümanları ve İslam'ı, Hristiyan bir din adamı sıfatıyla müşahede etmiş olması dahi, onu mevcut Batı geleneğinden koparmamış; aksine İslam'a ve Müslümanlara karşı erken Haçlı kaynaklarında görülmeyen sistematik bir metotla karşı duruş sergilemesine neden olmuştur. Bu yönüyle William of Tyre'in İslam ve Müslüman algısı, neden ve nasıllarıyla özel olarak çalışılmayı hak etmektedir. Çalışma giriş, üç bölüm ve bir sonuçtan oluşmaktadır. 1. Bölümde, Batı'nın İslam hafızası ve Müslümanları algılayış biçimlerinin Haçlı seferlerine değin serüveni incelenmiştir. 2. Bölümde, William of Tyre'in İslam anlatısının arkeolojisine odaklanılarak İslamiyet'in kökeninin ne olduğu meselesi yazarın gözünden değerlendirmeye tabi tutulmuştur. 3. Bölümde ise William'ın bakış açısıyla genelden özele Müslümanların kim olduğu sorusu üzerinde durulmuştur. Haçlı kalem ehli olan yazarın Haçlı Seferleri'nin yazım geleneği bağlamında hareket ettiği gerçeği, böyle bir özel çalışmanın Haçlı zihin dünyasını daha net anlamlandırmaya faydalı olacağını göstermektedir.

1. Batı'nın İslam Hafızası ve Müslümanlar

İslam'ın ve İslam'la ilgili özne veya nesne durumunda olan her şeyin esasında ne olduğundan ziyade Batının/Avrupa'nın olaya nasıl baktığı konusu bu başlık için önem arz etmektedir. Bilhassa bakış açılarının ardında yatan sebepler ve sebeplerin dayanak noktaları olayın anlaşılması adına üzerinde durulması gereken bir mevzudur. Sebepler ve orijinler/kökenler hakkında bir beyanatta bulunmak yöntem bağlamında bizi Orta Çağ tarih yazım geleneğine götürmektedir. Collingwood'un *Tarih Tasarımı* adlı başyapıtında Orta Çağ tarih yazıcılığı büyük bir iş veya Tanrı tasarımı aşikâr kılma sanatı olarak ifade edilmektedir. Bir yönüyle Tanrı tarihi olan bu durum zaman ve katmanlardan oluşmaktadır ve hatta Batı'nın modern zaman dönemlendirmesi de bu altyapıyla ilişkili gözükmektedir.⁷ Ro-

⁵ Ye.-G. Agibalova-Donskoy, *Ortaçağ Tarihi*, çev. Çağdaş Sümer (İstanbul: Yordam, 2017), 92-94; Ernst H. Kantorowicz, *Kralın İki Bedeni*, çev. Ü. Hüsrev Yolsal (Ankara: Bilgesu, 2018), 69-71.

⁶ Fulcherius Carnotensis, *Kudüs Seferi "Kutsal Toprakları Kurtarmak"*, çev. İlcan Bihter Barlas (İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayınları, 2009), 45-48; Raimundus Aquilers, *Haçlılar Kudüs'te Bir Papazın Gözünden İlk Haçlı Seferi*, çev. Süleyman Genç (İstanbul: Yeditepe Yayınları, 2019), 49-51; Steven Runciman, *Haçlı Seferleri Tarihi*, çev. Fikret Işıltan (Ankara: TTK, 2008), 1/83-85; Claude Cahen, *Haçlı Seferleri Zamanında Doğu ve Batı*, çev. Mustafa Daş (İstanbul: Yeditepe, 2016), 93-95.

⁷ R.G. Collingwood, *Tarih Tasarımı*, çev. Kurtuluş Dinçer (Ankara: Doğu Batı, 2019), 86.

ma'nın Hristiyanlaşması olgusu Avrupalıların tarihe Tanrı tarihi ve ereksel bir sonluluk çizelgesi biçmelerine yol açmıştır.⁸ Bu yönüyle bakıldığında yöntemsel bazda sonlu bir tasarımla zaman/tarih, Batı'nın İslam hafızası ve Müslümanlara bakışını da etkileyici parametreler içermektedir. Tanrı'nın tasarımını yazıya geçirenler olarak Avrupalılar saflarını da bu vesileyle belli etmişlerdir. Bu durum kendi safında olmayan dünyaya karşı kendiliğın hermenötiğini de temellendirmiştir.⁹ Tanrı'nın tarihini kaleme alma cüreti kabilinden tarih yazımı Aziz Augustinus'tan (ö. 430) itibaren Avrupa kıtasının yönünü Kudüs merkezli Doğu'ya çevirmeyi başarmıştır.¹⁰ İslam'ın 7. yüzyılda ortaya çıkması ve yayılış hızı hesaba katıldığında oldukça kısa sürede Sasanileri ortadan kaldırıp, Doğu Roma'ya karşı kendini ispatlaması neticesinde Müslümanlar, Hristiyanların kadrajına girmişlerdir. Hristiyanların, İslam'ı yayılış hızından kaynaklı bir tehdit olarak algılaması ilk etapta anlaşılır durmaktadır. Ancak burada İslam toplumunun içinde olup İslam'ı sadece yayılış hızı ekseninde tanımayanları da-Yuhanna ed-Dımeşkî (ö. 750)-hesaba kattığımızda Hristiyanların her ne şekilde olursa olsun İslam'a karşı bir karşı duruş sergiledikleri görülmektedir.¹¹ Bu algılayışta İslam'ın Hristiyan öğretiyi ve Hz. İsa'yı da peygamber sınıfından kabul edip (tevhid), İslam'ın tamamlayıcı yönüne işaret ederek¹² öncekini ilga iddiası, Hristiyanlar nezdinde karşı duruşu temelleyici bir argümandır. Ancak burada temel mesele Hristiyanların ve bilhassa Avrupalı Hristiyanların karşı duruşunun bilimsel bir dini reddiye geleneğinden oldukça ötede geliştirdikleri tasavvurdur. Bu tasavvurda Batı hafızasının Müslümanları ötekileştirici ve düşman kabilinden değerlendirici yönünün, İslam'ın fetihler yoluyla İspanya'ya/Endülüs'e çıkışıyla doğru orantılı bir yanı vardır.

711 yılından itibaren Müslümanların Endülüs'e ayak basmaları ve genel hatlarıyla 732 Belâtüşşühedâ/Poitiers/Puvatya savaşına kadar yakaladıkları fetih ivmesi, Müslümanların bölgeye yerleşmesine yardımcı olmuştur.¹³ Fetihler sonrasında Müslümanların bölgede şeriatı uygulaması bölgenin İslam'la tanışmasına kapı aralamıştır. Zira İslam'ın sosyal hayata bakışında, İslami temel ilkelerle çatışmayan kültürlerin nötr bir şekilde yaşama şansını elde etmesi, İslam'ın yeterince anlaşılmasının da zeminini oluşturmuştur.¹⁴ Ancak bölgedeki ihtida olaylarını dışarıda bıraktığımızda İslam'a karşı ciddi bir direnç hattının oluştuğu da görülmek-

⁸ Henry Rousso, *Şimdiki Zamanın Tarihini Yazmak Tarih, Tarihi ve Çağdaşlık*, çev. Volkan Çandar (İstanbul: İletişim, 2021), 44-45; Peter Watson, *Fikirler Tarihi: Ateşten Freud'a*, çev. heyet (İstanbul: YKY, 2020), 489-504.

⁹ Michel Foucault, *Hermenötiğin Kökeni*, çev. Şule Çiltaş Solmaz (İstanbul: Ayrıntı, 2017), 26-27.

¹⁰ Ayşe Çekiç, "Aziz Augustinus'un Tanrı Devleti'ni Kurmak: Papa II. Urbanus ve Haçlı Savunusu", *Akademik İncelemeler Dergisi* 18/2 (2023), 383-395.

¹¹ İbrahim Kalın, *Ben Öteki ve Ötesi* (İstanbul: İnsan, 2016), 63-67.

¹² Kalın, *Ben Öteki ve Ötesi*, 48-49.

¹³ Claude Cahen, *İslamiyet 1*, çev. Esat Nermi Erendor (Ankara: Bilgi, 2000), 37-38; Franco Cardini, *Avrupa ve İslam*, çev. Gürol Koca (İstanbul: Literatür, 2004), 5-15.

¹⁴ Kalın, *Ben Öteki ve Ötesi*, 47.

tedir.¹⁵ İslam'ın yayılması karşısında asıl güç temerküzünü ve uzun vadeli çıktısını sağlayacak zümre Hristiyan kalem ehli olmuştur. İslam'a karşı oluşan direnç hatında ehli kalemden ilk reddiye yazarı olarak bilinen Yuhanna ed-Dimeşkî'nin İslam'ı kötileyici ve Hristiyanları bu yönde teşvik edici tutumunun kendinden sonraki Hristiyan düşüncesindeki etkisi aşikâr olmakla beraber,¹⁶ İslam'ın ve Müslümanların Endülüs'ten Avrupa'ya uzanma fırsatı elde ettikleri 8. Yüzyıldaki baskın kültür ve güçlü olma temayülünün de Hristiyan reddiyeciliğini hızlandırdığı göz önünde bulundurulmalıdır. Bu minvalde Endülüs/İspanya örneğinde görüldüğü üzere bölge Hristiyanlarının asimilasyona karşı İslam'a ve Müslümanlara bakış açısını olabildiğince sert ve yüksek perdeden tuttıkları düşünüldüğünde Batı'nın İslam hafızasını şekillendiren ilk evrenin savunmacı refleksiyle ötekileştirici bir yönünün olduğu anlaşılabilir. 9. yüzyılın İspanya'sındaki temel kaygı da bu yönde şekillenmiştir: *"Hristiyanlar Arap romanslarını ve şiirlerini okumayı seviyorlar; onları çürütmek için değil fasih bir Arapça 'ya sahip olmak için Arap ilahiyatçıları ve filozoflarını çalışıyorlar"*.¹⁷ Burada Hristiyanların, İslam medeniyeti içerisinde Arapça'ya merak salmaları temel endişe meselesi olmanın yanında; bu merakın gerekçesinin reddiye yazmamak olması durumu asıl sıkıntılı nokta olarak işaret edilmektedir. Devamında dile getirilen kaygı ise Hristiyan geleneğin İslam karşısında, Hristiyan gençleri bir dil ve düşünce bazında bir arada tutamayışdır: *"Hristiyan literatürünü dikkate değer bulmayarak küçümsüyorlar. Kendi dillerini unuttular bunlar. Bir dostuna Latince mektup yazabilen her bir kişiye karşı kendilerini fasih ve belîğ bir şekilde Arapça ifade edebilen bin kişi mevcut"*.¹⁸ Bu yaklaşımın İspanya'dan serdediliyor oluşu İslam'ın İspanya'ya yerleşmesiyle ilintilidir. Ancak bundan sonraki süreçte İspanya'nın Batı'nın İslam'a bakışında ötekileştirici/düşmanlaştırıcı bir eşik olmasına da zemin hazırlayacaktır ki bununla ilgili olarak ilginç bir rivayeti İbnü'l-Esîr aktarmaktadır. Haçlı Seferleri'nin başlangıcı arifesinde İspanyol kralların Müslümanlara karşı atakları ve Tuleytula/Toledo'yu 1086'da ele geçirerek yakaladıkları başarı neticesinde Kudüs'e sefere çıkılmasının Franklar açısından daha faydalı olacağına değinen müellif, Endülüs'ün İslam'a karşı duruş noktasındaki öncü rolüne belki de yeterince farkında olmadan işaret etmektedir.¹⁹ Bu yönüyle bakıldığında Batı'nın İslam hafızasının ilk eşiğini İspanya'nın fethi süreci oluşturmuştur. İslam'ın bölgeye yerleşmesiyle geliştirilen olumsuz bakış açısını derinleştiren değişim dönüşümlerin geri planında, Haçlı Seferleri'ne değin yaşanan ve kıta Avrupası'nı etkileyen dönüm noktalarına bakılması elzemdir.

Orta Çağ Avrupa dünyası için siyasi, ekonomik, dini ve düşünsel bazda feo-

¹⁵ Lütfi Şeyban, *Reconquista: Endülüs'te Müslüman-Hristiyan İlişkileri* (İstanbul: İz, 2016), 78.

¹⁶ Kalın, *Ben Öteki ve Ötesi*, 63-64.

¹⁷ R.W. Shouthern, *Orta Çağ Avrupasında İslam Algısı*, çev. Ahmet Aydoğan (İstanbul: Yöneliş, 1970), 29.

¹⁸ Shouthern, *Orta Çağ Avrupasında İslam Algısı*, 29.

¹⁹ İzzeddin İbnü'l-Esîr İbnü'l-Esîr, *el-Kâmil fi't-Târîh Tercümesi*, çev. Heyet (İstanbul: Ocak, 2016), 8/315-410-411.

dalite ne denli önemli bir kırılma oluşturmuşsa;²⁰ kilise ve papalık bu derin kırılmayı fazlasıyla onarıcı bir rol üstlenmeyi başarmıştır. Roma İmparatorluğu'nun dağılması siyasal zeminde kıta Avrupası'nı hem ortak ideal uğruna düşünmekten hem de fiiliyata geçmekten alıkoyduğunda, İslam'ın yayılış hızının Batılı Hristiyanları şaşırtması onların birlik ruhu oluşturmalarında önemli bir kilometre taşı olmuştur.²¹ Türklerin İslamlaşmasıyla İslam dünyasının vizyonu tüm Anadolu'yu hatıta Bizans'ı çevreleyen bir fetih kanalına işaret ettiğinde bu durumdan hem Doğu Roma yani Bizans hem de Batı Roma bakiyesi olan Avrupa milletleri rahatsızlık duymuştu. Bizans'ın Anadolu'daki Türk-İslam ilerleyişini durdurabilmek adına Batı'dan arzuladığı yardım talebi Haçlı Seferleri'ne dönüşürken, bu konjonktürel mahiyet mevcut İslam algısına katmerli bir olumsuzlama getirmeyi de mucip kılıyordu.²² Zira Haçlı Seferleri'ne çıkılacağı vakit başta Fransa olmak üzere Batı'nın temel sloganı "*Tanrı böyle istiyor!*"²³ vurgusuyla Doğu'daki dindaşlarına yardım götürme üzerinden şekillenmişti. Hristiyan dünya için, evveliyatında da zaten sahte bir inanç ekseninde birleştiğini düşündükleri²⁴ Müslümanlardan Haçlı Seferleri'yle intikam almanın vakti gelmiş benziyordu. Kudüs başta olmak üzere Müslümanların hâkimiyetinde olan topraklara Tanrı'nın vaadiyle gelen Haçlılar için Müslümanlar: pagan/inançsız,²⁵ barbar,²⁶ Tanrı'nın ve kutsal Hristiyanlığın düşmanı,²⁷ vahşi/zalim²⁸ gibi nitelermelerden kurtulamamışlardır. Buna binaen Haçlı Seferleri'nin başlamasıyla birlikte Batı dünyası, İslam ve Müslümanlar hakkında öncesinde geliştirdikleri olumsuz algıdan çok daha öte bir algı oluşturmuşlardır. Zira öncesinde İslam dünyasına karşı Haçlı Seferleri'nde olduğu gibi topyekûn bir saldırıya geçildiği mevzu bahis olmadığından; bu mevcut savaş hattının zihinlerde de canlı kılınmasının yolu ve imkânı seferlerle açılmış gözükmektedir. Bizans'ın Anadolu'yu kurtarmak amaçlı Papalıktan istediği askeri yardım talebi Batı'nın İslam hafızası adına Endülüs tecrübesinden sonra ikinci büyük açılımı sağlamıştır. Haçlı

²⁰ Marc Bloch, *Feodal Toplum*, çev. M. Ali Kılıçbay (Ankara: Doğu Batı, 2015), 87-90; Henri Pirenne, *Ortaçağ Kentleri*, çev. Şadan Karadeniz (İstanbul: İletişim, 2019), 12-26.

²¹ Pirenne, *Ortaçağ Kentleri*, 27-31.

²² Anna Komnena, *Alexiad Malazgirt'in Sonrası İmparator Alexios Komnenos Döneminin Tarihi*, çev. Bilge Umar (İstanbul: İnkılâp, 1996), 118-121; Ephrem Isa Yousif, *Süryani Vakanüvisler*, çev. Mustafa Aslan (İstanbul: Doz, 2009), 170-177; Thomas Asbridge, *Haçlı Seferleri*, çev. Ekin Duru (İstanbul: Say Yayınları, 2014), 43-45.

²³ Robert the Monk, *The Historia Iherosolimitana*, çev. D.-M.G Kempf-Bull (UK: Boydell Press, 2013), 7; Runciman, *Haçlı Seferleri Tarihi*, 1/85.

²⁴ Hentsch, *Hayli Doğu*, 70; William Archbishop of Tyre, *The History of Godefrey of Bolyne and of The Conquest of Iherusalem*, 1893, 1.

²⁵ Gunther Von Pairis, *Konstantinopolis'in Zaptı (Bir Keşişin Kaleminden IV. Haçlı Seferi)*, çev. Kutsi Aybars Çetinalp (İstanbul: Kronik, 2022), 35; Willermus Tyrensis, *Haçlılar Türkler Karşısında Willermus Tyrensis'in Haçlı Kroniği III (1143-1184)* (İstanbul: Kronik Yayınları, 2019), 41.

²⁶ Anonim *Haçlı Tarihi Gesta Francorum*, çev. Ergin Ayan (İstanbul: Selenge, 2013), 82.

²⁷ *The Gesta Tancredi of Ralph of Caen*, çev. B.S-D.S Bachrach (England: Ashgate, 2005), 45; Fulcher of Chartres, *A History of the Expedition to Jerusalem 1095-1127*, çev. F.R. Ryan (The University of Tennessee Press, ts), 67.

²⁸ Anonim, *Itinerarium Peregrinorum Et Gesta Regis Ricardi Işığında III. Haçlı Seferi (1189-1192)*, çev. Harun Korunur (İstanbul: Kitabevi yayınları, 2019), 272.

Seferleri'yle Tanrı'yı da kendi arkalarına aldıklarını düşünen ²⁹ Avrupa milletleri için vaktiyle Endülüs'te yaşananların rövanşı alınmakla beraber, putperest sayılan bir kavmin kökünün kazınmasına da vesile olunacaktır. Haçlıların sefere çıkarken geliştirdikleri bu bakış açısı aynı zaman Haçlı tarih yazıcılığını da geliştirmiştir. ³⁰

2. William of Tyre'nin İslam Anlatısı: Yalan ve Zorbalığın Dini

Batı'nın İslam'a bakışı oldukça görecelidir ve hem sınırlılıklar hem de geliştirilmeye açık sınırsızlıklar taşır. Batı'nın İslam dünyasını algılayışını açıklamak için Hentsch'in ifadesi iyi bir perspektif sunar: "*Savaşta ve barışta birbirine el atan iki temel yapının sorunlu yan yanılığı. Zeytinyağı ile sirke kadar birbirini tamamlayan ve bir o kadar da birbirinden farklı: Karışım çok lezzetli olabilir ama bölünme çizgisi hiç durmamacasına yeniden ve yeniden*"³¹ alevlenmeye ve kullanılmaya hazırdır. Batılı zihin dünyasına ve eylemlerine göre karışımının neyi temsil ettiği henüz tam olarak anlaşılammıştır, ama bölünme çizgisinin kırılmalarını Orta Çağ'dan itibaren oldukça belirgin bir şekilde gözlemleyebiliriz.

Haçlı Seferleri 1095-1291 yılları arasında gerçekleştirilen bir dizi sefer ve siyasi süreci kapsar. Bununla birlikte, Avrupa'nın İslam dünyasını ve Kudüs'ü hedefe koyarak kendi ideal tarih yazma/yapma girişimini de içerir. Bu yönüyle erken dönemde geliştirilen sapkın ve öteki İslam algısına ek olarak, Haçlı Seferleri fiilen Hristiyan-Müslüman karşılaşmasını sağlamış olmasından kaynaklı mevcut algının derinleştiği bir döneme tekabül eder. Haçlı Seferleri sayesinde Batı dünyası İslam'ın yayılışına karşı geliştirdikleri savunma paradigmalarını ilerleterek; İslam ülkelerine saldırı ve bunun yansıması olarak da düşünsel anlamda düşmanı icat etmenin kapısını bir daha kapanmayacak şekilde aralamıştır. Bu noktada, yukarıda zikredilen *bölünme çizgisi*'ni Haçlıların tercihen koyulaştırdıkları açıktır. Haçlı tarih yazımı da bu yönüyle mevcut bölünme çizgisinin derinleşmesine hizmet eden argümanları ustalıklı sunmayı başarmıştır.

William of Tyre, 1130 civarında Kudüs'te doğmuş bir Frank/Haçlıdır. William soylu bir aileden değildir ve sıradan bir Haçlı olmanın temsilciliğini yazılarıyla üstlenmiştir. 16 yaşında eğitim için Avrupa'ya giden William yaklaşık olarak 36 yaşına kadar, yani 20 yıl boyunca Avrupa'nın çeşitli merkezlerinde dönemine göre oldukça ileri düzeyde bir eğitim almıştır. ³² Avrupa'da diploması alanında da eğitim gören William'ın, daha sonra Kudüs Haçlı Krallığı'nı temsilen Bizans'a imparator Manuel Komnenos'la (1143-1180) görüşmeye gittiği onun önemini gösterir bir vazifedir.³³ William'ın genç yaşta iyi bir eğitim alması, döneminin önde gelen din

²⁹ Fulcherius Carnotensis, *Kudüs Seferi*, 52-53.

³⁰ Ayşe Çekiç, "Düşman Yaratma Aracı Olarak Tarih Yazımı: Haçlı Kaynaklarında Kutsal Şehir Algısı ve Kudüs", *Journal of Oriental Studies* 42 (2023), 84-92.

³¹ Hentsch, *Hayli Doğu*, 23.

³² Willermus Tyrensis, *Willermus Tyrensis'in Haçlı Kroniği-Başlangıçtan Kudüs'ün Zaptına Kadar*-, çev. Ergin Ayan (İstanbul: Ötüken, 2016), 18.

³³ Willermus Tyrensis, *Başlangıçtan Kudüs'ün Zaptına*, 18-19.

adamları arasına girmesiyle doğru orantılıdır. Kudüs Haçlı Kralı I. Amaury (1163-1174) ve IV. Baudouin'in (1174-1185) hükümdarlıkları sırasında Krallık'ta olup biteni gözlemleme imkânı bulan yazar, 1165'te Akka piskoposluğunda görevlendirilmiş 1167'de ise Sur başpiskoposluğunda başdiyakonluğa getirilmiştir.³⁴ Yazdığı eser, 1. Haçlı Seferi'nin başlaması esnasında gelişen olaylardan 1184'e kadar olan süreci ele almaktadır. Ayrıca Doğu'nun içinde bulunduğu durum ve Müslümanlardan da eserinin girişinde bahsetmektedir.³⁵ Genel kaniya göre yazar Eylül 1185'te ölmüştür.³⁶ Din adamı ve tarihçi olmasının yanı sıra öncelikli olarak William bir Haçlıdır. Haçlı olmanın en temel gereğinin düşmanlarını iyi tanımak olduğunu bilmektedir. Bu bilgi edinme sürecini yalnızca kendi sorumluluğu olarak görmemekte, kendisinden sonra gelecek Haçlılara da miras bırakmak amacıyla yazdığı "Historia Rerum in Partibus Transmarinis Gestarum" adlı eserinin gerekçesini açıklarken: *Ben William, Tanrı'nın lütfuyla Sur kilisesinin değersiz hizmetkârı... Rabbin çağırısı üzerine Batı Krallıklarından yola çıkan ve kuvvetli bir elle kutsal Ülkeyi ve neredeyse bütün Suriye'yi zapt eden cesur ve Tanrı'nın sevgili prenslerini, ebedi hayatın ödülünü almak için*³⁷ kaleme aldık demektedir. William'ın Haçlı düşünce dünyasına hem Haçlı olmak hem de düşmanı tanımak bağlamında bıraktığı eser, İslam dünyası ve Müslümanlar hakkında oldukça betimleyici tasvirler içermektedir. Bu yönüyle *Historia Rerum* adlı eserinde İslam'ı nasıl ele aldığıın anlaşılması gerekmektedir.

William'ın eserinin giriş bölümü, Haçlı Seferleri'nden ziyade Hz. Ömer'in Kudüs'ü fethinden Selçuklu egemenliğine kadar olan süreci ele almaktadır. Burada Hz. Ömer'den Selçuklu ilerleyişine kadar ele alınan kişilerin ortak noktası İslam olduğundan, yazar tümdengelimci bir yöntemle önce İslam'ı ve Hz. Muhammed'i açıklamakla işe koyulur: *"Doğu ülkelerinin eski tarih kitapları geleneksel olarak bize naklediler ki, Roma İmparatoru Heraklius zamanında, şeytandan ilk doğan Muhammed, zararlı bir doktrin ortaya atarak, Tanrı tarafından gönderilen bir peygamber olduğu yalanını Doğu ülkelerinde ve bilhassa Arabistan'da yaydı ve her tarafta öyle bir güç kazandı ki, sahte peygamberin takipçileri insanları vaazlar yoluyla ikna etmek yerine, milletleri kılıç zoruyla şiddete maruz bıraktılar"*.³⁸ Burada dikkat çeken ilk husus geleneksel olarak nakledilen bilgi kabilinden İslam'ı ele alış tarzıdır. Bu yönüyle yazarın mevcut Batı düşüncesini yansıttığını söyleyebiliriz. Doğu ülkelerinin eski tarih kitaplarından alınan İslam'la ilgili bilgiler, yazarın Yuhanna ed-Dimeşkî tarzındaki düşünceleri geleneksel anlatı olarak kabul ettiğini göstermektedir. Hz. Muhammed'in şeytandan ilk doğan kişi olarak tanımlanması, onun zararlı olarak görüldüğünü ortaya koymaktadır-Kaldı ki Hz. Muhammed Herakleios za-

³⁴ Willermus Tyrensis, *Başlangıçtan Kudüs'ün Zaptına*, 17-18.

³⁵ Willermus Tyrensis, *Başlangıçtan Kudüs'ün Zaptına*, 17.

³⁶ Willermus Tyrensis, *Başlangıçtan Kudüs'ün Zaptına*, 19.

³⁷ Willermus Tyrensis, *Başlangıçtan Kudüs'ün Zaptına*, 21-24.

³⁸ Willermus Tyrensis, *Başlangıçtan Kudüs'ün Zaptına*, 27; William Archbishop of Tyre, *The History of Godefroy of Boloyne and of The Conquest of Iherusalem*, 1-2; William of Tyre, *Godeffroy of Bologne or The Siege and Conqueste of Jerusalem*, ed. Mary Noyes Colvin (London, 1893), 18.

manında değil ondan önce doğmuştur-. Bu argüman Hz. Muhammed'in, şeytanın doktrinsel devamı olduğunu, yalan ve kötülükle eşdeğer tutulduğu göstermektedir. İslamiyet'in ortaya çıkışı açısından, peygamberinin William'ın gözünden bu şekilde resmedilmesi merkezden çevreye İslam'a bakış açısını derinleştirebileceği bir alan açmışa benzemektedir. Yukarıda anlatılan pasajda Hz. Muhammed'in Tanrı tarafından gönderildiği yalanını söylemesi William'a göre, İsa'nın gölgede kalmaması adına dile getirilen bir ifadedir. Zira Hz. İsa'dan sonra Hz. Muhammed'e kadar bir peygamberin olmayışı Hz. İsa'nın şeriatını ve ümmetini Tanrı destekli kılar. Bu desteğin ortadan kalkmaması adına William'ın tercihi reddiye ve yalanlama üzerinden gerçekleşmiştir. Zira İslam'ı ve Hz. Muhammed'i tanıma çabası göstermemiştir. Bu yönüyle Hz. Muhammed'den itibaren İslam'ın temel çıkış noktası şeytan ve yalan denklemiyle açıklanmaya çalışılmıştır. Hz. Muhammed'in takipçilerinin insanları vaaz yoluyla değil de kılıç zoruyla İslam'a dâhil etme süreçleri ise Haçlıların bölgede Müslümanlara karşı takındıkları tavır ve tutumun hem çıktısı hem de devamı kabilinden yürütücüsü bağlamında bir dikotomisidir. William'ın, Hz. Muhammed'in yalan inanç sistemini Doğu ülkeleri ve bilhassa Arabistan'da yaydığını vurgulaması Haçlı Seferleri'nin çıkış gerekçelerinden biridir. Bölgenin Hristiyan halkını bu zulmetten kurtarmak için Haçlı Seferleri gerçekleştirilmiştir.³⁹ Yazarın çizdiği bu tasvir İslam'ın üç temel sacayağını oluşturmaktadır:

1. İslam, yalanla eşdeğer bir inanç sistemidir.
2. Hz. Muhammed'den itibaren şeytanla ilişkili bir dindir ve onun mensupları da Peygamber aracılığıyla şeytanın takipçileridir.
3. İslam, iknayı kullanmayan, kılıçla yayılan zorlayıcı bir dindir.

Bu başlangıç bundan sonraki İslam ve Müslüman anlatısını çevreleyen merkezi bir yapı oluşturmaktadır.

William, İslam'ı anlatırken Sünnilik ve Şiilik arasında bir ayrım yapmaktadır: "*Oryantal batıl inançların takipçilerine kendi dillerinde Sünni denilmektedir, Mısırlılar ise Şiiliği tercih etmişlerdir. Bu sonuncular bizim inançlarımıza diğerinden daha yakındır*".⁴⁰ Burada Şiileri, Sünnilerden ayırarak kendilerine daha yakın sayması muhtemelen Fatimilerin ittifak kurulabilecekler zümresinden olduğunu düşünmesiyle ilgilidir. Ancak bu ılımlı düşüncesi Fatimi halifesi Hakim Bi-Emrillah'ı (996-1021) dışarıda bırakmaktadır. Neredeyse Haçlı Seferleri'nin gerekçesi kabilinden pek çok kaynakta geçen Halife Hakim'in bölgede sergilediği anormal davranışlar William'ın gözünden de kaçmamıştır: "*Bu adam kötülük bakımından bütün halef ve seleflerini aşmış onun saçmalıkları hususunda okuduklarımızı efsane haline gelmiştir. O, tanrısızlık ve kötülük konularında o kadar eşsiz ki, Tanrı'ya ve insanla-*

³⁹ Willermus Tyrensis, *Başlangıçtan Kudüs'ün Zaptına*, 38-39-42-43; Fulcherius Carnotensis, *Kudüs Seferi*, 45-47.

⁴⁰ Willermus Tyrensis, *Başlangıçtan Kudüs'ün Zaptına*, 30; William Archbishop of Tyre, *The History of Godefroy of Bolyne and of The Conquest of Iherusalem*, 9; William of Tyre, *Godeffroy of Bologne or The Siege and Conqueste of Jerusalem*, 23.

ra duyduğu nefret dolu yaşamını yazmak için bir kitap gerekir".⁴¹ Buna ilave olarak Halife Hakim döneminde yapılan zulmü-her ne kadar yukarıda değinildiği üzere Mısırlılar inanç itibarıyla bize benziyor demiş olsa da-Hristiyanların Müslümanlar karşısında maruz kaldıkları sıkıntılar kapsamında ele almaktadır: "O günden itibaren birçok şehrin durumu kötüleşti, bazen Diriliş Kilisesinin (Kutsal kabri Kilisesi) kaybindan dolayı ciddi acılar hissettiler, bazen de ağır yükler altında ezildiler. Kendilerinden istenen vergiler ve haraçlar karşısında, önceki prensler zamanında açık veya gizli yaptıkları festivallerden feragat etmek zorunda kaldılar".⁴² Buradan anlaşılabilir ki William her ne kadar Sünni-Şii ayrımı yapıp Şii'leri kendilerine yakın bulmuş da olsa; Şii'ler de Müslüman'dır ve O'nun gözünde zorbadır: "Her festivalde evlerine kilitlendiler ve açıkça görünmeye cesaret edemediler, hatta onlar evlerinde de emniyette olamadılar çünkü atılan taşlara ve çamurlara katlanmak zorunda kalıyorlardı ve daha büyük kutsal günlerde daha sert muameleye tabi tutuluyorlardı".⁴³ Ancak Nizarî-İsmaili olarak bilinen Haşhaşilere büyük yer ayırarak, onları gizemli ve Haçlılara daha yakın bir grup olarak görmektedir.⁴⁴ William 11. yüzyılda Kudüs Hristiyanlarının çektiği sıkıntıları ve kutsal günlerinde dahi serbestiyet içerisinde olamadıklarını anlatmaktadır. Bu her ne kadar Fâtımî halifesi Hakim dönemine has geçici ve münferit bir mahiyet arz etse de⁴⁵ William'ın tarih kurgusunda Hz. Muhammed'le başlayan yalancı ve sapkın vurgusu, Kudüs özelinde baskıcı İslam yönetimi formuna evrilmiştir. Devamında ise İslam'ın cebri ve zorba yanı şu cümleleriyle içselleştirilmektedir. Müellif, Hristiyanlar çekilen bu sıkıntıların bir sonraki aşamasında: "Önemsiz herhangi bir sözden mütevellit, mükemmel bir kovuşturmayla işkenceye ve ölüme sürüklendiler, malları, eşyaları, kızları ve oğlanları ellerinden alındı, döverek dinlerinden dönmeye zorlandılar ve mukavemet ettikleri takdirde darağacında asıldılar. O zaman patrik olan şahıs diğerlerinin önünde adaletsizce rezil edilip hakarete uğradı"⁴⁶ demektedir. Burada aşamalı bir şekilde Hristiyanların Kudüs'te uğradıkları zulüm ve İslam'ın onlar üzerindeki baskısını anlatan William, eserinin bundan sonraki fasıllarını Müslüman Selçukluların Haçlı Seferleri'ne değin Anadolu'yu fethetmeleri gerekçesiyle, seferlere dolaylı yoldan sebep oldukları anlatısıyla bütünleştirmektedir. Buradan hareketle Haçlı Seferleri'nin başlamasına giden sürecin ilk aşamasını William İslam'ın, Doğu'da ve bilhassa Kudüs'te

⁴¹ William Archbishop of Tyre, *The History of Godefrey of Bolyne and of The Conquest of Iherusalem*, 9-10; Willermus Tyrensis, *Başlangıçtan Kudüs'ün Zaptına*, 30-31; William of Tyre, *Godeffroy of Bologne or The Siege and Conqueste of Jerusalem*, 24.

⁴² Willermus Tyrensis, *Başlangıçtan Kudüs'ün Zaptına*, 31; William Archbishop of Tyre, *The History of Godefrey of Bolyne and of The Conquest of Iherusalem*, 10-11; William of Tyre, *Godeffroy of Bologne or The Siege and Conqueste of Jerusalem*, 24-25.

⁴³ William Archbishop of Tyre, *The History of Godefrey of Bolyne and of The Conquest of Iherusalem*, 11; Willermus Tyrensis, *Başlangıçtan Kudüs'ün Zaptına*, 31; William of Tyre, *Godeffroy of Bologne or The Siege and Conqueste of Jerusalem*, 25.

⁴⁴ Nadir Karakuş, *Haçlı Seferlerinde Haşhaşiler* (İstanbul: Mana, 2018), 121-129.

⁴⁵ Mustafa Öz, "Hâkim-Biemrillâh", *DİA* (TDV, 1992), 15/199-200.

⁴⁶ William Archbishop of Tyre, *The History of Godefrey of Bolyne and of The Conquest of Iherusalem*, 11; Willermus Tyrensis, *Başlangıçtan Kudüs'ün Zaptına*, 31-32.

ortaya çıkardığı kargaşa ve kutsala saygı duymaz bir zorbalık dini olduğu kurgusuyla açıklar. Devamında ise Haçlıların Kudüs'e ilerleyişi ve Doğu'da yapıp ettikleri iş ve icraatlar kapsamında Müslümanların kemiyetine odaklanacaktır. Ötekileştirici ve Düşmanlaştırıcı tarih anlatısı Haçlı kimliğini belirgin kılarken; Müslümanları da savaşılmaya mucip insanlar zümresinden nitelemektedir. William'ın İslam'a bakış açısında Hristiyan geleneğinin bakış açısının etkisini işaret eden Morrison'un cümleleri, müellifi Batı'nın İslam hafızasının devam ettiricisi olarak görmeye yeterlidir: "9. yüzyılın bazı Hristiyanları, Muhammed'i tensel zevklerin kölesi olmuş bir yalancı Peygamber olarak betimleyip, İslamiyet'i kıyamet terimleriyle yorumlarlar; İslam dininin Yunanlar ve Franklar üzerindeki egemenliğini ve zaferini de Tanrısal bir ceza ve kıyamet alameti olarak görürler".⁴⁷ Burada kıyamet senaryosu ve Hz. Muhammed'e yapılan "deccal" yakıştırması, sonraki süreçte Haçlı Seferleri'ni ve Tanrı'nın tarihe dahil oluş serüvenini ateşleyici ve aynı oranda hızlandırıcı bir argümana dönüşmüştür.⁴⁸ Kudüs Haçlı Krallığı özelinde yazmış olduğu eserin temellendirmesini İslam'ın sahtekârlık ve zorbalık dini olmasıyla ilişkilendiren yazar, konuyla ilintili olarak Müslümanları da tasvir etmekten geri durmamıştır.

3.Genelden Özele William'ın Müslümanları: Şeytan, Günahkâr ve Zalim

William of Tyre'in İslam'ı ve Hz. Muhammed'i şeytanla ilişkilendirerek, yalancılıkla eşdeğer görmesi, Müslümanlara bakışını etkileyen bir altyapı sunmaktadır. Tarihçi P. H. Hutton: "Modern tarihçiliğin sanatsal boyutu güzelliği de diyebilirsiniz, hafıza ve tarihi bir denge içerisinde tutabilme çabasında yatar; modern tarihçilik geleneksel tekerrürler ve tarihin hatırladıkları arasında bir oyun kurar" demektedir.⁴⁹ Bu yaklaşımda "modern" kelimesini dışarıda bıraktığımızda William, Batı'nın İslam hafızasından beslenerek, mevcut altyapıyı kendi fikirleriyle kemale erdirmiştir diyebiliriz. Buradan hareketle William'a göre Müslümanlar, Hz. Muhammed'den itibaren şeytanla ilişkilendirilen bir mahiyet arz etmektedir. Hz. Muhammed'den itibaren şeytan hiyerofanisi⁵⁰ genel olarak Müslüman tipolojisiyle bütünlük sağlamaktadır.

Şeytan kavramsallaştırması esasında günah ve günahkârlık evreniyle birlikte ele alınmalıdır. İnsanlık tarihi boyunca şeytan; makbul olanın zıddı, itaatin reddi, iman ve güvenilirliğin yokluğu olarak değerlendirilmiştir. Müslümanların şeytanla ilişkilendirilmesi de günahkârlıklarına yapılan vurguyla alakalı gözükmektedir. Haçlı Seferleri Katolik Kilisesi'nin, Tanrı adına günahkâr bir toplumu ve günahkârları (Müslümanlar) cezalandırma hakkına sahip olduğuna inanmasıyla başlamış-

⁴⁷ Cecile Morrison, *Haçlılar*, çev. Nermin Acar (Ankara: Dost, 2005), 17.

⁴⁸ John C. Moore, *Pope Innocent III (1160/61-1216)* (Leiden, 2003), 210; Steven Runciman, *Haçlı Seferleri Tarihi*, çev. Fikret Işıltan (Ankara: TTK, 2008), 3/128; Arjana, *Batı Tahayyülünde Müslümanlar*, 65; Grace Halsell, *Tanrı'yı Kıyamete Zorlamak*, çev. Mustafa Acar- Hüseyin Özmen (Ankara: Serbest, 2021), 43-49.

⁴⁹ Herman Paul, *Tarih Teorisi*, çev. Büşra Helvacıoğlu (İstanbul: Yeni İnsan, 2019), 67.

⁵⁰ Mircae Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, çev. Lale Arslan (İstanbul: Kocabı, 2003), 35-38.

tır:⁵¹ “Dünyevi öğretiye bağlı olan Müslümanların Allahsız halkı, Rabbin ayak bastığı mukaddes mekânları uzun süredir tiranlıklarıyla teslim aldılar ve müminleri esir ettiler. Köpekler kutsal ülkeye gelerek gerçek Tanrı’ya tapan azizleri aşağılayıp incitiler ve bu seçilmiş halk hiç hak etmediği hakaretlere maruz kaldı”.⁵² William’a göre kutsal şehir Kudüs, dünyevi öğretilere tabi tanrı tanımaz Müslümanların baskısına maruz kalmıştır. Köpek olarak nitelediği Müslümanlar, bölgedeki azizleri aşağılayarak inciten ve onlara hakaret eden bir şekilde zikredilmektedir. Bu, Haçlıların Kudüs’ü kurtarmak adına hac yolculuğuna çıkmalarını sağlayıcı düşmanı aşamalı olarak tasvir ettiğini göstermektedir. Önce şeytan olarak zikrettiği Müslümanları, akabinde tanrı tanımaz ve kutsalları aşağılayan insanlar-ki kendisi köpekler demektedir-olarak kategorize etmektedir. Şeytandan mülhem günahkârlıkları aşikâr olan Müslümanların, burada günahkârlıklarının yanında zulüm ehli oldukları ve tiranlık yaptıkları üzerinde de duran William devamında şöyle söyler: “Kraliyet rahipliği köle olup, tuğla gibi yandı, ülkelerin Prensesi Tanrı’nın kenti haraç ödemek zorunda kaldı. Kardeşlerim kim bunları kuru gözlerle duyabilir? Babasının evi caniler yatağı olmasın diye, alıcılar ve satıcıları coşkuyla dışarı attığı Mesih’in mabedi, şimdi şeytanın koltuğu haline geldi”.⁵³ Müslümanların Kudüs’teki hâkimiyetini tasvir eden müellif rahiplerin köleleştirildiği, Kudüs’ün haraçgüzar bir şehir haline getirildiği, Mesih’in vaktiyle canileri kovduğu mabedin şimdi şeytana yani Müslümanlara teslim olduğu vurgusunu yapar. Eğer ki Haçlılar yola çıkıp Tanrı adına günahkârlara karşı mücadele ederlerse onları da İşaya’dan alıntıladığı şu veciz sözlerle müjdeler: “Rabbin elinde güzellik tacı, Tanrı’nın elinde krallık sarığı olacaktır”.⁵⁴ Ancak müjdenin gerçekleşmesi için Haçlıların harekete geçmesi gerekmektedir. William buradan hareketle Müslümanların Kudüs’ü günahlarıyla kirlettikleri ve şehirde yapıp ettiklerini şu sözlerle anlatmaktadır: “Mesih’in uyuma mekânı olan kutsal diriliş kilisesi, ebedi cehenneme anız gibi yanmak için hizmet edenlerin hâkimiyeti altındadır ve onların müstehcenliğiyle kirletilmektedir. Saygıdeğer yerler konyun ağıllarına ve ahırlara dönüştürüldü. Mesih’in mübarek kıldığı değerli halk utanç verici dayatmaların yükü altında içini çekiyor”.⁵⁵ Burada Müslümanların müstehcenliği vurgulanarak seçilmiş Hristiyan halkın uğradığı zulümlere işaret eden William, devamında zulmün ve müstehcenliğin nasıl yapıldığını detaylandırmaktadır: Hristiyanlar, “kâfirlerin pisliklerine itaatkâr olmaya ve yaşayan Tanrı’nın adını inkâr etmeye veya sövmeye zorlanıyorlar ve kâfirlerin emirlerine direnirlerse sığırlar gibi boğazlanıp, şehit ediliyorlar. Kutsal mekânda rahipleri katlediyorlar. Genç kadınları fuhuşa zorluyorlar ve reddedenleri öldürüyorlar. Hatta kadınların olgun yaşları bile

⁵¹ Willermus Tyrensis, *Başlangıçtan Kudüs’ün Zaptına*, 49-50.

⁵² Willermus Tyrensis, *Başlangıçtan Kudüs’ün Zaptına*, 51; William of Tyre, *Godeffroy of Bologne or The Siege and Conqueste of Jerusalem*, 42-43.

⁵³ Willermus Tyrensis, *Başlangıçtan Kudüs’ün Zaptına*, 51; William of Tyre, *Godeffroy of Bologne or The Siege and Conqueste of Jerusalem*, 42-43.

⁵⁴ Willermus Tyrensis, *Başlangıçtan Kudüs’ün Zaptına*, 50.

⁵⁵ Willermus Tyrensis, *Başlangıçtan Kudüs’ün Zaptına*, 51-52.

*bu tür fiiller karşısında işe yaramıyor. Sefalet altında yok olan bizlere yazıklar olsun”.*⁵⁶

Bu anlatı, Müslümanların günahkâr ve zalim olmalarının yanı sıra kadınlara karşı yapılan müstehcenliğin boyutunu da ele almaktadır. İncancı korumaya çalışanların ve direnenlerin sığırlar gibi boğazlanması da Müslümanların ne denli vahşi/zalim olduklarına dair delil olarak sunulmaktadır. Haçlı Seferine çıkılması konusunda Müslümanların Hristiyanlığa verdiği zararı telafi etmenin yolunu gösteren William, Haçlılara hitaben: “*Çıkınız Rabb sizinle olacak. Silahlarınızı kardeşlerimizin kanını döken, Hristiyanlık adı ve inancının düşmanlarına karşı çevirin. Hırsızlar, soyguncular, haydutlar ve katiller Tanrı'nın krallığını işgal etmeyecek, Allah'ın lütfunu kazanınız ki, öfkesini uyandıran günahlarınız, böyle hayırlı işlerle azizlerin dualarıyla birleşerek affedilsin*” demektedir.⁵⁷ Burada yapılan vurgu genel manada düşünüldüğünde, Haçlıların Kudüs ve bölge Hristiyanlarını Müslümanların zulmetinden kurtarmak adına yola çıkmaları Tanrı'nın desteğini arkalarına almalarını sağlayacaktır. Bu minvalde Tanrı da Müslümanların, Hristiyanlar eliyle cezalandırılmasını arzulamaktadır. Haçlıların 1099 yılında Kudüs'ün zaptı⁵⁸ esnasında yaptıkları katliamı William “*batıl inançlarıyla Rabbin kutsalını kirletenlerin ve müminleri mahrum bırakanların günahlarının kefareti ölümeleri ve kanlarıyla temizlemeleri için, Tanrı'nın adaleti*” olarak değerlendirmektedir.⁵⁹ Kudüs'teki Müslümanlar katledilerek cezalandırılmışlardır ve bu ceza Kudüs'ü kirletmelerinin karşılığı olarak temayüz etmiştir. Gerçekten de Kudüs katliamı tüm Haçlı kaynaklarında övünçle anlatılmaktadır.⁶⁰ Tanrı'nın da William ve Haçlıların safında konumlandırılışı, Haçlıların düşmanlarını Tanrı'nın da düşmanı yapmakta; Müslümanlar batıl inançlarının ve kutsal mabedi kirletmelerinin diyetini canları ve kanlarıyla ödeyip, mevcut kiri yıkama kefareti üstlenmek mecburiyetinde bırakılmaktadırlar. William'ın Müslüman tasviri Haçlı Seferleri'nin başlaması sürecinden sıralamaya tabi tutulduğunda şöyle bir denklem ortaya çıkmaktadır:

1. Hz. Muhammed'den itibaren İslam sapkın bir din olarak görülmüştür ve tüm Müslümanlar şeytan veya şeytanın takipçisi olarak kabul edilmiştir.

2. Müslümanların şeytan olması, doğal olarak günahkâr olmalarına neden olur ve onları kutsal şehri kirleten tiranlara dönüştürür.

⁵⁶ Willermus Tyrensis, *Başlangıçtan Kudüs'ün Zaptına*, 52; William Archbishop of Tyre, *The History of Godefrey of Bolyne and of The Conquest of Iherusalem*, 38-39.

⁵⁷ Willermus Tyrensis, *Başlangıçtan Kudüs'ün Zaptına*, 52-53.

⁵⁸ Ziya Polat, “Kudüs Katliamı Bağlamında Haçlı Seferlerinin Sebepleri”, *Milel ve Nihal* 16/1 (2019), 180-188.

⁵⁹ Willermus Tyrensis, *Başlangıçtan Kudüs'ün Zaptına*, 363; William of Tyre, *Godeffroy of Bologne or The Siege and Conqueste of Jerusalem*, 274.

⁶⁰ Fulcherius Carnotensis, *Kudüs Seferi*, 103-106; Raimundus Aquilers, *Haçlılar Kudüs'te*, 204-208; Peter Tudebodus, *Bir Tanığın Kaleminden Birinci Haçlı Seferi Kudüs'e Yolculuk*, çev. Süleyman Genç (İstanbul: Kronik Yayınları, 2019), 175-185; Ziya Polat, “Fulcherius Carnotensis'te İslam ve Müslüman Algısı”, *Turkish Studies* 14/1 (2019), 624.

3. Müslümanların Hristiyan din adamlarını inkâra zorlaması, aşağılaması ve kadınları fuhşa mecbur bırakması zalimliğın, tiranlığa ek bir boyutu olarak değerdendirilmektedir. Burada Müslümanların müstehcenliğine yapılan vurgu, onların batıl/sapkın inançlarıyla ilgili bir nitelik taşımaktadır.

4. Tanrı bu denklemde, Hristiyanların hamisi ve destekçisi olarak; Müslümanların ise düşmanı ve intikam alıcısı olarak resmedilmektedir. Müslümanların kutsal şehirden temizlenmesi, Haçlı tasavvurunda Tanrı'nın adaleti olarak değerdendirilmektedir.

William'ın kurgusuna göre, bu aşamalardan geçilerek Kudüs Müslümanlardan temizlendiğinde Rab, seçtiği Haçlı milletini şöyle karşılayacaktır: "*Adımı yerleş-tirmek için kendime seçtiğim Yerusalım, bak Krallın sana geliyor*".⁶¹ William, idrakli bir din adamı ve tarihçi olarak Tanrı'yı Haçlı destekçisi kılmıştır. Bunun sonucunda Tanrı, kutsal şehir Kudüs'ü Haçlılara krallık olarak bahşedecektir. Bu düşünce feodal Avrupa'nın *fief*⁶² usulünü, Tanrı'dan onaylı Kudüs merkezli bir krallığa dönüştürmeyi amaçlamaktadır. Bu yapılırken de Tanrı'nın düşmanları olarak Müslümanlar, Haçlı tasavvurunda yok edilmeye müstahak bir gerekçelendirmeyle tarif edilmişlerdir. William'ın dediği üzere: "*tarihçilik müessesesi hoşı gidenleri yazmak değil, onlara zamanın sunacağı malzemeyi yazmaktır*".⁶³ Zamana sunulan malzemenin faydacı yanı-Kudüs'ün Haçlılarca zaptı düşünüldüğünde⁶⁴-Haçlı Seferleri'nin oluşmasına, seferin başarı paydasına ve Müslümanların algılanış biçimine büyük oranda hizmet etmiş benzemektedir.

Sonuç

Batı'nın İslam'ı algılayışı ve konumlandırışı İslam'ın yayılma hızıyla doğru orantılı bir süreçtir. İslam'ın Endülüs geçmişi ve bölgeye yerleşme serüveni, Batılı Hristiyanlarda içten içe duydukları öykünmenin yanında, reddiyeci bir geleneğin oluşması refleksini de beraberinde getirmiştir. 8. yüzyıldan itibaren gerek Doğu Hristiyanları (Yuhanna ed-Dimeşkî örneğindeki gibi) gerekse de Batı Hristiyanları, İslam'a karşı bir anlatı geliştirme ihtiyacı hissetmişlerdir. Haçlı Seferleri'ne kadar Batı Avrupa'nın, İslam dünyasına karşı askeri bir faaliyet gerçekleştirme gücünün olmayışı kalemle mücadeleyi onlar için gerekli kılarken; Haçlı Seferleri'yle birlikte hem fiili hem de düşünsel bazda bir reddiye/savaş açma fırsatı bulmuşlardır. William of Tyre da Batı medeniyetinin yetiştirdiği bir birey ve Haçlı olarak mevcut İslam algısının Haçlı Seferleri'ne entegreli anlatımını kendi bakış açısından ele almıştır. William'ın İslam ve Müslümanlar hakkındaki tarih kurgusu Haçlı Seferleri'nin neden ve kime karşı yapılacak sorusuna verilmiş bir cevap olmanın yanında; seferleri daimi surette muharrik kılacak fikri sürekliliği de sistemli şekilde tasarlamıştır.

⁶¹ Willermus Tyrensis, *Başlangıçtan Kudüs'ün Zaptına*, 50.

⁶² Bloch, *Feodal Toplum*, 19-21.

⁶³ Willermus Tyrensis, *Haçlılar Türkler Karşısında*, 318.

⁶⁴ Willermus Tyrensis, *Başlangıçtan Kudüs'ün Zaptına*, 361-362.

William, “Historia Rerum in Partibus Transmarinis Gestarum” adlı Kudüs Haçlı Krallığı tarihini anlattığı eserinin başlangıcını, İslam’ı ve Müslümanları tasvir ayırmıştır. Bunu yapmasının gerekçesi seferlerin Müslümanlara karşı yapıldığı konusunu aydınlatma arzusuyla alakalı gözükmektedir. Tam da burada İslam’ın nasıl bir din ve Müslümanların kimler olduğu konusuna kendince cevap veren yazar, Doğu’da Müslümanların içinde yaşamış olmasına rağmen Batı geleneğinin İslam algısını Haçlı Seferleri’ne gerekçe olarak sunmaktadır. Bu noktada İslam’ı ve Müslümanları gerçekten tanımak/tanıtmak yerine-ki öyle olsaydı Kuran-ı Kerim ve ayetler hakkında bilgi verir yahut hiç olmazsa ihtiyacına binaen çarpıtma yapabilirdi-geleneksel Batı hafızasının ürünü olan argümanları kullanmayı tercih etmiştir. İslam’ı yalan ve uydurulmuş bir inanç sistemi sayan William, Hz. Muhammed’i şeytanın oğlu olarak resmetmiştir. Böyle yaparak İslam’ı ve Müslümanları şeytanın takipçileri konumuna getirmiştir. Devamında Müslümanların sahte inanç sistemleri ve şeytanın savunucuları olarak kutsal şehir Kudüs’ü kirleten, din adamlarını katleden ve aşağılayan, Hristiyan kadınları fuhşa zorlayan kişiler olarak anlatmıştır. Şeytanın sapkın inanç sistemine tabi olan Müslümanların zorbalıkları, Tanrı’nın kutsal şehri Kudüs’ü kirlettiğinden Tanrı Haçlıların yola çıkmasını arzulayıp Kudüs’ü Müslümanlardan kurtarmak istemiştir. William, Kudüs’ün Haçlılarca neden kurtarılması gerektiği sorusunu eserindeki kurguyla anlatmak istemiş ve öncelikli olarak neden kurtarmaktan ziyade kimden kurtarmak sorusuna odaklanmıştır. Bu sayede Müslümanları, Hristiyanların ve Tanrı’nın düşmanı olarak resmettiğinde; Kudüs’ün neden kurtarılması gerekçesini de vermiş olmaktadır. Oldukça faydacı bir tarih anlatısı sunan William, İslam’ı ve Müslümanları Haçlı Seferleri’nin oluşum sürecinden ayrı tutmamakta, aksine seferin ontolojik dayanağı kılmaktadır. Bu minvalde İslam’ın ve Müslümanların gerçeğine odaklanmaksızın Haçlılar için düşmanı imleyen bu anlatı Kudüs’ün kimlerden kurtarılması gerektiği sorusuna cevap olarak icra edilmiştir. Bu sayede William, Tanrı’dan destekli Haçlı ordularının neden yola çıktığını, Kudüs’ü kimlerden ve niçin kurtardığını, İslam ve Müslüman öznesi üzerinden anlattığında Haçlı ruhunu besleyen bir kanal açmıştır. İslam’ı ise Hz. Muhammed’den itibaren sahte ve zorba bir din; Müslümanları da günahkâr, zalim ve kutsala saygısı olmayan-kirletici-zümreler olarak değerlendirmiştir. Bu sayede Haçlı kimliğini düşman saydığı Müslümanlar karşısında da belirgin kılmayı amaçlamıştır. Netice itibarıyla de yazarın, İslam ve Müslümanlara karşı geliştirdiği bakış açısı, Haçlı Seferleri’nin “*future history*” kanalını düşman addedilen Müslümanlar üzerinden açmış ve derinleştirmiştir. Bu minvalde William of Tyre, Haçlı tarih yazıcılığının, Haçlı tarih yapıcılığıyla-yazıcılığın ya da yapıcılığın öncelik ve sonralık fark etmeksizin-bütünleştiren müstesna ve pragmatist bir kalemdir.

Funding / Finansman: This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Conflicts of Interest / Çıkar Çatışması: The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Agibalova-Donskoy, Ye.-G. *Ortaçağ Tarihi*. çev. Çağdaş Sümer. İstanbul: Yordam, 2017.
- Anonim. *Itinerarium Peregrinorum Et Gesta Regis Ricardi Işığında III. Haçlı Seferi (1189-1192)*. çev. Harun Korunur. İstanbul: Kitabevi yayınları, 2019.
- Arjana, Sophie Rose. *Batı Tahayyülünde Müslümanlar*. çev. M. Murtaza Özeren. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2019.
- Asbridge, Thomas. *Haçlı Seferleri*. çev. Ekin Duru. İstanbul: Say Yayınları, 2014.
- Anonim *Haçlı Tarihi Gesta Francorum*. çev. Ergin Ayan. İstanbul: Selenge, 2013.
- The Gesta Tancredi of Ralph of Caen*. çev. B.S-D.S Bachrach. England: Ashgate, 2005.
- Bloch, Marc. *Feodal Toplum*. çev. M. Ali Kılıçbay. Ankara: Doğu Batı, 2015.
- Cahen, Claude. *Haçlı Seferleri Zamanında Doğu ve Batı*. çev. Mustafa Daş. İstanbul: Yeditepe, 2016.
- Cahen, Claude. *İslamiyet 1*. çev. Esat Nermi Erendor. Ankara: Bilgi, 2000.
- Cardini, Franco. *Avrupa ve İslam*. çev. Gürol Koca. İstanbul: Literatür, 2004.
- Collingwood, R.G. *Tarih Tasarımı*. çev. Kurtuluş Dinçer. Ankara: Doğu Batı, 2019.
- Çekiç, Ayşe. "Aziz Augustinus'un Tanrı Devleti'ni Kurmak: Papa II. Urbanus ve Haçlı Savunusu". *Akademik İncelemeler Dergisi* 18/2 (2023), 381-401.
- Çekiç, Ayşe. "Düşman Yaratma Aracı Olarak Tarih Yazımı: Haçlı Kaynaklarında Kutsal Şehir Algısı ve Kudüs". *Journal of Oriental Studies* 42 (2023), 75-94.
- Eliade, Mircea. *Dinler Tarihine Giriş*. çev. Lale Arslan. İstanbul: Kabalıcı, 2003.
- Foucault, Michel. *Hermetikliğin Kökeni*. çev. Şule Çiltaş Solmaz. İstanbul: Ayrıntı, 2017.
- Fulcher of Chartres. *A History of the Expedition to Jerusalem 1095-1127*. çev. F.R. Ryan. The University of Tennessee Press, ts.
- Fulcherius Carnotensis. *Kudüs Seferi "Kutsal Toprakları Kurtarmak"*. çev. İlcan Bihter Barlas. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayınları, 2009.
- Gunther Von Pairis. *Konstantinopolis'in Zaptı (Bir Keşişin Kaleminden IV. Haçlı Seferi)*. çev. Kutsi Aybars Çetinalp. İstanbul: Kronik, 2022.
- Halsell, Grace. *Tanrı'yı Kıyamete Zorlamak*. çev. Mustafa Acar- Hüseyin Özmen. Ankara: Serbest, 2021.
- Hentsch, Thierry. *Hayali Doğu Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı*. çev. Aysel Bora. İstanbul: Metis, 2016.
- Huntington, Samuel P. *Medeniyetler Çatışması*. ed. Murat Yılmaz. İstanbul: Vadi, 2017.
- İbnü'l-Esîr, İzzeddin İbnü'l Esîr. *el- Kâmil fi't- Târîh Tercümesi*. çev. Heyet. İstanbul: Ocak, 2016.
- Kalın, İbrahim. *Ben Öteki ve Ötesi*. İstanbul: İnsan, 2016.
- Kantorowicz, Ernst H. *Kralın İki Bedeni*. çev. Ü. Hüsrev Yolsal. Ankara: Bilgesu, 2018.
- Karakuş, Nadir. *Haçlı Seferlerinde Haşhaşiler*. İstanbul: Mana, 2018.
- Komnena, Anna. *Alexiad Malazgirt'in Sonrası İmparator Alexios Komnenos Döneminin Tarihi*. çev. Bilge Umar. İstanbul: İnkılâp, 1996.
- Moore, John C. *Pope Innocent III (1160/61-1216)*. Leiden, 2003.
- Morrison, Cecile. *Haçlılar*. çev. Nermin Acar. Ankara: Dost, 2005.
- Öz, Mustafa. "Hâkim-Biemrillâh". *DİA*. 15/199-201. TDV, 1992.
- Paul, Herman. *Tarih Teorisi*. çev. Büşra Helvacıoğlu. İstanbul: Yeni İnsan, 2019.
- Peter Tudebodus. *Bir Tanığın Kaleminden Birinci Haçlı Seferi Kudüs'e Yolculuk*. çev. Süleyman Genç. İstanbul: Kronik Yayınları, 2019.
- Pirenne, Henri. *Hz. Muhammed ve Charlemagne*. çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Yayınları, 2006.
- Pirenne, Henri. *Ortaçağ Kentleri*. çev. Şadan Karadeniz. İstanbul: İletişim, 2019.
- Polat, Ziya. "Fulcherius Carnotensis'te İslam ve Müslüman Algısı". *Turkish Studies* 14/1 (2019), 613-632.
- Polat, Ziya. "Kudüs Katliamı Bağlamında Haçlı Seferlerinin Sebepleri". *Milel ve Nihal* 16/1 (2019), 175-198.
- Raimundus Aquilers. *Haçlılar Kudüs'te Bir Papazın Gözünden İlk Haçlı Seferi*. çev. Süleyman

- Genç. İstanbul: Yeditepe Yayınları, 2019.
- Robert the Monk. *The Historia Iherosolimitana*. çev. D.-M.G Kempf-Bull. UK: Boydell Press, 2013.
- Rouso, Henry. *Şimdiki Zamanın Tarihini Yazmak Tarih, Tarihçi ve Çağdaşlık*. çev. Volkan Çandar. İstanbul: İletişim, 2021.
- Runciman, Steven. *Haçlı Seferleri Tarihi*. çev. Fikret Işıltan. Ankara: TTK, 2008.
- Runciman, Steven. *Haçlı Seferleri Tarihi*. çev. Fikret Işıltan. Ankara: TTK, 2008.
- Shouthern, R.W. *Orta Çağ Avrupasında İslam Algısı*. çev. Ahmet Aydoğan. İstanbul: Yöneliş, 1970.
- Şeyban, Lütfi. *Reconquista: Endülüs'te Müslüman-Hristiyan İlişkileri*. İstanbul: İz, 2016.
- Watson, Peter. *Fikirler Tarihi: Ateşten Freud'a*. çev. heyet. İstanbul: YKY, 2020.
- Willermus Tyrensis. *Haçlılar Türkler Karşısında Willermus Tyrensis'in Haçlı Kroniği III (1143-1184)*. İstanbul: Kronik Yayınları, 2019.
- Willermus Tyrensis. *Willermus Tyrensis'in Haçlı Kroniği-Başlangıçtan Kudüs'ün Zaptına Kadar-*. çev. Ergin Ayan. İstanbul: Ötüken, 2016.
- William Archbishop of Tyre. *The History of Godefrey of Bolyne and of The Conquest of Iherusalem*, 1893.
- William of Tyre. *Godeffroy of Bologne or The Siege and Conqueste of Jerusalem*. ed. Mary Noyes Colvin. London, 1893.
- Yousif, Ephrem Isa. *Süryani Vakanüvisler*. çev. Mustafa Aslan. İstanbul: Doz, 2009.
- Zenginoğlu, Samet. "Şarlıman ve Pirenne Tezi". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi* 10 (2022), 232-240..

Hûb u zişte nazar et: Modern Öncesi Osmanlıda Güzellik ve Çirkinlik

Hûb u zişte nazar et: Beauty and Ugliness in the Pre-Modern Ottoman Empire

Mustafa Uğur Karadeniz 

Doç. Dr. Samsun Üniversitesi, İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı, Samsun, Türkiye

Associate Professor., Samsun University, Faculty of Economics and Administrative Sciences, Samsun, Türkiye

mustafa.karadeniz@samsun.edu.tr | <https://orcid.org/0000-0003-1763-3632>

Article Type / Makale Tipi

Research Article / Araştırma Makalesi

Article Information / Makale Bilgisi

Received / Geliş Tarihi: 01.11.2023

Accepted / Kabul Tarihi: 06.06.2024

Published / Yayın Tarihi: 30.06.2024

DOI: 10.31591/istem.1384573

Cite as / Atıf: Karadeniz, Mustafa Uğur. "Hûb u zişte nazar et: Modern Öncesi Osmanlıda Güzellik ve Çirkinlik". *İstem* 43 (2024), 73-94. <https://doi.org/10.31591/istem.1384573>

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



Copyright / Telif Hakkı: "Authors retain the copyright of their works published in the journal, and their works are published under the CC BY-NC 4.0 license. / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC-BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanır."

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/istem>

Hûb u zîşte nazar et: Modern Öncesi Osmanlıda Güzellik ve Çirkinlik

Öz

Modern öncesi Osmanlı estetik düşüncesi İslâm estetiğinin bir parçası olarak gelişti. Bu estetik anlayışında güzel ve iyi, ayrılmaz bir bütünlük içinde olduğu için çirkin ve kötü, sanat eserine pek yansımaz. Güzellik için belirli ilkelerin varlığı dikkat çeker; oran, simetri ve ahenk gibi biçim ilkeleri, güzellik için açıkça gerekli görülür. Modern öncesi Osmanlı estetik tasavvurunda teorik bir çerçeve sunulmasa da belirli niteliklerin varlığı temelinde uzlaşılan bir "güzellik" tanımının olduğu görülür. Sanatçı, herkesin bildiği ve bir şekilde arzuladığı bu güzelliği kendi bakış açısının eseri olarak görmeyeceği için muhatabını etkileyecek oyun ve kurgulara tenezzül etmeden yine herkesle açık bir şekilde paylaşır. Estetikte güzel ve iyi arasındaki özdeşlik düşüncesi, her kültürde aynı sanat anlayışını doğurmaz. Güzelin izini süren Osmanlı kültürü kötü ve çirkinini konu etmemiştir. Geleneksel eğilim, güzellik kuramının çirkinlik kavramına bağlıdır. Bu anlayışın şiir ve minyatüre yansımalarını göstermeye ek olarak, makalede modern öncesi Osmanlı estetik tecrübesinde güzellik ve çirkinlik anlayışı özetlenirken, estetik anlayış ve sanat eserleri arasındaki kültürel bütünlük üzerinde durulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İslam Sanatı, Güzellik, Çirkinlik, Klasik Türk Şiiri, Minyatür

Hûb u zîşte nazar et: Beauty and Ugliness in the Pre-Modern Ottoman Empire

Abstract

Pre-modern Ottoman aesthetic thought evolved as part of Islamic aesthetics. In this aesthetic framework, the inseparable unity of beauty and results in the limited reflection of ugliness and badness in artistic works. The presence of specific principles governing beauty is noteworthy, with certain form-related principles such as proportion, symmetry, and harmony considered essential for beauty. Although the pre-modern Ottoman aesthetic conception lacks a theoretical framework, there appears to be a shared definition of "beauty" based on the presence of specific qualities. Given that the artist does not perceive this universally known and desired beauty from his own perspective, he openly shares it with everyone without resorting to manipulations or narratives that could influence the viewer. It is evident that the concept of the identity of beauty and goodness in aesthetics does not universally translate to the same understanding of art across cultures. In Ottoman culture, where beauty was highly valued, discussions about the bad and the ugly were deemed unworthy. While beauty was independently evaluated and defined ugliness was sought either in the opposition or absence of beauty. The traditional inclination is closely tied to the concept of ugliness in beauty theory. Besides aiming to illustrate the impact of this understanding on poetry and miniature art, the article summarizes the notions of beauty and ugliness in the pre-modern Ottoman aesthetic experience emphasizing the cultural coherence between aesthetic comprehension and artworks.

Keywords: Islamic Art, Beauty, Ugliness, Classical Turkish Poetry, Miniature.

Giriş

Safvet-i sîne mürâyât-ı tecellâdandır
 Suver u 'aks-i emel nakş-ı süveydâdandır
 Hûb u zîşte nazar et hikmet-i Mevlâdandır
Fark-ı mâhiyyet-i dil çeşm-i temâşâdandır
Pertev-i nîk ü bed âyîne-yi sîmâdandır

Sünbülzâde Vehbî

Genellikle güzellik müstakil olarak değerlendirilip tanımlanırken, çirkinliğin güzelliğin zıddında ya da yokluğunda arandığı görülmektedir. Günümüzde, sanat eserinde aranan güzellik kavramı bulanıkken, insan ve diğer canlılar için tanımlanan güzellik kavramının daha açık olduğu söylenebilir. Klasik dönemde özellikle felsefi metinlerde güzellik, üzerinde uzlaşmış aşkın bir kavramı temsil eder. Bununla birlikte, sanat eserinde yer alan güzelin kuramsal olarak ortaya konmadığı gözlemlenir. Modern öncesi Osmanlıda kuramsal bir estetik literatüründen bahsedilemez. Geçmişin güzellik tasavvuru ancak eldeki sınırlı sayıdaki sanat eserinden ve o dönemin düşünce evrenine dair eserlerden anlaşılabilir. Bu durumda, estetiğin etğin bir alt şubesi olarak değerlendirilmesi ve ona diğer disiplinler içinde yer verilmesinin etkisinin olduğu söylenebilir.

Güzellik ve çirkinlik, insanlık tarihinin en eski tartışma konularından biridir. Ancak, güzellik algısı zaman içinde ve kültürden kültüre farklılık göstermiştir. Örneğin, Antik Yunan'da ideal güzellik oranları matematiksel olarak hesaplanarak belirlenirken, Rönesans döneminde daha gerçekçi portreler ve manzaraların güzel-lik anlayışı ortaya çıkmıştır. Güzellik algısı sadece zaman içinde değişmekle kalmamış, aynı zamanda farklı kültürler arasında da büyük farklılıklar göstermiştir. Aynı kültürde bir dönem güzel bulunan şey, daha sonra çirkin bulunabilirken, farklı kültürlerin güzellik ve çirkinlik algısı da değişebilmektedir. Bu çalışma, modern öncesi Osmanlı estetik tecrübesine odaklanmaktadır. Ancak, sadece kronolojik bir sanat tarihi aktarımı yapmak yerine, klasik dönem Osmanlı estetik anlayışının İslam estetiğinin bir parçası olarak gelişen güzellik ve çirkinlik anlayışlarına bazı tespitlerle dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Makale, estetik tasavvur ile sanat eserleri arasındaki kültürel bütünlüğe odaklanmaktadır. Bu dönemin estetik tasavvuru ve bu tasavvurun güzellik ve çirkinlikle ilişkisi teorik olarak açıklandıktan sonra, minyatür ve şiirdeki bu anlayışların nasıl yansıdığına dair örnekler ortaya konmuştur.

1. Güzelliğin Tarifi

Güzel sözlükte köken olarak göz/közle (göz-e-l>güzel) ilişkilendirilerek "biçimindeki uyum, ölçülerindeki denge ve görünüşündeki hoşluk ve insanda beğeni uyandıran, görsel ve işitsel estetik zevk veren; iyi, hoş; görgü kurallarına

uygun olan; üstünlüğüyle hayranlık uyandıran” şeklinde tanımlanır¹. Lügatte “güzellik” anlamına gelen “cemâl” kelimesi, “sanat felsefesi terimi olarak genellikle eşya ve olgularda varlığı hissedilen ve insan ruhunda beğenme, hoşlanma, zevk alma gibi olumlu duygular ve yargılar doğuran nitelikleri” karşılar. Estetik kelimesinin karşılığı olarak da kullanılan “ilmü'l-cemâl” ise “güzellik bilimi” demek olup “güzelliğin mahiyeti, ilkeleri, sanatla ilgili değer yargıları, güzellik teorileri gibi konuları” ele alan estetik kelimesinin çağdaş Arapçadaki kullanımına denk gelir². Güzellik anlamında Arapçada öne çıkan bir diğer kavram olan “hüsn” kelimesi, Kur’an’da hem ahlakî hem de estetik güzelliği ifade etmek için kullanılır. “Hüsn”, göz yönünden hoşla giden hem akıl hem de nefsanî açılarından zevk alınan estetik bir güzelliği karşılar. Kur’an’da güzelliğin niteliği olarak kusursuzluk, gayelilik, ahenk ve nizam kavramları zikredilir. Kur’an, bir güzellik nişanesi olan tanzimi, “saff ve tertîb” kavramlarıyla anlatır. Böylece tanzim hem gökyüzünde hem de yeryüzünde açıkça görülen bir güzellik alâmetidir³. Güzellik anlamında kullanılan hüsn ve cemâl kelimelerinin, insanın iyi ve doğru fiillerini karşılamak için kullanımı, güzellikten muradın sadece hissedilebilen olgu ve olaylar için değil ahlaki olanı da kastettiğini gösterir. Estetik içinde yer alan güzel ve çirkin kavramları gelenekte “hüsün ve kubuh” başlığı altında insan fiillerinin doğru ve yanlışlığı çerçevesinde ele alınmıştır.

Güzellik söz konusu edilince güzel ve çirkin inceleyen estetik akla gelir. Estetik tarihinde meramı özetleyen “Güzel nedir?” sorusunu felsefî bir problem olarak ilk araştıran düşünürün Platon olduğu kabul edilir⁴. Güzelin de bir niteliği olan mükemmelin Grek ideali, “kalos” (güzel) ve “agathos”un (iyi ile birlikte birçok olumlu değer) birleşiminden oluşan bir terim olan “kalokagathia” ile ifade edilir⁵. İlk defa Alexander G. Baumgarten’in *Aesthetica* (1750-1758) adlı eseri ile bir disiplin haline gelmiş, bir bilim olarak temellendirilip konusu belirlenmiş ve sınırları çizilmiştir. Estetik kelimesi, Grekçede “duyum, duyulur, algı” manasına gelen “aisthesis ya da duyu ile algılamak” anlamındaki “aishanesthai”den gelir⁶. Klasik İslam düşüncesinde güzellik söz konusu olduğunda, akla Allah veya onun sıfatları gelir ve güzel kavramı ontolojik bir çerçeve içinde sunulur⁷. Bu tasavvur, değerlendirilirken göz önünde bulundurulması gereken ilk hususlardır. Bu durum, İslam

¹ Yaşar Çağbayır, *Büyük Türkçe Sözlük* (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2016), 2307.

² Beşir Ayvazoğlu, “İlmü'l-Cemâl”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Erişim 27 Temmuz 2023).

³ Ramazan Altıntaş, *İslâm Düşüncesinde Tevhid ve Estetik İlişkisi* (İstanbul: Suffe Yayınları, 1997), 45-46, 111-122.

⁴ Ayşe Taşkent, *Güzelin Peşinde - Farabi, İbn Sina ve İbn Rüşd'de Estetik* (İstanbul: Klasik Yayınları, 2018), 25.

⁵ Umberto Eco, *Çirkinliğin Tarihi*. çev. Anaca Uysal Ergün, Özgü Çelik, Arıcan Uysal, Elif Nihan Akbaş, Melike Barsbey, Kültigin Kaan Akbulut, Duygu Arslan, Berna Yılmazcan (İstanbul: Doğan Kitap, 2009), 23.

⁶ İsmail Tunalı, *Estetik* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998), 13.

⁷ Taşkent, *Güzelin Peşinde*, 14, 66.

düşüncesinde estetiğin sadece duyumla, duyulur âlemle sınırlı olamayacağını gösterir. Güzelin aşkınlığı ve oluşumundaki kozmolojik bir mükemmelliğin etkisi hesaba katılmalıdır.

Platon, yüzyıllar boyunca geliştirilmiş en önemli iki güzellik kavramını ortaya çıkarmıştır: “uyum ve oran olarak güzellik” ve “görkem olarak güzellik”⁸. İbn Sînâ ve İbn Rüşd gibi bazı İslam filozofları da güzellik söz konusu olduğunda nizam, düzen/tertip ve oran/uyumluluk kavramlarını odağa alırlar. İbn Rüşd, güzelliği düzen/tertib kavramının belirlediği sınırlar içinde değerlendirir. Yaratıcıyı bir sanatçıya (sâni') benzeten filozof, tabiattaki “nizâm, tertip ve uyumluluk”⁹a dikkat çeker ve tabiatı da bir sanat eseri olarak görür. İbn Sînâ da güzellik şartı olarak “düzen” (nizâm), “kompozisyon” (telif) ve “simetri” (itidal) kavramlarını sayar. İnsan güzel nizamlı, iyi telif edilmiş ve itidalli her şeye ister istemez ebedi olarak aşk duyar. Aşk objesi olarak güzellik, “birlik, itidâl ve ittîfâk” kriterleri ile tamamlanır. Bunların yokluğu ise çirkinliktir. “Düzen”, “kompozisyon/telif” ve “orantı-simetri/itidal”¹⁰in bulunmaması, “çokluk, tefavüt (uyumsuzluk) ve ihtilaf” doğuracağından güzelliğe aykırıdır⁹.

Güzellik mefhumunu bedenle somutlaştıran bazı düşünürler, insan bedeni üzerinden güzellik ölçütü geliştirmişlerdir. Vitruvius, ideal güzellik için vücut oranlarını açıklar: yüz, toplam uzunluğun onda biri, baş sekizde biri, gövdenin uzunluğunun dörtte biri olmalıdır¹⁰. İhvân-ı Safâ da güzelliği yansıtan ideal beden için oran kavramı üzerinde durur. Vücut uzuvlarının şekilleri farklı, ölçüleri ayrı olmakla birlikte birbirlerine olan ölçüleri orantılı olduğunda ve birbirlerine ölçülü yerleştirildiğinde bedenin doğru, gerçek ve makbul olduğunu savunur. Bu olmadığında ise beden nefse çirkin, ızdıraplı ve gayrimakbul gelir¹¹.

Güzellik için biçime dair ölçütler, hem Yunan düşüncesinde hem de İslâm düşüncesinde sıkça ele alınmıştır. Skolastik düşüncenin gelişmesinde etkili olan Aquinolu Tommaso, bu ölçütlerin gerekliliğini savunmakla birlikte güzellik için bunları yeterli görmemektedir. Orantı, parlaklık ya da berraklıkla birlikte güzelliğin belli bir bütünlüğün sonucu olduğunu savunur. Bir nesne ya da varlık, kendi formunun malzemenin üzerinde ifade ettiği tüm belirgin niteliklere sahip olmalıdır. Aquinolu Aziz Tommaso, güzellik için üç şart sayar: Birincisi bütünlük ya da kusursuzluktur. Bütünlüğü olmayan şeyler eksik olduğu için biçimsizdir. İkincisi, parçalar arasında olması gereken ahenktir. Üçüncü olarak da açık ve parlak olan şeyler güzel olarak nitelendirildiği için berraklık ya da görkem de güzellik için

⁸ Umberto Eco, *Güzelliğin Tarihi*, çev. A. C. Akkoyunlu (İstanbul: Doğan Kitap, 2006), 48.

⁹ Taşkent, *Güzelin Peşinde*, 93, 95, 148.

¹⁰ Eco, *Çirkinliğin Tarihi*, 23.

¹¹ İhvân-ı Safâ. *İhvân-ı Safâ Risâleleri 1. Cilt*, çev. Ali Durusoy, Bayram Ali Çetinkaya, İsmail Çalışkan, Ahmet Hakkı Turabi, Ali Avcu, Enver Uysal, Ömer Bozkurt, Elmin Aliyev (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012), 168-169.

aranan şartlardandır. Güzelliğin ortaya çıkabilmesi için doğru oranla birlikte bütünlük ve parlak renk gerekir¹².

Sadece filozoflar değil, aynı zamanda şairler de güzellik ve çirkinliğin ölçüsü olarak benzer ilkeleri öne sürmüşlerdir. Fuzûlî, genel olarak bir şeyin güzellik ve çirkinliğinin üç konuda toplandığı görüşündedir:

1. Tamlik ve noksanlık,
2. Tab'a uygunluk veya aykırılık,
3. İşleyenin ya da terk edenin zemmedilmesi¹³.

Mevzun kavramı, hem şiirde aranan şekli bir güzelliği ifade ederken, hem de genel klasik dönem estetiği içinde yer alan ve vazgeçilmez bir mefhum olan "orantı"nın farklı bir ifadesi olarak ele alınabilir. Günümüzde artık şiirde estetik için bunların aranmamasında da görüleceği gibi güzellik anlayışında orantı, tarihî dönem içerisinde göreceli bir nitelik arz eder. Örneğin, bir Orta Çağ düşünürü orantı dediğinde Gotik bir katedralin şekil ve boyutlarını anlarken, bir Rönesans teolog altın oranla düzenlenmiş bir tapınağı kasteder. Hatta Rönesans insanı, katedrallerin oranlarını barbarca ve iğrenç bulabilir¹⁴. Rönesans sonrası güzelliğin, ölçü, düzen ve oran kriterlerinden yoksun kalmasıyla "güzel", belirsiz ve kişiye özel bir konum kazanmıştır. Güzelin ifadesi daha karmaşık bir hal alırken, sanatçılar akıldan çok hayal gücünü kullanmıştır¹⁵.

Güzellik için nicel ölçüler belirlendiği gibi, onda nitel ölçüler de aranmıştır. Her varlıkla ilgili olarak güzellik (cemâl), parlaklık (behâ) ve ihtişamı (ziyne) onun kemâlî için gerekli sayan Fârâbî, kemâl varlıkta cemâl, behâ ve ziyne üzerinden "güzellik" ile "yetkinlik" arasında ilişki kurar. Filozof, güzel kavramıyla hayr/iyi kavramını da bir diğerinden ayırmadan birlikte ele alır. Allah'ın ilk varlık olmasına, her çeşit eksiklikten uzak bulunmasına dikkat çekerken, "sırf iyi" ve "güzel" olmasına vurgu yapar. Her ne kadar "cemâl", "behâ" ve "ziyne" kavramları, güzelliği duyulur âlemlerle sınırlıyor gibi görünse de, Allah ile ilişkili olarak ontolojik bağlamda ele alındığında, bu kavramlar akledilir kavramlar haline gelmektedir. Bu çerçevede, onun güzelliği mümkün varlıkların güzelliği gibi duyulur bir güzellik değil "akledilir bir güzellik"tir¹⁶.

İbn Sînâ, Allah'ı Zorunlu Varlık olarak tanımladığı ve kendi zatındaki güzelliğe, uyumluluğa ve idrak edilen iyiliğe âşık olduğunu ifade eder. Filozof, aşkın yöneldiği şeylere ilişkin tanımlarında güzel, iyi ve uygunluk/uyumluluk terimlerini

¹² Eco, *Güzelliğin Tarihi*, 88. Eco, *Çirkinliğin Tarihi*, 15.

¹³ Fuzulî. *Matlau'l-İtikâd fî Marifati'l-Mabda'i va'l-Maâd*. çev. E. Coşan, K. Işık (İstanbul: Yeni Zamanlar Yayınları, 2002), 47.

¹⁴ Eco, *Çirkinliğin Tarihi*, 10.

¹⁵ Eco, *Güzelliğin Tarihi*, 220-221.

¹⁶ Taşkent, *Güzelin Peşinde*, 70-78.

birbirine eşdeğer olarak kullanır. O, her güzelliğin, uyumluluk (mülâeme), iyilik, sevilen ve âşık olunan olduğunu vurgular. İbn Sînâ, güzelliğin kaynağını Allah olarak görür ve “İlk İlke”nin mutlak güzellik (el-cemâlü'l-mahz) ve behâ sahibi olduğunu savunur. Bütün varlık güzelliğini ve behasını, mutlak cemel sahibi “İlk İlke”den almaktadır. Çünkü o, güzellik ve behanın ilkesidir. “İlk İlke”nin kendisi, bizatihi güzellik ve behanın zirvesindedir ve kendisinden başka her şeye ait güzelliğin de ilkesidir¹⁷.

Mümkün varlıkların bir aşk eseri olduğunu savunan İbn Sînâ, bütün bir alemin iyi ve güzel bir nizam içinde el-Evvel'den tecellî/sudûr ettiği düşünceindedir¹⁸. İbn Arabî'ye göre ise Allah, kendisini içinde seyredilemek için önce İnsan-ı Kebîr (büyük insan, makrokosmos) adını verdiği âlemi yaratmıştır. İnsan-ı Kebîr'in en belirgin vasfı, ondaki her bir mevcudun Allah'ın özel bir ve yalnızca bir yüzünü (ismini) temsil etmesidir. Hakk'ın bu kendi kendini izhâr etmesine İbn Arabî tecellî adını vermektedir. Tecellî kelimesinin sözlük anlamı ise “bir perdenin ardındaki gizli bir şeyi fâş etme”dir¹⁹. İbn Arabî, tecellinin insanla kemâle erdiği ve insanın kemâlinin de Allah'ın halifesi olmasıyla noktalandığı kanaatindedir. İnsanın Allah'ın halifesi olması ise onun ahlakıyla ahlaklanmak ve sıfatlarıyla muttasif olmak demektir. Bu hususu gerçekleştiren de insan-ı kâmil, en müşahhas örneği Hz. Muhammed'in zatında ortaya çıkmıştır²⁰.

Güzellik için nicel ve nitel ölçüler aramanın yanında, ona muhatap olan öznenin tavrı da dikkate alınmıştır. Estetik nesnenin güzelliğin ortaya çıkmasında olduğu kadar, estetik öznenin de yaklaşımı önemlidir. Zahirî bir düşünür olarak İbn Hazm, güzelliğin ancak insan dünyasında anlamlı olabileceğini ve çözümlenebileceğini düşünür. Güzelliği duysal ve tinsel, etik ve estetik gibi çeşitli boyutlara sahip bir kavram olarak ele alan İbn Hazm, bu konudaki görüşlerini özellikle aşk kavramı merkezinde değerlendirir.

Güzelliği basit bir duysal haz nesnesi olarak görmemekle birlikte, ona göre güzellik, duyu ve deneyimin konusudur. Bir nesnenin güzel olarak nitelenebilmesi için uyumluluk/kıvam gibi nesnel birtakım ölçütler gereklidir. Güzellik için “uyumluluk” tek başına yetmez. Onu duyumsayan her bireyde güzel yargısına ulaşmak bir zorunluluktur. Dolayısıyla güzellik “insan için bir nesne” olmalıdır. Nesnenin görünümündeki çekicilik, canlılık ve görkemlilik, insanı etkiler. Güzellik dil olarak ifade edilemese bile, herkes onu duyumsar. Her güzel olanda birlik, bütünlük, düzen, oran gibi nesnel özellikler mevcuttur, ama güzelliğin kendisi bun-

¹⁷ Taşkent, *Güzelin Peşinde*, 79, 84, 145-146.

¹⁸ Taşkent, *Güzelin Peşinde*, 16.

¹⁹ Toshihiko Izutsu, *İbn Arabî'nin Füsüs'undaki Anahtar Kavramlar*. çev. A. Y. Özemre (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1998), 43.

²⁰ Süleyman Uludağ, “Kemâl”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Erişim 22 Ağustos 2023).

lardan daha fazlasıdır. İbn Hazm, estetik değer, estetik nesneden değil, estetik öznenin kaynaklandığını düşünür²¹.

Güzel ve iyi arasındaki özdeşlik, estetiğin ahlakın bir şubesi olarak ele alınmasını sağlar, bu da güzellik ve sevgi ilişkisini doğal hale getirir. Gazâlî, güzellik ve sevgi arasındaki ilişkiyi kurarak, sevgiyi idrak ve bilgiyle ilişkilendirir. Ona göre, bir kişi ancak tanıdığı nesneyi sevebilir. Sevgiyle olan ilişkisi bakımından nesnelere (obje) üç gruba ayırır:

- a) Öznenin tabiatına uygun olan ve bundan dolayı da ona lezzet veren şeyler
- b) Öznenin tabiatına aykırı olup, onda nefret hissi uyandıran şeyler
- c) Ne lezzet ne de nefret hissi uyandıran, nötr durumdaki şeyler²²

İslam sanat ve düşüncesinde güzelin iyiliği, çirkinin kötülüğü müsellemdir. Gazâlî, bütün iyilik ve güzelliklerin kaynağı olarak Allah'ı görür. İyiyi iyi, güzeli güzel yapan yine odur. İyiyi ve güzeli çıkarsız sevmek de insanı Allah'a götürür. Gazâlî, güzellik gibi iyiliği de gerçek bir idrak ve sevgi konusu olarak ele almıştır. İnsanın kemali için vazgeçilmez şartlarından olan güzellik ve iyilikle estetik ve ahlak arasında kesin bir ilişki kurmuştur²³. Gazâlî, güzellik ve sevgiyi ontolojik bir zeminde buluşturur. Güzelliğin varlıkla sıkı ilişkisi, var edeni hatırlatır. Gelecekselci ekol içinde yer alan Coomaraswamy, güzelliği "güzel olarak vasıflandırılacak nesnenin hakikat âlemindeki şekline veya oradaki düzene uygunluğu, çirkinliğin ise nesnenin bu şekle uygun olmayışı veya düzene uygunluktaki noksanlık"²⁴ şeklinde tarif ederken bu gerçeği hatırlatır.

Platon'un güzellik kelimesi için kullandığı "kalon" kelimesinin ve "kalos" ile "kallos" sıfatlarının "güzel" in yanı sıra "iyi" anlamına gelmesi, İngilizce çevirilerde kafa karışıklığına neden olmuştur. Güzel ve iyinin özdeşliği ifade edilemediğinden, bu kelimeler İngilizceye "güzel" (beautiful) değil de "iyi" (fine) olarak çevrilmiştir²⁵. Aynı kültür havzasında yer alan Türkçe, Arapça ve Farsçada ise bu durum görülmez. Örneğin bugün Türkçede "Seni güzel bir insanla tanıştıracam." sözünü duyduğumuzda fizikî ve göze hitap eden bir güzellik beklemeyiz; bundan daha çok ahlak, iyilik ve erdem bakımından bir güzelliğin murat edildiği hemen anlaşılır. Türkçede "Seni güzel bir adamla tanıştıracam." ya da birinin sözlerini takdir maksadıyla "Çok güzel dedin." gibi ifade kalıpları günümüzdeki anlamıyla salt bir estetik durumu ifade etmiyor gibi görünebilir, ama iyinin ve güzelin

²¹ Mustafa Yıldız, "İbn Hazm'ın Güzellik Anlayışı", *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 13 (2012), 91-93.

²² Safiye Gülay Şeker Özsoy, *Gazâlî'de Güzel ve Kemâlât İlişkisi* (Ankara: İKSAD Yayınları, 2021), 42.

²³ Özsoy, *Gazâlî'de Güzel ve Kemâlât İlişkisi*, 44-45.

²⁴ Ray Livingston, *Geleneksel Edebiyat Teorisi*. çev. N. Özdemiroğlu (İstanbul: İnsan Yayınları, 1998), 109.

²⁵ Victoria Rowe Holbrook, "Aşk Güzelliğe Âşıktır ve Güzellik Hayatın Kendisidir", *Sabah Ülkesi*, 65 (2020), 58.

birlikteliği düşüncesinin dile yansımaları olarak değerlendirilmelidir. Buradan güzelin, bilgi ve hakikatle olan güçlü bağına ulaşmak mümkün görünmektedir. İslam düşüncesinde estetik; güzel, iyi ve doğru kavramlarının belirlediği sınırlar içerisinde şekillenmiş ve estetik ahlakın bir alt başlığı olarak tasniflerde yer almıştır. Estetiği ahlaktan, güzeli iyiden ayırmamak, hayata bütüncül bir bakış açısının sonucudur.

Estetikte güzel ve iyinin özdeşliği düşüncesi her kültürde aynı sanat anlayışını doğurmamıştır. Yunanlıların doğruluğu, iyi ve güzelle özdeşleştirilmesi, insanın tanrıya benzemeye çalışması olarak yorumlanır²⁶. “İnsanın tanrıya benzemesi”, Yunan sanatında antropomorfik bir sanat anlayışını doğurmuştur. Yunan düşüncesindeki iyi ve güzelliğin özdeşliğini Müslüman düşünürlerin de tevarüs ettiği söylenebilir. Müslüman düşünürler, tanrılaşmaya çalışan bir insan değil, Allah’ın kendisine benzer yarattığı bir kul tasavvuru ile hareket etmişlerdir. Bu durum, ayette belirtildiği üzere “insanın yeryüzünde Allah’ın halifesi olması”yla²⁷ izah edilebilir.

İslam düşüncesinde insanın ve Allah’ın güzellik karşısında farklı konumları bulunmaktadır. Eşyanın güzelliği, ona Allah tarafından bir süs/tezyin eklenmesi ile ortaya çıkar. Allah’ın eşyayı süslemesi, onu süslenmiş olarak yaratması ve aynı şekilde onu icat etmesiyledir. İnsanın eşyayla estetik ilişkisi ise onu süslemesi, dekore etmesi veya eşyayı sözleriyle övmesi ve onun değerini yüceltecek şeylerle nitelendirmesi yoluyla gerçekleşir²⁸. Burada insana güzellik karşısında bir sorumluluk yüklendiği anlaşılmaktadır. Güzel sembolik bir gönderge değil, hakikatin dolaysız bir işaretidir. Bir güzeli keşfetmek, onu temaşa etmek sadece estetik bir hazla sonuçlanmamalı, güzelin işaret ettiği hakikatin ağırlığı da duyumsanmalıdır. Güzelin, iyi ve doğru ile özdeşliği ve bütün bunların ancak ahlak nazarından görünmesi bir mükellefiyet yükler.

İnsanın kendisi hem güzeldir hem de o güzeli idrak edebilen varlıktır. Beşer kelimesinin, “dış görüntüsü güzel olan” anlamında “beşâret” mastarından türediği iddia edilir²⁹. Klasik İslam düşüncesinde, Buhârî’de geçen bir hadiste belirtildiği üzere, Allah’ın insanı kendi suretinde yarattığı³⁰ kabul edilir ve insan güzel bulunur, ancak güzellik antropomorfik algıya sabitlenmez. Güzelliğin aşkınlığı düşüncesi, onu görüngünün kafesine hapsedmekten uzak tutar. Bu nedenle güzele sabit bir form dayatılmaz. Kolektif beğeni ile oluşmuş genel ilkeler içinde tenevvünün

²⁶ Otto Rank, *Sanat ve Sanatçı*. çev. Orhan Düz (İstanbul: Albaraka Yayınları, 2022), 295.

²⁷ Kur’ân Yolu (Erişim 10 Ağustos 2023) el-Bakara, 2/30.

²⁸ Râğıb İsfahânî, *Müfredât – Kur’an Kavramları Sözlüğü*. çev. Abdülbaki Güneş, Mehmet Yolcu (İstanbul: Çıra Yayınları, 2010), 471.

²⁹ Altıntaş, *İslâm Düşüncesinde Tevhid ve Estetik İlişkisi*, 141.

³⁰ Ahmed b. Ahmed ez-Zebîdî. *Sahîh-i Buhârî Muhtasarı Tecrîd-i Sarîh Tercümesi ve Şerhi 7. Cilt*. çev. Kamil Miras (İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2019), 64.

zenginliği, güzeli her yönden duyumsatır. Örneğin, bugün estetik operasyonlar adı altında yapılan işlemlerle birlikte güzelin doğal çeşitliliği kaybolmuş ve kataloglarda sıralanan sabit formlar yüzünden adeta tek tip bir güzellik anlayışı ortaya çıkmıştır. Güzel nesneleşip adeta bir ürün derekesine düşürülmüştür. Artık pratik, ucuz, standart bir zevk ürünü ve seri üretime uygun bir güzellik anlayışı ortaya çıkmıştır. Güzelliğin çeşitlenebileceği düşüncesi yerine, onu belirli formlara hapsedme, gerçekte ele geçirme, göz önünde tutma ve tutsak etme arzusunu gösterir.

2. Modern Öncesi Osmanlıda “Güzel”in Nitelikleri

Modern öncesi Osmanlı estetik düşüncesinde güzellik için bazı ilkelerin varlığı dikkat çekicidir. Oran, simetri ve ahenk gibi biçime dair bazı ilkelerin varlığı, güzellik için açıkça gerekli görülmüştür. Bununla birlikte, güzellikle ilgili anlama dair bazı nitelikler, eldeki sanat eserlerinden hareketle söz konusu edilebilir. Osmanlı toplumunun dünya ile kurduğu ilişkiye bakıldığında, dengeli bir yol izlendiği görülür. Sanat eseri, sanatçının kişilik karmaşasının veya psikolojisinin etkisinde ortaya çıkmaz. Sanatçı, kendi öznel duygularını eserinde anlatma ihtiyacı hissetmediği gibi gelenekte oluşmuş estetik anlayış da bireyin değil, kolektif bilincin yansımalarıyla oluşmuştur. Ortak duyuş, sanat eserinde karmaşa veya kapalılığa yol açmamıştır. Buna göre eserde mesaj açıktır ve bireyin yaşadığı zamana ve psikolojisine bağlı olarak da değişmez. Zaman dışı değil, ama zaman üstü bir evrensellik, güzeli açık/anlaşılır kılmıştır. Dolayısıyla, hem bu güzelle muhatap olmak hem de onun mesajını tam olarak almak için önceden bir eğitime veya özel mekanlara ihtiyaç yoktur. Allah'ın sâni' olarak varlığı, tabiatın ve ondaki güzelliğin doğal olarak estetiğe dahil edilmesi sonucunu doğurmuştur.

Varlık, Mutlak Güzel'in güzellik nüveleri olarak kabul görür ve sanat eserine dahil olduğunda, onun şahsiyetini ve kendine özgünlüğünü bozacak aşırı müdahalelerden kaçınılır. Bunlar eserde malzeme olarak kullanıldığında şahsiyetleri örtecek, onu tanınmaz hale getirecek aşırı süs ve boyamalardan kaçınılımalıdır. Doğal sadeliğin zarafeti yeterli görülmelidir. Güzel, süslü ve şaşaalı olmaktan ziyade sadeliğin görkemini sunar. Çirkinin bir niteliği de aşırı süslü olmasıdır. Güzel, bir işleve sahip olmalı; sanatçısını ve muhatabını ulvî bir amaçta buluşturmalıdır. Güzelin aşkınlığı, onun için dokunulmaz bir mertebeye işaret etmez; hakikatle olan güçlü bağı onu aşkın yaparken, hayatla olan irtibatı ise işlevsel kılar. Güzelin, fayda ve gayeyle ilişkisi gerginlik oluşturmaz. Güzelin hayatla irtibatı ve bir faydaya dönük olması, İslam sanatında eserlerin insan ölçeğini aşmaması sonucunu doğurmuştur. Dolayısıyla insan ölçeğini aşan ve işlevsellikten ziyade büyüklük tutkusunun sonucu olan devasa yapılar da çirkinliğe dahildir.

Güzel, kişisel zevklerin kalesinde bir köle değil, kolektif beğenin şehirinde mukim bir sultandır. Sanat eseri, sanatçının bireysel duygulanımının sonucu olarak doğmaz; sanatçı ve muhatabının müşterek hislerle bulunduğu bir menzilde ortaya

çıkâr. Dolayısıyla, sadece tek bir bireyin salt duygularının ürünü olarak ortaya çıkan eser de çirkindir, kötünün estetize edilmesidir. Modern öncesi Osmanlı kültüründe insana, inanılan hakikatle birlikte müşterek duyunun gölgesinde dinginlik vermek yerine, bireysel duygulanımların dehlizinde gerginlik yaratan eser de çirkinliğe dahildir. Oran/orantı, ahenk/uyum gibi nitelikler, İslâm sanatında geometrik bir form olarak tecelli etmiş; güzelin, gözü görmenin şehvetinden alıkoymak için geometrik bir forma sahip olması gerektiği düşünülmüştür. Perspektif, kötünün bir estetiği olarak kabul edilir. Geometri, görmeyi fazla duygusalıktan ve gözün şehvetinden uzak tutar. İbn Haldun'un "Fikrin, hendese ilmi ile mümâresesi, elbisenin pıslığıni yıkayıp kirini ve pasağını temizleyen sabun mesabesindedir."³¹ sözü, geometrik formun varlık mertebesiyle ilişkisini gösterir.

Modern dönemde soyut sanatla, modern öncesi Osmanlı sanatının non-figüratif niteliği birbirine karıştırılmamalıdır. Soyut sanatta, bütün tasarruf sanatkârın uhdesindedir. Biçim ve anlamı belirleyen sanatkâr, eserini muhatabını çok da hesaba katmadan, kendisine ait bir kurgu içinde planlar. Modern öncesi Osmanlı estetik tasavvurunda güzelin belli bir üslupla sunumu esastır; gelenekte karşılığı olmayan, güzele yakışmayan bir üslupla güzel konu edinilse dahi ortaya çirkinlik çıkar. Güzel, anlamını sanatçı öznesinin dışında, gelenekte ortaya çıkmış biçim ve anlamın ahenkli bütünlüğünden alır. Güzel olan, beka ile mukayyettir; fanilik, güzellik için bir kusurdur. Bu yüzden Türkçede fena yok olma anlamında iken, kötülük anlamı kazanmıştır. Klasik dönemde güzelin dinginliği esastır; hareket son derece az, dramatik unsurlar oldukça sınırlıdır. Güzel, şaşırtmaz, sürpriz yapmaz; bu tasavvurda aşinalığa hayranlıktır, cari olan. Güzelin, muhatabında uyandırdığı his, trajediye ya da melankoliye ducar olmadan hüznün dinginliği olmalıdır. Işıltılı ve ferah bir atmosferde kötüye ve kötülüğe pek az alan açılır. Kötü ve kötülüğün zikri, güzele ve güzeleliğe dair bir metheden müncer olursa mevzu bahistir. Kötünün estetiği, trajediden doğar. Güzel, hüznülendirir ama karamsarlığa boğmaz.

Güzel, bir nevi ebedîdir ve ilahî olanla mukayyettir. O, kemal derecesinde olduğundan, ona bir şey eklenemez veya ondan bir şey eksiltilemez. Bu durumda güzel, insan eliyle yaratılamaz, ihdas edilemez. İnsan, tabiatta birer temsilini gördüğü güzelin izini sürmelidir. Güzel, aranan bir olgu değildir; aramak, bir boşluk ve bilinmezlik haline tekabül ettiğinden gerginliğin kaynağıdır. Oysa güzel, klasik dönemde kafa karışıklığı doğurmaz. Her köşede bir parçasıyla tezahür eden, bu olgu muhatabını şaşırtmaz. Ondaki bir nebze uzak olduğu varsayılabilir bile eski bir hatıranın aşinalığı gibi varlığını sürekli hissettirir. Güzel olan, kompozisyonel bir bütünlük ve baştan sona tamamlanmış bir tasarım formu sunmaz. Onun her

³¹ İbn Haldun. *Mukaddime I ve II*. çev. S. Uludağ, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2009), 881.

parçası, büyük bir bütünün içinde müstakil olarak hayatietini sürdürebilir. Muhatap aynı anda hem bütünle, hem de onun hala canlılığını sürdüren ve bütüne ait olsa bile kimliğini koruyan parçalı yapısıyla karşı karşıyadır. Bitmiş bir tasarım fikri, sanatta güzeli sabit bir gönderge haline getirerek ona merkezi bir rol atfedebilir. Oysa bir yanıyla tamamlanmamış hissi veren ve üzerine ek almaya müsait bir tasarım fikri, onun gösterge rolünün bir parçasıdır. Sanat eseri, hakikat-in ve asıl güzelin kendisi olma cüretinden uzak, ona ancak işaret olabilecek bir tevazu makamında olmalıdır. Bu tasavvur, tamamlanmış bir tasarım dayatan, üzerine ek almaya namüsaıt olan, içerdığı parçaların canlılığını kibirli bütünlük içinde yok eden bir eseri de haliyle çirkin bulacaktır. Güzel, görüngüleri aşan bir boyuta sahip olduğundan, onu kavramak için gözler yetersiz kalacaktır. Ancak onu bütün boyutlarıyla kavramak belki mümkün olmasa da, niteliklerini hissederek hakkında görmekten daha fazla bilgi sahibi olunabilir. Bu nedenle, güzeli görme eylemine hapsedmek anlamına gelen gerçekçi tasvir, bu güzellik anlayışında itibar görmeyecek; resim, nakış veya tezyinde onun tüm boyutlarını hatırlatacak sade stilistik vurgular yeterli olacaktır. Bu stilistik vurgular genellikle soyutlamada olduğu gibi sanatçının tercihinine bağlı olmaktan ziyade, kolektif beğenide ortaya çıkan gelenekte oluşmuş bir formun tekrarıdır. Böylece bireye özgü bir anlamdan ziyade, ortak bir duygunun paylaşıldığı ortak bir biçim ve anlam buluşması sağlanır.

Hatırası zihinde, izleri hemen muhatabının yanı başında olan güzeli keşfetmek için büyük çabalar gerekmez. Güzel, herkesin malumdur ve ortak hafızadaki yeri kolektif beğeni sayesinde tekrar tekrar pekiştirilir. Sanatçı, bu herkesin malumu ve herkesin bir yanıyla matlubu olan güzeli, kendi perspektifinin eseri görmeyeceğinden, muhatabını etkileyecek oyun ve kurgulara tenezzül etmeden açıklıkla yine herkesle paylaşır. Bu nedenle yeniye değil, eskinin ortak hafızadaki hatırasına vurgu yapmak için “tekrar” a düşmekten imtina etmez.

Güzel, bireyin psikolojisinden ve gelgitlerinden azade olup, kolektif duyguyla etkileşimde olduğundan daha çok anlam yoğunluğu ve çağrışım zenginliği kazanacaktır. Güzelin ortak hafızadaki güçlü yerini hatırlatmak için sanatçının sıra dışı çabalara ihtiyacı yoktur. Küçük işaretler, büyük anlamların habercisi olacaktır. Bu da klasik dönem sanatının teksifi yönünü gösterir. Söze ve kulağa büyük değer veren bu kültürde, güzeli konu edinen her cümle, aynı zamanda güzelin tam bir icmalidir.

Güzelliğin varlığın tüm boyutlarına işaret eden bir derinliğe ulaşabilmesi için sanat eserine konu olan nesnelere, o varlık türünün bütününe temsil etmelidir. Sanat eseri, güzelin hülasasıdır. Örneğin şiir, minyatür ve tezyinde olsun, tasvir edilen her tekil varlık, gerçekte o varlığın bütününe bir temsilidir. Tasvirdeki at, artık sıradan bir at değil, adeta at ideasını tümüyle yansıtan genel bir at haline gelir.

3. Güzelin Yokluğu: Çirkinlik

Çirkin aslen Farsça kökenli olup Türkçede “pek kirli, güzellik anlayışımızı ve zevkimizi rencide eden; güzelliğe ters gelen; hoş gitmeyen, beğenilmeyen; ahlak güzelliğine, dürüstlüğü aykırı olduğu için hoş görülme” anlamlarında kullanılır³². Çirkinlik, güzellik için gerekli olanın eksikliği veya fazlalığıyla da ilgilidir. Güzellik kemali haiz iken çirkinlik, nakıs veya aşırı olandır. Çirkinlik, acayiplikle eş tutulmaktadır: “Çirkinlik, sadece bir ahenk yokluğu değildir; fakat ahenk karşısında menfi, düşmanca bir vaziyettir. Ahengin bulunması icap eden yeri kaplayan ahenksizliktir.”³³. Çirkinlik, güzelliği vurgulamak için nisbî bir nitelik olarak öne çıkar. Güzelin kıymetini takdir etmek için çirkinlik konu edinilir.

Çirkin, güzelin yokluğudur; güzel ışıltılı olduğundan, onun yokluğu karanlıktır. Karanlık ve gölge de çirkindir. Zıtların bulunduğu bu ay-altı âlemde çirkinlik de mevcuttur, ancak asıl olan güzelliktir ve çirkinlikten kaçınılır. Minyatürlerde, figürlerin gölgelerine yer verilmemesi, alabildiğine ışıltılı ve canlı renklere sahip manzaranın bu anlayışla uyumlu olmasından kaynaklanabilir. Renkler en canlı tonlarda kullanılır ve soluk renklere pek fazla yer verilmez. Güzelliğin bittiği yerde çirkinlik başlar; güzelin yokluğu, çirkinin varlığına işaret eder.

Modern öncesi Osmanlı estetik anlayışı, belirli nitelikleri üzerinden uzlaşılan bir güzellik tanımına sahip olsa da, kuramsal bir çerçeve sunmamaktadır. Çirkinlik, güzelliğin tam zıddı olarak kabul edilen bir kavramdır ve bu bağlamda çirkinlik, güzellik için aranan niteliklerin zıddı olarak görülmektedir. Rosenkranz, çirkinlik konusunda Antik Yunan’daki güzellik tanımının zıddı olarak “amorfi”, “asimetri” ve “armonisizlik/ahensizlik”³⁴ kavramlarını ortaya koyar. Çirkinin estetiği üzerine bir kitap yazan Karl Rosenkranz, güzelliğin anlaşılması için çirkinin varlığına duyulan ihtiyaca vurgu yapar. Çirkinlik, yalnızca estetik disiplini içinde incelenebilir. Benzer şekilde, biyoloji hastalığı, etik kötülüğü, hukuk suçunu ve ilahiyat günahı incelediği gibi, estetik disiplini de çirkinliği incelemekte tabidir. Güzelin sınırları belirginken, çirkinlik izafidir³⁵.

Güzelliğin cehennemi, çirkinliktir. Geleneksel düşünce, güzellik kuramını çirkinlik kavramına dayandırır ve güzellik, çirkinlik reddi üzerine inşa edilir. Batı düşüncesinde güzellik konuşulduğunda, hoş, şirin, latif, çekici, uygun, sevimli, enfes, büyüleyici, uyumlu, mükemmel, hassas, zarif, sihirli, harika, etkileyici, muhteşem, fevkalade, muazzam, harikulade, müthiş, olağanüstü, takdire şayan, nefis,

³² Çağbayır, *Büyük Türkçe Sözlük*, 1246.

³³ Charles Lalo, *Estetik*. çev: B. Toprak (Ankara: Hece Yayınları, 2004), 81-82.

³⁴ Karl Rosenkranz, *Çirkinin Estetiği*. çev: Mustafa Özdemir (İstanbul: Muhayyel Yayıncılık, 2018), 70-96.

³⁵ Rosenkranz, *Çirkinin Estetiği*, 11, 21-23.

görkemli, göz alıcı ve şahane gibi nitelikler akla gelir³⁶. Öte yandan, çirkinlik denildiğinde, şekilsizlik, asimetri, biçimsizlik, şekil bozukluğu, hantal, ölüm ve hiçlik, anlamsız, hastalıklı, suçlu, hayaletle ilişkilendirilen, kötü ruh, cadı, şeytan, sefil, iğrenç, bayağı, rastlantısal, inceliksiz, korkunç, kokuşmuş, bozuk, kirli, itici, yorucu, saldırgan, yakışsız gibi nitelikler akla gelir. Hristiyan resimlerinde İsa'nın işkence ile ölümü ve işkencecilerin çirkin ve biçimsiz tasviri dikkat çeker. Bu dış çirkinlik, bazı gerekçelerle izah edilmeye çalışılmıştır. İşkence gören, kırbaçlanan, başına dikenli taç giydirilen İsa imgesi, bu dış biçimsizliği ile aslında insanlığa fedakarlığı ve vaat ettiği tutkunun içsel güzelliğini yansıtır³⁷. İşlevsel bir çirkinlik, güzel ve iyinin hatırlanmasına vesile kılınmıştır.

Skolastik felsefe çirkinliğin algı kusurlarından da kaynaklanabileceğini düşünür. Çirkin belki de çeşitli nedenlerden ötürü çirkin görünüyor olabilir: yetersiz ışık, fazla uzaklık ya da yakınlık, eğik bir açıdan bakma, nesnelere dış çizgilerini bozan sisli bir hava vb³⁸. Çirkin yaratıklar (canavarlar vb.), sadece zıtlıkları aracılığıyla olsa bile, kozmik uyum içerisinde genel anlamda güzelliğe katkı sağladıkları düşünülür. Bu izah çabasını Orta Çağ mistiklerinin, teologlarının ve filozoflarının kendilerine görev edindikleri söylenebilir. Çirkin yaratıklar ilahî iradede doğmuştur, bu nedenle doğaya karşı gelinemez. Çirkin yaratıklar, doğaya değil, günlük alışkanlıklara aykırı görüldüğünden, düzenin kendisinin güzel olduğu hatırdadır tutulmalıdır³⁹.

Orta Çağ Avrupa'sında çirkinlik, köylülüğe ve yoksulluğa layık görülüyordu. Köylüler, donuk ve cansız renkli elbiselerle tasvir edilirken -ışık ve canlılık güzelliğinin özü olarak kabul edildiği için- aynı zamanda çirkinliğin bir parçası olan gayriahlaki tutum ve davranışlar da köylülere atfediliyordu⁴⁰. Bu kültürde, kötülüğün kendisini topladığı düşünülen diğer bir sınıf ise kadınlardı. Antik çağdan çağdaş döneme kadar çirkinlik, iç kötülük ile kadın arasında ilişkilendirilmiş ve kadın çirkinliği günahkarlarla bir tutulmuştur⁴¹.

Platon, çirkinin tasvirinden uzak durulmasını önerirken, Aristo çirkinin tasvirinin güzel olabileceğini savunur. "Çirkin varlıklar ve yaratıklar olmasına rağmen, sanat bunları güzel bir şekilde ifade edebilme gücüne sahiptir. Zira çirkinliği uygun şekillerde kabul edilebilir kılan da bu taklidin güzelliğidir"⁴². Aristo'ya göre, kötü olanın bile ustalıklı bir taklitle ifade edilmesi güzellik doğurur.

Güzellik ya da çirkinlikte "ritim" in yerinde olup olmamasına bakan Platon,

³⁶ Eco, *Çirkinliğin Tarihi*, 16.

³⁷ Eco, *Çirkinliğin Tarihi*, 49.

³⁸ Eco, *Çirkinliğin Tarihi*, 46.

³⁹ Eco, *Güzelliğin Tarihi*, 147.

⁴⁰ Eco, *Güzelliğin Tarihi*, 105-106. Eco, *Güzelliğin Tarihi*, 137.

⁴¹ Eco, *Çirkinliğin Tarihi*, 159.

⁴² Eco, *Güzelliğin Tarihi*, 133.

“İyilik içimizin sağlığı, güzelliği, düzeni; kötülükse, hastalığı, çirkinliği, çürüklüğüdür.”⁴³ derken her zaman doğru olanın, faydalının güzelliğini, zararlının çirkinliğini kastetmiştir. Platon, güzel ile çirkinin arasını kesin bir biçimde ayırmış ve güzelin evrenselliğini kabul etmiştir:

“Mutlak güzel veya öz güzelliği (auto to kalon), bütün güzelliklerin tepe noktasında bulunur. O, yalnız güzel değil, aynı zamanda- hakiki varlıktır (on tos on). Bütün varlığın odak noktasında bulunur ve bütün varlığı aydınlatır; çünkü varlığın ereği iyi ve güzel olmaktır. Bütün tek tek güzel olanlar, bu öz güzelden, bu mutlak güzelden doğar. (...) Bu güzellik artık hep var, doğumsuz, ölümsüz, artmaz, eksilmez bir güzelliktir. Bir bakıma güzel, bir bakıma çirkin, bugün güzel, yarın çirkin, şuna göre güzel, buna göre çirkin, bir yerde güzel, bir yerde çirkin, kiminin gözünde güzel, kiminin gözünde çirkin değildir.”⁴⁴

Güzel ve çirkini net biçimde tanımlayan ilk düşünür olarak kabul edilen Plotinos’a göre “çirkin”i, “formun ve idea’nın hâkim olamadığı şey”dir. O, ideadan, formdan, dolayısıyla Tanrısal akıldan pay almamış olanla örtüşür. Güzel ise tek kütle halinde olmasa bile, onun bütün parçalarında güzelliğin mevcut olduğunu ve içinde herhangi bir çirkinliğin bulunmadığını düşünür⁴⁵.

Aristo'nun fayda umut ettiği “katharsis” kötünün varlığını perçinlemiş ve onu yaygınlaştırmıştır, denebilir. Roman, sinema, tiyatro ve hatta şiirde, bazen kötü olanla bir özdeşleşme yaşanır ve okuyucu bu duyguya hazırlanır. İslamî anlatı, -Bunu, Kur’an üslubunun etkisiyle de ifade etmek mümkün- okura bu trajediyi yaşatmaz. Klasik İslam sanat düşüncesinde grotesk bir tavır yoktur; çirkin daha da çirkinleştirilmez, kötü daha da kötüleştirilmez. Örneğin, mesnevilerde Züleyha’nın ihtirasına haklılık atfettirecek bir hikâyeye veya ayrıntıya pek fazla değinilmez. Ancak samimiyetle tövbe etmiş ve kendisine Yusuf bağışlanmış bir Züleyha vardır. Aşk zaten mecazdan hakikate götüren Allah’ın bir ihsanı olarak görülür.

Klasik dönemin güzellik ve iyilik özdeşliği ile estetiğin ahlakın bir parçası olduğu düşüncesinin artık geçerli olmaması, bununla birlikte güzellik için bazı ilke ve kriterlerin aranmaması, öznenin tasarrufunun her şey için yeterli sayılması, klasik anlamda güzellik kaybına yol açmıştır. Güzellik ile iyinin ilişkisinin kopması, estetiğin ahlakın bir şubesi olduğu anlayışının ortadan kalkması, kötülük estetiği ile sonuçlanmıştır. Şeytana dair özellikler, özgürlüğün hanesine yazılarak itiraz, sorgulama ve isyan gibi karşı çıkışlar meziyet niteliği kazanmıştır. Klasik Türk edebiyatında şâhid-i kâşâne, suretâ güzel, ancak genellikle oturup kalkması, görgüsü ve davranışlarıyla güzelliğine yakışacak hareketlerden yoksun olan bir

⁴³ Platon, *Devlet*. çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995), 90, 134.

⁴⁴ İsmail Tunali, *Grek Estetik’i*. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2016), 34.

⁴⁵ Tunali, *Grek Estetik’i*, 41, 45.

dilber kastıyla şiirde yerilir⁴⁶. Dolayısıyla güzel estetik olarak etiğin içindedir. İyi olmayan güzel de olamaz. İyi ve güzel birlikte tek bir mefhumu ifade eder.

Çirkinlik ve kötülük, kendi estetiğini belirlemiş ve bir süre sonra meşruiyet zemini veya haklı gerekçeler kazanmıştır. Örneğin, Goethe, Faust'tan yana olabilir, ancak hikâyede Mefistofeles öne çıkar; ancak modern öncesi Osmanlı tasavvurunda şeytana bu makam verilmez. Tanrı, Faust'un ruhunu anlaşılmaya rağmen Mefisto'ya vermez, onu korur. Dolayısıyla eserde Şeytan'ın da mağduriyeti söz konusudur. Tanrı ve Şeytan dikotomisi İslam'da olmadığı için, şeytanın da musahhar (boyun eğdirilmiş) bir varlık olması onu bu payeden alıkoyar. Kötüler, derinlikli bir şekilde ele alınmaz; muhatabında onları taklide neden olacak ayrıntılara odaklanılmaz. Batı'da karnaval kültürüyle birlikte çirkin ve gayrimeşru kabul edilen şeylerin meşrulaşması⁴⁷, çirkinliği daha görünür hatta kabul edilebilir kılmıştır, denebilir. Eğlence kültürünün ve hazzın öne çıktığı bu dönemlerde, günahın gizliliği yerine yılın belirli zamanlarında göz yumulan yasaklı eylemlerin varlığı, çirkinin yaygınlaşmasına neden olmuştur.

Osmanlı Dönemi edebî eserlerde genellikle çirkinle eş anlamlı olarak Arapça kubh (kabîh, vech-i kabîh), Farsça zîst (zîst-rû, zîst-likâ, zîst-sûret) ve bed (bed-rû, bed-likâ, bed-çehre, bed suratlı, bed-sûret) kelimeleri kullanılır. Kubh: "çirkinlik, zîstlik, çirkin iş, kötü fiil ve amel"; zîst: "çirkin, kubh, kerîh"; bed ise "kötü, fenâ, redî, çirkin, nâhoş" anlamlarına gelir. Ayrıca çirkinliği ifade eden bu temel kavramların "kötü" anlamı da vardır⁴⁸. İslam estetik düşüncesinin bir parçası olan klasik Türk şiirinde de çirkinlik, güzelliğin ve iyiliğin yokluğunda ortaya çıkar. Klasik şairler, güzelde olduğu gibi çirkinin vurgulamak için de gelenekte oluşan kalıplaşmış ifadelerle başvurmuşlardır. Suret ve siret arasında uyum olduğuna inanan klasik Türk şairleri, çirkinlik ve kötülüğü birlikte anarlar. Kötüler, genellikle çirkindirler.

Klasik Türk şiirinde çirkinliğin fiziksel sınırları genellikle nursuz, siyah tenli, kısa boylu, büyük ve sarkık dudaklı, kocaman ağız ve burunlu, çukur ve donuk gözlü gibi ifadelerle belirlenir. Bu fiziksel sınırların belirlenmesinde çirkin addedilen kişilerin konumuna da dikkat çekmek gerekir. Zira çirkin olarak tanımlananlar genellikle âşığa şerri dokunan yaşlı ve kötü kadınlar ile rakip gibi karakterlerdir. Klasik Türk şairlerinin genel görüşüne göre gerçekte çirkin bir dul olan felek ve dünya, insanların gözünde güzel bir bakire gibi görünür⁴⁹.

Klasik Türk şiirinde birçok olumlu imaja sahip kuş türlerine nazaran, karga biraz da renginin karalığı nedeniyle klasik tasavvurun güzelin ışıltılı olması za-

⁴⁶ Esmâ Şahin, "Bâkî Divânı'na Göre 16. Yüzyıl Osmanlı Toplum Yapısı", *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* 0 / 2 (Aralık 2013), 300.

⁴⁷ Eco, *Çirkinliğin Tarihi*, 140.

⁴⁸ Kürşat Şamil Şahin, "Klasik Türk Şiirinde Çirkin ve Çirkinlik", *ulakbilge*, 51 (2020), 870.

⁴⁹ A. Atilla Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu 3. Cilt*. (İstanbul: OSEDAM Yayınları, 2019), 328.

retinin dışında, “çirkin sesli, saçma sözler söyleyen, leş yiyici, vahşi, hırsız, rezil, aksi, aşağılık, cahil, faydasız, gammaz, günahkâr, hak yoldan çıkmış, hileci, yakışsız, zeki ve uğursuz”⁵⁰ olarak beyitlerde benzetmelere konu edinilmiştir. Klasik şiirde bazen “diken”in çirkin bir obje olarak varlığı da dikkat çeker: “Doğrudan doğruya değersizlik bağlamında dünyanın, insan ilişkilerindeki kötü ve çirkin davranışların, dinî ve tasavvufî anlamda bazı kavramların, yasak sayılan, hoş görülme-yen tutum ve hâllerin (nefis, şeytan, nifak, inkâr, heves, fisk (günahkârlık), kibir, makam, mevki, cehalet, sivâ/mâsivâ vb.) olumsuz çağrışım ilgisiyle dikenle sembolize edildiği görülür.”⁵¹

Minyatürlerde çirkinin varlığına göz atıldığında örneğin Attar’ın Mantıku’t-Tayr’ından bazı bölümlerin nakşedildiği resimlerde, “Tavus kuşunun çirkin yılanla yoldaş olup horlanarak cennetten kovulmasının ve Âdem ile Havva çiftinin kovulmalarına sebep olması” detaylı olarak anlatılmaktadır. Ayrıca yine çirkinliğin ve kötülüğün adeta somut hali olan lanetlenmiş Şeytan, minyatürde “Şeytan-ı la’în” ifadesiyle onu temsil ettiği anlaşılan gri yüzlü ve yaşlı kişi görünümünde tasvir edilmiştir⁵². Deccal de bazı minyatürlerde merkep sırtında çok uzun boylu ve çirkin olarak gösterilmiştir⁵³. Deccal hakkındaki bütün rivayetler içinde en dikkat çekici olanı onun bindiği bir eşeği olmasıdır. Kendisi çok çirkin yüzlü olup şairler, bütün düşmanları ona benzettikleri gibi, muhataplarını daha da ağır bir dille hicvetmek için onları Deccal’in eşeğine benzetirler⁵⁴. Ayrıca minyatürlerde melek, peri gibi güzellik numunesi olan varlıklar bulunmakla birlikte, iyi ve kötü devlere, insan ve hayvan şeklindeki şeytanlara da sık sık rastlanmaktadır⁵⁵.

Mehmet Siyah Kalem minyatürlerinde tam da bu “çirkinlik” tasvir edilmiş gibidir. Çirkin yüzleri, tüylü vücutları, boynuzları ve kuyruklarıyla insan-hayvan karışımı görünümüleriyle acayip mahluklara benzeyen bu figürlerin⁵⁶ tasvir ayrıntıları da dikkat çekicidir. Figürlerin güneş yanığı kırmızı renkli, ablak, elmacık kemikleri belirli, kat kat, kıvrım kıvrım, kalın kırışıklarla kaplı olan yüzleri, kaba ve çirkin görünür. Ağızlar büyük ve şekilsizdir. İrice, bazılarında çok açılmış gözler, badem biçimli ve kuyruk tasvir edilerek devrinin genel figürlerinden ayrılır. Düz kalın aralıklı kaşların, göze yakın olduğu görülürken özellikle vurgulanan iris, çoğunda siyah, nadiren mavidir. Burunların, bazen etli, basık; bazen ise sivri dene-

⁵⁰ H. İbrahim Demirkazık, “Divan Şiirinde Karga”. *Türk Kültürü İncelemeleri*, 24 (2011), 134.

⁵¹ Nazmi Özerol, “Klasik Türk Şiirinde Bir Sembol Olarak ‘Diken’”. *Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 10 (2020), 34.

⁵² İrem Ela Yıldızeli, “Âdem ve Havva İkonografisinin, Rönesans Avrupası ve İslam Coğrafyasının Görsel Betimlemeleriyle Karşılaştırılması”, *idil*, 73 (2020), 1449.

⁵³ Metin And, *Minyatürlerle Osmanlı – İslâm Mitologyası*, (İstanbul: YKY Yayınları, 2008), 249.

⁵⁴ Metin And, *Minyatürlerle Osmanlı – İslâm Mitologyası*, (İstanbul: YKY Yayınları, 2008), 249.

⁵⁴ Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, 65.

⁵⁵ Ernst Kühnel, *Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür*. çev. Suut Kemal Yetkin, Melahat Özgü (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1952), 12.

⁵⁶ Mazhar Ş. İpsiroğlu, *Bozkır Rüzgârı – Siyah Kalem* (İstanbul: Ada Yayınları, 1985), 40.

bilecek bir görünümü vardır⁵⁷.

Bir sanat eserine konu olmamakla birlikte, gerçek hayatta aranan güzelliği ve sakınılan çirkinliği yansıtan eserler olarak kıyafetnâmeler, konu hakkında fikir verir. Dış görünüşten kişilik tahlili yapan ve insanlar hakkında ön bilgi edinmek için yazılan kıyafetnâmelerde; “kalın ve kaba deri, dar veya yumru alın, eğri sırt, sarı veya siyah ten, kalın, sarkık ve büyük dudak, kısa boy, sarı, kırmızı saç ya da kellik, çok uzun veya kısa kulak, eğri, kalın kaşlar, yumru, çıkık, çukur, donuk, mavi ve yeşil gözler, büyük ve uzun burun, düzensiz, çarpık diş, dar ve kısa çene, kalın baldır ve kalça, orantısız, çarpık el ve ayak, uzun ve yuvarlak karın, eğri ve dar omuz, çok uzun ve ince boyun” gibi nitelikler, çirkinliğin ve dolayısıyla kötülüğün alameti olarak kabul edilmiştir. Klasik şiirde, âşık, rakip, tarihî ve mitolojik bazı kötü şahsiyetler çirkinliğiyle de öne çıkar. Dünya, felek ve talih de âşık üzerinde kötü tesirlere yol açtıklarından çirkinler kadrosuna dahil edilir. Klasik şiirde çirkinlik söz konusu olduğunda ilk akla gelen varlık ise “rakip”tir. Rakip genelde yaşlı, kötü karakterli, siyah ve çirkin suratlıdır⁵⁸.

Genellikle çirkin objeler hayvanlar arasından seçilirken, Kur’an’da cehennemde zalimlere yiyecek olarak acı ve çirkin zakkûm ağacının meyvelerinden bahsedilir. Ayrıca zakkum ağacının tomurcukları, kötülüğün ve çirkinliğin somutlaştığı Şeytan’ın başına benzetilmiştir⁵⁹. Klasik Türk şiirinde bitkiler genellikle güzellik objesi olarak yer alır ve çirkin bir imaja sahip bitkilerin varlığına pek rastlanmaz. Bununla birlikte güzel imaja sahip hayvanlar varken, çirkin olarak vasfedilenlere sıkça rastlanır. Şiirlerde âşığın bedeni ise güzellik objesi olmaktan ziyade, zayıflık, caresizlik ve hastalığın bir sonucu olarak çirkin bir şekilde tasvir edilir. Âşık, adeta çirkin olandan güzel olanı (gönlünü, canını) çıkarıp sevgiliye sunmuş gibi betimlenir.

Tasavvufi bağlamda, ruhtan farklı olarak nefis ve beden çirkinin temsili olduğu söylenebilir. Beden, insanı esir eden süflî arzuları temsil ettiğinden, ondan sıyrılıp manevî ve ulvî olana yönelmek gerekir. Bu yüzden insan vücudu, bazen bu dünyaya ait çirkin şeylerin bir ifadesi olabilmektedir⁶⁰. Şeytanın insan bedenini hedef alması, insanın topraktan yaratıldığı için kendisini ondan üstün görüp emredildiği halde secdeden imtina etmesi, burada “beden”i öne çıkarmanın başlı başına bir çirkinlik ve kötülük olduğunu düşündürmektedir. Günah ve beden ilişkisi de beden çirkinliğine bir işaret olarak değerlendirilebilir. Hz. Âdem ve Hz. Hav-

⁵⁷ Mehmet Uygun, *Doğu Sanatını Temellendiren İnançların Görsel Biçimlere Dönüşmesi, Şamanizm Etkileri ve Mehmet Siyah Kalem Resimleri* (İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1992), 33-34.

⁵⁸ Şahin, “Klasik Türk Şiirinde Çirkin ve Çirkinlik”, 870, 873.

⁵⁹ Kur’an Yolu (Erişim 20 Ağustos 2023), es-Sâffât, 37/62-66.

⁶⁰ Bülent Kaya, “Klasik Türk Şiirinde Ata Benzetilen Dinî Tasavvufi Kavramlar”. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 7/14 (2017), 317.

va'nın günahları nedeniyle çıplak bedenleriyle yüzleşmeleri dikkat çekicidir. Şüphesiz beden, aynı zamanda "fenâ" aleminde fani olanının somut halidir. Bedenin örtülmesi zarureti de bununla ilgili olarak düşünülebilir.

Sonuç

Güzelin aşkınlığı esas olmasına rağmen, onun için nicel ölçüler de belirlenmiştir: "Düzen", "kompozisyon/telif", ve "orantı-simetri/itidal" gibi nicel ölçülerin yanında, güzellik (cemâl), parlaklık (behâ), ve ihtişam (ziyne) gibi nitel ölçüler de aranmıştır. Şairlerin de bu güzellik kavramını paylaştıkları görülmektedir. Oran/orantı, ahenk/uyum gibi nitelikler, İslâm sanatında geometrik bir form olarak tecelli etmiştir. Nicel ölçülerin yanında, güzelin muhatabı olarak öznenin duysal ve estetik deneyimini önemseyen klasik İslâm düşünürleri olmuştur. Ancak, Rönesans sonrası oluşan yeni anlayışta bu kriterlerin aranmaması nedeniyle kişiye özel bir güzellik tasavvuru ortaya çıkmıştır.

Modern öncesi Osmanlı estetik anlayışında, sanat eserlerinde yoğunlaşan ortak ilkelerin varlığından hareketle -tam bir kuramsal çerçeveye oturmamakla birlikte- üzerinde uzlaşılan bir "güzellik" kavramından söz edilebilir. Sanat eserine konu edilmeyen çirkinlik, güzellikte aranan niteliklerin yokluğu üzerinden ulaşılan bir kavramdır. Çirkinlik söz konusu olduğunda, güzellik için aranan niteliklerin zıddı olan çirkinlik, kaynağı olarak öne çıkar. Aşkın bir güzelin temaşası temel gaye olduğunda, çirkinlik konu edilmeye değer görülmemiştir. Dünyayı kavrayış biçimi, hayata tasarruf biçimi, estetik anlayışla doğrusal bir bütünlük arz etmektedir. Türkçede günümüzde hala klasik estetiğin etkisiyle şekillenmiş söz ve anlam uyumuna rastlanmaktadır.

Felsefe tarihinde güzellik kavramına birçok mana yüklenmiştir. İslam filozofları, Yunan düşüncesinden etkilenecek bir güzellik tanımı yapmakla birlikte, İslam sanatı Antik Yunan sanatından farklı bir estetik anlayışının sonucu olarak doğmuş ve gelişmiştir. İnsan ve Tanrı ilişkisine göre şekillenen estetik tasavvurda güzel ve iyinin özdeşliği düşüncesi her kültürde aynı sanat anlayışıyla sonuçlanmamıştır. İnsanlık tarihinin en eski tartışma konularından biri olan güzellik ve çirkinlik algısı zaman içinde ve kültürden kültüre farklılık göstermiştir.

Yunanlıların doğruluğu, iyi ve güzellikle özdeşleştirmesi, insanın tanrıya benzemeye çalışmasıyla birlikte antropomorfik bir sanat anlayışını doğururken, İslam sanatında güzellik söz konusu olduğunda Allah veya onun sıfatları hatırlanmış ve nonfigüratif bir sanat anlayışı gelişmiştir. Güzelin aşkın boyutlara sahip olması, onu temaşadan alıkoyan erişilmez mertebelere işaret etmez; hakikatle olan irtibatı onu aşkın yaparken, hayatla olan güçlü ilişkisi ise işlevsellik kazanmasını sağlar.

İslam sanatı, işlevselliği esas aldığı için ölçek olarak insanı benimser. Örneğin, mimari eserler bu nedenle insan ölçeğini aşmaz. Günümüzdeki devasa

yapılar, büyüklük tutkusunun bir sonucu olarak insan ölçeğini aştıklarından dolayı işlevsizdir; bu durum onları çirkinliğe sürüklemiştir.

Klasik dönemin güzellik anlayışının, modern dönemdeki güzellik algısından farklılıklar gösterdiği görülmektedir. Klasik dönemde güzel ve iyi arasındaki ayrılmaz bütünlük ile estetiğin ahlakın bir alt şubesi olarak değerlendirilmesi gibi düşüncelerin günümüzde ihmal edilmesi, güzelin tayininde öznenin öne çıkmasına neden olmuştur. Bu yüzden herkesin üzerinde uzlaşabildiği akılla kavranabilir bir güzellik anlayışından artık söz edilememektedir. Güzelin iyi ile mukayyet olduğunun reddi, kötülük estetiğini doğurmuş, çirkin ve kötü sanat eserinde estetik bir unsur olarak var olabilmektedir. Bu durum güzelin yitimiyle sonuçlanan bulanık bir estetik tasavvur ortaya çıkarmıştır.

Funding / Finansman: This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Conflicts of Interest / Çıkar Çatışması: The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.


Kaynakça

- Ahmed b. Ahmed ez-Zebîdî. *Sahîh-i Buhârî Muhtasarı Tecrîd-i Sarîh Tercümesi ve Şerhi 7. Cilt*. çev. Kamil Miras, İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 15. Basım, 2019.
- Altıntaş, Ramazan. *İslâm Düşüncesinde Tevhid ve Estetik İlişkisi*. İstanbul: Suffe Yayınları, 1997.
- And, Metin. *Minyatürlerle Osmanlı – İslâm Mitologyası*, İstanbul: YKY Yayınları, 2. Baskı, 2008.
- Ayvazoğlu, Beşir. “İlmü'l-Cemâl”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. Erişim 27 Temmuz 2023. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ilmul-cemal>
- Çağbayır, Yaşar. *Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Ötügen Yayınları, 2016.
- Demirkazık, H. İbrahim. “Divan Şiirinde Karga”. *Türk Kültürü İncelemeleri*, 24 (2011), 131-178. DOI: 10.24058/tki.285
- Eco, Umberto. *Güzelliğin Tarihi*. çev. A. C. Akkoyunlu, İstanbul: Doğan Kitap, 2006.
- Eco, Umberto. *Çirkinliğin Tarihi*. çev. Anaca Uysal Ergün, Özgü Çelik, Arıcan Uysal, Elif Nihan Akbaş, Melike Barsbey, Kültigin Kaan Akbulut, Duygu Arslan, Berna Yılmazcan, İstanbul: Doğan Kitap, 2009.
- Erzen, Jale Nejdet. *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları, 3. Basım, 2016.
- Fuzulî. *Matlau'l-İtikâd fî Marifati'l-Mabda'i va'l-Maâd*. çev. E. Coşan, K. Işık, İstanbul: Yeni Zamanlar Yayınları, 2002.
- Holbrook, Victoria Rowe. “Aşk Güzelliğe Âşıktır ve Güzellik Hayatın Kendisidir”. *Sabah Ülkesi*, 65 (2020), 56-59. <https://www.sabahulkesi.com/2020/10/10/ask-guezelliges-asiktir-ve-guezellik-hayatin-kendisidir/>
- İsfahanî, Râğîb. *Müfredât – Kur'an Kavramları Sözlüğü*. çev. Abdülbaki Güneş, Mehmet Yolcu, İstanbul: Çıra Yayınları, 2010.
- İzutsu, Toshihiko. *İbn Arabî'nin Füsüs'undaki Anahtar Kavramlar*. çev. A. Y. Özemre, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1998.
- İbn Haldun. *Mukaddime I ve II*. çev. S. Uludağ, İstanbul: Dergâh Yayınları, 6. Basım, 2009.
- İhvân-ı Safâ. *İhvân-ı Safâ Risâleleri 1. Cilt*, çev. Ali Durusoy, Bayram Ali Çetinkaya, İsmail Çalıışkan, Ahmet Hakkı Turabi, Ali Avcu, Enver Uysal, Ömer Bozkurt, Elmin Aliyev, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.
- İpşiroğlu, Mazhar Ş. *Bozkır Rüzgârı – Siyah Kalem*. İstanbul: Ada Yayınları, 1985.
- Kaya, Bülent. “Klasik Türk Şiirinde Ata Benzetilen Dinî Tasavvufi Kavramlar”. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 7/14 (2017), 305-323. <https://doi.org/10.31834/kilissbd.342275>
- Kur'ân Yolu. Erişim 10 Ağustos 2023.
- Kühnel, Ernst. *Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür*. çev. Suut Kemal Yetkin, Melahat Özgü, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1952.
- Lalo, Charles. *Estetik*. çev. B. Toprak. Ankara: Hece Yayınları, 2004.
- Livingston, Ray. *Geleneksel Edebiyat Teorisi*. çev. N. Özdemiroğlu, İstanbul: İnsan Yayınları, 1998.
- Özerol, Nazmi “Klasik Türk Şiirinde Bir Sembol Olarak ‘Diken’”. *Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 10 (2020), 23-41.
- Özsoy, Safiye Gülay Şeker. *Gazâlî'de Güzellek ve Kemâlât İlişkisi*. Ankara: İKSAD Yayınları, 2021.
- Platon. *Devlet*. çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, İstanbul: Remzi Kitabevi, 8. Basım, 1995.
- Rank, Otto. *Sanat ve Sanatçı*. çev. Orhan Düz, İstanbul: Albaraka Yayınları, 2022.
- Rosenkranz, Karl. *Çirkinin Estetiği*. çev. Mustafa Özdemir, İstanbul: Muhayyel Yayıncılık, 2018.
- Şahin, Esmâ. “Bâkî Dîvânı'na Göre 16. Yüzyıl Osmanlı Toplum Yapısı”. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* 0 / 2 (Aralık 2013): 285-309. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fsmia/issue/6474/85561>
- Şahin, Kürşat Şamil. “Klasik Türk Şiirinde Çirkin ve Çirkinlik”. *ulakbilge*, 51 (2020), 869-883. doi: 10.7816/ulakbilge-08-51-01
- Şentürk, A. Atilla. *Osmanlı Şiiri Kılavuzu 3. Cilt*. İstanbul: OSEDAM Yayınları, 2019.

- Taşkent, Ayşe. *Güzelin Peşinde - Farabi, İbn Sina ve İbn Rüşd'de Estetik*. İstanbul: Klasik Yayınları, 2018.
- Tunalı, İsmail. *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 5. Basım, 1998.
- Tunalı, İsmail. *Grek Estetik'i*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 15. Basım, 2016.
- Uludağ, Süleyman. "Kemâl", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, Erişim 22 Ağustos 2023. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ilmul-cemal>
- Uygun, Mehmet. *Doğu Sanatını Temellendiren İnançların Görsel Biçimlere Dönüşmesi, Şamanizm Etkileri ve Mehmet Siyah Kalem Resimleri*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1992.
- Yenikale, Ahmet. *Sünbülzâde Vehbî Divânı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2017.
- Yıldız, Mustafa. "İbn Hazm'ın Güzellik Anlayışı", *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 13 (2012), 89-106. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/flsf/issue/48612/617568>
- Yıldızeli, İrem Ela. "Âdem ve Havva İkonografisinin, Rönesans Avrupası ve İslam Coğrafyasının Görsel Betimlemeleriyle Karşılaştırılması", *idil*, 73 (2020),1434-1454. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1596083820.pdf>.

İlk Dönem Siyer Eserlerindeki Delâil Anlatıları ve Delâil Edebiyatının Başlangıcı

Determine the Beginning of Dalâ'il Narratives and Dalâ'il Literature in the First Period Sirah Works

Halil İbrahim Uçar* 

Yüksek Lisans Öğrencisi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, Tokat, Türkiye
MA Student, Tokat Gaziosmanpaşa University, Faculty of Theology, Department of Islamic History of Art, Tokat, Türkiye

halilucarr02@gmail.com | <https://orcid.org/0009-0009-0159-510X>

*Corresponding Author / Sorumlu Yazar

Hakan Temir 

Doç.Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, Tokat, Türkiye
Associate Professor, Tokat Gaziosmanpaşa University, Faculty of Theology, Department of Islamic History of Art, Tokat, Türkiye

h.temir@hotmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-4142-6310>

Article Type / Makale Tipi

Research Article / Araştırma Makalesi

DOI: 10.31591/istem.1439270

Article Information / Makale Bilgisi

Received / Geliş Tarihi: 18.02.2024

Accepted / Kabul Tarihi: 08.05.2024

Published / Yayın Tarihi: 30.06.2024

Cite as / Atıf: Temir, Hakan – Uçar, Halil İbrahim. "İlk Dönem Siyer Eserlerindeki Delâil Anlatıları ve Delâil Edebiyatının Başlangıcı". *İstem* 43 (2024), 95-118. <https://doi.org/10.31591/istem.1439270>

Plagiarism / İntihal: *This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software. / Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi.*



Copyright / Telif Hakkı: *"Authors retain the copyright of their works published in the journal, and their works are published under the CC BY-NC 4.0 license. / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC-BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanır."*

İlk Dönem Siyer Eserlerindeki Delâil Anlatıları ve Delâil Edebiyatının Başlangıcı

Öz

Siyer yazıcılığı, belirli dönemlerde toplumların ihtiyaç ve sorunları doğrultusunda, mevcut rivayetlerin siyer yazımına eklenmesi sonucu içerik olarak genişleyen bir uğraş alanıdır. Bu genişleme, siyer yazıcılığında yeni türlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Ortaya çıkan siyer alt dallarından biri, nübüvvetin ispatını önceleyen ve amaçlayan "Delâil Edebiyatı" olmuştur. Bu tür, sistematik gelişimini 2/8. asrın ikinci yarısında gerçekleştirmiş olsa da delâil kapsamına giren örneklerin daha önceki siyer kitaplarında yer aldığı bilinmektedir; ancak bu türün tam olarak başlangıcı henüz tespit edilememiştir. İlk siyer kaynaklarının tamamı günümüze ulaşmamış olmakla birlikte varlığından bahsedilen bu eserlerin bazıları râvi merkezli taramalar sonucu derlenmiştir. Asıl eserin tamamını yansıtmakta yetersiz kalan bu çalışmalar nedeniyle sonraki kaynaklara yönelmek ihtiyacı hasıl olmuştur. Günümüze ulaşan nüshalar arasında İbn İshâk'ın eserinde delâil türünün ilk örnekleriyle karşılaşmak mümkündür. Ancak İbn İshâk'ın kaleme aldığı nüshaların çoğu günümüze ulaşmamıştır. Onun rivayetlerini derleyen İbn Hişâm, delâil konusunda daha bütüncül bir anlatım sunmaktadır. Dolayısıyla bu makalede öncelikle her iki müellifin eserlerinde bulunan delâil türü anlatımlar tespit edilmeye çalışılmıştır. Fakat araştırma sırasında bu türe ait çok sayıda örnekle karşılaşıldığından araştırmanın risâlet öncesi dönemle sınırlandırılması gerekmiştir. İrhâsât türü rivayetleri içeren bu aralık, delâil edebiyatının başlangıç ve temel konularından kabul edilir. Bu sınırlandırmanın ardından söz konusu rivayetler kronolojik olarak tasnif edilerek söz konusu eserin belirli bir amaç doğrultusunda mı yoksa siyerin doğal akışına uygun olarak mı toplandığı anlaşılmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla çalışmada rivayet merkezli veri tespiti, analiz yöntemi ve mantık ilkeleri kullanılarak nihai bir sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Siyer, Delâil, Nübüvvet, İbn İshâk, İbn Hişâm.

Determine the Beginning of Dalâ'il Narratives and Dalâ'il Literature in the First Period Sirah Works

Abstract

Sirah writing is a field of endeavor that has been expanded in the majority of narrations in terms of content in light of the needs and problems that emerged in societies in certain periods. This expansion has paved the way for the emergence of many new genres in sirah writing. One of the sub-branches of sirah that emerged was the "Dalâ'il Literature" that prioritized and aimed at proving prophethood. Although this genre realized its systematic development in the 2nd/8th century, it is known that examples within the scope of dalâ'il are found in earlier sirah books; however, the exact beginning of this work has not yet been determined. Although not all of the first sirah sources have survived to the present day, some of these works, whose existence is mentioned, were compiled as a result of râvi-centered scans. Due to these studies, which are not sufficient to reflect the whole of the original work, we have to turn to later sources. Among the extant copies, it is possible to encounter the first examples of the dalâ'il genre in Ibn Ishâq's work. However, most of the copies written by Ibn Ishâq have not survived to the present day. Ibn Hishâm, who compiled his narrations, offers a more holistic narrative on the subject of dalâ'il. Therefore, in this article, we first tried to identify the narratives in the works of both authors. However, since many examples of this genre were encountered during the research, it was necessary to limit the research to the pre-prophetic period. This interval, which includes narrations of the İrhâsât type, is considered to be one of the beginning and basic subjects of the literature of dalâ'il. After this limitation, the narrations in question were classified chronologically and it was tried to be understood whether the work in question was for a specific purpose or whether the narrations were collected in accordance with the natural course of sirah. Therefore, the study tried to reach a final conclusion by using the principles of narration-centered data detection, analysis method, and logic.

Keywords: Sirah, Dalâ'il, Prophethood, Ibn Ishâq, Ibn Hishâm.

Giriş

Modern İslam Tarihçilerinin kanaatine göre siyer içerisinde yer alan delâil anlatılarının ana gayesi İslâm Peygamberi'nin şahsında nübüvveti ispat etmektir. Lakin bu türün ortaya çıkışı ve gelişim süreci incelendiğinde, özellikle muhaddisler tarafından kaleme alınan delâil eserlerinin yazılış amacının yalnızca Hz. Peygamber'in peygamberliğini ispat etmekle sınırlı değildir. Müelliflerin bu türdeki eserleri telif etmelerinde, 2/8. asrın sonlarına doğru ortaya çıkan felsefi düşünce yapıları, İslâm'ın hak din olduğunu ortaya koyma düşüncesi, Hz. Peygamber'in vefatından sonra ortaya çıkan peygamberlik iddialarının devam etmesi ve Müslümanlara karşı gayrimüslimlerin yaptıkları eleştiriler etkili olmuştur. Bu nedenlerin yanı sıra İslâm'a tabi olan kimseler, İslâm'ı savunma anlayışlarıyla Kur'ân-ı Kerîm âyetleri, peygamberlik geleneği, mantıklı açıklamalar ve gerçek peygamberde bulunması gereken özellikleri göz önünde bulundurarak bir savunma metaforuna bürünmüş ve eserler kaleme almışlardır. Özellikle yalnızca peygamberlere has bir durum olarak bilinen mucize ve harikulade olayların anlatımları, bu türde yazılan eserlerde yer alan en önemli unsur olarak göze çarpmaktadır. Bunun yanı sıra bir amaç doğrultusunda ortaya çıkan delâil edebiyatının rivayetlerinin bir kısmının ilk siyer eserlerinde yer aldığı bilinen bir gerçektir. Ancak bunların ne zaman ve hangi niyetlerle eserlere konu edildiği tespit edilmemiştir. Bu netliğin oluşmamasında delâil edebiyatının evveliyatının bir araştırma konusu yapılmayışı ve benzer amaçla ilk siyer eserlerinin incelemeye alınmaması etkili olmuştur.

Delâil edebiyatına dair yazılmış ilk eserler belirli bir amaç ve sistematik çerçevede dahilinde oluşturulmuş ve yazarları tarafından "Â'lâmü'n-nübüvve"¹, "Me'âllimun-nübüvve"², "İsbâtü'n-nübüvve"³ ve "Âyâtü'n-nübüvve" gibi başlıklar verilerek isimlendirilmiştir.⁴ Buna karşın ilk dönem siyer eserlerinin isimlendirilmesinde bu tür genel başlıklandırmalara yer verilmemesi bize delâil rivayetlerinin kullanılış amacına dair bazı ipuçları sunsa da bu yeterli değildir. Henüz delâil literatürünün oluşmadığı bu devrede ilk siyer müellifleri delâli belirten açık ifadeler kullanmamakla birlikte eserlerine hayli delâil rivayeti almıştır. Ancak bu rivayetleri alma nedenleri muhaddislerle aynı amaca matuf bir hamle miydi yahut bu hamle gizliden gizliye bir nübüvvet ispat denemesi miydi, yoksa bu işi siyer için malzeme toplamak için adiyattan olan rivayet tercihinden başka bir şey değil miydi? Açıkçası bu sorular cevaplandırıldığında siyer eserleri içerisindeki delâil rivayetlerinin arka planının aydınlatılabilir. Elbette bunu yapabilmek için ilk siyer müelliflerinin

¹ Elde edilen bilgilerden hareketle "A'lâmü'n-nübüvve" tabirine eserinde ilk defa yer veren müellif İbn İshâk'tır (ö. 151/768). Muhammed bin İshâk İbn İshâk, *es-Sîre*, thk. Süheyl Zekkâr (Beyrût: Daru'l el-Fikir, 1398/1978), 257; Ebû Hâtim er-Râzi, *Alâmu'n-nübüvve*, thk. Sâvi Salah (Tahran: Encümen-i Felsefe-i İnan, 1977).

² Ca'fer es-Subhânî, *Meâlimu'n-nübüvveti fî'l-Kur'âni'l-kerîm* (Beyrût: Dâru'l-advâ, 1984).

³ İbn Rabben et-Taberî, *ed-Dînu ve'd-devletu fî ikbâti nübüvveti'n-nebiyyi aleyhisselâm* (Beyrût: Dâru'l-Afâki'l-Cedide, 1982).

⁴ Başlıklandırmalar ile ilgili detaylı bilgi için bk. Yavuz, "Delâilü'n-Nübüvve", 9/115-117.

yaşadıkları dönem şartları göz önüne alınarak eser, müellif ve çevre kriterleri hesaba katılacaktır. Dolayısıyla çalışmada öncelikle delâil edebiyatının oluşumuna göz atılacak ardından siyerdeki delail rivayetleri dönem şartları içerisinde değerlendirilecektir.

1. Delâil Edebiyatının Ortaya Çıkışı

Nübüvvet kurumunun istismarı üzerine yürütülen faaliyetler Hz. Peygamber'in sağlığında başlamış, vefatından sonra da devam etmiştir. İlerleyen zaman dilimlerinde Emevîler ve Abbâsîler Dönemi'nde de bu faaliyetlerin izleri görülme-ye devam etmiştir. Bu faaliyetler, toplum içinde vuku bularak etkilerini göstermiş, şüpheye ve karışıklıklara yol açmıştır. Bu durum, Müslümanların savunmacı bir üsluba başvurarak eserlerini telif ettikleri bir döneme doğru ilerlemesine sebebiyet vermiştir.

Peygamberliğin imkânı, gerekliliği ve ispatı üzerine yürütülen tartışmaların temelinde Hz. Peygamber'in peygamberliği hedef alınmaktaydı. Daha sonra bu tartışmalar Hz. Peygamber'den önceki peygamberlerin iddialarını da kapsayacak şekilde genişledi.⁵ Yöneltilen eleştiriler genel olarak Hz. Peygamber'in mucizelerinin olup olmadığı konusu üzerinden yürütülürken, eleştirilerin temel dayanağı Kur'ân'dan yapılan atıflardı. Hz. Peygamber'e mucize verilmediğini işaret eden âyetlerin referans alınması, eleştirileri güçlü kılmaktaydı.⁶ Oysa Kur'ân'daki âyetler mucizeyi değil, mucizenin inancın aracısı olarak kabul edilmesini reddetmekteydi. Gayrimüslimlerin düşüncesi bu yönde olmasa da İslâm uleması Kur'ân'ı bizzat Hz. Peygamber'in en önemli mucizesi olarak görür, bu da mucizenin varlığına işaret eder.⁷ Gayrimüslimlerin düşüncesi bu yönde olmasa da İslâm ulemasının Kur'ân'ı bizzat Hz. Peygamber'in en önemli mucizesi olarak görmeleri, aslında mucizenin varlığına açıkça işaret sayılmıştır.⁸ Ayrıca âyetlerde yer alan mucizeyle ilgili haberler delil olarak değil, muhatabı korkutmak ve uyarmak için gelmiştir.⁹ Müslüman düşünürler de Hz. Peygamber'e yöneltilen eleştirilere çeşitli tasniflere dayanan rivayetlerle cevap vermişlerdir. Bununla birlikte eleştiriler sadece nübüvvet kurumuyla sınırlı kalmamış, yeryüzüne gönderilen nebilerin faziletleriyle yapılan karşılaştırmalarda da yer almıştır. Müslümanların ilmî bir tahkike ve tenkide tabi tutulmadan naklettikleri rivayetler günümüze kadar ulaşmıştır. Diğer dinlerle oluşan münasebetler neticesinde kaleme alınan eserler arasında Müslümanlara karşı

⁵ Ayrıca bk. Galip Türcan, "Kelâmda Nübüvvetin İspatı -Nübüvvet Geleneği Bağlamında", *Dini Araştırmalar* 9/25 (01 Haziran 2006), 217-218.

⁶ bk. Âl-i İmrân 9/183; İsrâ 17/59, 90-96.

⁷ İlgili ayetler için bk. Ra'd 13/31; En'am 6/35-37.

⁸ Atilla Yargıcı, "Kur'ân'ın Allah kelâmı Oluşunun Mucize Olması Açısından Önemi", *Katire International Human Studies Journal* 2 (06 Eylül 2016), 241-253.

⁹ İlgili ayet için bk.17/İsrâ 59; Ayrıca geniş bilgi için bk. Hüseyin Maraz, "Mucizenin Teolojik Açından Delil Oluşu ve İlahî Yasalarla İlişkisi", *İnönü Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 8/2 (27 Aralık 2017), 329-336.

yazılanlar da vardır ve bu eserler büyük bir literatür oluşturmuştur.¹⁰

Genel itibarıyla nübüvvet müessesesi ve Hz. Peygamber'in nübüvveti, kelâm ilminin uğraş alanlarından biri olarak bilinmekle birlikte İslâmi ilimlerin birçoğu bu meseleyle yakından ilgilenmiştir.¹¹ Müslüman düşünürler, ileri sürülen iddialara ve yazılan eserlere karşı ilk dönemlerden itibaren hem inanç kitapları içinde hem de nübüvvet kurumunu savunan müstakil eserlerle cevap vermişlerdir. Bunun neticesinde de siyerin bir alt başlığı olan "delâilü'n-nübüvve" veya "alâmü'n-nübüvve" olarak bilinen eserler telif edilmiştir.¹² Erken dönem müellifleri, ilk dönemlerde "alâmâtü'n-nübüvve" başlığıyla eserlerini oluşturmuşken 3/9. asır sonrası müellifler "delâilü'n-nübüvve" tabirini kullanmıştır. 7/13. asır sonrası ise "hasâis" başlığı bu eserler için kullanılan meşhur tabir olmuştur.¹³

Ulema tarafından kaleme alınan delâilü'n-nübüvve çalışmalarında peygamberliği ispat etmek amacıyla muhteva ve içerik bakımından iki farklı yöntem kullanılmıştır. Bu yöntemlerden birincisi Hz. Peygamber'in hayatından kıssalara yer vererek rivayet metoduyla oluşturulmuş eserlerde kullanılan yöntemdir. Bahsedilen yöntem dahilinde muhaddisler nübüvvetin ispatını mucizeler ve harikulade olayları içeren rivayetlere yer vererek ispat etmeye çalışmaktadırlar. Örneğin beşer bir insan olan Hz. Peygamber'in fesahat ve belagat mucizesi niteliğindeki Kur'ân-ı Kerîm'i tebliğ etmesi, geçmiş kitaplardan elde edilen haberlerle beklenen peygamber olması, beşikte konuşması, soyunun temizliği, göğsünün yarılması, geleceğe dair verdiği haberlerin gerçekleşmesi, hastaları iyileştirmesi ve cansız varlıklarla sohbet etmesi vb. hissi mucizelerin yer aldığı hadiseler bu yöntemle oluşturulan eserlerin başlıca konuları arasında yer almıştır. İkinci yöntemle oluşturulan eserlerde ise rivayetler yerine temelde akli ve mantıki çıkarımlara yer verilmektedir. Nitekim mütekelim âlimler peygamberlerin ahlakı, yaşantısı, şahsiyeti ve nübüvvetin gerekliliği düşüncesiyle peygamberliğin ispatını yapmak istemişlerdir. Üstelik ikinci yöntemle başvuranlar genel itibarıyla vahiy dışındaki bilgi kaynaklarının mükemmellikten yoksun olduğunu öne sürerek herkesi kapsayabilecek bir açıklamaya ihtiyaç olduğunu öne sürmüşlerdir.¹⁴

Delâilü'n-nübüvve başlığını kullanan ilk müellif, Humeydî nisbesiyle bilinen Abdullah b. Zübeyr el-Mekki'dir (ö. 219/834).¹⁵ Bu konuda bilinen ilk müstakil

¹⁰ Şaban Öz, *İlk Siyer Kaynakları ve Müellifleri* (Ankara: Ankara Üniversitesi, Doktora Tezi, 2006), 78-85.

¹¹ Şemsettin Kırış, *Beyhakî ve Delâilü'n-Nübüvvesi* (Konya: Selçuk Üniversitesi, Doktora Tezi, 2009), 4; Hakan Temir, *Beyhakî* (İstanbul: Siyer Yayınları, 2022), 73-74.

¹² Erdinç Ahatlı, *Peygamberlik ve Hz. Muhammed'in Peygamberliği* (Ankara: DİB Yayınları, 2006); Yavuz, "Delâilü'n-Nübüvve".

¹³ Kırış, *Beyhakî ve Delâilü'n-Nübüvvesi*, 4; Temir, *Beyhakî*, 73-74.

¹⁴ Ebû Mansur el-Matürîdî, *Kitabü't-Tevhid / Açıklamalı Tercüme*, çev. Bekir Topaloğlu (İSAM Yayınları, 2019), 221; Abdullah Köse, *Delâilü'n-Nübüvve Eserleri* (Marmara Üniversitesi, Thesis, 1989) ((TDV İslâm Araştırmaları Merkezi)); Ekrem Uysal, *Sistematik Yaklaşımla Kelâm Araştırmaları* (İstanbul: Kelâm Yayınları, 2021), 392; Şüheda Karaburç, *İnanç Bağlamında Nübüvvetin Gerekliliği* (Şanlıurfa: Harran Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2022), 88.

¹⁵ Ahatlı, *Peygamberlik ve Hz. Muhammed'in Peygamberliği*, 79.

eser Abbâsî halifesi Hârunürreşîd (786-809) tarafından kaleme alınmıştır.¹⁶ Ancak belirli bir amaç doğrultusunda oluşturulan delâil eserlerinin en önemlileri arasında Ebû Nuaym el-İsfahânî (ö. 430/1038) ve Beyhakî'nin (ö. 458/1066) eserleri yer almaktadır.

Kelâm kitapları içerisinde bu konuyla ilgili ilk çalışmalar Mu'tezile âlimleri tarafından yapılmıştır. Bu çalışmalar arasında günümüze ulaşan Câhiz'in (ö. 255/869) *Hücecün-nübüvve*'si sadece akli delillere yer vermesiyle öne çıkarken, bu konuda ilk kez kapsamlı bilgilere Ebû Mansûr el-Mâtürîdî'nin (ö. 333/944) *Kitâbüt-tevhîd* adlı eserinde yer verilmiştir.¹⁷ Kâdî Abdülcebbar (ö. 415/1025) tarafından kaleme alınan *Tesbîtu Delâilü'n-nübüvve* adlı eserde ise hem akli hem de nakli deliller kullanılmıştır.¹⁸

İslâmî ilimlerin farklı alanlarında başlatılan telif çalışmaları neticesinde oluşturulan ilk eserlerin listesi şöyledir:

- 1- Halife Harun Reşid (ö. 193/809) - *er-Risale*
- 2- Ebû Amr Dırâr b. Amr el-Gatafânî el-Kûfî (ö. 200/816) - *İsbâtü'l-'ilm 'ale'n-nübüvve ve İsbâtü'r-rusûl*
- 3- Ebû Bekr Abdurrahmân b. Keysân el-Esamm (ö. 200/816) - *el-Hücce ve'r-rusûl*
- 4- Ebû Abdillâh Muhammed b. İdris b. Abbâs eş-Şâfiî (ö. 204/820) - *İsbâtü'n-nübüvve*
- 5- Bişr b. el-Mu'temir el-Mu'tezilî (ö. 210/826) - *el-Hücce fi isbati'n nübüveti'n-nebi*
- 6- Abdullah b. Zübeyr el-Mekkî (ö. 219/834) - *Delâilü'n-nübüvve*
- 7- Ali b. Rabben et- Taberî (ö. 247/862) - *ed-Dîn ve'd-devle*
- 8- Ebû Zür'a er-Razi (ö. 264/878) - *Delâ'ilü'n-nübüvve*
- 9- Ebû Dâvud es- Sicistanî (ö. 275/889) - *A'lâmü'n-nübüvve*
- 10- Yahyâ b. el-Hüseyn ez-Zeydî (ö. 298/911) - *İsbâtü'n-nübüvve*
- 11- Ebü'l-Hasan el-Eş'arî (ö. 324/936) - *Delâ'ilü'n-nübüvve*
- 12- Ebû Mansûr Muhammed el-Mâtürîdî (ö. 333/944) - *Kitâbü't-tevhîd*¹⁹

Netice itibarıyla söz konusu "delâilü'n-nübüvve" geleneğiyle ortaya çıkan eserler, akıl-nakil ve salt nakil-rivayet şeklinde iki gruptan oluşmaktadır. 2/8. asrın

¹⁶ Yasin Ulutaş, "Mucize ile Delâilü'n-Nübüvve Kavramları ve Kaynakları", *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 30 (27 Aralık 2017), 588.

¹⁷ Ebû Mansûr Muhammed b. Muhammed b. Mahmûd el-Mâtürîdî, *Kitâbü't-Tevdîd*, thk. Bekir Topaloğlu (İstanbul: Mektebetü'l-İrşâd, ts.), 25.

¹⁸ Ebü'l-Hasen Kadî Abdülcabbâr, *Tesbîtu delâilü'n-nübüvve*, thk. Abdülkerim Osmân (Beyrût: Dâru'l-Arabiyye, ts.), 5-40.

¹⁹ Delâil eserleri için ayrıca bk. Köse, *Delâilü'n-Nübüvve Eserleri*, 27-105; Ulutaş, "Mucize ile Delâilü'n-Nübüvve Kavramları ve Kaynakları", 586-600; Yusuf Ziya Keskin, "Şemâil ve Delâilü'n-Nübüvve Eserleri", *İslâm ve Yorum III: Din, Bilim ve Medeniyet (Prof. Dr. Fuat Sezgin Anısına)* I (2019), 365-366.

ikinci yarısından itibaren “delâil” literatüründeki artış alana duyulan meraka dair fikir verir. Delâil edebiyatı her ne kadar bu dönemde yoğunlaşmış olsa da bu işin bir arka planı ve evveliyatı vardır. Bu evveliyat, siyer eserlerinde bariz bir şekilde kendini göstermektedir.

2. İlk Siyer Kaynaklarındaki Delâil Rivayetleri

Yaklaşık altmış üç yıllık bir ömür süren Hz. Peygamber, ahlaki ve yaşantısıyla derin izler bırakmıştır. İnsanlığa yeni bakış açıları sunan bu etkisi vefatından sonra da devam etmiş ve yeni Müslüman olanlar, ona dair bilgileri merak edip öğrenmek istemişlerdir. Ayrıca Kur’ân-ı Kerim’de Hz. Peygamber’in örnek kişiliğinin yanı sıra ona uyulması gerektiğine dair çağrılarda bulunan âyetlerin teşviki; Müslümanları Hz. Peygamber’in hayatından, sözlerinden, vasıflarından ve fiillerinden bilgiler toplamaya yöneltmiştir. Toplanan bu bilgiler ışığında eserler kaleme alınmıştır.²⁰ Özellikle hicret yurdu olan Medine şehri, bu bilgilerin derlenmesinde önemli bir yere sahiptir; çünkü risaletin büyük bir kısmı bu şehirde yaşanmıştır. İlk zamanlarda Hz. Peygamber’in hayatına dair elde edilen bilgilerde türlerine göre ciddi bir ayırım yapılmamıştır. İlerleyen dönemlerde ise türler; hadis ve siyer başta olmak üzere sınırlarını çizerek belirginleşmeye başlamıştır.

Siyer alanında telif edilen ilk eserler, siyer²¹ veya meğâzî²² başlığıyla tasnif edilmiştir. İlk zamanlarda genellikle savaşların yoğunluğu sebebiyle eserlerde daha çok savaşlar konu edilmiştir.²³ İlk dönem müelliflerinin eserlerinde yer alan rivayetler, diğer dönemlere yol gösterip kaynaklık etmiştir. Siyer yazarlarının eserlerinde yer verdikleri delâil rivayetlerinin oluşum süreci de aslında burada söylenenleri destekler mahiyettedir. Biz, bu kısımda ilk siyer eserlerinde yer alan delâil rivayetlerinin bu dönemlerde bilinip bilinmediğine ve eserlerde yer alıp almadığına bakmaya çalışırken aktarılan rivayetlerin sıhhati üzerinde durmayacağız.

Kâ'b el-Âhbâr (ö. 32/652-53 [?]), Abdullah b. Selâm ve Vehb b. Münebbih (ö. 114/733) ilk dönemlerde geçmiş ümmet ve peygamberlere ait haberlerin aktarılmasında yetkin kişiler olarak bilinmekteydi. Ehl-i kitap bilgisiyle şöhret kazanan bu isimlerin Hz. Peygamber’in risaletine delil olabilecek rivayetlere yer vermeleri, bilgilerin toplum içinde bilinirliği açısından önem arz etmektedir.²⁴

²⁰ Müslüman tarihçiler eserlerinde yer alan siyer rivayetlerini çeviri hareketlerinden çok uzun bir zaman önce toplamaya başlamışlardır. Öz, *İlk Siyer Kaynakları ve Müellifleri*, 70.

²¹ Siyer Hz. Peygamber’in hayatını etraflıca ele alan eserlere verilen isimdir. Kelimenin kullanımı için ayrıca bk. Muhammed b. Mukrim İbn Manzûr, *Lisânü'l-Arab* (Beyrût: Dâru Sâdır, ts.), 4/389-390, 10/221.

²² Erken dönem siyer yazımında Siyer kelimesinin eş anlamlısı olarak kullanılan meğâzî, zamanla Hz. Peygamber’in gazve ve seriyelerinin konu edindiği eserlere verilen isim şeklinde anlam daralması yaşamıştır. Ayrıca bk. İbn Manzûr, *Lisânü'l-Arab*, 15/124.

²³ İlk dönemlerde ileri gelen şahsiyetler, sahâbe çocukları olan kimselere gelerek Hz. Peygamber zamanında yapılan savaşlara dair bilgileri öğrenmeye çalışırlardı. Mustafa Zeki Terzi, *İlk Siyer-Meğâzî Yazarları ve Eserleri* (Samsun: Sönmez Matbaa ve Yayınevi, 1990), 30.

²⁴ Ebu Abdillâh Muhammed İbn Sa'd, *et-Tabakâtü'l-kübrâ*, thk. Muhammed Abdülkadir Ata (Beyrût: Dâru'l-Kütübî'l-İlmîyye, ts.), 6/97; Josef Horovitz, *İslâmî Tarihçiliğin Doğuşu*, çev. Ramazan Altınay -

Siyer ilminin teşekkül döneminde yaşayan Urve b. Zübeyr (ö. 94/713), yaptığı tedvin faaliyetleriyle Hz. Peygamber'in hayatına dair aktarılan bilgilerin sonraki nesillere aktarılmasında önemli rol almıştır.²⁵ 1/7. asrın sonlarında yaşamış birisi olarak Urve b. Zübeyr'in özellikle siyer alanında verdiği rivayetler oldukça kıymetlidir. Hz. Peygamber'e dair az da olsa delâil rivayetlerinin onun kanalıyla nakledilmesi, bu literatürün sağlamlığına ve delâil rivayetlerin ilk dönemlerden itibaren toplum tarafından bilindiğine işarettir.²⁶

İbn İshâk'ın (ö. 151/768) hocaları arasında yer alan ve onun en güvendiği isimlerden biri olan Medineli müellif Âsım b. Ömer b. Katâde (ö. 120/738), babasından aldığı hadisleri öğrencilerine nakletmiştir. Âsım'ın siyer ve meğâziye dair günümüze ulaşmayan bir eser kaleme aldığı bilinmektedir. İbn İshâk, Vâkıdî, İbn Sa'd ve Taberî gibi alimler onun kanalıyla gelen hadisleri rivayet etmişlerdir. Gazve ve seriyyelerle ilgili geniş bilgilere sahip olan Âsım,²⁷ delâil konusunda da boş durmamıştır. Ehl-i kitabın yakında zuhur edecek bir peygamberle Medine'de yaşayan Arapları korkuttuklarına dair bir gaybî meseleyi ve nübüvvet mührüyle ilgili haberleri aktarmasıyla bilinir.²⁸

Medine tarih ekolünün kurucusu sayılan İbn Şihab ez-Zührî (ö. 124/742), siyer yazıcılığının dönüm noktalarından biri olarak kabul edilmektedir. Ona nispet edilen *el-Meğâzi* adlı eseri bütün olarak değilse de çeşitli eserlerde yer alan rivayetleri sayesinde parçalar halinde günümüze ulaşmıştır.²⁹ Siyer anlatımlarında ana çatıyı oluşturup kendisinden sonrakilere izleyeceği yolun sınırlarını çizen Zührî, Mûsâ b. Ukbe, İbn İshâk ve Mâ'mer b. Râşid gibi İslâm tarihi yazarlarının hocası olması vesilesiyle siyer ilminde önemli bir yere sahiptir. Bunun yanı sıra Hz. Peygamber'in hayatına dair bilgileri aktarmasıyla bilgilerin kaybolmasının önüne geçen Zührî'nin risâlet öncesi delil niteliğindeki rivayetleri aktardığı da bilinmektedir.³⁰ Zührî'nin rivayetleri ise şöyle sıralanabilir:

No	Zührî'nin Eserinde Yer Alan Risâlet Öncesi Delâil Rivayetleri	Rivayetlerdeki Delâil Bilgisi
1	Abdullah'ın alındaki nur	Abdullah, Kureyşli kadın topluluğunun olduğu bir yerdeyken kadınlardan birisi ayağa kalktı ve alında

→

Ramazan Özmen (Ankara: Ankara Okulu Yayınları, 2002), 30-31; Öz, *İlk Siyer Kaynakları ve Müellifleri*, 123-142; Ramazan Şeşen, *Müslümanlarda Tarih-Coğrafya Yazıcılığı* (İstanbul: İsar Yayınları, 1998), 23.

²⁵ Fikret Özçelik, *Urve b. ez-Zübeyr ve Hadîs İlmindeki Yeri* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2012), 71; İrfan Aycan, "Urve b. Zübeyr", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 42/183-185.

²⁶ Öz, *İlk Siyer Kaynakları ve Müellifleri*, 163-168.

²⁷ Mustafa Zeki Terzi, "Âsım b. Ömer b. Katâde", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1991), 3/479.

²⁸ Öz, *İlk Siyer Kaynakları ve Müellifleri*, 180-186.

²⁹ Halit Özkan, "Zührî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2013); Öz, *İlk Siyer Kaynakları ve Müellifleri*, 207.

³⁰ Firdevs Yıldız, *İbn Şihâb ez-Zührî* (İstanbul: Siyer Yayınları, 2021), 152-177; Mehmet Özdemir, "Siyer Yazıcılığı Üzerine", *Milel ve Nihal* 4/3 (01 Haziran 2007), 132; Öz, *İlk Siyer Kaynakları ve Müellifleri*, 230.

		nur bulunan bu genç ile kim evlenmek ister diye etrafındakilere seslendi.
2	Hz. Peygamber'in doğumu esnasında başı göğe doğru dönük bir şekilde dünyaya gelmesi	Âmine, Hz. Peygamber'in elleri üzerine kapanmış ve başını da göğe doğru kaldırmış bir şekilde dünyaya geldiğini Halime'ye anlattı.
3	Hz. Peygamber'in doğumu esnasında Şam saraylarının aydınlanması	Âmine, Hz. Peygamber'in doğumu esnasında ondan bir nurun çıkıp Şam saraylarını aydınlattığını gördüğünü Halime'ye anlattı.
4	Hz. Peygamber'in sütannesinin yanındayken onu fark eden kâhin ile ilgili hadise	Ukaz panayırı esnasında Hz. Peygamber'i gören bir kâhinin gelecekte büyük bir kimse olacağını anlamasıyla kâhin, onun öldürülmesini istedi.
5	Şakk-ı sadır	Hz. Peygamber, sütanesi Halime'nin yanında bulunduğu bir dönemde sütkardeşlerinin annelerine gelerek bir grup insanın Hz. Peygamber'in karnını yardıklarını haberini verdi.
6	Abdullmuttalib'in Hz. Peygamber'in gelecekte büyük bir kimse olacağını söylemesi	Hz. Peygamber, dedesinin minderi üzerinde oyun oynarken ona kızan kimselere Abdullmuttalib, ondan övgülerle bahsetti.
7	Ebû Tâlib ile ticareti esnasında gerçekleşen hadise	Hz. Peygamber Ebû Tâlib ile ticarete çıktığı bir dönemde Yahudi bir kimse onlara sorular sordu ve bu çocuğu ticaret güzergâhları olan Şam'a götürmemesini, yoksa orada onu öldürülebileceklerini söyledi.
8	Hz. Peygamber'in Hacerülesved'i yerleştirilmesi	Kâbe'nin tamiri esnasında beyaz çizgili cübbe üzerine konulan Hacerülesved'i Hz. Peygamber yerine yerleştirdi.
9	Hz. Peygamber'e el-Emin nisbesi verilmesi	Kureyşliler ona güvenmelerinden ve dürüst oluşundan dolayı Hz. Peygamber'i el-Emin diye isimlendirdi.
10	Kureyşlilerin Hz. Peygamber'den bereket duası almaları	Kureyşliler satın almış oldukları kurbanlıkları boğazlamadan önce Hz. Peygamber'e götürerek ondan bereket duası aldı.
11	Hz. Peygamber'in sadık rüyaları	Hz. Peygamber'e risâlet görevi verilmeden önce gördüğü sadık rüyaların aynen gerçekleşmesi ³¹

Tablo 1: Zührî'nin el-Meğâzi Adlı Eserinde Yer Alan Risâlet Öncesi Delâil Rivayetlerinin Kronolojik Sıralaması

Süheyl Zekkâr tarafından neşredilen *el-Meğâzi*'de³² yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere Hz. Peygamber'in risâlet öncesi delâil rivayetlerine dair on bir rivayet bulunmaktadır. Bu rivayetlerin beş tanesi olağanüstü hâdiselerin anlatıldığı irhâsât haberlerinden oluşmakta, geriye kalan altı rivayet ise Hz. Peygamber'in toplumdaki konumu ve onun gelecekte büyük bir kimse olacağından haber veren rivayetlerden oluşmaktadır.

Günümüze ulaşmış ilk yazılı hadis metinlerinden olan Hemmâm b. Münebbih'in (ö. 132/750) *es-Sahîfetü's-sahîha* adlı eserinde müellif, geçmiş ümmetler ve peygamberlere dair bazı hadiseler yer vermiştir.³³ 139 (138 yahut 136) hadis rivayet eden muhaddisin, Hz. Peygamber'in salih rüyaları, Mi'raç hadisesi ve Hz. Peygamber'in geleceğine dair delâil türünden en az beş rivayet bulunmaktadır. Hem-

³¹ Muhammed b. Müslim b. Ubeydillah İbn Şihâb ez-Zührî, *el-Meğâzi*, çev. Mehmet Nur Akdoğan (Ankara: Ankara Okulu Yayınları, 2016), 28-33.

³² İbn Şihâb ez-Zührî, *el-Meğâzi*, 10.

³³ Ebû Ukbe Hemmâm b. Münebbih b. Kâmil es-San'ânî, *es-Sahîfetü's-sahîha*, thk. Ali Hasan Ali Abdülhamid (Beyrût: Mektebetü'l-İslâmî, ts.), 28.

mâm'ın kaydettiği bu delâil rivayetleri, Buhârî'nin *es-Sahîh* adlı eserinde "Nübüvvet Alametleri" başlığı altında yer almıştır.³⁴

Delâil rivayetlerine yer veren bir diğer kişi tâbiîn neslinin önemli âlimlerinden Abdullah b. Ebûbekir b. Hazm'dır (ö. 135/753). O, Medine'de ilim sahibi bir aileye mensuptu. İlk eğitimini babasından alan Abdullah, ondan hadis, fıkıh, siyer ve meğâzîye dair bilgiler öğrendi. Daha sonra ashabın ileri gelenlerinden Enes b. Mâlik, Abbâd b. Temîm, Urve b. Zübeyr gibi sahâbî âlimlerinin ilim halkasına katıldı. İlmî yetkinliğe ulaştıktan sonra dersler okutmaya başlayan Abdullah, birçok talebe yetiştirdi. En meşhur talebelerinden biri, İslâm tarihi ve siyer alanında yetkin isimlerden biri olan İbn İshâk'tır. Bunun dışında İbn Hişâm, İbn Sa'd, Belâzürî, Taberî, İbn Seyyidünnâs ve İbn Kesîr gibi müellifler de Abdullah b. Ebûbekir'den nakilde bulunmuştur.³⁵ İlk bakışta sadece bir meğâzî müellifi olarak görülen Abdullah b. Ebûbekir'in rivayetleri incelendiğinde, aslında onun sadece meğâzî alanında çalışmalar yapmadığı, bunun dışında Cahiliye Dönemi'ne dair bilgileri, Hz. Peygamber'in doğumu, çocukluğu ve gençliği, Hz. Peygamber'e gelen elçiler, onun gönderdiği mektuplar, peygamberlik öncesi ve sonrası olan mucizevi olaylarla ilgili bilgiler aktardığı görülmektedir. Mucize konusunda râvilerden aldığı bilgileri aktarmanın yanında, toplumun içinde dilden dile dolaşan Hz. Peygamber'in mucizevi ve doğaüstü olaylarını da rivayet olarak eserlerine eklemiştir. Bunun nedeni, toplumun içinde çokça zikredilen bir bilginin gerçek hayatta az veya çok mutlaka bir karşılığının olduğunu düşünmesinden kaynaklanmış olmalıdır.³⁶

Hız. Peygamber'in nübüvvetinin ispatına dair bilgileri kaydeden müelliflerden biri de günümüze kitabı ulaşmayan *Kitabü'l-meğâzî* adlı eserin yazarı Mûsâ b. Ukbe'dir (ö. 141/759). Eserinin günümüze ulaşmamasının nedeni, kendisinin saraya mensup olmaması ve dolayısıyla eserinin kütüphanelerde bulunmaması olarak düşünülmektedir.³⁷ Ancak biz onun kaydettiği rivayetlere, sonraki dönemlerde kaleme alınmış eserlerde onun kitabına yapılan atıflarla ulaşabilmekteyiz.³⁸ Mûsâ b. Ukbe'nin rivayetlerine yer veren eserlerde onun delâil türü rivayetler aktardığı görülmektedir. O, Hz. Peygamber'in gayba dair verdiği bilgiler, nübüvvet mührü, hastaları iyileştirmesi vb. en az beş rivayet kaydetmiştir.³⁹

³⁴ Ahmad Sanusi Azmi, "The Development of Dalail Nubuwwa Literature: An Emblem of Interreligious Dialogue in Early Islam", (01 Ocak 2018), 102; Muhammed Hamidullah, *Muhtasar Hadis Tarihi ve Sahife-i Hemmâm İbn Münebbih*, çev. Kemal Kuşçu (İstanbul: Beyan Yayınları, 2004), 70-92.

³⁵ Mustafa Fayda, "Abdullah b. Ebû Bekir. Muhammed", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (TDV Yayınları, 1988), 1/95.

³⁶ İbn Sa'd, *et-Tabakâtü'l-Kübrâ*, 6/71; Horovitz, *İslâmî Tarihçiliğin Doğuşu*, 125; Şeşen, *Müslümanlarda Tarih-Coğrafya Yazıcılığı*, 25; Öz, *İlk Siyer Kaynakları ve Müellifleri*, 194-196.

³⁷ Şaban Öz, "Mûsâ b. Ukbe", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara, 2019), 2/321-322.

³⁸ Eserde yer alan rivayetler için ayrıca bk. Mahmut Olgaç - Nuh Arslantaş, "Kitâb Al-Maghâzî Attributed to Mûsâ b. 'Uqba", *Tarih Dergisi* 67 (11 Temmuz 2018), 5-11.

³⁹ Mahmut Olgaç, *Musa b. Ukbe'nin (V. 141/758) Siyer'e İlişkin Rivayetlerinin Değerlendirilmesi: Hz. Muhammed'in nübüvvetine kadar* (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2015), 23; Öz, *İlk Siyer Kaynakları ve Müellifleri*, 260.

Döneminin âlimi ve hadis hâfızı olarak bilinen Ma'mer b. Râşid (ö. 153/770), İbn Şihâb ez-Zührî ve Hemmâm b. Münebbih'in öğrencilerindendi.⁴⁰ Ma'mer'in kaleme aldığı *Kitâbü'l-Meğâzî ve el-câmi*⁴¹ adlı eserlerinde yer verdiği bilgilerle siyer ve meğâzî ilmine büyük katkılar sağlamış ve daha sonra gelen müelliflere kaynaklık etmiştir. Ma'mer, *el-Câmi* adlı eserinde Hz. Peygamber'in peygamberliğine işaret olan rivayetlere "en-Nübüvve" adlı bir başlık açarak yer vermiş ve rivayetleri sıralamıştır. Bu rivayetler Hz. Peygamber'in doğumunda meydana gelen olaylar, peygamberlik mührünün fiziksel işareti, dalın kılıca dönüşmesi, susuzluk çekenlere Hz. Peygamber'in mucizesiyle su ihtiyacının karşılanması ve gayba dair verilen bilgilerden oluşmaktadır.⁴²

Sonuç olarak ilk dönemlerden itibaren siyer yazarları delâil rivayetlerine eserlerinde yer vermiştir. Günümüze ulaşmayan bazı eserlerde yer alan bu rivayetler, sonraki dönemlerde kaleme alınan eserler aracılığıyla nakledilmiştir. Dolayısıyla ilk dönemlerden itibaren delâil mahiyetindeki rivayetlerin en azından eserlerde yer aldığı bilinmektedir. Ancak ilk dönemlerde Hz. Peygamber'in peygamberlik delili niteliğindeki bilgilerin özellikle sahâbe tarafından bizzat görülmüş olması ve bu bilgilerin halk arasındaki yaygınlığı, bu rivayetlerin kaleme alınan ilk eserlerde çok az yer almasına sebebiyet vermiştir. Ayrıca Medine döneminde pek çok savaşın meydana gelmiş olması ilk eserlerde Hz. Peygamber'in savaşlarına daha çok önem verilip diğer konuların arka planda kalmasına yol açmıştır. Hz. Peygamber'in vefatıyla birlikte onun hayatına duyulan derin manevi duyguyla birlikte arka planda kalmış rivayetler eserlerde yer almaya başlamıştır. Bu arada yukarıda isimlerini zikrettiğimiz müelliflerin birçoğunun Hz. Peygamber'in hayatına dair bilgilerin çok fazla bilindiği bir bölge olan Medine'de yaşamış ve orada ilim tahsil etmiş olmaları, delâil türü rivayetleri derlemelerinde önemli rol oynamıştır.

3. İbn İshâk ve Sonrası Eserlerde Delâil Anlatımları

Sahâbe neslinin son dönemlerinde yaşayan ve tâbiîn neslinin öncülerinden olarak bilinen İbn İshâk, *Sîretü İbn İshâk* adlı eserin müellifidir. Onun yazmış olduğu bu eser oldukça ilgi gören kaynaklardan biri olmuştur. Ayrıca onun kitabında yer alan irhâsâta dayalı nübüvvetin delili niteliğindeki rivayetler, günümüzde ulaşılabildiğimiz irhâsât haberlerinin yer verildiği ve "a'lamü'n-nübüvve" alt başlığını taşıyan bölümlere yer veren ilk eserlerden biri olması hasebiyle araştırmamızın amacına uygun olarak bazı fikirler edinmemize yardımcı olmaktadır.

Yüz on dört kişiden istifade ederek eserini oluşturan İbn İshâk,⁴³ bu eseri

⁴⁰ İbrahim Hatipoğlu, "Ma'mer b. Râşid", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 2003), 27/552-554.

⁴¹ bk. M. Yaşar Kandemir, "Câmi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: 1993, ts.), 7/94.

⁴² Azmi, "The Development of Dalail Nubuwwa Literature", 103-105; Yıldırım, *Ma'Mer b. Râşid*, 62; Öz, *İlk Siyer Kaynakları ve Müellifleri*, 383.

⁴³ Şeşen, *Müslümanlarda Tarih-Coğrafya Yazıcılığı*, 27.

Abbâsî halifesi Ebû Ca'fer el-Mansur'un isteği üzerine kaleme almıştır.⁴⁴ Onun bu eseri, en az elli râvi tarafından nakledilmiştir. Ancak ilerleyen dönemlerde eserin tamamı günümüze ulaşmamıştır. Fakat Muhammed Hamîdullah ve Süheyl Zekkâr tarafından yapılan neşirlerle Hz. Peygamber'in nesebiyle başlayıp biset öncesi, bi'set sonrası, Bedir ve Sevîk Gazvelerini anlatan bölümleri günümüze kadar gelmiştir.⁴⁵ Eserin büyük bir kısmı eksik olsa da bir bütün olarak siyer sahasında bizlere ulaşan ilk eser olma hüviyetini taşımaktadır.⁴⁶ Ayrıca *es-Sire*'de yer alan bilgilerin birçoğu zamanla kaybolmuşsa da bu eserde yer alan bilgiler İbn Hişâm'ın *es-Siretü'n-Nebevviyye*'si aracılığıyla günümüze ulaşmıştır.⁴⁷

Türünün kalıcı örnekleri sayılan bu iki çalışmanın, dönem ve sınır itibarıyla 8. asrın ürünleri oldukları açıktır. Dolayısıyla her iki müellifin kaydettiği nübüvvet öncesi delâil rivayetlerine bakmadan önce yaşadıkları dönem şartlarını göz önünde bulundurmak gerekir.

4. Siyerin Telif Dönemi Şartları

4.1. Siyasi ve Kültürel Ortam

İslâm devletleri; ilk dönemden itibaren Hicaz bölgesinden kuzeye, daha sonra ise doğu ve batı yönlü olmak üzere sınırlarını genişletmiştir.⁴⁸ Diğer taraftan Asya'da Budistler ve Hindular, Kuzey Afrika'daki Animistler, İran'da Zerdüşter, Orta Doğu ve Kuzey Afrika'da Hristiyanların ve Yahudilerin yaşadığı bölgeler Müslüman devletin sınırlarına girmiştir. Böylelikle Müslüman devletler, Atlantik'ten Hindistan'a, Çin'in sınırlarından Endülüs'e uzanan bu geniş coğrafyada birçok farklı millete ve dini inanışa sahip olan gruplara ev sahipliği yapmaya başlamıştır.⁴⁹

1/7. Asırda, fetih hareketlerinin beraberinde, farklı inanışa ve düşünceye sahip birçok kimse aynı topraklarda yaşamaya başlayınca bazı sorunlar baş göstermiştir. Özellikle Emevîler ve Abbâsîler döneminde yöneticilerin siyasî politikaları, idarî alandaki aksaklıklar ve farklı inançtan kimselerin beraberinde getirdikleri sorunlar toplumda birtakım problemlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Hilafetin saltanata dönüşmesi ve yetkin olmayan idarecilerin iş başına geçmesi devleti oldukça zayıflatmıştır.⁵⁰ Ayrıca uygulanan politikalar doğrultusunda devlet kademelerine yerleştirilen Hristiyanlar nedeniyle devlet sırrı kavramının az da olsa

⁴⁴ Halife Mansur, Hire bölgesinde yanına gelen İbn İshâk'tan bir tarih kitabı yazmasını istedi. Bunun üzerine müellif, Hz. Âdem'den başlayıp yaşadıkları döneme kadarki olayları kapsayan eserini telif etti. Mithat Eser, *İbn İshâk* (İstanbul: Siyer Yayınları, 2021), 38.

⁴⁵ Mustafa Fayda, "İbn İshâk", *TDV İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1999), 20/93-96.

⁴⁶ Horovitz, *İslâmî Tarihçiliğin Doğuşu*, 164-167.

⁴⁷ Mustafa Fayda, "İbn Hişâm", *TDV İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1999), 20/71-73.

⁴⁸ Louis Gardet - Georges Anawati, *İslâm Teolojisine Giriş*, çev. Ahmet Arslan (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015), 58.

⁴⁹ Lewis, *İslâm Dünyasında Yahudiler*, 27.

⁵⁰ Emevîler Dönemi'nde velayet tayini ile iktidara gelen ilk kişi Yezîd b. Muaviye'dir. İbnü'l-Esir, *el-Kamil fi't-tarih* (Beyrût: Dâru Sadır, 1979), 3/503-513.

zedelenmesi bu çok kültürlü etkileşime dayandırılmıştır.⁵¹

Hristiyanların Müslüman toplum içinde etkin olmasının nedenleri şunlardır:

*Geniş nüfuza sahip olmaları

*Teknik ve askerî açıdan gelişmiş olmaları

*Müslümanların fetih yaptığı bölgelerde Hristiyanların yaşamış olması

Emevîler Dönemi'nde başkentin Şam'a taşınmasının ardından Müslümanlar ve Hristiyanlar arasındaki ilişkilerde önemli gelişmeler yaşandı. İç ve dış siyasette kurulan bu ilişkiler zamanla İslâm tarihinin dönüm noktalarını oluşturdu.⁵²

Devletin sınır komşuları olan Bizanslılar, Endülüs Hristiyanları, Franklar ve Berberi topluluklar, Hristiyanlarla ilişkilerin artmasına neden olan önemli faktörlerdi. Bu ilişkiler, sonraki dönemlerde meydana gelen olayları etkiledi.⁵³ Ayrıca, farklı milletlerle sürekli birliktelik, Müslümanların hem teknik hem de ahlaki açıdan etkilenmesine yol açtı.⁵⁴ Teknik gelişmeler Müslüman devletinin gücünü artırır da ahlaki etkileşim, Emevî Devleti'nin yıkılmasına sebep oldu.⁵⁵

Abbâsîler Dönemi'nde Hristiyanlarla ilişkilerde Hârûnnürreşîd (ö. 193/809) zamanına kadar askerî harekâtların dışında genel olarak bir durgunluğun yaşandığı görülmektedir. Abbâsî Devleti'nin ilk halifesi Ebû'l-Abbâs es-Seffâh'ın (ö. 136/754) kısa süren hilafeti, iç sorunların giderilmesi adına bir dizi ıslah faaliyetiyle geçmiştir.⁵⁶ Nitekim Emevî Devleti'nin yıkılışına sebep olan önemli hâdiselerden biri, Şîi ve Hâricî isyanları olup bu isyanların izleri Abbâsî Devleti'nde de görülmüştür.⁵⁷ Devletin kuruluş sürecinde yaşanan iç problemler bu durgunluğun ortaya çıkmasında etkili olmuştur.⁵⁸

Ebû Ca'fer el-Mansur (ö. 158/775) döneminde devlete karşı isyanlar yaşanmış olmakla birlikte Hristiyanlarla fidye anlaşması sonucu ilişkiler yeniden canlanmış, hicretin 146. yılına kadar Bizans'la savaş yapılmamıştır.⁵⁹ Bunun dışında Bizans'ın bazı elçileriyle birtakım kurallara uyulması şartıyla çeşitli diyaloglara

⁵¹ Mücahit Yüksel, "Emevîler Dönemindeki İslâm Toplumuna Hristiyanların Etkileri", *İstem* 27 (22 Aralık 2016), 101.

⁵² Robert Matran, *İslâmın Yayılış Tarihi*, çev. İsmail Kayaoğlu (Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, ts.), 103.

⁵³ Abdullah Rıdvan Gökbel, *Erken İslâmî Dönemde Hristiyanların Kur'an Çalışmaları* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2019), 16.

⁵⁴ Emevîler Dönemi'ndeki Hristiyanlar ile yaşanan etkileşimlerin başkentin Şam'a taşınmasıyla arttığını görebiliriz. Bu etkileşimler ise idarî, askerî, iktisadî, ilmî-kültürel ve sanatsal ile sosyo-kültürel ve dinî alanlardaki ilişkiler şeklinde gösterebiliriz. Gökbel, *Erken İslâmî Dönemde Hristiyanların Kur'an Çalışmaları*, 18.

⁵⁵ Gökbel, *Erken İslâmî Dönemde Hristiyanların Kur'an Çalışmaları*, 18.

⁵⁶ Bk. Ahmed b. Yahyâ Belâzurî, *Fütuhu'l-büldan*, thk. Abdullah Enis et-Tabbâ - Ömer Enis et-Tabbâ (Beyrût: Müessesetü'l-Maârif, 1987), 262-263.

⁵⁷ İsmail Yiğit - Engin Beksaç, "Emevîler", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1995), 11/87-104.

⁵⁸ Gökbel, *Erken İslâmî Dönemde Hristiyanların Kur'an Çalışmaları*, 18.

⁵⁹ Bizans'a karşı savaşların durgunluğunda Halife Mansur'un Abdullah b. Hasan'ın iki oğluyla girmiş olduğu mücadele etkili olmuştur. İbnü'l-Esir, *el-Kamil fi't-tarih*, 5/488.

girilmesi bu dönemde başlamış ve bazı konularda fikir alışverişlerinde bulunulmuştur.⁶⁰ Ayrıca Halife Mansur tarafından başkent Şam'dan Bağdat'a taşınmış, bundan dolayı otorite merkezi Suriye'den Irak'a kaymıştır.⁶¹

4.2. Bâtînî Hareketler

Hz. Peygamber'in vahyi tebliğ etmesiyle birlikte vahye inanmayan ve nübüvvet müessesesine karşı olan çeşitli gruplar ortaya çıkmıştır.⁶² Felsefi diyaloglar ve tercüme faaliyetleriyle ortaya çıkan bâtînî gruplar, ilk olarak tevil yöntemiyle İslâm'ın hükümlerini değiştirmeye çalıştılar. Daha sonra peygamberlerin çelişkili ifadeler kullandıklarını iddia ederek yönlerini nübüvvet müessesesine çevirdiler. Bunun yanı sıra bu gruplar, peygamberlerin insanları aldatan yalancı ve kurnaz kimseler olduklarını bile öne sürdüler.⁶³ Yaptıkları eleştirilerle Müslümanların tepkilerini üzerine çeken bâtînî düşünce yapıları, nübüvveti kabul ettiklerini öne sürerek bu kez de peygamberlerin hissî mucizelerine itirazlar getirdiler. Böylelikle Hz. Peygamber'e karşı duyulan sevgi ve muhabbete şüphe karıştırmak istediler. Müslüman tebaadan korunma amacıyla kimliklerini gizleyen Bâtînîler, Şîî ve imâmet perdesi arkasına sığınarak faaliyetlerini gizli bir şekilde sürdürdüler.⁶⁴

Müslüman devletlerinde otoritenin güçlü olduğu yerlerde gizli, otoritenin hissedilmediği uzak noktalarda ise açık bir şekilde İslâm'ı ve Hz. Peygamber'i hedef alan mülhîdî ve bâtînî hareketlerin faaliyetlerine karşı Müslüman düşünürlerin nübüvveti tasdik eden delilleri ortaya koyması kaçınılmaz hale gelmiştir.⁶⁵ Hicri ikinci asrın ikinci yarısında zındıklıkla mücadele en üst seviyeye ulaşmış, özellikle Abbâsî Dönemi'nde kelâmcılar, mühlidlere reddiyeler yazmakla görevlendirilmiştir. Bunun yanı sıra onları takip ve yargılama konusunda "sahibu'z-zenâdika" olarak anılan yetkililer tayin edilmiş ve görüşlerinden dönmeyenler cezalandırılmıştır.⁶⁶

4.3. Ehl-i Kitap Faaliyetleri

Müslümanların Ehl-i Kitap kimselerle ilk dönemlerde iyi ilişkiler kurduğu bilinmektedir. Bu ilişkiler, Hz. Peygamber'in vefatına yakın dönemde Ehl-i Ki-

⁶⁰ İbnü'l-Ferra, *Rusulü'l-müluk: ve men yasluhü'r-risâle ve's-sefare*, thk. Selâhaddin el-Müneccid (Beyrût: Dârü'l-Kitâbi'l-Cedid, 1972), 75.

⁶¹ Casim Avcı, *İslâm - Bizans İlişkileri (610-847)* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2020), 88.

⁶² Yavuz, "Delâilü'n-Nübüvve"; Kadı Abdülcabbâr, *Tesbitü Delâilü'n-Nübüvve* (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2017); Ahatlı, *Peygamberlik ve Hz. Muhammed'in Peygamberliği*, 37.

⁶³ Ahatlı, *Peygamberlik ve Hz. Muhammed'in Peygamberliği*, 44.

⁶⁴ İlhan Avni, "Bâtîniyye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1992), 5/190-194; İlhan Kutluer, "İlhâd", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)* (İstanbul: TDV Yayınları, 2000), 22/93-96; Hamdi Akbaş, *İslâm Kelâmında Delâilü'n-Nübüvve Geleneği (Hicri V. Asır)* (Adana: Çukurova Üniversitesi, Doktora Tezi, 2023), 89; Ebû'l-Muzaffer İmâdüddîn İsferyâynî, *et-Tebîrî fi'd-dîn ve temyîzi'l-fırkatî'n-nâciye ani'l-frakî'l-Hâlikîn*, thk. Kemal Yusuf el-Hut (Beyrût: Âlemü'l-Kütüb, 1983), 85-86.

⁶⁵ Akbaş, *İslâm Kelâmında Delâilü'n-Nübüvve Geleneği (Hicri V. Asır)*, 90.

⁶⁶ bk. Eyyüp Tanrıverdi, "Abbâsîlerin Kültürel Politikası Açısından Mehdî'nin Zındıklık Mücadelesi", *İSTEM* 12 (01 Aralık 2008), 109-111; Kutluer, "İlhâd", 22/93-96.

tap kimseler üzerine yapılan fetih faaliyetleriyle sekteye uğramıştır. Sınır topraklarını tehdit eden Müslümanlar karşısında Ehl-i Kitap kimseler hem Müslümanların İslâm'a davetlerini reddetmiş hem de onlara karşı sert eleştirilerde bulunmuşlardır.⁶⁷ Bu eleştiriler Hulefâ-i Râşidîn Dönemi'nde diyaloglarla başlarken Emevîler Dönemi'nde mektuplaşmayla devam etmiş, Abbâsîler Dönemi'nde ise müstakil reddiye türü eser yazımıyla ciddi boyutlara ulaşmıştır.⁶⁸

İlk dönemlerde fethedilen bölgelerdeki Hristiyanların ileri gelenleri 1/7. asırda bazı reddiye risâleleri kaleme almışlarsa da bu risâlelerde yer alan tepkiler pek olumsuz değildir.⁶⁹ Fakat İslâm'a karşı olan düşünce tarzı ile reddiyeler ilk olarak Patrik Yuhanna'nın (ö. 749) bilinen ilk Müslüman-Hristiyan diyaloguyla başlamıştır.⁷⁰ Daha sonra sırasıyla Bizans İmparatoru III. Leon (ö. 741),⁷¹ Yuhannâ ed-Dimeşkî (ö. 749),⁷² C. I. Timothy (ö. 823), Theodor Ebû Kurra (ö.825)⁷³ ve Râita et-Tikritî (ö. 832)⁷⁴ takip etmiştir.⁷⁵ Hristiyan reddiye geleneğinin fikirlerine göre Hz. Peygamber'in tebliğ ettiği vahiy; Nastûrî, Yâkubî veya Aryusçu ekollerden hareketle oluşmuştur.⁷⁶ Bunun yanı sıra Hz. Peygamber'in önceki peygamberler gibi mucizeler göstermediği ve Müslümanların bu iddialara cevap veremediğini öne sürmüşlerdir. Ayrıca Ehl-i kitap âlimleri Hz. Peygamber'in önceki peygamberler tarafından müjdelendiğini, Hz. Peygamber için mucizeler uydurulduğunu, Hz. Peygamber'in kendine inananları maddi ve manevi nimetler vadederek kandırdığı gibi eleştirilerle İslâm'ı, Hz. Peygamber'in nübüvvetini ve tebliğini reddetmişlerdir.⁷⁷

Müslüman devletin otoritesinin hâkim olduğu Orta Doğu ve Kuzey Afrika'da Hristiyanların yanı sıra Yahudiler de İslâm'a karşı faaliyet gösteren gruplar arasın-

⁶⁷ Alexander Treiger, "Arap Hristiyanlığı: Kısa Bir Tarih", *Sırnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 11/25 (15 Aralık 2020), 767.

⁶⁸ Akbaş, *İslâm Kelâmında Delâilü'n-Nübüvve Geleneği (Hicri V. Asır)*, 71-72; İbrahim Kaplan, "Erken Dönem Müslüman-Hristiyan Polemik Geleneği", *Hikmet Yurdu Düşünce-Yorum sosyal Bilimler Araştırma Dergisi* 3/5 (30 Mart 2021), 162; Lewis, *İslâm Dünyasında Yahudiler*, 42.

⁶⁹ Yücel Bulut, "Oryantalizm", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2007), 33/428-437.

⁷⁰ Gökbel, *Erken İslâmî Dönemde Hristiyanların Kur'ân Çalışmaları*, 33.

⁷¹ Avcı, *İslâm - Bizans İlişkileri (610-847)*, 114-126.

⁷² Ayrıca bk. Avcı, *İslâm - Bizans İlişkileri (610-847)*, 126-134.

⁷³ Gökbel, *Erken İslâmî Dönemde Hristiyanların Kur'ân Çalışmaları*, 34.

⁷⁴ Sandra Toenies Keating - Habîb ibn Khidmah Takritî, *Defending the "people of truth" in the early Islamic period: the Christian apologies of Abû R'âitah* (Leiden; Boston: Brill, 2006), 32.

⁷⁵ Treiger, "Arap Hristiyanlığı", 776; Gökbel, *Erken İslâmî Dönemde Hristiyanların Kur'ân Çalışmaları*, 23-34; Mustafa Sinanoğlu, "Reddiye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2007), 34/516-521.

⁷⁶ Hristiyanlar Kur'ân'da Hz. Peygamber'in mucize göstermediğini Bakara sûresi 253. âyete atıf yaparak iddialarına ve eleştirilerini yönelttiler. Bk. Clair Tisdall, *Müslümanların Hristiyanlığa İtirazları*, çev. Zümrüt Aysun Caba - Mehmet Akif Yılmaz (Ankara: Ankara Okulu Yayınları, 2023), 119-123.

⁷⁷ Kadı Abdülcabbâr, *Tesbîtu delâilü'n-nübüvve*, 370-372; Fatıma Ünsal, "Hasâis ve Delâil Edebiyatında Hz. Peygamber'e Atfedilen Hissî Mücizelerin Kur'ân Çerçevesinde Değerlendirilmesi", *UMDE Dini Tetkikler Dergisi* 3/1 (30 Temmuz 2020), 133; Akbaş, *İslâm Kelâmında Delâilü'n-Nübüvve Geleneği (Hicri V. Asır)*, 67; Kaplan, "Erken Dönem Müslüman-Hristiyan Polemik Geleneği", 69-70.

da yer almıştır. Yahudiler, İslâm'ın ilk yıllarında olduğu gibi sonraki dönemlerde de İslâm'a ve Hz. Peygamber'in risâletine yönelik eleştirilerde bulunmuştur. Yahudilerin sonraki nebîlerin (Hz. İsa ve Hz. Muhammed) nübüvvetini inkâr etmelerindeki temel gaye, bu dinlerin Hz. Mûsâ'nın hükümlerinin neshedildiğini bildirmeleridir. Nitekim onlar, kutsal saydıkları Eski Ahit'ten sonra yeryüzüne Allah'ın başka bir kitap göndermediğini iddia etmişlerdir.⁷⁸

Yahudilerin İslâm'a yönelik eleştirileri bulunsa da reddiyeleri Hristiyanlara göre daha azdır.⁷⁹ Dolayısıyla İslâm'ın Yahudilere ve Yahudiliğe karşı özel polemiklerinin bulunduğu reddiye literatürünün sayısı sınırlıdır. Müslümanların Yahudilere karşı yazdıkları ilk reddiye, Abdullah b. Selâm (ö. 43/664) tarafından kaleme alınan "Risâletü'l-hâdiye" adlı eserdir.⁸⁰ Bu eserin yalnızca bir kısmı günümüze ulaşmıştır.

2/8. asra yakın bir dönemde Müslümanların Bâtınî, Hristiyan ve Yahudilere karşı yazdıkları reddiyeler şöyledir:

- 1- Ebû Yûsuf Abdullâh b. Selâm b. el-Hâris (ö. 43/663-64) - *Risâletü'l-hâdiye*
- 2- Muhammed b. İdrîs eş-Şâfiî (ö. 204/820) - *Taşîhu'n-nübüvve ve'r-red 'ale'l-Berâhime*
- 3- Ebû Sehl Bişr b. el-Mu'temir el-Hilâlî el-Bağdâdî (ö. 210/825) - *Kitâbü'r-Red 'ale'n-naşârâ/ er-Red 'ale'l-Yehûd*
- 4- Ali b. Rabben et-Taberî (ö. 247/861'den sonra) - *er-Red 'ale'n-naşârâ*
- 5- Ebû İsa el-Verrâk (ö. 248/862) - *er-Red 'ale't-teslîs/ Kitâb 'ale'l-Yehûd*
- 6- Ya'küb b. İshak el-Kindî (ö. 252/866) - *er-Red 'ale'n-naşârâ'*
- 7- Ebû Osmân Amr b. Bahr b. Mahbûb el-Câhiz el-Kinânî (ö. 255/869)
- 8- Ebû Sehl İsmâîl b. Alî el-Bağdâdî en-Nevbahtî (ö. 311/924) - *er-Red 'ale'l-Yehûd*⁸¹

Genel olarak İslâm'ın aleyhine yürütülen faaliyetlere karşılık Müslümanlar reddiye türü eserler kaleme almışlardır. Bu eserlerin 3/9. asırda artış göstermesi, İslâm'a karşı yürütülen faaliyetlerin artışıyla paralel olarak geliştiğini göstermektedir. Dolayısıyla hicri 1. ve 2. asrın ilk yarısına kadar yaşanan tartışmaların ciddi bir boyuta ulaşmadığını söylemek mümkündür.

⁷⁸ Kadı Abdülcabbâr, *Şerhu'l-usûli'l-hamse*, çev. İlyas Çelebi (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2013), 1/442.

⁷⁹ Yahudilerin sayıları, güçleri ve resmî konumları özellikle Hristiyanlar ile karşılaştırıldığında çok geride kalmaktaydı. Bu durum onların güçlü bir şekilde Müslümanlara karşı tehdit unsuru oldu.

⁸⁰ Bu eserde Tevrat'ın tahrifatına ve Hz. Peygamber'in peygamberliğinin müjdelenmesi gibi konular işlenmiştir.

⁸¹ Ebû'l-Ferec Muhammed b. Ebi Ya'küb İshâk b. Muhammed b. İshâk İbnü'n-Nedîm, *el-Fihrist*, thk. Şeyh İbrahim Ramazan (Beyrût: Dâru'l-Ma'rîfe, ts.), 197.

5. İbn İshâk ve İbn Hişâm'ın Eserlerindeki Risalet Öncesi Delâil Konuları

Birbirini takip eden ancak birebir kopya olmaktan kaçınan bu iki müellifin eserlerinde yer alan rivayetlerin tamamını aktarmak yerine, risâlet öncesi delil niteliğindeki rivayetlerin genel başlıklarını sıralamak, araştırmanın hedefini doğru bir mecraya yönlendirecektir. Yukarıda da belirtildiği üzere, İbn İshâk'ın eserinde yer alan eksik kısımlar İbn Hişâm'ın eseriyle tamamlanabilir. Bu nedenle, aşağıdaki tablo bu amaçla hazırlanmıştır.

No	İslâm Öncesine Delâil Rivayetleri	İbn İshâk'ın Eseri	İbn Hişâm'ın Eseri	Rivayetin Alındığı Kişi/Kişiler
1	Rebîa b. Nasr'ın görmüş olduğu rüyayı döneminin kâhinlerinden Şikk ve Satih'e yorumlatması, onların ise gelecek bir peygambere işaret etmesi		Var	İbn İshâk tarafından belirtilmemiş.
2	Tübbâ'nın Medine'ye saldırması üzerine iki Yahudi hahamın gelecek bir peygamberden dolayı onu yapmış olduğu bu işten vazgeçirmesi	Var	Var	İbn İshâk tarafından belirtilmemiş.
3	Tübbâ'nın gelecek olan peygambere dair şiiri	Var		İbn İshâk tarafından belirtilmemiş.
4	Abdullah'ın alnında bulunan nura dair rivayet	Var	Var	İbn İshâk tarafından belirtilmemiş.
5	Abdullah'ın alnında bulunan nura dair zevcesinin ona söylediği şiir	Var		İbn İshâk tarafından belirtilmemiş.
6	Abdullah'ın üzerinde bulunan çamurdan dolayı zevcesinin onu kabul etmemesi	Var	Var	İshâk b. Yesâr isnadıyla rivayet edilmiştir.
7	Âmine'nin hamileliği esnasında ve Hz. Peygamber'in doğumu esnasında yaşanan hadiseler	Var	Var	İbn İshâk tarafından belirtilmemiş.
8	Hz. Peygamber'in doğumuyla beraber Abdulmuttalib'in ona atfen söylediği şiiri	Var		İbn İshâk tarafından belirtilmemiş.
9	Hassân b. Sâbit'in bir Yahudi tarafından beklenen peygamber için doğan Ahmed yıldızının ortaya çıktığını söylemesi	Var	Var	Salih b. İbrahim, Abdurrahman b. Avf'a, o da Abdullah b. Sa'd b. Zürra're'den rivayet etmiştir.
10	Hz. Peygamber'in sütanneye verilmesi, onun bereketi ve Halime'nin yanında kaldığı sürece yaşanan hadiseler	Var	Var	Cehm b. Ebî Cehm isnadıyla rivayet edilmiştir.
11	Hz. Peygamber'in göğsünün yarılmasıyla ilgili hadise	Var	Var	
12	Hz. Peygamber sütannesinin yanındayken onun büyük bir kimse olacağını fark eden kimselerden bahseden rivayet		Var	İbn İshâk tarafından belirtilmemiş.
13	Abdulmuttalib'in Hz. Peygamber için gelecekte büyük bir kimse olacağına dair söylediği şiiri	Var		İbn İshâk tarafından belirtilmemiş.
14	Abdulmuttalib'in vefatı esnasında Hz. Peygamber'i Ebû Tâlib'e vasiyet ettiği esnada söylediği şiir	Var		İbn İshâk tarafından belirtilmemiş.

15	Abdullmuttalib'in vefatı esnasında Hz. Peygamber'i Ebû Tâlib'e vasiyet ettiği anda söylediği şiire dair farklı bir rivayet	Var		İbn İshâk tarafından belirtilmemiş.
16	Hız. Peygamber'in Ebû Tâlib ile yaşamaya başladığı ilk günlerde Ezd-i Şenûe'nin onun gelecekte farklı bir kimse olacağını fark etmesine dair anlatılan rivayet		Var	Yahyâ b. Abbâd b. Abdullah b. ez-Zübeyr isnadıyla rivayet edilmiştir.
17	Rahip Bahira Hadisesi	Var	Var	İbn İshâk tarafından belirtilmemiş.
18	Rahip Bahira Hadisesi üzerine Ebû Tâlib'in söylemiş olduğu şiir	Var		İbn İshâk tarafından belirtilmemiş.
19	Hız. Peygamber'in çocuk yaşta arkadaşları ile oyun oynamak için taş taşırken izarının açılmasıyla uyarılması	Var	Var	İbn İshâk tarafından belirtilmemiş.
20	Hız. Peygamber'in çocuk yaşta arkadaşları ile taş taşırken izarının açılmasıyla uyarılması	Var		Amr b. Sabit isnadıyla rivayet edilmiştir.
21	Hız. Peygamber'in eğlencelere katılmak istemesi ve bu esnada uyuyakalması	Var		Muhammed b. Abdilllah b. Kays b. Mahreme isnadıyla rivayet edilmiştir.
22	Hız. Hatice'nin kölesi Meysere'nin gördüğü melek ile ilgili anlatısı ve rahip bir kimse ile arasında geçen diyalog	Var	Var	İbn İshâk tarafından belirtilmemiş.
23	Meysere'nin Hız. Hatice'ye bildirdiği haberi onun da Varaka b. Nevfel'e durumdan bahsetmesiyle Hız. Peygamber'in gelecekte nebi olacağına işaret etmesi ve söylediği şiir	Var	Var	İbn İshâk tarafından belirtilmemiş.
24	Hız. Peygamber'e el-Emin nisbesi verilmesi	Var	Var	
25	Hız. Peygamber'in Hacerülevved'i yerleştirmesi	Var	Var	İbn İshâk tarafından belirtilmemiş.
26	Hız. Peygamber'in Hacerülevved'i yerleştirmesi ile ilgili benzer bir rivayet	Var		Rebia b. Haris b. Abdillmuttalib'in azatlısı Abdurrahman el-A'rac isnadıyla rivayet edilmiştir.
27	Hız. Peygamber'in risâleti öncesi onu selamlayan ağaçlar ve taşlar	Var	Var	Abdülmelik b. Abdilllah b. Ebî Süfyan b. Alâ b. Cariye es-Sekafi isnadıyla rivayet edilmiştir.
28	Hız. Peygamber'in risâleti öncesi görmüş olduğu salih rüyalar	Var	Var	Urve b. Zübeyr'den Muhammed b. Müslim b. Şihab ez-Zühri isnadıyla rivayet edilmiştir.
29	Yahudilerin gelecek bir peygamber ile insanları korkutması	Var	Var	Âsım b. Ömer b. Katâde isnadıyla rivayet edilmiştir.
30	Yahudi bir kimsenin Mekke bölgesini işaret ederek o belden bir peygamberin geleceğini söylemesi	Var	Var	Seleme b. Selame b. Vakş'dan Muhammed b. Belf'e, o da Salih b. İbrâhim b. Abdurrahman b. Avfa rivayet etmiştir.
31	Yahudi İbnü'l-Heyyebân'ın gelecek bir peygamberden dolayı Medine'ye gelmesi	Var		Âsım b. Ömer b. Katâde isnadıyla rivayet edilmiştir.
32	Arap kahinlerin cinnî şeytanlardan Hız. Peygamber'in geleceğine dair edindikleri bilgiler	Var	Var	İbn İshâk tarafından belirtilmemiş.
33	Gaytalice adlı kadın kâhinin	Var	Var	Amr b. Ebû Ca'fer o da Muhammed

	cinnîyle yaşamış olduğu hadise			b. Abdurrahman b. Ebû Lebib'e'den rivayet etti. O Ali b. Hüseyin b. Ali'den İbn Şihâb'ın ondan naklettiği hadisin aynısını rivayet edilmiştir.
34	Zeyd b. Amr b. Nüfeyl'e Hristiyan bir papazın gelecek bir peygamberden haber vermesi	Var		İbn İshâk tarafından belirtilmemiş.
35	Selmân-ı Fârisî'nin Müslüman oluşu sürecinde Ehl-i kitap kimselerden gelecek bir peygamberin haberini alması	Var	Var	Âsım b. Ömer b. Katâde isnadıyla nakledilmiştir.

Tablo 2: İbn İshâk ve İbn Hişâm'ın Eserlerinde Yer Alan Risâlet Öncesi Delâil Rivayetleri

Süheyl Zekkâr tahkikini yaptığı *Sîretü İbn İshâk, el-Mübtede' ve'l-meb'as ve'l-meğâzî* ile Mustafa Sakâ'nın tahkikini yaptığı *es-Sîretü'n-Nebeviyye*'de⁸² yer alan rivayetler yukarıdaki tabloda sıralanmıştır. Müelliflerin aktardıkları rivayetlerde bazı farklılıklar olsa da tabloda risâlet öncesiyle ilgili delil mahiyetinde otuz beş rivayet bulunmaktadır. Bu rivayetlerin beşi Hristiyan, beşi Yahudi kimselerin verdiği haberler olmak üzere gelecek olan peygambere dair on dört rivayet yer almaktadır. Geriye kalan yirmi bir rivayetin on biri Hz. Peygamber'in gelecekte önemli bir kimse olacağına işaret eden rivayetlerden oluşmaktadır. Diğer on rivayet ise Hz. Peygamber'in yaşamış olduğu olağanüstülüğü anlatan irhâsât haberleridir.

Halife Ebû Ca'fer el-Mansur'un talebi üzerine eserini kaleme alan İbn İshâk, kapsamlı bir tarih kitabı yazmayı amaçlamışsa da halifenin uyarısıyla bunu daha kısa bir çalışmaya dönüştürmüştür. Günümüze ulaşan kısım incelendiğinde, eserde ilim ehli veya halk tarafından bilinen bilgilere yer verildiği görülür. Tabloda yer alan rivayetler, tarihi akışa uygun olarak işlenmiştir. Yazar, rivayetleri bir peygamber imajı çizmek için toplamış ve öyle anlaşılıyor ki asıl amacı delil niteliğinde bir eser ortaya koymak değildir. Rivayetleri, bir mozaik'in parçaları gibi bu siyer eserinin yapı taşlarını oluşturmuştur. Bahse konu rivayetlerin daha sonra delâil türü eserlerde yer almış olması ise tesadüf olmayıp İbn İshâk'ın bu konuda öncü olmasından kaynaklanır. Ayrıca İbn İshâk da kendinden önceki müelliflerden pek farklı davranmamıştır.

Bir siyer kitabı için gerekli malzemeyi toplamaya gayret eden İbn İshâk'ın asıl amacından uzaklaşmadığı düşünülse de tabloda yer aldığı üzere sadece nübüvvet öncesi dönemi anlatmak için aralara bu kadar delâil rivayetini koymuş olması düşündürücüdür. Bilinçli olarak seçildiği düşünülen bu rivayetlerin tercihinde kitabın bir veliaht ve sonraki devlet adamları için yazılmış olmasının etkili olduğu söylenebilir. Zira içerideki Zındık, Bâtınî, Hâricî vb. gruplara, ayrıca dışarıda ilişki içerisinde bulunan Hristiyan, Zerdüşt, Budist vb. dinî oluşumlara karşı İslâm'ı

⁸² Abdülmelik b. Hişâm İbn Hişâm, *es-Sîretü'n-nebeviyye*, thk. Mustafa Sekkâ (Mısır: Şirketü'l-Mektebe, 1375/1955), 7-116.

savunacak kişiler devlet adamlarıdır. Yönetim kademesinin Hz. Peygamber'i her yönüyle tanımaları ve sıradan bir beşerden farklı meziyetleri olduğunu bilmeleri gerekirdi. Kitabın en başında bu kadar çok rivayete yer vermek olağan dışı hadiselere karşı okuyucuyu hazır hale getirmekle eşdeğerdir. Bu tür hadiseleri bilen ve benimseyen bir neslin nübüvvet inkârı mümkün olmayacağı gibi nübüvvet savunusu da en başından yerleşmiş olacaktır.

İbn İshâk'ın bu konudaki rivayetlerini İbn Hişâm'ın büyük oranda kabulü ve onlara yenilerini ekleyerek eserini bu konuda zenginleştirilmesi delâil anlatılarının siyerin vazgeçilmez bir parçası olduğunu gösterir. Nübüvvetin ispatı sadedindeki bu anlatılar, biyografisi yazılacak olan zâtın sıradan birisi olmadığı, hak bir peygamber olduğu ve bu konuda Müslümanlar Hristiyan yahut Yahudilerden gelen bilgileri kullanmada bir beis olmayacağını gösterir.

Sonuç

Siyer ilminin alt disiplinlerinden Delâil Edebiyatının ortaya çıkışını tespit etmeyi amaçlayan bu çalışmanın neticesinde şunları söyleyebiliriz: İbn İshâk ve İbn Hişâm'ın eserleri, delail kitaplarına kaynaklık etmeleri bakımından önemli çalışmalardır. Günümüze intikal eden eserlere bütüncül olarak bakıldığında delâillerin siyerin doğasına uygun bir şekilde aralara serpiştirildiği ve kronolojik akışa uygun bir şekilde yerleştirildiği fark edilir. Siyer, Peygamberi görüp tanıyan, hakkında bilgi sahibi olan veyahut bu konuda rivayet biriktirenlerin ortak tasarımı olduğundan bir peygamberin hayatında bu tür hâdiselere yer verilmesi olağandır. Çünkü nübüvvet makamı sıradan bir beşeriyetin ötesinde farklı türdeki rivayetleri de beraberinde getirir. Fakat bu malzemeyi doğru ve yerinde kullanmak önemlidir. İbn İshâk ve İbn Hişâm'ın eserlerinde yapılan araştırmalar neticesinde iki müellifin de bu rivayetleri benzer şekilde kullandıkları ve sonraki müelliflerin aynı metodolojiyi takip ederek siyer-delâil ilişkisini makul seviyede korudukları anlaşılır. Bu vesile ile ilk dönem müelliflerinin sıradan bir rivayet koleksiyoncusundan ziyade bilinçli bir tercihle rivayetleri topladıkları rahatlıkla söylenebilir. Böylelikle bu eserler hem kendi dönemlerine hem de sonraki dönemlere gerçek bir peygamberin vasıflarının neler olduğu, nasıl bir hayat yaşadığı ve hayatının sıradan bir beşerle aynı olmadığını göstermiştir.

İbn İshâk'ın eserinin toplumda yayılmaya başlamasıyla ilim ehli Müslümanlar, eserdeki rivayetlerle gayrimüslimlere cevap vermeye başlamışlardır. Bu durum, eserin eleştirilere cevap mahiyetinde yazıldığı düşüncesini akla getirmektedir. Müellifin bu gayeyi gözeterek yazıp yazmadığı bilinmese de rivayet aktarımında delillere başvurması, gizli bir nübüvvet savunusu içinde olduğunu gösterir. Onun başlattığı bu gelenek, bir asır sonra delâil edebiyatının gelişmesine yol açmış ve ulemâ tarafından benimsenmiştir. Nakilciler, onun topladığı rivayetleri çoğaltıp çeşitlendirirken, akla önem verenler bu haberlerin imkan veya akıl dairesinde olduklarını ispat etmeye yönelmiştir. Her ne kadar bu işe ilk başlayanlar geleneğin ilk müellifi sayılmasa da temel taşı kabul edilmelidir. Bu iddia, ilk delâil eserleri

üzerinde yapılacak çalışmalarla, yani ilk siyer müelliflerinin ilk delâil kitapları üzerindeki etkilerinin araştırılmasıyla daha da netleşebilir.

Author Contributions / Yazarların Katkısı: In the each of th conceptualization, methodology, software, investigation, writing review, editing and discussion processes, author-1 contribution rate is 51% and author-2 contribution rate is 49%. / Kavramsallaştırma, metodoloji, yazılım, araştırma, metin taslağının hazırlanması, metnin yazılması ve tartışma süreçlerinin her birinde, yazar-1 katkı oranı %51, yazar-2 katkı oranı %49'dur.

Funding / Finansman: This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Conflicts of Interest / Çıkar Çatışması: The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Ahatlı, Erdinç. *Peygamberlik ve Hz. Muhammed'in Peygamberliği*. Ankara: DİB Yayınları, 2006.
- Akbaş, Hamdi. *İslâm Kelâmında Delâilü'n-Nübüvve Geleneği (Hicri V. Asır)*. Adana: Çukurova Üniversitesi, Doktora Tezi, 2023.
- Akyürek, Yakup. *Siyer Edebiyatı Endülüs*. İstanbul: Siyer Yayınları, 2023.
- Akın, Nimetullah. "Delâ'ilü'n-Nübüvvenin İşlevselliği Üzerine". *Usul İslâm Araştırmaları* 8/8 (01 Aralık 2007).
- Akın, Ramazan. *İbn İshâk ve İbn Hişâm'ın Sîrelerinin Muhtevâ Açısından Mukâyesesi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2019.
- Avcı, Casim. *İslâm - Bizans İlişkileri (610-847)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2020.
- Avni, İlhan. "Bâtiniyye". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 5/190-194. İstanbul: TDV Yayınları, 1992.
- Aycan, İrfan. "Urve b. Zübeyr". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 183-185. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.
- Azmi, Ahmad Sanusi. "The Development of Dalail Nubuwwa Literature: An Emblem of Interreligious Dialogue in Early Islam" (01 Ocak 2018).
- Belâzurî, Ahmed b. Yahyâ. *Fütuhu'l-büldan*. thk. Abdullah Enîs et-Tabbâ - Ömer Enis et-Tabbâ. Beyrût: Müessesetü'l-Maârif, 1987.
- Bulut, Yücel. "Oryantalizm". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 33/428-437. İstanbul: TDV Yayınları, 2007.
- Eser, Mithat. *İbn İshâk*. İstanbul: Siyer Yayınları, 2021.
- Fayda, Mustafa. "Abdullah b. Ebû Bekir. Muhammed". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 1/95. TDV Yayınları, 1988.
- Fayda, Mustafa. "İbn Hişâm". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 20/71-73. İstanbul: TDV Yayınları, 1999.
- Fayda, Mustafa. "İbn İshâk". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 20/93-96. İstanbul: TDV Yayınları, 1999.
- Gardet, Louis - Anawati, Georges. *İslâm Teolojisine Giriş*. çev. Ahmet Arslan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015.
- Gökbel, Abdullah Rıdvan. *Erken İslâmî Dönemde Hıristiyanların Kur'ân Çalışmaları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2019.
- Hamidullah, Muhammed. *Muhtasar Hadis Tarihi ve Sahife-i Hemmâm İbn Münebbih*. çev. Kemal Kuşçu. İstanbul: Beyan Yayınları, 2004.
- Hatipoğlu, İbrahim. "Ma'mer b. Râşid". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 27/552-554. Ankara: TDV Yayınları, 2003.
- Horovitz, Josef. *İslâmî Tarihçiliğin Doğuşu*. çev. Ramazan Altınay - Ramazan Özmen. Ankara: Ankara Okulu Yayınları, 2002.
- İbn Hişâm, Abdülmelik b. Hişâm. *es-Sîretü'n-nebeviyye*. thk. Mustafa Sekkâ. Mısır: Şirketü'l-Mektebe, 1375/1955.
- İbn İshâk, Muhammed bin İshâk. *es-Sîre*. thk. Süheyl Zekkâr. Beyrût: Daru'l el-Fikr, 1398/1978.
- İbn Manzûr, Muhammed b. Mukrim. *Lisânü'l-Arab*. Beyrût: Dâru Sâdır, ts.
- İbn Sa'd, Ebû Abdillâh Muhammed. *et-Tabakâtü'l-kübrâ*. thk. Muhammed Abdülkadir Ata. Beyrût: Dâru'l-Kütübü'l-İlmiyye, ts.
- İbn Sa'd, Muhammed b. Sa'd b. Menî el-Hâşimî el-Basrî. *Kitâbü't-tabakâti'l-kebir*. çev. Adnan Demircan. thk. M. Ali Alioğlu. İstanbul: Siyer Yayınları, 2., 2015.
- İbn Şihâb ez-Zührî, Muhammed b. Müslim b. Ubeydillâh. *el-Meğâzi*. çev. Mehmet Nur Akdoğan. Ankara: Ankara Okulu Yayınları, 2016.
- İbnü'l-Esir. *el-Kamil Fi't-tarih*. Beyrût: Dâru Sadır, 1979.
- İbnü'l-Ferra. *Rusulü'l-müluk: ve men yasluhü'r-risâle ve's-sefare*. thk. Selâhaddin el-Müneccid. Beyrût: Dâru'l-Kitâbi'l-Cedid, 1972.
- İbnü'n-Nedîm, Ebû'l-Ferec Muhammed b. Ebî Ya'küb İshâk b. Muhammed b. İshâk. *el-Fihrist*.

- thk. Şeyh İbrahim Ramazan. Beyrût: Dâru'l-Ma'rife, 2., ts.
- İsferâyîni, Ebû'l-Muzaffer İmâdüddîn. *et-Tebşîr fî'd-dîn ve temyîzi'l-fırkati'n-nâciye ani'l-fırakî'l-Hâlikîn*. thk. Kemal Yusuf el-Hut. Beyrût: Âlemü'l-Kütüb, 1983.
- Kadı Abdülcabbâr. *Şerhu'l-Usûli'l-hamse*. çev. İlyas Çelebi. 2 Cilt. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2013.
- Kadı Abdülcabbâr. *Tesbîtu delâilü'n-nübüvve*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2017.
- Kadı Abdülcabbâr, Ebû'l-Hasen. *Tesbîtu delâilü'n-nübüvve*. thk. Abdülkerim Osmân. Beyrut: Dâru'l-Arabiyye, ts.
- Kandemir, M. Yaşar. "Câmi". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 7/94. İstanbul: 1993, ts.
- Kaplan, İbrahim. "Erken Dönem Müslüman-Hıristiyan Polemik Geleneği". *Hikmet Yurdu Düşünce-Yorum sosyal Bilimler Araştırma Dergisi* 3/5 (30 Mart 2021), 155-188. <https://doi.org/10.17540/hy.v3i5.87>
- Karaburç, Şüheda. *İnanç Bağlamında Nübüvvetin Gerekliliği*. Şanlıurfa: Harran Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2022.
- Keating, Sandra Toenies - Takrîti, Habîb ibn Khidmah. *Defending the "people of truth" in the early Islamic period: the Christian apologies of Abû R'âiḥah*. Leiden ; Boston: Brill, 2006. <https://libproxy.berkeley.edu/login?qurl=http%3A%2F%2Fsite.ebrary.com%2Flib%2Fberkeley%2FDoc%3Fid%3D10234688>
- Keskin, Yusuf Ziya. "Şemâil ve Delâilü'n-Nübüvve Eserleri". *İslâm ve Yorum III: Din, Bilim ve Medeniyet (Prof. Dr. Fuat Sezgin Anısına)* I (2019), 351-371.
- Kırış, Şemsettin. *Beyhakî ve Delâilü'n-Nübüvvesi*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Doktora Tezi, 2009.
- Köse, Abdullah. *Delâilü'n-Nübüvve Eserleri*. Marmara Üniversitesi, Thesis, 1989. (TDV İslâm Araştırmaları Merkezi)
- Kutluer, İlhan. "İlhâd". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*. 22/93-96. İstanbul: TDV Yayınları, 2000.
- Lewis, Bernard. *İslâm Dünyasında Yahudiler*. çev. Bahadır Sina Şener. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1996.
- Maraz, Hüseyin. "Mucizenin Teolojik Açından Delil Oluşu ve İlahî Yasalarla İlişkisi". *İnönü Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 8/2 (27 Aralık 2017), 325-350.
- Matran, Robert. *İslâmın Yayılış Tarihi*. çev. İsmail Kayaoğlu. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, ts.
- Matürîdî, Ebû Mansur el-. *Kitabü't-Tevhid / Açıklamalı Tercüme*. çev. Bekir Topaloğlu. İSAM Yayınları, 14. Basım, 2019.
- Mâtürîdî, Ebû Mansûr Muhammed b. Muhammed b. Mahmûd el-. *Kitabü't-Tevdîd*. thk. Bekir Topaloğlu. İstanbul: Mektebetü'l-İrşâd, ts.
- Olgaç, Mahmut. *Musa b. Ukbe'nin (V. 141/758) Siyer'e İlişkin Rivayetlerinin Değerlendirilmesi: Hz. Muhammed'in nübüvvetine kadar*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2015.
- Olgaç, Mahmut - Arslantaş, Nuh. "Kitâb Al-Maghâzî Attributed to Mûsâ b. 'Uqba". *Tarih Dergisi* 67 (11 Temmuz 2018), 1-22.
- Öz, Şaban. *İlk Siyer Kaynakları ve Müellifleri*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Doktora Tezi, 2006.
- Öz, Şaban. "Mûsâ b. Ukbe". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Ek-II/321-332. Ankara, 2019.
- Özçelik, Fikret. *Urve b. ez-Zübeyr ve Hadîs İlmindeki Yeri*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2012.
- Özdemir, Mehmet. "Siyer Yazıcılığı Üzerine". *Milel ve Nihal* 4/3 (01 Haziran 2007), 129-162.
- Özkan, Halit. "Zührî". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 544-549. İstanbul: TDV Yayınları, 2013.
- Râzî, Ebû Hâtîm er-. *Alâmu'n-nübüvve*. thk. Sâvi Salah. Tahran: Encümen-i Felsefe-i İran, *istem* 43 (2024), 95-118

- 1977.
- San'ânî, Ebû Ukbe Hemmâm b. Münebbih b. Kâmil es-. *es-Sahîfetü's-sahîha*. thk. Ali Hasan Ali Abdülhamid. Beyrût: Mektebetü'l-İslâmî, ts.
- Sinanoğlu, Mustafa. "Reddiye". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 34/516-521. İstanbul: TDV Yayınları, 2007.
- Subhânî, Ca'fer es-. *Meâlimu'n-nübüvveti fi'l-Kur'ânî'l-kerîm*. Beyrut: Dâru'l-advâ, 1984.
- Şeşen, Ramazan. *Müslümanlarda Tarih-Coğrafya Yazıcılığı*. İstanbul: İsar Yayınları, 1998.
- Taberî, İbn Rabben et-. *ed-Dînu ve'd-devletu fi ikbâti nübüvveti'n-nebiyyi aleyhisselâm*. Beyrut: Dâru'l-Afâki'l-Cedide, 1982.
- Tanriverdi, Eyyüp. "Abbâsîlerin Kültürel Politikası Açısından Mehdî'nin Zındıklık Mücadelesi". *İstem* 12 (01 Aralık 2008), 105-126.
- Temir, Hakan. *Beyhakî*. İstanbul: Siyer Yayınları, 2022.
- Terzi, Mustafa Zeki. "Âsım b. Ömer b. Katâde". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 3/479. İstanbul: TDV Yayınları, 1991.
- Terzi, Mustafa Zeki. *İlk Siyer-Meğazi Yazarları ve Eserleri*. Samsun: Sönmez Matbaa ve Yayınevi, 1990.
- Tısdall, Clair. *Müslümanların Hıristiyanlığa İtirazları*. çev. Zümrüt Aysun Caba - Mehmet Akif Yılmaz. Ankara: Ankara Okulu Yayınları, 2023.
- Treiger, Alexander. "Arap Hristiyanlığı: Kısa Bir Tarih". *Şirnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 11/25 (15 Aralık 2020), 763-786. <https://doi.org/10.35415/sirnakifd.769616>
- Türcan, Galip. "Kelâmda Nübüvvetin İspatı -Nübüvvet Geleneği Bağlamında". *Dini Araştırmalar* 9/25 (01 Haziran 2006), 217-236.
- Ulutaş, Yasin. "Mucize ile Delâilü'n-Nübüvve Kavramları ve Kaynakları". *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 30 (27 Aralık 2017), 569-605.
- Uysal, Ekrem. *Sistematik Yaklaşımla Kelâm Araştırmaları*. İstanbul: Kelâm Yayınları, 2021.
- Ünsal, Fatıma. "Hasâis ve Delâil Edebiyatında Hz. Peygamber'e Atfedilen Hissî Mûcizlerin Kur'ân Çerçevesinde Değerlendirilmesi". *UMDE Dini Tetkikler Dergisi* 3/1 (30 Temmuz 2020), 105-140. <https://doi.org/10.5281/zenodo.3963986>
- Yalçinkaya, Mustafa. "İbn Hazm'a Göre Delâilü'n-Nübüvve Bağlamında Mucizenin Konumu". *Ortaçağ Araştırmaları Dergisi* 5/1 (26 Haziran 2022), 84-99. <https://doi.org/10.48120/oad.1093670>
- Yargıcı, Atilla. "Kur'ân'ın Allah Kelâmı Oluşunun Mucize Olması Açısından Önemi". *Katre International Human Studies Journal* 2 (06 Eylül 2016), 241-253. <https://doi.org/10.31120/0.2018.21>
- Yavuz, Yusuf Şevki. "Delâilü'n-Nübüvve". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*. 9/115-117. İstanbul: TDV Yayınları, 1994.
- Yıldırım, Büşra. *Ma'mer b. Râşid*. İstanbul: Siyer Yayınları, 2021.
- Yıldız, Firdevs. *İbn Şihâb ez-Zührî*. İstanbul: Siyer Yayınları, 2021.
- Yiğit, İsmail - Beksaç, Engin. "Emevîler". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 11/87-108. İstanbul: TDV Yayınları, 1995.
- Yüksel, Mücahit. "Emevîler Dönemindeki İslâm Toplumuna Hıristiyanların Etkileri". *İstem* 27 (22 Aralık 2016), 99-122.

Safevi Dönemi Hükümdarlık Sembolü: Kızılbaş Tacı/Tac-ı Haydari

Safavid Period Ruling Symbol: Kizilbash Crown/Taj-i Haydari

Tuba Subaşı Adıbelli* 

Dr, Milli Eğitim Bakanlığı, İslam Tarihi ve Sanatları, Konya, Türkiye
Ph.D, Ministry of Department of Islamic History and Art, Konya, Türkiye
tubasubelli@hotmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-8052-7114>

*Corresponding Author / Sorumlu Yazar

Mustafa Yıldırım 

Prof. Dr, Necmettin Erbakan Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları, Konya, Türkiye
Professor, Necmettin Erbakan University, Faculty of Theology, Department of Islamic History of Art, Konya, Türkiye
mustafayildirim@erbakan.edu.tr | <https://orcid.org/0000-0001-5455-6301>

Article Type / Makale Tipi

Research Article / Araştırma Makalesi

DOI: 10.31591/istem.1468669

Article Information / Makale Bilgisi

Received / Geliş Tarihi: 15.04.2024

Accepted / Kabul Tarihi: 06.06.2024

Published / Yayın Tarihi: 30.06.2024

Cite as / Atıf: Adıbelli, Tuba Subaşı, Yıldırım, Mustafa. "Safevi Dönemi Hükümdarlık Sembolü: Kızılbaş Tacı/Tac-ı Haydari". *İstem* 43 (2024), 119-134. <https://doi.org/10.31591/istem.1468669>

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



Copyright / Telif Hakkı: "Authors retain the copyright of their works published in the journal, and their works are published under the CC BY-NC 4.0 license. / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC-BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanır."

Ethical Statement / Etik Beyan: This article is revised and produced from the PhD thesis entitled "Textile in Tabriz School Miniatures of the Safavid Period" by Tuba Subaşı Adıbelli in Necmettin Erbakan University Institute of Social Sciences in January 2024 under the supervision of Prof. Dr. Mustafa Yıldırım. / Bu makale, Ocak 2024'te Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Tuba Subaşı Adıbelli tarafından Prof. Dr. Mustafa Yıldırım danışmanlığında hazırlanan "Safevi Dönemi Tebriz Ekolü Minyatürlerinde Tekstil" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Safevi Dönemi Hükümdarlık Sembolü: Kızılbaş Tacı/Tac-ı Haydari

Öz

Maddi kültürün, siyasi ve ideolojik aktarımın simgesi olan başlıklar/taçlar, ait olduğu medeniyet hakkında birçok ip uçları sunmaktadır. İran kültür sahası içinde, sanatsal verimliliğin en yüksek olduğu on altıncı yüzyıl Safevi dönemi; kreatif tekstil içerikleri özellikle özgünlük taşıyan başlıkları aracılığıyla, çağın sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik, dini ve ideolojik özelliklerini yansıtmaya açısından önemli bir değere sahiptir. Çalışmamıza konu olan başlıkları; maddi yapı düzeni içerisinde sağladığı bilgi aktarımı, renk, doku, motif ve süsleme öğeleri ile tespit etmekteyiz. Bu makale, Safevi döneminde, siyasi ve dini anlamlarının yanı sıra sanatsal bir argüman olarak karşılaştığımız Kızılbaş Tacı'nın yeri ve işlevini konu edinmiştir. Şeyh Haydar'ın bulunduğu dönem açısından radikal olduğu düşünülen bir karar ile Kızılbaş tacını Safevi tarikatının sembolü haline getirmesi ve Safevi hükümetine olan itaatın alameti farikası olarak kullanılması sürecini, tarihi kaynaklar ve görsel argümanlar incelenerek araştırma amaçlamaktadır. Çalışmamız, giriş, Kızılbaş tacı'nın gelişimi, Tac Haydarinin şekli ve yapısı, Safevi Dönemi Tac-ı Haydari'nin kullanımını ve değerlendirme bölümlerinden oluşmaktadır. Araştırmamızda, 16.yy Safevi başlıkları ikonografik ve üslupsal açıdan tanımlanmaya çalışılmıştır. Topkapı Sarayı Müze Kütüphanesi arşivi, İran'da yapılan alan araştırması esnasında elde edilen görsel veriler, dijital ve basılı kaynaklar temin edilerek değerlendirilme yapılmıştır. Değerlendirme sonucunda bu başlıkların, dini kimliğin ve siyasi gücün simgesi olduğu, Safevi tarikatının siyasallaşma sürecinde bir dönüm noktası ayrıca en yüksek sınıf şerefesi olarak algılandığı, Safevi devri minyatürlerinde Tebriz saray üslubunu yansıtan önemli argüman olduğu ve bir yüzyıl kadar tarzını değiştirmeden sürdürdüğünü daha sonraki dönemlerde belirgin değişikliklere uğradığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Safevi Dönemi, Tebriz Okulu, Tekstil, Maddi Kültür, Kızılbaş Tacı.

Safavid Period Ruling Symbol: Kizilbash Crown/Taj-i Haydari

Abstract

Clothing culture, which is the symbol of material culture, offers many clues about the civilization it belongs to. The titles of the clothing elements that are the subject of our study; We determine the information transfer within the material structure order with color, texture, motif and ornament elements. We can say that the time when artistic productivity was highest in the Iranian cultural field was the sixteenth century Safavid period. These period titles, which are unique, have an important place in terms of reflecting the socio-cultural and socio-economic characteristics of the age. This article deals with the place and function of the Kızılbaş Crown, which we encounter as an artistic argument in addition to its political and religious meanings during the Safavid period. It aims to research the process of Sheikh Haydar's radical decision to make the Qizilbash crown a symbol of the Safavid sect and to use it as a mark of obedience to the Safavid government, by examining historical sources and visual arguments. Our study consists of the introduction, the development of the Qizilbash crown, the shape and structure of the Taj Haydari, the use and evaluation of the Safavid Period Taj-i Haydari. In our research, the 16th century Safavid titles were tried to be defined in terms of iconography and style. The archive of Topkapı Palace Museum Library was evaluated by obtaining the visual data obtained during the field research in Iran and the sources from digital and printed works. As a result of the evaluation, it was seen that these titles are a symbol of religious identity and political power, are perceived as a turning point in the process of politicization of the Safavid sect, as well as the highest class honor, are an important argument reflecting the Tabriz palace style in Safavid era miniatures, and have undergone significant changes in later periods, continuing their style unchanged for about a century.

Keywords: Safavid Period, Tabriz School, Textile, Material Culture, Titles, Kizilbash Crown.

Giriş

Sembolik ifade biçimleri, topluluk önderleri için misyonlarının gelişmesini ve yaygınlaşmasını araç edinir. Bu bağlamda Safevi dönemi şeyhleri çağrılarının gelişmesi ve yaygınlaşması için bunu bir başlık ile sembolleştirmişlerdir.

Taç etimolojik olarak; hükümdarlık ve soyluluk simgesi ayrıca kıymetli süsleme öğeleri ile bezeli başa takılan özel başlıktır¹. Aynı zamanda taç, Farsça kökenli bir kelime olup “efser”, “dihim” gibi kelimelerle de anılmaktadır².

İran edebiyatının ünlü eseri Şehnamenin³ beyitleri arasında, hükümdarlık alameti olan taç sembolü ile karşılaşmaktayız. Örneğin Feridun’un tahta çıkışı anlatılırken; “Onun tacı, tahtı, külahı için Tanrıdan saadet dilediler” veya “tacı giyip tahta çıkma vakti bizimdir” denmektedir. Cemşit için ise; “ne tahtı kaldı ne tacı” diyerek taç ile iktidarı özdeşleştirmiştir. Rüstem’in “ey Zal bu tacı sana bırakıyorum” söylemi, Sam’ın “bir fakirin külahı ile bir padişahın tacı” arasında fark görmemesi gibi birçok ifade, taç ikonografisinin saltanatın temsil aracı olduğunun göstergesidir.

Ünlü tarihçi Herodot eserinde⁴, Perslere ait “Tiar” adı verilen şapka türünün varlığını ve savaşların birinde sayıları yaklaşık on bini aşan tüm Pers askerlerinin bu başlıkları taktığını ifade ederek, başlığın hükümdarlık sembolü olmasının yanı sıra ulusların ayırt edici özelliği olduğuna vurgu yapmıştır.

İran’da İslam’dan önce İran kralları arasında yaygın olan taç kullanımı İslam’dan sonra terk edilmiştir⁵. Perslerin ataları olan Ahamemiş imparatorluğu, siyasi kültürü ilahi otoriteye dayalı bir ideolojiyle birleştirmiştir. Bu ideolojinin temelinde hükümdarın Tanrı’nın yeryüzündeki vekili olduğu vurgulanır⁶. İran kültür tarihinin ilk adımı ve bu kültürün ilk sanatsal örnekleri Ahamemiş imparatorluğunun önemli verilerini topladığımız Persapolis’te yer alan duvar fresklerinden elde etmekteyiz.

Persepolis; Şiraz’ın 70 km. kuzeydoğusundaki Taht-ı Cemşid ve Persapolisten 12 km uzaklıkta Nakş-ı Rüstem⁷ tarihi eserleri ile bilinen arkeolojik sit alanıdır. İran giyim kültürünün önemli verilerini elde ettiğimiz alanda ilk başlık tiplerini, alanda sağlam kalan anıtlardan öğrenmekteyiz⁸.

¹ Metin Sözen- Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitapevi, 2010).

² Ahmet Çaycı, *Selçuklularda Eğemenlik Sembolleri* (İstanbul: İz Yayıncılık, 2008).s.117.

³ Kenan Akyüz Firdevsi çevirenler: Necati Lugal, *Şehname* (İstanbul: MEB Yayınevi, 1995).s.21-364.

⁴ Çeviren George Rawlinson, *The Histories of Herodotus* (Moscow: Roman Roads Media, 2013).

⁵ Seyed Masoud Seyed Bankdar, “Safevi Dönemi Siyasi Gelişmelerinde Tac Qazlbash’in Konumu ve Performansının İncelenmesi,” *Shia Studies Quarterly Journal* 14/56 (2015), 195–218.

⁶ Gene. R.Garthwate, *İran Tarihi (Pers İmparatorluğundan Günümüze)* (İstanbul: İnkılap Yayınevi, 2011).s.38.

⁷ Javad Heyat, “Fars,” *Türk İy Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 1995.

⁸ Bu alanda görsel veriler 27.06.2022 tarihinde İran’a yapmış olduğumuz alan araştırmasında kaydedilmiştir.



Fotoğraf 1: Nakş-ı Rüste



Fotoğraf 2: Taht-ı Cemşit

Perslere ait başlık tiplerini görebildiğimiz Persapolis (Nakş-ı Rüste-Taht-ı Cemşit) alanında duvar freskinden detaylarında görüldüğü gibi (Fotoğraf 1-2) ulusların belirleyici özelliklerini başlık analizleri ile yapmak mümkündür.



Fotoğraf 3: Sasani kralı I.Ardeşir'in taç alması



Fotoğraf 4: Sasani hükümdarı Rüstemin tac giymesi

Persapolis, Nakş-ı Rüstem duvar anıtlarında hükümdarların tac giyme törenlerini anlatan rölyeflerde görüldüğü üzere, iktidarın meşrutiyetini gösteren önemli unsurların başında tac gelmektedir.



Fotoğraf 5: Süleyman'ın Timur ile Şeyh Safi arasındaki portresi-⁹

Kaempfer,¹⁰ İran hükümdarının rolünü, sorumluluklarını, karakterini ve ik-

⁹ Worcester Katedrali kütüphanesi ve arşiv kataloğu
<https://worstercathedrallibrary.wordpress.com/2020/01/18/delights-of-the-exotic-engelbert-kaempfer-travels-to-persia/erişim-tarihi:12.06.2022>

tidarın sağladığı ya da sağlamayı vaat ettiği tüm parametreleri Worcester Katedrali kütüphanesi ve arşiv kataloğunda bulunan kaynaktaki betimlemelerinde ifade etmiştir. Taht ve kılıç gibi tacın monarşinin özel sembollerinden biri olduğu görülmektedir.

1. Kızılbaş Taç'ının Gelişimi

Safevi tarihi, hanedanın dini liderliği ile başlar. İsnâ Aşeriye ve daha radikal heterodoksiye yönelim kültürel ve siyasi yorumlamalarla açıklanabilir. Safevi devletinde Şiilik, Şah İsmail ile birlikte devletin resmi dini kabul edilmiş ve İran politik bir varlık olarak yeniden tesis edilmiştir¹¹. Şah İsmail'in 1501'de Tebriz'de Nasıriye camisinde adına okutulan hutbe ile bu coğrafyada yeni bir Şah ve yeni bir mezhebin ilanı olmuştur¹². Safevi devletinin resmi dini olarak on ikiciler ya da İsnâ'aşer'iyye Şiiliği duyurması Şah'ın asıl emeliydi ve tarafından alınan en önemli kararların başındaydı¹³.

Safevi liderleri güçlerinin temelini üç ayrı kaynaktan alıyorlardı. Birincisi; Fer (kudret) sahibi Pers krallarına atfedilen göksel imtiyazdan, ikincisi; on iki imam veya Mehdi'nin yeryüzündeki temsilcileri olma iddialarından ve üçüncü olarak Şahlarından alıyorlardı¹⁴t. Bu dini alt yapı üzerine kurulan siyasi birlik devletin ve toplumun tüm unsurlarına teşekkül ettiğini günümüze ulaşan başlık tiplerinde açıkça görmekteyiz.

Safevi sülalesinden Erdebil'e gelen ilk kişi Firuzşah Zerrinkülahtı. Bu önemli zahidin torunu Muhammed Hafız yedi yaşında kaybolup yedi yıl sonra gizemli bir şekilde, üzerinde hünnap kırmızısı bir cüppe ve o dönemde giyilen başlığın üstüne sarılmış beyaz sarıkla ortaya çıkmıştır. Bu anlatı, ima yoluyla doğüstü olayları ve dini açıdan önemli bir rakamın tekerrürünü vurgular¹⁵. Bu durum Safevilerin toplumsal ve dini açıdan önem verdikleri değerleri ortaya koyar. Gizemli ve ulvi anlatıların giysi unsurları ile desteklenmesi, toplumun, inanış biçimini ve görsel kültüre verdiği değeri göstermektedir.

Safevi halkının bağlı olduğu Sufiler kanalıyla İmadüddin Nesmî'nin , "köhne fakirlik elbisesi ve yoksulluk tacıyla, şahane kaftan ve başlıktan azadeyiz"¹⁶ ifadesi ile Safevi dönemi dini alt yapısı içinde başlıkların bir ifade biçimi olduğu vurgulanmaktadır.

→

¹⁰ Engelbert Kaempfer; 1681 tarihinde Kral XI. Karl'ın talimatıyla İran'a gönderilmek üzere oluşturulan heyette yer alan araştırmacı.

¹¹ Gene. R.Garthwate, *İran Tarihi (Pers İmparatorluğundan Günümüze)*.s.147.

¹² Tufan Gündüz, *Kızılbaşlar Tarihi Tarih-i Kızılbaşan* (İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2019).s.13.

¹³ Abdi Beğ Şirâzî, *Safeviler Tekmiletü'l Ahbâr(Başlangıçtan 1571'e Kadar Safevilerin Tarihi)* (İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2019).

¹⁴ Roger Savory, *İran under the Safavids* (Tahran: Cambridge University Press, 1980).sf.27.

¹⁵ Roger Savory, *İran under the Safavids*.sf.4

¹⁶ Ataullah Hasanî, "Bir Kavramın Tarihselliği: Ortaya Çıkışından Safeviler Dönemine Kadar Terk Tacı", içinde Safeviler ve Şah İsmail, ed. Namiq Musali, Ahmet Taşğın, Ali Yaman (İstanbul: Önsöz Yayıncılık, 2014)s.102.

Şeyh Haydar'ın İmam Ali'nin emriyle Kızılbaş tacını oluşturduğu iddiası bir rüya ile vuku bulmuştur. Şeyh Rüyasında; alemin saf nurunu gördüğünü ve "ey oğul senin çekirdekten çıkma vaktin geldi" sözü mukabil elindeki aldan bir taç yapmasını istendiğini belirtmiştir¹⁷. Şeyh Haydar bu yolla tacı İmam Ali'ye ve Şia'ya tayin ederek kutsal bir imge tasvir etmiştir.

Safevi tarih kaynakları, taç kullanma fikrinin Şeyh Haydar'dan daha evvel oluştuğunu bunun Şeyh Safi'nin rüyasında başına taç taktığını kanıtlamaya çalışmışlar ancak başarılı olamamışlardır¹⁸. Şah Daî-i Şirazî Tacname adlı eserinin farklı bölümlerinde Safevi başlıkları için; on iki terki, kelime-i şehadetyeni, kelime-i zikri, isnaaşeriyatı, on iki hicabın, on iki burcun, on iki ayın, günün ve gecenin, on iki saat diliminin ve on iki imamı ithafen kullanmıştır. Fakat Sultan Haydar veya Şah İsmail on iki İmam'ın göstergesi olarak seçtikleri tacı bir bidat meselesi olarak değil atalarının ananelerinin ve güç göstergelerinin tersi yönde bir simge olarak kullanmışlardır¹⁹.

"Kızılbaş" olarak adlandırılan Safevîye tarikatı mensuplarının merkezi Erdebil'dir²⁰ ve kırmızı Türkmen börtünü Safevi devletine bağlılığın simgesi olarak ilan etmişlerdir²¹. Safevi müverrihlerine göre; Doğu Anadolu ve Kuzey Suriye'deki Safevi davasına gönül vermiş olan Erdebil şeyhlerine söylenen "Kızılbaş" lafzı Safevilerin Türkmen olmayan destekçilerine de verilerek genişletilmiş²² adeta şeref nişanesi olmuştur.

Safevi mezhebinin sembolü olan Kızılbaş tacını, Safevi hükümetine itaat edenler bir itaat ve sadakat işareti olarak takmışlardır. Bu süreç Safevi döneminin sonuna kadar devam etmiş ve bu hükümetin düşmesinden sonra bile, Safevi ardından hak iddia edenler hala Kızılbaş tacını kullanmışlardır²³. Ak-Koyunlu hükümdarlığı, Tac-ı Kızılbaş'ın siyasi amaçlarının farkında olmuş ve Uzun Hasan bu tacı desteklemiştir. Ancak oğlu Sultan Yakup ile bu fikir üzerinde anlaşmazlığa düşmüş nihayetinde Uzun Hasan'ın 1478'de Tebriz'de ölümü ile tacın kullanımı yasaklanmıştır²⁴.

2. Tac Haydarinin Şekli ve Yapısı

Safevi tacının bilinen ilk tasarımı, Şah Haydar'a aittir. Şah, 1488'de Şirvan'a

¹⁷ Yadullah Shukri, "Safevi Düşünceleri," Farhang İran Vakfı Yayınları.s.30.

¹⁸ Hossein Eshraghi, "Şeyh Safi'den Şah Safi'ye Saltanatın Tarihi," Tahrab Bilisel Yayınları.s.42-43.

¹⁹ Ataullah Hasanî, "Bir Kavramın Tarihselliği: Ortaya Çıkışından Safevîler Dönemine Kadar Terk Tacı."s.102.

²⁰ Tufan Gündüz, *Kızılbaşlar Tarihi Tarih-i Kızılbaşan*.s.9.

²¹ Behset Karaca, "Safevi Devletinin Ortaya Çıkışı ve II. Bayezid Dönemi Osmanlı-Safevi İlişkileri," *Türkler Ansiklopedisi*, 2002.s.760

²² Roger Savory, *İran under the Safavids*.sf.20./Gene. R.Garthwate, *İran Tarihi (Pers İmparatorluğundan Günümüze)*. Sf.148

²³ Seyed Masoud Seyed Bankdar, "Safevi Dönemi Siyasi Gelişmelerinde Tac Qazlbash'ın Konumu ve Performansının İncelenmesi."s.195.

²⁴ Hossein Eshraghi, "Şeyh Safi'den Şah Safi'ye Saltanatın Tarihi."s.13.

yönelik seferinden evvel rüyasında İmam Ali'yi görmesiyle, her biri bir Şii imamını temsil eden on iki uçlu kızıl başlığı tasarlamıştır²⁵. Safevi tarikatı kurucusu Erdebil'li Şeyh Safiyüddin, müritlerine ve misafirlerine sıklıkla eflatun, yeşil ve beyaz renklerde desenli veya tek renk sarık hediye eder, müritleri takke, mücevveze ve destar takarlar bu yolla tarikatlarını temsil ederlerdi²⁶.

Safevi başlıklara, "Tac-ı Haydari"²⁷ "Tâc-ı şâhi" (kızılbaş külâhı)²⁸, "Hüseynî tac"²⁹, "Taj Wahaj", "Ateşli Taj" ve "Taj Saadat"³⁰ gibi isimlerle kullanılan, genellikle kırmızı renkli karakteristik Safevi başlığıdır.

Şah Tahmasb döneminde büyükelçilik görevi olan Michel Membre'nin gözlemlerine göre tacın ilk hali sadece kırmızıydı, boyu ise iki buçuk inç idi³¹. Şah İsmail döneminde tacın şekli sade olmakla birlikte zaman zaman rengi değişmiş ve yaygınlığı artmıştır³².



Fotoğraf. 6: Şah İsmail'in ağaç baskı portresi- British Museum³³

Şah Tahmasb döneminde Tac-ı Kızılbaş sadeliğini ve manevi yönlerini yitirmiştir. Tac, tasmalar, mücevherler, tüyler ve rengarenk kumaşlarla süslenmiştir. Tasavvufun ve kamili mürşidin bir alameti olmak yerine hakimiyet ve üstünlük

²⁵ Roger Savory, *Iran under the Safavids*.s.147.

²⁶ Ataullah Hasanî, "Bir Kavramın Tarihselliği: Ortaya Çıkışından Safevîler Dönemine Kadar Terk Tacı."s.109.

²⁷ Filiz Çağman - Zeren Tanındı, "Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri " İstanbul, 1979.s.42.

²⁸ Abdi Beğ Şirâzî, *Safevîler Tekmiletü'l Ahbâr(Başlangıçtan 1571'e Kadar Safevîlerin Tarihi)*.s.18.

²⁹ Ataullah Hasanî, "Bir Kavramın Tarihselliği: Ortaya Çıkışından Safevîler Dönemine Kadar Terk Tacı", içinde Safevîler ve Şah İsmail, ed. Namiq Musali, Ahmet Taşğın, Ali Yaman (İstanbul: Önsöz Yayıncılık, 2014), 108.

³⁰ Mohammad Karim Yusuf Jamali, *History of Iran's Developments in the Safevi Era* (İsfahan: Azad Üniversitesi Najafabad Brance, 2015).s.255.

³¹ İki buçuk inç, 6.35cm tekabül ettiğine göre burada tacın cop kısmının uzunluğu hesaplanmıştır.

³² Mambereh Michele (çeviren:Susan Tahmasabi), "Relazione Di Persia," İsfahan Behta Resarch.s.24.

³³ Roger Savory, *Iran under the Safavids*..30.

işareti olarak kullanılmıştır³⁴.



Fotoğraf. 7: TSMK H.216\93a - Şah Tahmasb albümünden başlık detayı

Tacı kumaşının malzemesi ve tacın süslemeleri kullanan kişilere göre farklılık göstermiştir. Soylular "Taj Tomar" adı verilen Zari kumaştan, ketenden yapılan ve takılar ile süslü bir taç türü kullanmışlardır. Sufilerin ve Yesavuların kullandığı başlıklar ise daha sadedir³⁵. Şah Sultan Hüseyin döneminde, dastarın yanı sıra taç bir mendille süslenmiştir³⁶. Genel manada taç denen bu başlıkların ayırt edici özellikleri süsleme öğeleri ve mücevherlerdir.



Fotoğraf.8: Saray Yasavulu, Kızılbaş Memur³⁷

Aynı zamanda taçlarda, değerli süsleme malzemelerinin kullanımı hanedan üyelerinin tekelinde olmayıp Saray soyluları da bir nişane olarak kullanmışlardır³⁸. Topkapı Sarayı Müze Kütüphane arşivinde bulunan, Safevi döneminin önemli eserlerinden Şah Tahmasb albümünde H.2161 v3b bulunan minyatürlü sayfada Safevi

³⁴ Philosfi Nasrullah, "The Life of Shah Abbas I," Tahran Üniversitesi Yayınları.

³⁵ Engelbert Kaempfer, *İran Seyahat Günlüğü* (Tahran: Kharazmi Üniversty, 1944).s.56.

³⁶ Mousavi Fenderski ve Mirabutaleb, *Tohfa Al-Alam* (Tahran: Tahran Müze Kütüphanesi ve İslam Konseyi, 2018).s.91.

³⁷ Roger Savory, *İran under the Safavids*.s.21

³⁸ John Charden, *Seyahat Kitabı*, çev. Mohammad Abbasi (Tahran: Amirkabir, 1918).s.230.

şehzadesi ve soyluların başlık tiplerinin benzer olması bu savı desteklemektedir. Bu durum, Tac-ı Haydari kullanımının Safevi hanedanlığına mensup kişilerin bağlılığının ifade şeklidir. Yine aynı albümde 171 b sayfasında tacın bağlanma şekli detaylı şekilde gösterilmiştir.



Fotoğraf 9: TSMK H.2161\3b

Safevi kaynakları, Tacın on iki imamın sembolü olduğunu ve Şiiliğin bir alameti olduğunu iddia etmişlerdir³⁹. Bu bağlamda on iki imama ithafen sarık on iki büküm halinde bağlanmıştır.

³⁹ Hossein Eshraghi, "Şeyh Safi'den Şah Safi'ye Saltanatın Tarihi." s.26.



Fotoğraf 10: TSMK H.2161 /y.171b

3. Safevi Dönemi Tac-ı Haydari'nin Kullanımı

Safevi hanedanının tüm Kızılbaşları ve mutasavvıfları resmî törenlerde bu tacı takmak zorundaydılar. Bu tac mürşidi kamilin emriyle istenen kişiye verilir ve tac giyme töreni yapılırdı⁴⁰. Şah İsmail döneminde çok yaygın kullanılan Kızılbaş tacı Şah Tahmasb döneminde devlet tekeline girmiştir. Şah Abbas döneminde ise Şah başlığı resmi günlerde ve üst düzey misafirleri veya yabancı büyükelçileri ağır-larken kullanmış, bunun dışında türban sarılı olmadan basit bir tac takmıştır⁴¹. Aşağıda (fotoğraf 11-12-13) görsellerine yer verilen önemli Safevi hükümdarları-nın başlık tipleri görülmektedir.



Fotoğraf 11: Şah İsmail I⁴² Fotoğraf 12: Şah Tahmasb (TSMK H.2161\52b Fotoğ-

⁴⁰ Engelbert Kaempfer, *İran Seyahat Günlüğü*.s.268-269.

⁴¹ Philofofi Nasrullah, "The Life of Shah Abbas I."s.17.

⁴² <https://islamsiklopedisi.org.tr/sah-ismailerisimtarhi:15.06.2023>

raf13: Şah Abbas ⁴³

Şah İsmail ile aralarında uzun süre anlaşmazlık olan Özbek hanı Şeybani Han'ın, Şah İsmail'in taktığı kızıl taca karşılık yeşil sarık takması ve bu yüzden "Yeşilbaş" lakabı ⁴⁴alması, maddi kültüre sirayet eden sembollerin dilini belirlemiştir.

Safevi dış ilişkilerinde tacın rolü ön plana çıkmaktadır. Siyasi mülteciler ve yabancı büyükelçiler tacı takarak Safevi hükümetine olan dostluklarını ve bağlılıklarını ifade etmişlerdir.

Şeybani Han'ın Merv savaşında öldürüldüğünü duyan Babür Şahın amcası oğlu Üveys Mirza, Babür'e giderek Şah İsmail'i tebrik için Şah'a gidilmesi gerektiğini söylemiş ve bizzat kendi Kabil'den yola çıkarak Merv'e gitmiş ve Şahın huzurunda düzenlenen mecliste Kızılbaş tacını takmıştır. Üveys Mirza bundan Babür'e bahsetmiş ve o da "Devlet tacını neden başıma takmayayım ki emir padişahındır" diyerek kabul etmişti.⁴⁵ Fotoğraf 14-15-16-17 de İsfahan'da bulunan Çehel Sutun Sarayı duvar resimlerinde Safevi dönemini etkileyen olay ve uluslararası temaslarda takılan başlık tipleri görülmektedir.



Fotoğraf 14: Taherabad harbinde I. Şah İsmail'in Özbek Hanı'nı yenmesi tasviri. Çehel Sutun sarayı-İsfahan

⁴³ <https://islamansiklopedisi.org.tr/abbas-i-erisimtarihi:15.06.2023>

⁴⁴ Faruk Sümer, *Safevi Devleti'nin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2021).s.31.

⁴⁵ Asgar Muntezir Sahib, Anonim (Neşreden, *Alem-Ara-yı Şah İsmail* (Tahran, 1971).s.388.



Fotoğraf 15: Şah Tahmasb ve Babur Şah-ı Humayun görüşmesi- Çehel Sutun sarayı-İsfahan



Fotoğraf 16: I.Şah Abbas'ın huzurunda Türkistan şahı Veli Muhammed Han. Çehel Sutun sarayı-İsfahan



Fotoğraf 17: II. Şah Abbas Tatar hükümdarı Nadir Muhammed Han'a verdiği ziyafet ve eğlence töreni. Çehel Sutun sarayı-İsfahan

Safevi tarikatının siyasallaşmasının önemli sonuçlarından biri olarak kabul edilen Kızılbaş tacı, yüzyılın değişmesi, iktidar ve ekonomik çalkantılar sebebiyle

sembollerin ifade dillerinde değişikliğe neden olmuştur. Şah Abbas dönemi ile başlık tiplerinde belirgin bir değişim görülmektedir. Fotoğraf 17-18-19 da görüldüğü gibi, tacın şekil ve yapısında oluşan değişimler süsleme öğeleri için söz konusu olmamıştır.



Fotoğraf 17: Şah Abbas ⁴⁶ Fotoğraf 19: II. Tahmasb⁴⁷ Fotoğraf 18: Şeyh Safi (1629-42)⁴⁸

Sonuç

Sonuç olarak; Kızılbaş tacının en önemli işlevi dini kimliğin ve siyasi gücün simgesi olmasıdır. Safevi tarikatının siyasallaşma sürecinde bir dönüm noktası ayrıca en yüksek sınıf şerefesi olarak algılanmıştır. Dini bir sembolün saltanat tacına dönüşme metaforu olan Safevi tacı ile ilgili araştırmamızda elde ettiğimiz çıktılar şu şekildedir:

Safeviler, hükümdarlığın merkezine evrensel bir otoriteyi koymuşlar ve tüm kimliklerini bunun üzerinde inşa etmeye başlamışlardı. Bu hanedanlığın kültür tarihini okuduğumuzda bizlere verdiği mesajlar estetik temelli olmaktadır.

İran sanatına, konu bakımından rehberlik eden edebi eserlerde güçlü bir figür olarak karşılaştığımız tac, ikonografik olarak anlam yüklü bir nesnedir.

Hükümdarların toplumla ideolojik ilişkisi ve vermek istediği tüm mesajları, atalarına dayandırdıkları bir simge ile ifade etmişlerdir. Bu simge; Tac-ı Haydari, otoriteye bağlılığın bir nişanesi hükmündedir.

Dini alt yapı üzerine kurulan siyasi birliğin, devletin ve toplumun tüm unsurlarına teşekkül ettiği, günümüze ulaşan başlık tiplerinde açıkça görülmektedir. Gizemli ve ulvi anlatıların giysi unsurları ile desteklenmesi, toplumun, inanış biçimini ve görsel kültüre verdiği değeri göstermektedir.

⁴⁶ <https://www.asriran.com/fa/news/erişimtarihi:12.06.2022>

⁴⁷ <https://www.christies.com/lot/lot-5556141/?intObjectID=5556141> erişimtarihi:12.06.2022

⁴⁸ <https://www.bonhams.com/auction/22524/lot/306/shah-safi-i-of-persia-reg-1629-42-on-horseback-carrying-a-mace-north-18th19th-century/> erişimtarihi:12.06.2022

Meşrutiyetini ispat edip tahta oturmanın en önemli argümanı olan taç; Sultanın ve aristokrasinin kullanımındadır. Ayrıca sınıfsal farklılıkların belirgin işareti yine başlıklar üzerinden okunmaktadır. Tac-ı Haydari gibi özel bir başlık kullanımı çoğu medeniyetlerde sadece hükümdara ait bir simge iken Safevilerde ise saray mensubu birçok kişi tarafından kullanılmıştır.

Kızılbaş tacı Safevi tarikatının siyasallaşmasının önemli sonuçlarından biridir. Siyasi güç elde etme ve teşkilatlanma yolunda taraftarlarının çoğunluğunun Sunnilerden oluştuğu bir toplulukta, Şiilere birleşme ve ittifak etme fırsatı doğmuştur. Kızılbaş kimliğinin sembollerinden biri olan taç aynı zamanda hükümdarın hegemonyasının görsel argümanıdır.

Safevi devri Tebriz saray üslubunu yansıtan önemli yazma eserlerden⁴⁹ yola çıkarak, Tac-ı Haydari kullanımının diğer sanat okullarını ayırt etmek için kullanıldığı görülmüştür. On altıncı yüzyıl tasvirlerinin incelenmesi sonucunda, Kızılbaş tacı, Tac-ı Haydari'nin kullanımının bir yüzyıl ile sınırlı olduğu sonucunu ortaya çıkmıştır.

Author Contributions / Yazarların Katkısı: In the each of th conceptualization, methodology, software, investigation, writing review, editing and discussion processes, author-1 contribution rate is 51% and author-2 contribution rate is 49%. / Kavramsallaştırma, metodoloji, yazılım, araştırma, metin taslağının hazırlanması, metnin yazılması ve tartışma süreçlerinin her birinde, yazar-1 katkı oranı %51, yazar-2 katkı oranı %49'dur.

Funding / Finansman: This research was carried out with the support of the Necmettin Erbakan University Scientific Research Projects Coordination Unit under the project number 221417001./ Bu çalışma, NecmettinErbakan Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi'nin 221417001 nolu proje desteği ile gerçekleştirilmiştir.

Conflicts of Interest / Çıkar Çatışması: The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

⁴⁹ Bakınız: "The Shahnamed of Shah Tahmasb," MATN Institute, The Iranian Academy of Arts.

Kaynakça

- Abdi Beğ Şirâzî. *Safeviler Tekmiletü'l Ahbâr(Başlangıçtan 1571'e Kadar Safevilerin Tarihi)*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2019.
- Ahmet Çaycı. *Selçuklularda Eğemenlik Sembolleri*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2008.
- Anonim (Neşreden, Asgar Muntezir Sahib). *Alem--Ara-Yı Şah İsmail*. Tahran, 1971.
- Ataullah Hasanî. "Bir Kavramın Tarihselliği: Ortaya Çıkışından Safeviler Dönemine Kadar Terk Tacı." *Safeviler ve Şah İsmail*. ed. Namiq Musali Ahmet Taşgın, Ali Yaman. 97-115. İstanbul: Önsöz Yayıncılık, 2014.
- Behset Karaca. "Safevi Devletinin Ortaya Çıkışı ve II. Bayezid Dönemi Osmanlı-Safevi İlişkileri." *Türkler Ansiklopedisi*, 2002.
- Çeviren George Rawlinson. *The Histories of Herodotus*. Moscow: Roman Roads Media, 2013.
- Engelbert Kaempfer. *İran Seyahat Günlüğü*. Tahran: Kharazmi Üniversty, 1944.
- Faruk Sümer. *Safevi Devleti'nin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2021.
- Filiz Çağman - Zeren Tanındı. *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri*. İstanbul, 1979.
- Firdevsi çevirenler: Necati Lugal, Kenan Akyüz. *Şehname*. İstanbul: MEB Yayınevi, 1995.
- Gene. R.Garthwate. *İran Tarihi(Pers İmparatorluğundan Günümüze)*. İstanbul: İnkılap Yayınevi, 2011.
- Hossein Eshraghi. "Şeyh Safi'den Şah Safi'ye Saltanatın Tarihi." Tahran: Tahrab Bilisel Yayınları, 1945. Tahrab Bilisel Yayınları.
- Javad Heyat. "Fars." *Türk İye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 174-176, 1995.
- John Charden. *Seyahat Kitabı*. ed. Çeviren Mohammad Abbasi. Tahran: Amirkabir, C:4., 1918.
- Mambereh Michele (çeviren:Susan Tahmasabi). "Relazione Di Persia." İsfahan: İsfahan Behta Resarch, 1973. İsfahan Behta Resarch.
- Metin Sözen- Uğur Tanyeli. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2010.
- Mousavi Fenderski ve Mirabutaleb. *Tohfa Al-Alam*. Tahran: Tahran Müze Kütüphanesi ve İslam Konseyi, 2018.
- Philosfi Nasrullah. "The Life of Shah Abbas I." Tahran: Tahran Üniversitesi Yayınları, 1925. Tahran Üniversitesi Yayınları.
- Roger Savory. *İran under the Safavids*. Tahran: Cambridge University Press, 1980.
- Seyed Masoud Seyed Bankdar. "Safevi Dönemi Siyasi Gelişmelerinde Tac Qazlbash'ın Konumu ve Performansının İncelenmesi." *Shia Studies Quarterly Journal* 14/56 (2015), 195-218.
- Tufan Gündüz. *Kızılbaşlar Tarihi Tarih-i Kızılbaşan*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2019.
- Yadullah Shukri. "Safevi Düşünceleri." Tahran: Farhang İnan Vakfı Yayınları, 1931. Farhang İnan Vakfı Yayınları.
- Yusuf Jamali, Mohammad Karim. *History of Iran's Developments in the Safevi Era*. İsfahan: Azad Üniversitesi Najafabad Brance, 2015.
- "The Shahnamed of Shah Tahmasb." Tahran: MATN Institute, The Iranian Academy of Arts, 2013. MATN Institute, The Iranian Academy of Arts.
- Worcester Katedrali kütüphanesi ve arşiv kataloğu
<https://worcestercathedrallibrary.wordpress.com/2020/01/18/delights-of-the-exotic-engelbert-kaempfer-travels-to-persia/>
 erişim tarihi:12.06.2022
<https://islamansiklopedisi.org.tr/sah-ismailerisimtarihi:15.06.2023>
<https://islamansiklopedisi.org.tr/abbas-i-erisimtarihi:15.06.2023>
<https://www.asiran.com/fa/news/erisimtarihi:12.06.2022>
<https://www.christies.com/lot/lot-5556141/?intObjectID=5556141-erisimtarihi:12.06.2022>
<https://www.bonhams.com/auction/22524/lot/306/shah-safi-i-of-persia-reg-1629-42-on-horseback-carrying-a-mace-north-india-18th19th-century/>
 erişim tarihi:12.06.2022.

Mehmet Rakım Elkutlu'nun Arşivlerde Şarkı Formu Olarak Geçen Eserlerinin Form ve Usûl Açısından Tahlili

Analysis of Mehmet Rakım Elkutlu's works in archives as song forms in terms of form and Rhythm

Mustafa Yıldırım 

Doç.Dr, Necmettin Erbakan Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, Konya, Türkiye

Associate Professor., Necmettin Erbakan University, Turkish Music State Conservatory Department of Sound Training Konya, Türkiye

mustafa42yildirim@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-2241-8980>

Article Type / Makale Tipi

Research Article / Araştırma Makalesi

DOI: 10.31591/istem.1447181

Article Information / Makale Bilgisi

Received / Geliş Tarihi: 05.03.2024

Accepted / Kabul Tarihi: 03.04.2024

Published / Yayın Tarihi: 30.06.2024

Cite as / Atıf: Yıldırım, Mustafa.; "Mehmet Rakım Elkutlu'nun Arşivlerde Şarkı Formu Olarak Geçen Eserlerinin Form ve Usûl Açısından Tahlili". *İstem* 43 (2024), 135-148.

<https://doi.org/10.31591/istem.1447181>

Plagiarism / İntihal: *This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software. / Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi.*



Copyright / Telif Hakkı: *"Authors retain the copyright of their works published in the journal, and their works are published under the CC BY-NC 4.0 license. / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC-BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanır."*

Mehmet Rakım Elkutlu'nun Şarkılarının Tahlili

Öz

Osmanlı'nın son döneminde yetişmiş olan Mehmet Rakım Elkutlu Cami, tekke ve fasıl müzikleri formlarında çokça eserleri bulunan nadir bestekârlardan biridir. Bu özelliğinin temelinde hafız kimliğiyle yıllarca cami imam hatipliğini yapmış olmasıdır. Diğer ve önemli özelliği ise Mevlevî bir ailenin içinde yetişmiştir. Amcası olan İzmir Mevlevîhânesi Şeyhi Emin Dede'den müzikî meşk etmiş ve bu sayede dergahtaki âyinlere dâhil olmuştur. Türk Müzikî'nin gelişmesinde sayısız bestekâr ve icrâcâların yetiştiği ve adeta müzikî okulu hüviyetinde olan Mevlevî dergahında postnişin olarak görev almıştır. Türk müzikîsinin en seçkin formlarından Mevlevî âyinlerini defalarca meşk etmiştir. Bu birikimleriyle İzmir'de 1946 yılında İzmir Türk Müzikîsi Cemiyeti'ni kurmuştur. Yirmili yaşlarda bestekârlığa başlayan Elkutlu, Türk müzikîsi repertuarına sayısız eser kazandırmıştır. Altı yüze yakın bestesinin olmasına rağmen maalesef çoğu notaya alınmadığı için unutulmuştur. Abisinin erken yaşta vefat etmesi nedeniyle geçimlerini sağlamak amacıyla abisinin eşi evlenmek zorunda kalmıştır. Elkutlu sonrasında Sıdika Hanım'la evlenmiş ama üvey kızı Adviy'e'nin kıskanç halleri sebebiyle evlilik kısa sürmüştür. Muhtemeldir ki bu olaylar nedeniyle eserlerinde bu yansıma görülmektedir. Bu bakımdan mıdır yoksa Osmanlı'nın sön dönemlerinin müzikî açısından galatı meşhur bir şekilde "Romantik Dönem" bestekârı olduğundan mıdır bilinmez ama bestelerinde bu dönemin özelliklerine şarkı formundan çokça bestelerinin bulunması iki duruma da işaret edebilir. Çalışmamızda Rakım Elkutlu'nun arşivlerde şarkı formu olarak geçen besteleri form ve usûl yönünden incelemesi tasnifi yapılacaktır. Elkutlu'nun şarkı olarak geçen bazı eserleri içinde ana usûl haricinde ikinci bir geçki usûlü bulunduğu şarkı formu özelliği taşımayıp "Fantezi" formundadır. Türk müzikîsi hakkında araştırmacıların doğru yönlendirilmesi açısından çalışma önemlidir. Çalışmada arşivlerde şarkı formu olarak geçen 93 adet bestesinin 33 tanesinin Fantezi formunda olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, Rakım Elkutlu, Şarkı, Fantezi, Usûl.

Analysis of Mehmet Rakım Elkutlu's works in archives as song forms in terms of form and Rhythm

Abstract

Rakım Elkutlu, who grew up in the last period of the Ottoman Empire, is one of the rare composers who has many works in the forms of mosque, tekke and fasıl music. The basis of this feature is that he worked as a mosque imam for many years with his hafız identity. Another important feature is that he grew up in a Mevlevî family. He learned music from his uncle, Emin Dede, the Sheikh of İzmir Mevlevîhâne, and thus participated in the rituals at the lodge. He served as a postnişin at the Mevlevî lodge, which was almost like a music school where countless composers and performers were trained in the development of Turkish music. He performed Mevlevî âyin, one of the most distinguished forms of Turkish music, many times. With this experience, he founded the Izmir Turkish Music Ensemble in Izmir in 1946. Elkutlu, who started composing in his twenties, contributed countless works to the Turkish music repertoire. Although he had nearly six hundred compositions, unfortunately most of them were forgotten because they were not notated. Due to the death of his brother at an early age, his brother's wife had to marry to make ends meet. Elkutlu then married Sıdika Hanım, but the marriage was short-lived due to the jealous behavior of his stepdaughter Adviy'e. Probably due to these events, this reflection is seen in his works. It is not known whether it was for this reason or because he was famously known as a composer of the "Romantic Period" in terms of the music of the fading periods of the Ottoman Empire, but the fact that there are many compositions in the song form that are characteristic of this period in his compositions may indicate both situations. In this study, Rakım Elkutlu's compositions that are mentioned as song forms in the archives will be analyzed and classified in terms of form and method. Some of Elkutlu's compositions, which are referred to as songs, do not have the characteristics of a song form, but are in the "Fantasy" genre, since they have a second transition method other than the main method. This study is important in terms of directing researchers about Turkish music in the right direction. In the study, it was concluded that 33 of the 93 compositions in the archives as song forms were in the Fantasy genre.

Keywords: Turkish music, Rakım Elkutlu Song, Fantasy Rythm.

Giriş

Osmanlı'nın son döneminde yetişmiş olan Rakım Elkutlu Cami, tekke ve fasıl mûsikîsi formlarında çokça eserleri bulunan nadir bestekârlardan biridir. Bu özelliğinin temelinde hafız kimliğiyle yıllarca cami imam hatipliğini yapmış olması ve Mevlevî dergahında postnişin olarak Türk mûsikîsinin en seçkin formlarından Mevlevî âyinlerini defalarca meşk etmesi yatmaktadır. Rakım Elkutlu'nun besteleri arasında Mevlevî âyini bestesi ve yine büyük formlardan olan kâr formunda bestesi bulunmaktadır. İçinde devr-i kebir, devr-i revan, frenkçin, gibi uzun zamanlı usullerin bulunmaktadır.¹ Türk mûsikîsinin bu zor formlarında bestelerinin bulunması ve eserlerinin nitelikli olması sebebiyle Türk mûsikîsi bestekârları arasında seçkin bir kişi olarak anılmaktadır. Yahya Kemal'in "Zamanın Dede Efendisi" tespitiyle ün yapmış büyük bir bestekârdır.²

Doğum zamanı tam olmamakla birlikte İzmir'de 1869- 1872 yılları arasında doğduğu tahmin edilmektedir. "Dr. Mehmet Nazmi Özalp'e göre doğum tarihi 1869'dur. İbnülemin Mahmut Kemal İnal'a göre 1872'dir."³ Asıl adı Mehmet Râkım Elkutlu'dur. Babası Şuayb Efendi, İzmir'in meşhur camilerinden Hisar Camii imam hatibidir. Annesi Sıdika Hanım mütevâzi bir ev hanımı olarak kendisini çocuklarını yetiştirmeye adanmış son dönem Osmanlı Hanımefendisidir. Râkım Elkutlu, öğrenimini İzmir İdâdîsi'nde tamamlamıştır. Dini tahsilini ise Zağralı müderris İsmail Efendi'den almıştır.⁴ Henüz çok küçük sayılabilecek bir yaşta aynı zamanda amcası olan İzmir Mevlevîhânesi Şeyhi Emin Dede'den mûsikî meşk etmiş ve bu sayede dergahtaki âyinlere dâhil olmuştur. Çok kısa bir zaman içerisinde gelmiş olduğu seviye ile dikkatleri üzerine çekmiş, on yedi yaşında mevlevîhânenin na'thanlığına, yirmi sekiz yaşında ise kudümzenbaşılığına getirilmiştir. Ayrıca Santo Şikari'den ve Zekai Dede'nin talebesi olan bestekâr Hâfız Aziz Efendi'den de mûsikî dersi almıştır.⁵

Babası Şuayb Efendi'nin 1892 yılında vefat etmesi üzerine babasının görev yeri olan Hisar Camii'ne imam hatip olarak tayin edilmiştir. Bu vazifesinden dolayı çevresinde Râkım Hoca olarak tanındı. İzmir'in Yunanlılardan kurtarılmasından sonra adliyede Mahkeme-i Şer'iyeye Dairesi'nde görev yaptı. Elkutlu, 3 Ekim 1946'da kurulan İzmir Türk Mûsikîsi Cemiyeti reisliğine getirilmiştir.⁶

Abisinin vefatından sonra yengesi olan Nadire hanımla evlenmek zorunda kalan

¹ Ufuk Akın İnce, "Türk Müziği Usûl Eğitim-Öğretiminde Kullanılan Yazılı Kaynaklardaki Usûl Bahsine İlişkin İfadelerin Mukayesesi", *İstem* 17/33 (2019), 60.

² Mustafa Demirci, *Bestekâr Mehmet Râkım Elkutlu'nun Günümüze Ulaşan Eserlerinin Analizi* (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2013), 3.

³ Ahmet Şahin ak, *Türk Müsikîsi Tarihi* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2002), 148.

⁴ Mustafa Rona, *50 Yıllık Türk Müsikîsi* (İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1960), 115.

⁵ Özgen Küçükgökçe, "Rakım Elkutlu Eserlerindeki Usûl Anlayışı", *Rast Müzikoloji* 5 (2017), 1556.

⁶ Bekir Sıtkı Sezgin, "Elkutlu Mehmet Râkım", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1995), 11/56.

Râkım Elkutlu, Nadire Hanım ve çocuklarının geçimini üstlenmiştir. Daha sonra gerçekleştirdiği ikinci evliliği Nadire Hanımdan olan üvey kızı Adviy'e'nin kıskanç halleri nedeniyle çok uzun sürmemiştir. Talihsiz evliliklerinden midir yoksa Osmanlı'nın son dönemlerinin mûsikî açısından galatı meşhur bir şekilde "Romantik Dönem" bestekârı olduğundan mıdır bilinmez ama bestelerinde bu dönemin özelliklerini yansıtan şarkı formundan çokça bestelerinin bulunması iki duruma da işaret edebilir.



Fotoğraf 1: M. Râkım Elkutlu(1872-1948) Hoca-Hafız-Bestekâr.⁷

"Vefatına kadar Hisar Cami'sindeki görevine devam eden Râkım Elkutlu, 4 Aralık 1948'de hayata veda etmiştir. Râkım Elkutlu İzmir'de Türk mûsikîsinin yaygınlaşmasına ve Türk mûsikîsinden anlayan köklü bir çevrenin oluşmasına vesile olmuştur."⁸

Rakım Elkutlu'nun İlâhî, Tevşîh, Mevlevî Âyin-i, Kâr, Beste, Ağır semâî, Yürük semâî, Şarkı, Türkü, Zeybek ve Marş formunda besteleri bulunmaktadır. Çalışmamızda Rakım Elkutlu'nun yetişmesinde etkili olan cemiyetler, sanat hayatı, beste anlayışı ve özellikle arşivlerde şarkı olarak geçen eserlerinin form yapısı itibariyle incelemesi yapılacaktır. Çünkü arşivlerde şarkı formunda yer alan eserlerinin bazıları fantezi formundadır. Literatürde Elkutlu'nun eserlerinin formlarının doğru bir şekilde yer alması araştırmacıları doğru yönlendirmek açısından önem arz etmektedir.

1. Rakım Elkutlu'nun Görev Aldığı Cemiyetler

Râkım Elkutlu Türk Mûsikîsi Kültüründe şarkı formunda bestelediği eserlerle, Hisar Aşırân makamını terkiib etmesiyle ve bestelemesi zor olan Mevlevî âyini bestesiyle önemli bir sanat adamıdır. Osmanlı'nın son çeyrek asrı ile Cumhuriyetin ilk çeyreğinde-

⁷ Ümit Yazıcı, *Mehmet Rakım Elkutlu* (İzmir, 2010), 77.

⁸ Ömer Bildik, *Râkım Elkutlu'nun Eserlerinde Usûl Arûz İlişkisi* (Afyon: Afyon Kocatepe, Yüksek Lisan, 2010), 3.

ki geçiş zamanında yaşadığı için kadim mûsikî kültürünü yeni nesillere aktarımında önemli bir görev üstlenmiştir. 19. yüzyılın sonlarında, başka birçok şehrimizde olduğu gibi İzmir'de de seviyeli bir mûsikî ortamı olduğu bilinmektedir. Râkım Elkutlu bu şehirde çocukluğundan itibaren hoca-talebe, usta-çırak ilişkisi içinde çeşitli mûsikî üstadlarından ve cemiyetlerden feyz alarak kendini yetiştirmiştir

1.1. İzmir Mevlevîhânesi

İzmir Mevlevîhânesi, Kadifekale eteklerinde Süvari Caddesinde Patlıcan Yokuşu'nda bulunmaktadır. Mevlevîhâne 1850 yıllarında Şeyh Halil Akif Dede tarafından kurulmuş, vefatından sonra posta oğlu Nureddin Efendi geçmiştir. Uzun yıllar görevde kalan Şeyh Nureddin'in vefatından sonra yaklaşık 13-14 yaşlarında olduğu bilinen mah-tumu Mehmet Celaleddin posta oturmuştur. Bu süreç içerisinde Rakım Elkutlu, Mehmet Celaleddin'e yardım etmiştir.⁹ Bu Mevlevîhâne'nin yetiştirdiği önemli şahsiyetler arasında Neyzen Tevfik te bulunmaktadır.¹⁰ "Mevlevîliğe mensup bir aile ortamında yetişmiş olan Râkım Elkutlu henüz çocuk yaşlarda İzmir Mevlevîhânesi Şeyhi ve Amcası olan Emin Dede'den mûsikî dersleri almış, dergâh âyinlerine katılmaya başlamıştır. 17 yaşındayken Mevlevîhâne na'thanlığına, yirmi sekiz yaşında ise kudümzenbaşılığına getirilmiştir."¹¹ Karcıgar makamındaki Mevlevî âyinini bu dönemde 35 yaşındayken bestelemiştir.¹² "Klâsik Türk Mûsikîsi'nin eşsiz eserlerinden biri olan bu Âyin, Konya Mevlevihane'since de beğenildiği için bütün Türkiye'de okunmaya başlanmıştır. Karcıgar âyinin orijinali bugün Konya Mevlevîhâne'sinde muhafaza edilmektedir."¹³

1.2. İzmir Türk Mûsikî Cemiyeti

Dernek 3 Ekim 1946 yılında Rakım Elkutlu tarafından kurulmuştur.¹⁴ Mualla Kılınç, Mükerrrem Baydan, Kerim İleri, Selahattin Özgü ve Emin Gündüz gibi sanatçıların ve Necdet Varol, Avni Anıl gibi şeflerin bünyesinde bulunduğu dernek, İzmir'in farklı semtlerinde farklı mûsikî cemiyetlerinin kurulmasına öncülük etmiştir. O dönemde yeni kurulan İzmir Radyosu'nda bünyesindeki birçok sanatçı görev almıştır.¹⁵

Birçok şarkı, operet ve saz eseri besteleyen Ahmed Aksoy bu cemiyetin eğitimcileri arasında yer almış, bestekâr Şükrü Tunar mûsikîye ilk adımını bu dernekte atmış-

⁹ Barış Doğan, "Yüzyılın İlk Yarısında İzmirde Dini Mûsikî Bestecileri", *Eurasian Journal of Music and Dance* 16 (2020), 221.

¹⁰ Sıtkı Bahadır Tutu, "Bir Besteci Üç Kent: Tanburi Ali Efendi", *Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuvarı Dergisi* 11 (2017), 90.

¹¹ Özgen Küçükgökçe, "Rakım Elkutlu Eserlerindeki Usûl Anlayışı", 1555.

¹² Ömer Bildik, *Râkım Elkutlu'nun Eserlerinde Usûl Arüz İlişkisi*, 4.

¹³ Mustafa Demirci, *Bestekâr Mehmet Râkım Elkutlu'nun Günümüze Ulaşan Eserlerinin Analizi*, 6.

¹⁴ Bekir Sıtkı Sezgin, "Elkutlu Mehmet Râkım", 11/56.

¹⁵ Ferhat Şimşek, *İzmirli Mûsikîşinasların Türk Makam Müziğine Katkıları* (İstanbul: Yıldız Teknik, Yüksek Lisans, 2019), 38.

tır.¹⁶ Rakım Elkutlu kısa bir dönem bu dernekte görev almasına rağmen birçok sanatçı kendisinden mûsikî meşk etmiştir.

2. 2. Rakım Elkutlu'nun Sanat ve Beste Anlayışı

Rakım Hoca, bestekârlığı, hanendeliği ve dinî hüviyetiyle hafızalarda yer etmiş bir mûsikîşinastır. Bestelediği eserler üslûp açısından değerlendirildiğinde bestekâr Şevki Bey'e benzetilmektedir. Elkutlu'nun sanat anlayışındaki önemli tespiti ise Türk mûsikîsinde büyük bestekâr olabilmek için hemen hemen her formda beste yapmak olduğudur ve bu hususta Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'yi örnek almıştır.¹⁷ Rakım Elkutlu'nun zamanın büyük bestekârları arasında adının geçmesinin ilki bir Mevlevî âyini bestelemiş olmasıdır.

Mevlevî âyinleri için Rauf Yekta Bey şunları söylüyor: "...Türk mûsikîsinin mükemmel bir tarihi yazıldığı vakid görülecektir ki, en meşhur Türk bestekârlarının hepsi mevlevîdir. Bu üstadlar mûsikî sanatındaki zekâ ve dehalarının en büyük bir kısmını mevlevî âyini bestelemeye sarfetmişlerdir. Bunun içindir ki, mevlevî âyinleri Türk mûsikîsinin en sanatlı parçalarını havi bedialar hazinesi halini almıştır. Mûsikî üstadlarımız millî mûsikîmizin gavamızını (gizli yönlerini, sırlarını) öğrenmek için mutlaka mevlevî âyinlerini tetebbü (inceleme) lüzûmunu şakirdlerine (çıraklarına) tavsiyeden hali (geri) kalmazlardı."¹⁸

Farklı mûsikî kültürlerinde bestekârların bestelerini yaparken kadim kültür kurallarına uyarak oluşturdukları ve devamındaki bestekârların da o kültürü devam ettirdikleri ve zamanla oluşan yapı olan formlar, tarih içinde çeşitli sosyo-kültürel sebeplerle değişiklikler geçirmiştir.¹⁹ Mevlevî âyinleri de icrâ özelliklerini zamanla Mevlevî bestekârlar tarafından gelişerek biçimini oluşturmuş bir formdur.²⁰ "Âyinler, Türk Mûsikîsinin âbidevî eserleridir. Makam, usûl, melodik seyir, modülasyon (geçki) tekniği, ilâhî duyguların mûsikî ile anlatılması gibi hususları nefsinde toplamış başka bir mûsikî eseri yoktur. Bu besteler ancak o atmosfer içinde yetişen, o heyecanı yaşayan, mistik duyuş ve sezîşleri rûhuna sindiren büyük bestekârlar tarafından bestelenir ki öyle de olmuştur."²¹ Elkutlu, Karcığar makamındaki âyini anlatıldığına göre bir gecede bestelemiştir. Mevlevî şeyhi olan dayısı Nurettin Efendi kendisine Mevlana'nın şiirlerinden oluşan bir güfte vermiş ve Karcığar makamında bir âyin bestelemesini söylemiştir. Kendisi bu olayı şu şekilde anlatmaktadır:

¹⁶ Barış Doğan, "Yüzyılın İlk Yarısında İzmirde Dini Mûsikî Bestecileri", 227.

¹⁷ Bekir Sıtkı Sezgin, "Elkutlu Mehmet Râkım", 11/56.

¹⁸ Nazmi Özalp, *Türk Mûsikîsi Beste Formları* (Ankara, 1992), 50.

¹⁹ Sadettin Volkan Kopar, "Türk Din Mûsikîsi'nde Kullanılan", *İstem* 18/36 (2020), 326.

²⁰ Mehmet Gönül, "Mevlevîlik ve Mûsikî", *İstem* 5/10 (2007), 79.

²¹ Nazmi Özalp, *Türk Mûsikîsi Tarihi* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 2000), 119.

Dayımın emrini alır almaz derhal eve döndüm, yemekten sonra abdest alıp odama çekilip iki rekât namaz kılarak Cenâb-ı Hak'dan istimdad ettim ve işe başladım. Sabah ezanı okunurken eseri tamamladım. Hayderiyi başıma çekip dalmışım. Refikam gelip beni uyandırdı. Kahvemî içerek dayımın yanına gitmek üzere hazırlandım ve yola çıktım. Sabahın erken saatinde beni karşısında gören dayım telaşla: Ne haber, niye geldin? diye sorunca, eseri tamamladığımı söyledim. Bu sözümünden hem hayrete hem hiddete kapılan dayım: Bu ne acele? Ben sana onu bir gecede yap diye vermedim. Hele birkaç ay çalış da ondan sonra dinleyelim! diye beni azarlayıp kovunca, boynumu büküp karşısından ayrılmadığımı gören yengem: Şeyhim! Hele bir kere Râkım'ı dinleyelim. Belki hayırdır! Demesi üzerine dayım da: Pekâla! diyerek yanında duran neyi aldı. Evvela iki ufak perde göstererek iki hâne Karcığar Peşrev'i çaldı, ondan sonra ben, Âyin-i Şerîf'i okumaya başladım. Bitirince, dayımın hiddeti hayrete münkalip oldu ve: Aferin, berhudar ol evlat! Diyerek hayır duâlar etti.²²

Rakım Elkutlu'nun Karcığar makamında bestelemiş olduğu âyini Cumhuriyet döneminde tekkeler kapatılıncaya kadar birçok Mevlevî dergâhında sema mukabelelerinde icra edilmiştir. Cumhuriyet sonrasında Mevlevî mukabelelerine izin verilmesiyle birçok kez Konya'da bu âyin icra edilmiştir. Kendisinin bir gecede büyük bir form olan Mevlevî âyinin bestelemesi beste becerisinde hünnerli olduğunu göstermektedir. Öğrencileri de kendisinin çok hızlı beste yaptığını aktarmaktadırlar.²³

Yirmi bir yaş gibi çok genç yaşta bestekârlığa başlayan Elkutlu'nun günümüzde notası bulunamayan ilk bestesi güftesi Abdülhak Hamid'e ait olan "*Hayran-ı cemal olmağa cidden emelim var...*" mısralarıyla başlayan düğâh makamındaki eseridir.²⁴

Râkım Elkutlu'nun Türk Müziğine katkılarından biri de Hisar Aşırân makamını terkip etmesidir. Fakat bu makamda tek eseri bulunmaktadır. Güftekârı Kara Şemseddin'in olan "*O nihâl-i bâğ-ı işve sana da eder tehammül...*" bestede aruz vezni kullanmıştır.²⁵

Rakım Hoca, mûsikî çevrelerinde her zaman sevilen ve aranan bir şarkıcı olmuştur, çünkü dik ve gür sesi, etkileyici üslubu ve usta tavırlarıyla dikkat çeker. Mûsikî teorisinde derin bir bilgiye sahip olmasına rağmen, nota okumayı öğrenmemiştir. Bunun yerine, bestelerini genellikle kanuni Fethi ve kemani Reşat Aysu gibi nota bilen kişilere notaya aldırır. Nota öğrenmemesinin nedeni, geleneksel öğrenme yöntemine verdiği önemdir. Eski mûsikî ustaları, eserleri genellikle ustadan çırağa aktararak, yani şifahi

²² Mustafa Rona, *50 Yıllık Türk Mûsikîsi*, 158.

²³ Ahmet Şahin ak, *Türk Mûsikîsi Tarihi*, 148.

²⁴ Mustafa Rona, *50 Yıllık Türk Mûsikîsi*, 116.

²⁵ Mustafa Demirci, *Bestekâr Mehmet Râkım Elkutlu'nun Günümüze Ulaşan Eserlerinin Analizi*, 66.

olarak öğretirlerdi, bu da nota kullanımını gereksiz kıları.²⁶

Rakım Elkutlu güfte seçiminde oldukça titiz davrandığı söylenmektedir.²⁷ Eserlerin güfteleri incelendiğinde divan şiirinde şöhret kazanmış Nabi, Fuzûlî, Şeyh Galib, gibi şairler dışında yeni dönem şiir anlayışında da gazeteci Orhan Rahmi Gökçe Avukat Nahit Hilmi Özeren, ve kıskançlıklarından dolayı evliliğini sonlandırmak zorunda kaldığı yeğeni Advîye Hanım'ın şiirlerinden de faydalandığı görülmektedir.²⁸

3. Şarkılar

Klasik Türk mûsikîsinin son dönemleri ve şarkı formunun revaçta olduğu bir dönemde yaşamış olması itibarıyla kadim beste anlayışıyla bestelenen Mevlevî âyini gibi zor bir formdan bestesinin olması yanında son dönemlerinde bestelerinin arasında fantezi şarkının da olması bir geçiş sürecinde belki de olması gereken bir durum gibi karşımıza çıkmaktadır.

Normalde şarkı; zemin, nakarat, meyan ve nakarattan (A+B+C+B) oluşan bir formdur hangi usulde başlamışsa o usulde biter.²⁹ Osmanlının son ve Cumhuriyet dönemindeki bazı bestekârlar genel şarkı formu haricinde fantezi formunda beste denemeleri yapmıştır. Türk mûsikîsinde Fantezi formu; daha çok hece vezinlerinin kullanıldığı, usûl geçkilerinin olduğu, formun ana makâmı haricinde farklı makamlara geçkilerin yapıldığı ve bazılarında başladığı makamla bitmeyen şarkı formuna benzeyen eserlerdir.

Arûz vezniyle bestelenmesi âdet olan şarkı formlarının yerini sonrasında hece vezinli şiirlerin veya düz yazıya benzer kâfiyesiz şiirlerden seçilen güftelerin türemesiyle şarkı formu garip bir hal almaya başlamıştır.

1925-1930'lu yıllardan başlayarak bazı bestekârlarımız geleneksel Şarkı şekillerine benzemeyen, bölümler arası belirli bir denge bulunmayan, bildiğimiz teknik kurallara uymayan bazı eserler bestelemişlerdir. Çoğu zaman bu eserlerde söz unsuru da alışılmış şarkı sözü niteliği taşımaz. Bu gibi eserlere o gün olduğu gibi bugün de "fantezi şarkı" denmektedir.³⁰

Şarkı formunun genel özellikleri itibarıyla ve yukarıda tanımları yapılan fantezi formu göz önünde bulundurulduğunda Rakım Hoca'nın şarkı formlarındaki bestelerinde geleneksel yapıyı görmek biraz zordur. Özellikle Ferahfezâ makamında bestelemiş olduğu "Ey gözleri âhû senin aşkınla harâbım..." adlı şarkısı 8 mısralıdır. Şarkı (ze-

²⁶ Bekir Sıtkı Sezgin, "Elkutlu Mehmet Râkım", 11/56.

²⁷ Ümit Yazıcı, *Mehmet Rakım Elkutlu*, 46.

²⁸ Bekir Sıtkı Sezgin, "Elkutlu Mehmet Râkım", 11/56.

²⁹ Gülçin Yahya Kaçar, *Türk Mûsikîsi Rehberi* (Ankara: Akademi Yayınevi, 2012), 318.

³⁰ Nazmi Özalp, *Türk Mûsikîsi Beste Formları*, 22.

min+nakarat+meyan+nakarat) formuna uymaktadır ama zemin ve nakarat bölümlerinde ezgi seyrinin uzun olması ve neredeyse bir satıra sığdırılan kısa bir meyan bölümü olmasıyla kadim şarkı formu anlayışından uzaktır. Fakat biçim itibariyle şarkıdır. Şarkının biçimi şu şekildedir:

1. Mısrâ “Ey gözleri âhû senin aşkınla harabım” A (Zemin)
2. Mısrâ “Sermesti şerâbım mahvoldu şebâbım” A (Zemin)
2. Mısrânın devamı “Ey gözleri âhû” B (Nakarat)
3. Mısrâ “Sevdânla yanıp inlemede târ-ü rübâbım” B (Nakarat)
4. Mısrâ “Yetmez mi azâbım yok başka hitâbım ey gözleri âhû” B (Nakarat)
5. Mısrâ “Ayyukâ çıkar her gece bin âh-ü figânım” C (Meyan)
- 6 Mısrâ “Ey rûh-i revânım hep böyle zamanım ey gözleri ahu” B (Nakarat)
7. Mısrâ “Yanmakla geçer içmeye yok katre-i âbım” B (Nakarat)

usûlde

8. Mısrâ “Sûrette rerâbım râhında tûrâbım ey gözleri âhû” B (Nakarat)³¹

Elkutlu'nun besteleri arasında usûl geçkili olanları da vardır. “Bilmem ki günâhım sana olmakta mı bende” adlı ve Muhayyer Kürdi makamında bestelediği eserin ana usûlü Aksak'tır. Ama eser içinde Curcuna ve Sofyan usûllerine geçki yapmıştır. Yani bir şarkının içinde üç tane usûl bulunmaktadır. Bu şekilde bestelediği ve arşivlerde şarkı olarak geçen bir hayli bestesi bulunmaktadır. Fakat fantezi formu özellikleri değerlendirilecek olursa bu usûl geçkili eserleri şarkı formu içinde düşünmek son derece yanlış olur. Notaya alınırken Rakım Hoca kendisi şarkı mı demiştir yoksa notaya alan kişi mi hepsini şarkı formu olarak yazmıştır bilinmemektedir. Buna benzer farklılık Beste formu diye adlandırılan eserlerinde de görülmektedir. Rakım hoca Beste formu diye adlandırılan eserlerin çoğunda iki satırlı güfteyi tercih etmiştir. Halbuki Beste formları murabba yani dört satırlıdır. Elkutlu'nun bu eserlerinde ikâi veya lafzî terennümler bulunmaktadır fakat sadece bu terennümlerin olması eseri Beste formu yapmamaktadır. Bu bakımdan Elkutlu'nun bütün eserlerinin form yapısı itibariyle yeniden incelenmesi gerekir. Elkutlu'nun 94 şarkı formu bestesi bulunmaktadır.

Elkutlu'nun arşivlerde şarkı formu olarak geçen 94 bestesi bulunmaktadır.

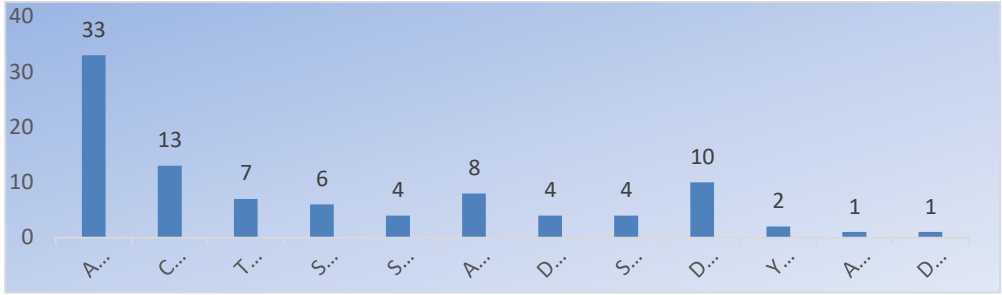
³¹ Ümit Yazıcı, *Mehmet Rakım Elkutlu*, 109.

Tablo 1. Elkutlu'nun Şarkı Formu Olarak Geçen Eserlerinin Listesi.

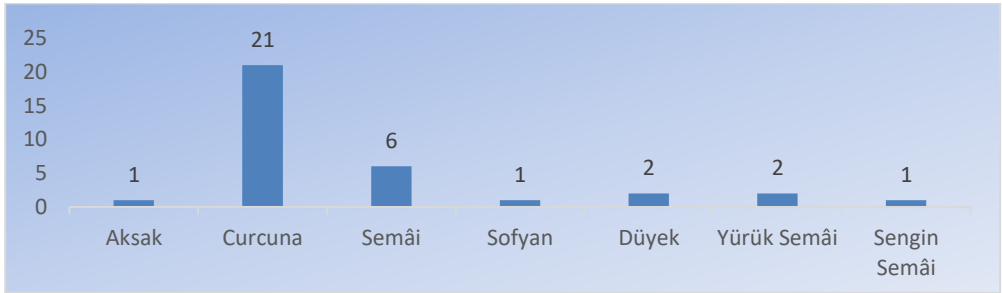
	Eser	Makam	Usûl	Geçki Usûlü	Form
1	Ne bahar kaldı ne gül ne de bülbül sesi var	Beyâti	Ağır Aksak	Aksak	Fantezi
2	Ne arzu var ne tâkat visâl dillerde kaldı	Beyâti	Aksak	Curcuna	Fantezi
3	Bilmezsin düşündüğüm ağladıklarım nedir	Beyâti	Curcuna		Şarkı
4	Bir gül gibisin belki güzelsin daha gülden	Büselik	Türk Aksağı	Yürtük Semâi	Fantezi
5	Yıllar geçiyor hâlâ bu ızdırıp dinmedi	Büselik	Semâi	Düyek	Fantezi
6	Ağla sevdiğim gül ruhlarından	Büselik-Aşîrân	Curcuna		Şarkı
7	Ey gözleri âhu senin aşkıyla harâbım	Ferahfezâ	Sengin Semâi		Şarkı
8	Aşkın bu karanlık gecesinde	Ferahfezâ	Yürtük Semâi		Şarkı
9	İçip içip de bu akşam seninle mest olalım	Ferahfezâ	Düyek	Curcuna	Fantezi
10	Nâzında senin özlediğim eski cefâ yok	Ferahfezâ	Semâi		Şarkı
11	Müşâkına göster o güzel çehre ni kaçma	Hicaz	Sengin Semâi	Curcuna	Fantezi
12	Gönül yolu dar geldi sevimlemek ar geldi	Hicaz	Düyek		Şarkı
13	Ne aklımdan eser kaldı ne fikrimden	Hicaz	Düyek	Curcuna	Fantezi
14	Yürü ey ti-vefa hercâi güzel	Hicaz	Aksak		Şarkı
15	Gel üzme beni kaşlarını çatma güzel kız	Hicaz	Curcuna	Sengin Semâi	Fantezi
16	Gündüzüm karanlık gecem uykusuz	Hicaz	Curcuna		Şarkı
17	Gözlerinden okudum gönlümü	Hicaz	Curcuna		Şarkı
18	Müşâk-ı visâlin oldu gönlüm	Hicaz	Semâi		Şarkı
19	Ey cânım ilham perim	Hicaz-ı Atik	Düyek		Şarkı
20	Visâl-i yâr ile mest ol hayâle dalma gönül	Hicaz	Düyek		Şarkı
21	Seni çok sevdi bu gönlüm	Hicazkâr	Aksak	Curcuna	Fantezi
22	Süslendi ağaçlar çiçekle dolu	Hicazkâr	Aksak	Curcuna	Fantezi
23	Canlandı bu sessiz gecenin şiri denizde	Hicazkâr	Aksak	Curcuna	Fantezi
24	Bekledim fecre kadar gelmedin	Hicazkâr	Aksak		Şarkı
25	Herkes eğlenecedeür şimdi bahar geldi yine	Hicazkâr	Curcuna		Şarkı
26	O nihâl-i bâğ-ı işve sana da eder tehammül	Hisar Aşîrân	Devri Kebir		Şarkı
27	Çeşme başında duran şu güzel köylü kıızı	Hüseyni	Sofyan		Şarkı
28	Bir safâ bahşedelim gel şu dil-i nâşâda	Hüseyni	Aksak	Curcuna	Fantezi
29	Nesim-i nev-bahâr essin	Hüseyni Aşîrân	Düyek		Şarkı
30	Rûhumun ihtiyâcı cânârım	Hüseyni Aşîrân	Aksak		Şarkı
31	Bekledim yıllarca lâkin gelmedin	Hüzzam	Ağır Aksak		Şarkı
32	Aşkın bana gidi elem oldu güzel yâr	Hüzzam	Ağır Türk Aksağı		Şarkı
33	Susmuş gece her yer sizi dinlerdi derinden	Hüzzam	Türk Aksağı	Curcuna	Fantezi
34	Bak gözlerinin rengi âteşler gibi yanmış	Hüzzam	Türk Aksağı		Şarkı
35	Bir zamanlar gönlüme aşkı yakından çağladı	Hüzzam	Devr-i Hindi	Yürtük Semâi	Fantezi
36	Feryâd ki hep gönlümün devâsıdır	Hüzzam	Aksak		Şarkı
37	Bir yâre kalır kalbime her nazlı güzelden	Hüzzam	Aksak		Şarkı
38	Gönül bu ne durur ne de söz dinler	Hüzzam	Aksak		Şarkı
39	Tir-i firkat göz göz etdikçe dil-i bîmârımı	Hüzzam	Aksak		Şarkı
40	Hatımdan ne geçer sorma gönül sorma neler	Hüzzam	Yürtük Semâi		Şarkı
41	Bıktın mı siyah gözülü güzel kız eleminden	İsfahan	Türk Aksağı		Şarkı
42	Âteşyle yanıyorken yüreğim	Karciğâr	Aksak	Curcuna	Fantezi
43	Nedir bu handeler bu işveler bu nâz ü istîğnâ	Karciğâr	Aksak	Düyek	Fantezi
44	Nazir olmaz sana âlemde teksin	Karciğâr	Aksak		Şarkı
45	Bir daldan bir dala konan gönlümü	Karciğâr	Aksak		Şarkı
46	Bir gün seviyor ertesi gün kskarıyor	Karciğâr	Curcuna		Şarkı
47	Sevdim yine bu yaz bir esmer	Karciğâr	Sofyan		Şarkı
48	Ne teselli dağdır ah senin ağzında yalan	Kürdîlîhicazkâr	Ağır Aksak		Şarkı
49	Hayâlin karşısında sızlayan kalbim yanar yanar	Kürdîlîhicazkâr	Düyek	Curcuna	Fantezi
50	Sazlar kulan gönlümüzün hüznüne inler	Kürdîlîhicazkâr	Aksak	Semâi	Fantezi

51	Demedim hiç ona kimsin ve nesin sen ne adın	K ürdîlihiczâr	Aksak		Şarkı
52	Kendimi sevdirmeden sevmekte ısrâr eyledim	K ürdîlihiczâr	Devr-i Hindi		Şarkı
53	Aşkın seni hep güldüremez yalancı kadın	K ürdîlihiczâr	Semâi		Şarkı
54	Gönünde dün akşam yine aşkın sesi vardı	Mâhûr	Türk A ksağı	Semâi	Fantezi
55	Bir siyah çevre dolaşmış gibi kırıpklerine	Muhayyer	Aksak		Şarkı
56	Bahçelerde gezersin, papatyalar dizersin	Muhayyer	Aksak		Şarkı
57	Her gün yeni bir nâz yaratan yardan usandık	Muhayyer	Curcuna		Şarkı
58	Gezdiğin bahçeler sinem dağıdır	Muhayyer	Sofyan		Şarkı
59	Aşk ile yandım sâhidir sandım	Muhayyer	Aksak		Şarkı
60	Bilmem ki günâhım sana olmakta mı bende	Muhayyer Kürdi	Aksak	Curcuna-Sofyan	Fantezi
61	Ne yanar kalbime baktı ne akan gözyaşına	Nihâvend	Ağır Aksak		Şarkı
62	Hayal içinde akıp geçti ömr-i derbederim	Nihâvend	Düyek		Şarkı
63	Mümkün mü unutmak güzelim neydi o akşam	Nihâvend	Aksak	Semâi	Fantezi
64	Ey benim pembe gülüm varalı bir bübüüm	Nihâvend	Aksak		Şarkı
65	Bir yaz gecesi Çamlıca mehtâbına geldin	Rast	Curcuna		Şarkı
66	İnce kırıpklerinin sinede bin yâresi var	Sabâ	Ağır Aksak		Şarkı
67	Aşkın ne güzel zevkini sürdürdü seniñle	Sabâ	Türk A ksağı	Semâi	Fantezi
68	Aşkıyla yanıp ağladım günleri ansın	Segâh	Sengin Semâi	Curcuna	Fantezi
69	İsmimi bilmezdim fakat tanurdım	Segâh	Curcuna		Şarkı
70	Okurken aşk kitabını düşünme ızdırâbnı	Segâh	Curcuna		Şarkı
71	Kan ağlatıyor bezmi-ı meyın yâd-ı hazini	Segâh	Semâi		Şarkı
72	Rüzgâr ne fısılar ve o çamlarda ne anlar	Süzidil	Düyek	Semâi	Fantezi
73	Baharda bu yıl bir melâl var hüznün gibi	Süzidil	Düyek		Şarkı
74	Bir nür-i mücessemdi çıkıp gitti elimden	Süznâk	Aksak	Curcuna	Fantezi
75	Müjdeler güzâre gül basmış kadem	Şedarabân	Devr-i Hindi	Curcuna	Fantezi
76	O vefasız güzelin sözlerine aldandım	Şehnâz	Sofyan	Curcuna	Fantezi
77	Çile-i baht-ı siyahım dolmuyor	Tâhir Büselik	Devr-i hindi		Şarkı
78	Hülyam yine bir gölgeli esrâra bürünsün	Tâhir Büselik	Aksak	Semâi	Fantezi
79	Silemem bir gün hayâlimden düber kadını	U şşak	Ağır Aksak	Curcuna	Fantezi
80	Sevdâ benim gözümde en mukaddes bir kindi	U şşak	Aksak		Şarkı
81	Mahvolup gitti ümidim sabr-ı sâmanım gibi	U şşak	Ağır Aksak		Şarkı
82	Artık hicrâna tahammül edemez oldu gönül	U şşak	Ağır Aksak	Curcuna	Fantezi
83	Ananın ruhlerini güller ile eğlenirim	U şşak	Aksak		Şarkı
84	Vuslat-ı cânâna enişmiş gönül	U şşak	Sengin Semâi	Curcuna	Fantezi
85	Beyhüde kaçırma gözünü sevgilim benden	U şşak	Türk A ksağı		Şarkı
86	Bana hiç yakışmıyor böyle intizâr şimdi	U şşak	Aksak	Curcuna	Fantezi
87	Bahçem yine sâyende serâp olmuş efendim	U şşak	Aksak	Curcuna	Fantezi
88	Çekildi fasl-ı dil gönül	U şşak	Aksak		Şarkı
89	Yattım yârin dizine daldım sevgi izine	U şşak	Aksak		Şarkı
90	Bir gün ne olur gel beni büsenle sevindir	U şşak	Curcuna		Şarkı
91	Şimdi nerde nâz ile perverdesin	U şşak	Curcuna		Şarkı
92	Çepçevre bahar içinde biryer gördük	Yegâh	Semâi		Şarkı
93	Gül yüzümü açarsın	Zâvil	Aksak		Şarkı

Tabloda da görüldüğü üzere 93 eseri şarkı formunun gereklerine göre düşünüldüğünde eserlerinden 33 tanesi Fantezi formundadır. 33 eserin hepsinde ana usûl hariçinde ikinci bir usûl kullanılmıştır. Ayrıca Elkutlu şarkı formunda hiç alışlagelmedik bir şekilde kendi terkîb ettiği Hisar Aşırân makamında “*O nihâl-i bâğ-ı işve sana da eder tahammül...*” güftesiyle bestelediği şarkıda Devr-i Kebir usulünü kullanmıştır. Devr-i Kebir usulü Kâr, Mevlevî ve Beste gibi büyük formlarda kullanılmaktadır. Elkutlu bu eserde şarkı formunda Devr-i Kebir usûl denemesi yapmış olabilir.

Grafik 1. Elkutlu'nun Şarkı Formlarında Kullandığı Ana Usûllerin Oranları

Elkutlu ana usûllerde şarkı formunda genelde kullanılan usûlleri kullanmıştır. Sayı itibariyle Aksak usûlü göze çarpmaktadır. En az kullandığı usûller ise Ağır Türk Aksağı ile Devr-i Kebir usulüdür.

Grafik 2. Elkutlu'nun Şarkı Formu Olarak Geçen Eserlerinde Kullandığı Geçki Usûllerin Sayıları Oranları

Elkutlu'nun Fantezi formundaki eserlerinde en çok Curcuna usulünü kullandığı görülmektedir. Tablo 1'e göre değerlendirildiğinde Curcuna usulünü, ana usûlü Aksak olan eserlerde kullanmıştır. Ayrıca Tablo 1'de yer alan Muhayyer Kürdi makamında ve Curcuna usulünde bestelediği "Bilmem ki günâhım sana olmakta mı bende..." adlı eserinde geçki usûlleri olarak Curcuna ve Sofyan usûllerini kullanmıştır.

Sonuç

Türk mûsikîsinin zenginleşmesinde ve formlarının çeşitlenmesinde Mevlevî tarihinin önemi büyüktür. Asırlar boyu pek çok bestekâr, icrâcı ve nazariyatçı yetiştiren tarikat, adeta Osmanlı'nın mûsikî okulu hüviyetindedir. Yetiştirmiş olduğu önemli bestekârlardan biri de Osmanlı son dönemi ve Cumhuriyet yıllarında yaşamış ve konumuza esas olan Rakım Elkutlu'dur. Onu önemli kılan unsurlardan ilki, Türk mûsikîsinin büyük formlarından bestelemesi zor ve içinde makam geçkileri barındıran Karcığar makamında Mevlevî âyini bestelemesidir. Mevlevî mukabelelerinde birçok kez icra edilen âyini, mûsikî eşrafınca takdir toplamış ve Elkutlu'nun ün kazanmasında etkisi olduğu görülmektedir. Bir diğer etken ise uzun süre Cami imam hatipliği görevi nedeniyle Cami mûsikîsini hazmettiği anlaşılmış ve bu görevi dolayısıyla etrafında "Rakım Hoca" olarak

ün yapmasına vesile olduğu tespit edilmiştir.

Güfte seçiminde titiz olduğu söylenen Elkutlu, şiir ve mûsikî açısından “Romantik dönem” diye adlandırılan bir dönemde yaşadığından bu dönem mûsikî özelliklerinin bestelediği eserlere nakşettiği sonucuna ulaşılmıştır. Çünkü besteleri arasında Romantik dönemde revaçta olan şarkı formundaki eserlerinin fazlalığından ve güftelerinden anlaşılmaktadır.

Rakım Hoca büyük bir üstad olmanın yolunun Türk mûsikîsinin birçok formunda eser bestelemek olduğundan geçtiğini söylemektedir. Cami ve Tekke mûsikîsinden farklı formlarda besteleri olduğu bilinen Elkutlu'nun ayrıca Hisar Aşîrân adında bir makam da terkiib etmesi onun büyük bestekâr unvanı almasında etkili olduğu sonucuna varılmıştır.

Elkutlu'nun çalışmamıza konu olan arşivlerde şarkı formu adı altında bulunan eserleri incelendiğinde hepsinin şarkı formunda değil Fantezi formunda olduğu tespit edilmiştir. Kadim Şarkı formunda geçki usulü bulunmamaktadır fakat Elkutlu'nun incelediğimiz 93 bestesinin 33'ünde geçki usulü bulunduğu bulunmuştur. Ayrıca hiç alışık olmadığı bir şekilde “Bilmem ki günâhım sana olmakta mı bende...” bestesinde ana usûl haricinde Curcuna ve Sofyan usûlleriyle iki geçki usulü kullandığı görülmektedir. Grafiklerde de anlaşılacağı üzere Şarkı formlarında en çok Curcuna ve Aksak usûllerini kullandığı tespit edilmiştir. “O nihâl-i bâğ-ı işve sana da eder tehammül...” şarkısında da kadim şarkı geleneğinin dışında Devr-i Kebir usulü kullandığı tespit edilmiştir.

Elkutlu'nun arşivlerde bulunan diğer bestelerinin de form açısından tahlili yapılmalıdır. İncelememiz neticesinde arşivlerde “Beste” formu adı altında geçen eseri aslında şarkı formundadır. Bu diğer Beste formları içinde geçerli olabilir

Funding / Finansman: This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Conflicts of Interest / Çıkar Çatışması: The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Ak, Ahmet Şahin. *Türk Müsiki Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- Doğan, Barış. "Yüzyılın İlk Yarısında İzmirde Dini Müsikî Bestecileri". *Eurasian Journal of Music and Dance* 16 (2020), 216-230.
- Sezgin, Bekir Sıtkı. "Elkutlu Mehmet Râkım". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 11/55-56. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1995.
- Şimşek, Ferhat. *İzmirli Müsikîşinasların Türk Makam Müziğine Katkıları*. İstanbul: Yıldız Teknik, Yüksek Lisans, 2019.
- Kaçar, Gülçin Yahya. *Türk Müsiki Rehberi*. Ankara: Akademi Yayınevi, 2012.
- Gönül, Mehmet. "Mevlevîlik ve Müsikî". *İstem* 5/10 (2007), 75-89.
- Demirci, Mustafa. *Bestekâr Mehmet Râkım Elkutlu'nun Günümüze Ulaşan Eserlerinin Analizi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2013.
- Rona, Mustafa. *50 Yıllık Türk Müsiki*. İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1960.
- Özalp, Nazmi. *Türk Müsiki Beste Formları*. Ankara, 1992.
- Özalp, Nazmi. *Türk Müsiki Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 2000.
- Bildik, Ömer. *Râkım Elkutlu'nun Eserlerinde Usûl Arûz İlişkisi*. Afyon: Afyon Kocatepe, Yüksek Lisan, 2010.
- Küçükgökçe, Özgen. "Rakım Elkutlu Eserlerindeki Usûl Anlayışı". *Rast Müsikîoloji* 5 (2017), 1554-1574.
- Kopar, Sadettin Volkan. "Türk Din Müsikîsi'nde Kullanılan". *İstem* 18/36 (2020), 325-346.
- Tutu, Sıtkı Bahadır. "Bir Besteci Üç Kent: Tanburi Ali Efendi". *Ege Üniversitesi Devlet Türk Müsikî Konservatuvarı Dergisi* 11 (2017), 85-92.
- İnce, Ufuk Akın. "Türk Müziği Usûl Eğitim-Öğretiminde Kullanılan Yazılı Kaynaklardaki Usûl Bahsine İlişkin İfadelerin Mukayesesi". *İstem* 17/33 (2019), 241-265.
- Yazıcı, Ümit. *Mehmet Rakım Elkutlu*. İzmir, 2010.

Celal Nuri İleri'nin Siyer Yazıcılığına Bakışı

The View of Celal Nuri İleri on the Siyar Writing

Mahmut Dilbaz 

Dr. Öğretim Üyesi, Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Ankara, Türkiye

Assistant Professor, Social Sciences University of Ankara, Faculty of Theology, Islamic History and Arts, Ankara, Turkey

mahmut.dilbaz@asbu.edu.tr | <http://orcid.org/0000-0001-8167-2359>

Article Type / Makale Tipi
Research Article / Araştırma Makalesi

DOI: 10.31591/1468778

Article Information / Makale Bilgisi
Received / Geliş Tarihi: 15.04.2024
Accepted / Kabul Tarihi: 25.06.2024
Published / Yayın Tarihi: 30.06.2024

Cite as / Atıf: Dilbaz, Mahmut. "Celal Nuri İleri'nin Siyer Yazıcılığına Bakışı". *İstem* 43 (2024), 149-168. <https://doi.org/10.31591/1468778>

Plagiarism / İntihal: *This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software. / Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi.*



Copyright / Telif Hakkı: *"Authors retain the copyright of their works published in the journal, and their works are published under the CC BY-NC 4.0 license. / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC-BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanır."*

Ethical Statement / Etik Beyan: *This article is revised and produced from the oral presentation given at the 'Symposium on All Aspects of Abidin Pasha' (May 4, 2023, Ankara) and the full text of which has not been published. / Bu makale, 'Bütün Yönleriyle Abidin Paşa Sempozyumu'nda (4 Mayıs 2023, Ankara) sözlü sunulan ve tam metni yayımlanmayan tebliğin geliştirilmesiyle oluşturulmuştur.*

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/istem>

Celal Nuri İleri'nin Siyer Yazıcılığına Bakışı

Öz

İslâmiyet'in ilk asırlarından itibaren Hz. Peygamber'in hayatını, beşerî ve nebevî yönünü, fiziki ve ahlâkî özelliklerini ele alan siyer, megâzî, delâil, hasâis, şemâil, mevlid, hilye gibi birçok telif türü ortaya çıkmış, asırlar boyu her biriyle ilgili onlarca eser yazılmıştır. Siyer yazıcılığındaki bu çeşitlilik ve renklilik modern dönemle birlikte giderek yerini daralmaya ve tekipleşmeye bıraktı. İslâm coğrafyasında ortaya çıkan modernleşme-batılılaşma teşebbüsleri tarih/siyer yazıcılığı alanında da ciddi kırılmalara sebebiyet verdi. Modernleşmeye engel teşkil edecek tarih/siyer anlayışları eleştirilip terk edilmeye, modernleşme ile uyumlu yeni bir din ve peygamber algısı yerleştirilmeye çalışıldı. Bu şartlar altında ortaya çıkan yeni siyer yazıcılığının temsilcilerinden biri de Celal Nuri Bey'dir (1882-1938). Celal Nuri ilk eğitimini babasının mutasarrıflık vazifesinden dolayı Gelibolu, Sakız ve Canik'te tamamladı. Galatasaray Sultanisi'ni ve Hukuk Mektebi'ni bitirdi. Bir müddet avukatlık yapsa da gazetecilik mesleğini seçti, mebus oldu. Siyaset, hukuk, tarih, din, seyahat, dil ve edebiyat alanlarında yüzlerce makale, onlarca kitap yazdı. 1914'te neşrettiği Hâtemül-enbiyâ isimli eserinde hem Müslümanların hem de Batılıların siyer yazıcılığını eleştirerek farklı bir peygamber anlatısı ortaya koydu. Hz. Muhammed'i peygamber olarak değil kanun ve şeriat koyucu, devlet kurucusu, hükümet başkanı, siyasetçi, diplomat, yönetici, şair, filozof, psikolog ve beşer olarak ele almaya çalıştı. Celal Nuri'ye göre klasik siyer yazıcılığı Hz. Muhammed'i beşer olarak değil, beşer üstü varlık olarak ele almış, mucizeleri ve tabiatüstü anlatımları öne çıkarmış, bidat ve hurafeleri, abartılı bilgileri, güvenilir olmayan hadisleri bolca kullanmış ve böylece Hz. Muhammed'in tarihteki büyük yerini bilimsel olarak belirleyememiştir. Bu makalede modern dönem siyer yazıcılığındaki değişim ve dönüşümler Celal Nuri'nin siyer yazıcılığına dair görüşleri çerçevesinde tasvir, tahlil ve tenkit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Siyer yazıcılığı, Celal Nuri, Modernleşme, Değişim, Dönüşüm.

The View of Celal Nuri İleri on the Siyar Writing

Abstract

From the first centuries of Islam, many genres of writing such as siyar, magâzî, Dalâ'il, hasâis, shamâil, mawlid and hilya which deal with the life, human and prophetic aspects, physical and moral characteristics of the Prophet had emerged and dozens of works had been written about each of them for centuries. This diversity and colourfulness in siyar writing was gradually replaced by narrowing and standardisation in the modern period. The modernisation-westernisation attempts that emerged in the Islamic geography caused serious breaks in the field of history/siyar writing. Conceptions of history/history that would constitute an obstacle to modernization were criticized and abandoned, and a new perception of religion and prophet that was compatible with modernization was tried to be established. One of the representatives of the new siyar writing that emerged under these conditions was Celal Nuri (1882-1938). Celal Nuri completed his early education in Gallipoli, Saqiz and Janiq due to his father's position as a governor. He graduated from Maktab-i Sultani of Galatasaray and the Law School. Although he worked as a lawyer for a while, he chose the profession of journalism, then became a parliamentarian. He wrote hundreds of articles and dozens of books on politics, law, history, religion, travel, language and literature. In his work entitled Khatam al-Anbiya published in 1914, he criticized both Muslim and Western siyar writing and presented a different narrative of the prophet. He tried to treat the Prophet Muhammad not as a prophet but as a law and sharia maker, state founder, head of government, politician, diplomat, administrator, poet, philosopher, psychologist and human being. According to Celal Nuri, classical siyar writing treated the Prophet Muhammad not as a human being but as a superhuman being, emphasised miracles and supernatural narratives, made extensive use of innovations and superstitions, exaggerated information and unreliable hadiths, and thus failed to scientifically determine the great place of the Prophet Muhammad in history. In this article, the changes and transformations in modern siyar writing are described, analysed and criticised within the framework of Celal Nuri's views on siyar writing.

Keywords: Siyar writing, Celal Nuri, Modernisation, Change, Transformation.

Giriş

Bu çalışma tarih ve siyer yazıcılığında yaşanan modern dönemdeki değişim ve dönüşümlere odaklanmaktadır. Konu II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinin etkili fikir adamlarından, 1914'te *Hâtemü'l-enbiyâ* isimli eserini yayımlayan Celal Nuri Bey'in siyer yazıcılığına bakışı üzerinden işlenecektir.

İslâm tarihinin erken dönemlerinde ortaya çıkan siyer/biyografi ağırlıklı tarih yazım usulü ile menkıbe/destan ağırlıklı tarih yazım usulü asırlar boyu bir arada ve birbirini dışlayıcı değil tamamlayıcı mahiyette varlıklarını sürdürmüştü. Hz. Peygamber'in hayatını konu edinen siyer, megâzî, şemâil, delâil, hasâis, mevlid, hilye gibi farklı telif türleri de ortaya çıkmış ve her biriyle alakalı birçok eser yazılmıştı. Tarih/siyer yazıcılığının, türlerinin, anlayışlarının çeşitlilik, renklilik, farklılık arz etmesi modern dönemle birlikte değişmeye, daralmaya, tek tipleşmeye başlamıştı. Osmanlı Devleti'nin Avrupa karşısında yaşadığı toprak kayıplarının ve askerî yenilgilerinin süreklilik kazanması neticesinde giriştiği modernleşme-batılılaşma teşebbüsleri siyasetten idareye, eğitim kurumlarından ilim anlayışlarına, iktisattan toplum hayatına, zihniyete, ahlâka, dine kadar hemen bütün alanlarda ciddi değişim ve dönüşümlere sebep olmuştu. Değişim, dönüşüm hatta yer yer kopma ve savrulmalar tarih/siyer yazıcılığı ve anlayışlarına da sirayet etmişti. Artık geçmişin birikimi, bakış açısı, zihniyet dünyası, davranış kalıpları, kurumları, eserleri devlete ve dine ket vuran birer yüküdü. Bu yüklerden kurtulmak, devleti ve dini içine düştüğü varsayılan çöküşten kurtarmak, geri kalmış ve tembelleğe, pasif hayat tarzına alışmış olarak değerlendirilen toplumu ayağa kaldırmak gerekiyordu. Bunun için İslâmiyet'in ana kaynakları yeniden yorumlanmalı, "Gerçek İslâm" ulaşılabilmeli, tarih boyunca "yanlış anlaşılmalı" ve "yanlış yaşanmış" Müslümanlıktan, gelenekten uzaklaşılmalı, modernleşme ile uyumlu yeni bir din, ahlâk ve peygamber algısı inşa edilmeliydi. Bu şartlar altında doğup günümüze kadar hâkim çizgi olarak gelen yeni-modern tarih/siyer yazıcılığının mühim temsilcilerinden biri olan Celal Nuri'nin bu konudaki görüşlerinin tasvir, tahlil ve tenkit edilmesi hem modern tarih/siyer tasavvurlarının daha iyi anlaşılmasına hem de bugün daha sağlıklı tarih/siyer yazım usulleri geliştirilmesine kapı aralayacaktır.

Celal Nuri'nin siyer yazıcılığı farklı çalışmaların konusu olmuştur. Gottfried Hagen II. Meşrutiyet dönemi siyer yazıcılığının problemlerini ele aldığı makalesinde Celal Nuri'nin eserini de değerlendirmiştir.¹ Mehmet Çoğ konu hakkında müstakil bir makale yayımlamış,² Güllü Yıldız II. Meşrutiyet dönemi siyer tartışmalarını

¹ Gottfried Hagen, "Kumandan' Olarak Peygamber [Hz.] Muhammed: Birinci Dünya Savaşı Öncesinde Osmanlılar'da Siyer Yazıcılığı", çev. Gülgün Uyar, *İstem* 8/15 (2010), 321-343 (makalenin İngilizce aslı 2000 yılında, *New Perspectives on Turkey*'de yayımlandı).

² Mehmet Çoğ, "Celâl Nûri ve Hâtemü'l-Enbiyâ Adlı Eserine Göre Hz. Muhammed Tasavvuru", *İstem* 4/7 (2006), 87-98.

ele aldığı tebliğ çalışmasında Celal Nuri'ye de yer vermiştir.³ Nesime Beyza Kemikli ise modern siyer yazıcılığı üzerine hazırladığı yüksek lisans tezinde Celal Nuri'nin eserini de incelemiştir.⁴ Celal Nuri'nin peygamber tasavvurunu ve bu konudaki eserini görece bütüncül olarak inceleyen bu araştırmaların aksine elinizdeki makale Celal Nuri'nin siyer yazıcılığına bakışına yoğunlaşmaktadır. Konunun daha iyi anlaşılması için evvela tarihsel-dönemsel bir çerçeve çizilecek, kısa bir biyografik malumat verilerek *Hâtemü'l-enbiyâ* siyer yazıcılığı çerçevesinde tanıtılacak, ardından mesele tasvir, tahlil ve tenkit edilecektir.

A. Kavramsal Çerçeve: Tarih/Siyer Telakkisi ve Yazıcılığı

İslâmiyet'in doğuşu ile birlikte Müslümanlarda iki tür tarih telakkisi ve yazıcılığının geliştiği görülmektedir. Bunlardan birincisi siyer/biyografi (hal tercümesi, tabakât, tezkire...) ağırlıklı tarih yazım usulüdür. "Doğru bilgi"yi öne çıkaran, vâkıanın mekânını ve zamanını belirlemeye dönük olan bu usul, *tenkidî* ve *talimî* karakteri ile modern tarih yazım usullerine yakın bir mahiyet arz eder. Diğeri ise menkıbe/destan ağırlıklı tarih yazım usulüdür ve daha çok "doğru yaşantı"yı öne çıkarır, *terbiyevî* ve *maşerî*dir. İslâmiyet öncesi din ve kültür unsurları (*İsrailiyât*), Cahiliye devri *eyyâm* ve *ensâb* bilgileri İslâm dünyasına kimlik değiştirerek bu ikinci usulle intikal etmiştir.⁵

İslâm tarihinin erken dönemlerinden itibaren Hz. Peygamber'in hayatını, beşerî ve nebevî yönlerini, fizikî ve ahlâkî özelliklerini ele alan birçok telif türü ve eser neşvünema bulmuştur. Hem usul ve muhteva hem de dil ve üslup itibarıyla farklılık arz eden bu sîret yazımları arasında hadis, siyer, megâzî, şemâil, delâil, hasâis, kısas-ı enbiyâ, mevlid, hilye, naat, Muhammediye, Ahmediye, Miraciye, mucizât-ı Nebi gibi türler ve eserler zikredilebilir.⁶ Hz. Peygamber'in hayatını bir bütün olarak ya da sadece bir yönüne yoğunlaşarak ele alan bu türler/metinler/eserler sahip oldukları öncelikler, metodolojiler, yaklaşım tarzları, oluşturmak istedikleri hissiyat-zihniyet dünyaları ve çizmek istedikleri peygamber tipolojileri itibarıyla birbirlerinden farklılaşsa da eşzamanlı olarak yan yana, birlikte, iç içe, birbirini besleyerek varlıklarını sürdürmeyi başarmışlardır.⁷

Bu tablo İslâm coğrafyasının hemen bütün bölgelerinin 18. asrın ikinci yarısı

³ Güllü Yıldız, "Devr-i Cedîd' ve Din: Sultan Reşad Döneminde Siyer Tartışmaları", *Sultan V. Mehmed Reşad ve Dönemi*, ed. Fahrettin Gün ve dğr. (İstanbul: TBMM Milli Saraylar Yayınları, 2018), 3/1028-1056.

⁴ Nesime Beyza Kemikli, *Siyer Yazıcılığında Dönüşüm - Meşrutiyet Dönemi Türkçe Siyer Yazıcılığı* (İstanbul: Dün, Bugün Yarın Yayınları, 2021).

⁵ İsmail Kara, "Tarih ve Hurafe - Çağdaş Türk Düşüncesinde Tarih Telakkisi", *Din ile Modernleşme Arasında Çağdaş Türk Düşüncesinin Meseleleri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2003), 76-79.

⁶ Bu türler ve eserler hakkında bk. Mustafa Fayda-Mustafa Uzun, "Siyer ve Megâzî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2009), 37/319-326.

⁷ İsmail Kara, *Cumhuriyet Türkiye'sinde Bir Mesele Olarak İslâm* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016), 2/561.

sından itibaren maruz kalacağı Avrupa'nın siyasî-askerî (emperyalizm), dinî-içtimâî (misyonerlik), bilimsel-kültürel (oryantalizm) müdahaleleriyle birlikte değişmeye başladı. Kendi kendine yeterlilik fikrini kaybeden ve günden güne Avrupa karşısında askerî-siyasî gücünü yitiren Müslüman devlet adamları, âlimler ve aydınlar artık mevcut tarih ve din anlayışlarından şüphe etmeye başladılar.⁸ Müslümanların içinde bulunduğu ve "kötü, güçsüz, geri, mağlup" olarak değerlendirilen durumun İslâm'ın Müslümanlar tarafından yaşanmış şekli, yani tarihten, tarihte "yanlış" yaşanmış Müslümanlıktan kaynaklandığı sonucuna vardılar. *Gerçek İslâm – Tarihi İslâm* ayrımı da bu noktada belirginleşmiştir. Yaşanmış tarihi bütün kuvvet ve zaafıyla birlikte sahiplenilen, devamlılığı esas alan bir idrak biçimi (*organik tarih tasavvuru*) yerine ideolojik ve aktüel çerçevenin tayin ettiği, ilerlemeciliği ve kopuş sürecini esas alan bir anlayış (*sentetik tarih tasavvuru*) ortaya çıkmıştır. Buna göre tarihin birbirinden irtibatsız ve kopuk üç parçası vardır: Biri İslâmiyet'ten önceki dönem, diğeri İslâmiyet'in doğuş evresi olarak Hz. Peygamber (ve Dört Halife) dönemi, sonuncusu da Emeviler'den itibaren bütün İslâm tarihi. Böylece "Asr-ı Saadet" olarak nitelendirilen Hz. Peygamber dönemi, öncesinden ve sonrasında kopartılmış, önceki tarih *İsrailiyât*; sonraki tarih de *bidat ve hurafe* kavramlarına hapsedilerek değersizleştirilmiştir. Neticede, tarih anlayışında ve yazıcılığında çok büyük bir daralma, küçülme ve savrulma ortaya çıkmıştır.⁹ Bütün bu süreçleri modernizm, kapitalizm, rasyonalizm, oryantizm, kaynaklara dönüş hareketi, yeni Seleflilik, bilimperestlik, terakki fikri, yeni eğitim-(b)ilim-medeniyet anlayışları ve tek tipleşme talepleri beslemiş ve tahkim etmiştir.¹⁰

Bu şartlar ve icbarlar altında ortaya çıkan, Celal Nuri'nin de *Hâtemü'l-enbiyâ* isimli kitabıyla katkıda bulunduğu yeni siyer yazıcılığı birçok problemi de beraberinde getirmiştir. Her şeyden önce oryantalistlerin eserlerine reddiye yazma çabaları; siyer yazıcılığının sınırlarını, önceliklerini, metodolojisini ve istikametini menfi mânada etkilemiştir.¹¹ Müslümanlar tarafından yazılan reddiyeler oryantalistlerin eserlerini bir şekilde benimsemeye ve onların kullandıkları metodolojik sınırlar

⁸ Sadullah Paşa'nın (1838-1891) "Ondokuzuncu Asır" şiirinde geçen şu mısralar modern dönemde yaşanan kırılma ve kopmalara vezir bir şekilde işaret ediyor: "Mecâz oldu hakikat, hakikat oldu mecâz / Yıkıldı belki esasından eski malumât". Buradaki "eski malumât" terkibi sadece geçmişten intikal eden alelade bilgileri, malumâtı değil, en geniş mânasıyla klasik dönem İslâm ilim ve kültür mirasını, ilim anlayışlarını, bakış açılarını, zihniyet dünyasını, davranış kalıplarını ifade ediyor. Bu şiir hakkında bir tahlil için bk. İsmail Kara, "Bir Telif Türü Olarak Şerh ve Haşiye", <https://www.youtube.com/watch?v=l-wq5yrWQn0>

⁹ Tefvîk Fikret'in "Yırtılır ey kitab-ı köhne yarın / Medfen-i fikr olan sahifelerin" mısralarıyla Âkif'in "Durma, mazi bir mugaylanzâr-ı dehşet-nâktır / Git ki, âti korkusuzdur hem de kudsî hâktır" mısraları bu anlayış ve hissiyatı gösteren temsil gücü yüksek metinlerdir.

¹⁰ Kara, "Tarih ve Hurafe", 80-95; Kara, *Cumhuriyet Türkiye'sinde Bir Mesele Olarak İslâm*, 2/561-562.

¹¹ Oryantalizmin Osmanlı ve İslâm tarih/siyer tasavvuru ve yazıcılığındaki menfi etkileri konusunda bk. İsmail Kara, "Osmanlı-İslâm Dünyasında Yeni Tarih Telakkileri Şehbenderzâde Örneği", *Din ile Modernleşme Arasında Çağdaş Türk Düşüncesinin Meseleleri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2003), 110-125.

içerisinden onlara cevap üretmeye sebebiyet vermişti. Bu eserleri ve reddiyelerini siyer çalışmalarına dâhil etmek ya da siyer sahasını bu çalışmalar içerisinde temize çıkarmaya çalışmak usul ve muhteva açısından problemlidir.¹² Çünkü siyer ilmi “İnsanlığa peygamber olarak gönderilmiş Hz. Muhammed’i mevzu edinen ve onunla ilgili her bir şeyi peygamber oluşuyla irtibatlı olarak tespit edip anlatma ve örnek bir model oluşturma gayesinde olan bir ilimdir”.¹³ Dolayısıyla Hz. Muhammed hakkındaki hakikati inkâr ederek ya da onun Allah tarafından belirlenmiş sıfatlarını kabul etmeden, dikkate almadan onun hakkında konuşmak evvela siyer sahasının dışına çıkmak demektir.¹⁴ Bu bakış açısıyla irtibatlı olarak artık Hz. Peygamber’in nebevî yönünü değil, beşerî yönünü öne çıkaran, onu sadece “tarihsel bir kişilik” olarak ele alan peygamber anlatımları devreye girecektir. Yeni ve güdümlü bir usulle yazılan siyer kitaplarında Hz. Peygamber’in mucizeleri giderek hem muhteva hem de adet olarak daha az sayıda yer alacak (veya Celal Nuri’nin kitabında olduğu gibi hiç yer almayacak), illâ ele alınacaksa zikredilen mucizelerin anlatımı da olağanüstülükleri üzerinden değil bilimsel ve maddî açıklamalar yoluyla yapılacaktır. Beşer üstü vasıflar taşıyan bir peygamber tasavvuru yerine Hz. Peygamber’i “büyük adamlar” listesine dâhil eden, onu sadece “beşerî” olarak büyük gösteren, onun maddî başarılarını, dehasını, idarî ve askerî yöneticiliğini, aile reisliğini, cemiyetle olan ilişkisini ön plana çıkaran bir siyer yazım usulü gelişecek ve yaygınlaşacaktır. Böylece Hz. Muhammed’in hayatı modern düşünce, uygulama ve kurumların meşruiyet aracı haline getirilecek, modern fikriyatla uyumlu olmayan klasik siyer yazım türleri ve eserleri ise “yanlış ve abartılı bilgilerle, bidat ve hurafelerle dolu, gayriilmî, güvenilmez” metinler olarak tavsif edilerek gözden düşürülecektir.¹⁵

B. Celal Nuri ve *Hâtemü'l-enbiyâ* İsimli Eseri

Sultan II. Abdülhamid döneminin öne çıkan devlet adamlarından ve üretken yazarlarından *Mesnevî* şârihi Abidin Paşa’nın (Preveze, 1843-İstanbul, 1906) torunu, *Şerh-i Akâid* mütercimi Sırrı Paşa’nın (Kandiye, 1844-İstanbul, 1895) yeğeni olan Celal Nuri merkezde ve taşrada siyasî-idarî vazifeler üstlenen, kültürlü bir aile ortamında yetişmiştir.¹⁶ Celal Nuri, babası Mustafa Nuri Bey (Kandiye, 1851-

¹² Tuba Nur Saraçoğlu, “Cihet-i Vahde Risalesi Çerçevesinde Siyer ve Siyer Edebiyatı”, *Otur Baştan Yaz Beni Oto/Biyografiye Taze Bakışlar*, haz. Abdulhamit Kırmızı, 2. bs. (İstanbul: Küre Yayınları, 2019), 211.

¹³ Saraçoğlu, “Cihet-i Vahde”, 201.

¹⁴ Saraçoğlu, “Cihet-i Vahde”, 203.

¹⁵ Kara, *Cumhuriyet Türkiyesi’nde Bir Mesele Olarak İslâm*, 2/562; Saraçoğlu, “Cihet-i Vahde”, 212; Yıldız, “Devr-i Cedîd’ ve Din”, 1045.

¹⁶ Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinin fikir ve basın hayatında mühim bir yeri bulunan Celal Nuri hakkında henüz iyi bir monografik çalışma yayımlanmamıştır. Burada verdiğim muhtasar hayat hikâyesi şu kaynaklara dayanıyor: İbrahim Alâettin Gövsa, *Türk Meşhurları* ([İstanbul]: Yedigün Neşriyatı, ts.), 80-81; Recep Duymaz, “Celâl Nuri İleri”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*

İstanbul 1923) Gelibolu mutasarrıfı iken 1882'de Gelibolu'da doğdu. Çocukluğu ilk eğitimini de alacağı Gelibolu, Sakız ve Canık'te geçti. Orta ve yüksek tahsilini İstanbul'da, Galatasaray Mekteb-i Sultanîsi'nde ve Mekteb-i Hukuk'ta tamamladı. Bir müddet avukatlık yapsa da gazetecilik mesleğini seçti. İngiltere, Almanya, ABD, Rusya, İsveç gibi birçok Batı ülkesine seyahatler düzenledi. Osmanlı Meclis-i Mebusânî'nda ve Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Gelibolu mebusu olarak bulundu. 2 Kasım 1938'de İstanbul'da vefat etti. 56 yıllık ömründe siyaset, hukuk, tarih, din, seyahat, dil ve edebiyat alanlarında 2200'ü aşkın makale, 50 civarında kitap yazdı. Bu mânada Ahmed Midhat Efendi'den sonra en fazla yazan Türk aydınlarından biri olarak tanındı.¹⁷ Vefatından birkaç yıl önce kendisiyle yapılan bir söyleşide anlatıldığına göre Celal Nuri eski eşya ve eski para koleksiyonuna ilaveten yerli ve yabancı, yazma-basma eserlerden oluşan çok zengin bir kütüphaneye de sahipti. "Kitap merakınız ne vakit başladı?" sorusuna "Doğduğum gün"; "Değerli kitapları biriktirmeye hangi yaşta başladınız?" sorusuna da "Kendimi bildim bileli" cevaplarını veren Celal Nuri'nin üretken bir yazar olmasının yanında iyi bir kitap biriktiricisi ve esaslı bir okuyucu da olduğu ve bunun ailesi ve muhitiyle de alakalı olduğu anlaşılıyor.¹⁸

Celal Nuri 1914 yılında Hz. Peygamber'i ele alan *Hâtemü'l-enbiyâ* isimli eserini yayımlamıştır.¹⁹ Eser henüz yayımlanmadan, içinden bir parçasının *İctihad* mecmuasında neşredilmesiyle²⁰ birçok tartışmanın konusu olmuştur.²¹ Tartışmaya açılan konulardan biri yazarın kimliğiyle alakalıdır. Medrese tahsili görmeyen, ilmiye mensubu olmayan, materyalist ve pozitivist fikirleri öne çıkan biri olarak Celal Nuri niçin ve nasıl siyer sahasında bir eser yazabilmiştir?²² Aslında bu durum II.

→

(İstanbul: TDV Yayınları, 1993), 7/242-245; Necmi Uyanık, *Siyasî Düşünce Tarihimizde Batıcı Bir Aydın Olarak Celâl Nuri (İleri)* (Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2003). Celal Nuri'nin doğum ya da ölüm tarihleri *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* de dâhil birçok kaynakta yanlış verilmiştir.

¹⁷ Uyanık, *Siyasî Düşünce Tarihimizde*, 65, 67.

¹⁸ Niyazi Ahmet Okan, "Celâl Nuri'nin Zengin Kütüphanesinde Faydalı ve Zevkli Bir Saat", *Kitap ve Kitapçılık* 7 (1 Nisan 1936), 9-12'den naklen Rifat N. Bali (haz.), *Mazide Kalmış Sahafalar, Koleksiyonerler (S)atılmış Arşivler, Evrâk-ı Metrâkeler* (İstanbul: Libra Kitap, 2022), 133-137.

¹⁹ Celal Nuri, *Hâtemü'l-enbiyâ* (İstanbul: Yeni Osmanlı Matbaası ve Kütüphanesi, 1332), 326 s. Eserin Feyza Betül Köse tarafından yapılan sadeleştirilmesi için bk. İstanbul: Endülüs Yayınları, 2016, 184 s.

²⁰ Celal Nuri, "Zât-ı Hazret-i Muhammed: Hazret-i Peygamber'in Dehâsı", *İctihad* 82 (28 Teşrinisani 1329 / 11 Aralık 1913), 1803-1809. Makale şu cümlelerle takdim ediliyor: "Celal Nuri Bey biraderimiz '*Fahr-i Kâinât*' unvanıyla bir eser-i tarihî kaleme almak üzredir. İşbu eserin ehemmiyetinden bahse lüzum görmüyoruz. Mahiyet-i kitap âtidedi fasıldan anlaşılacaktır". Görüldüğü üzere esere ilk düşünülen isim *Fahr-i Kâinât* imiş. Bu ismin sonradan niçin değiştirildiği noktasında şimdilik bir bilimiz yok.

²¹ Bu tartışmalar için bk. Yıldız, "'Devr-i Cedîd' ve Din", 1032 vd.. Celal Nuri'nin ifadesiyle söyleyecek olursak "Eser intişâr etmeden, hatta, meselâ, son fasılları yazılmadan muâhaze [tenkit] fırtınası koptu". *Hâtemü'l-enbiyâ*, 309.

²² Ali Suad'ın ifadeleriyle söyleyecek olursak; "(...) Hâlbuki sizin bu mebhasta beyan-ı fikr ve bast-ı mütâlâa edebilmeniz için Arapçayı oldukça bilmeniz, zevk-i mânâdan behremend olmanız, tefsir ve hadise ulûm-ı müteferriasiyla biraz âgâh bulunmanız iktiza ederdi. (...)". Ali Suad, "Zât-ı Hazret-i Muhammed Makalesine Müteallik Celal Nuri Beyefendi'ye", *Sebilürreşad* XI/282 (9 Rebiülevvel 1332

→

Meşrutiyet dönemi için çok da şaşırtıcı değildir. Çünkü ulema dışında aydınların ve devlet adamlarının dinî sahada eserler yazmaları modern dönemde, hususens de II. Abdülhamid döneminde sık rastlanan bir durumdu.²³ Celal Nuri'nin ailesinde de alışlagelmiş bir şeydi. Zira dedesi Abidin Paşa bir miktar medrese dersleri tahsil etse de ilmiye mensubu olmamasına, uzun yıllar valilik yapmış olmasına rağmen bir yandan da dinî sahada eserler vermişti.²⁴ Aynı şekilde Celal Nuri'nin amcası Sırrı Paşa medreseden icazetli olsa da ulema grubuna intisap etmemiş, ömrünü mutasarrıflık ve valilik yaparak geçirmiş olmasına rağmen birçok dinî eser neşretmişti.²⁵ Celal Nuri'nin dedesi ve amcasından farkı, resmî ya da gayriresmî medrese tahsilinin olmamasıydı.

Celal Nuri'nin ilmiye mensubu olmamasına rağmen *Hâtemü'l-enbiyâ* ile birlikte *İttihad-ı İslâm*²⁶ adlı eserinde ve birçok makalesinde²⁷ görüldüğü gibi niçin dinî alanda da, İslâmiyet'le ilgili konularda da metinler yazdığı konusunda farklı değerlendirmeler yapılabilir. Tufan Buzpınar'a göre aslında Celal Nuri dinin akidevî yönü ile meşgul olmamıştır. Hatta onun İslâm ile vahye dayalı bir din olmaksızın ziyade toplumsal bir vâkıa olarak ilgilendiği bile söylenebilir. Çünkü ona göre İslâm Muhammed'in dinidir.²⁸ Aslında Celal Nuri oryantalistlerin geliştirdiği ve misyonerlerin yaygınlaştırdığı tabirle bir "Muhammedanizm"den, yani "Muhammed'in dini"nden bahsetmektedir. Celal Nuri'nin İslâm'la alakalı yazılarına bir bütün olarak bakıldığında onun esas meselesinin "terakki/ilerleme" olduğu, İslâm ve Hz. Peygamber'in hayatıyla da ancak "ilerleme"yi sağlamak noktasında birer araç olarak ilgilendiği olduğu anlaşılır.²⁹ Bununla beraber ister İslâmcı, ister Batıcı, ister Türkçü olarak tavsif edilsin, hemen bütün son devir Osmanlı aydınlarının şu veya bu düzeyde bir din/İslâm projelerinin olduğu, İslâmiyet'i birinci derecede önem-

→ / 5 Şubat 1914), 344'ten naklen Yıldız, "'Devr-i Cedîd' ve Din", 1037.

²³ Bu konuda bk. Mahmut Dilbaz, *Dindar, Modern, İtaatkâr – Sultan II. Abdülhamid'in Eğitim Politikalarında İslâm Meselesi* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2021); Filiz Dıñoırođlu, *Osmanlı'da Dinî Matbuat – Sultan Abdülhamit ve II. Meşrutiyet Devrinde Kurumlar Aktörler Denetim* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2022).

²⁴ *Tercüme ve Şerh-i Mesnevî-i Şerîf, Âlem-i İslâmiyyet Müdâfaa, Meâlî-i İslâm* gibi dinî alana ait eserleri için bk. İskender Pala, "Abidin Paşa", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1988), 1/310.

²⁵ O kadar ki *Nakdû'l-kelam* isimli eseri II. Abdülhamid dönemi mekteplerinde din dersi kitabı olarak okutulmuştu, bk. Dilbaz, *Dindar, Modern, İtaatkâr*, 168-169, 176. Sırrı Paşa'nın diğer dinî eserleri için bk. Cemal Kurnaz, "Sırrı Paşa", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1988), 37/128.

²⁶ Celal Nuri, *İttihad-ı İslâm* (İstanbul: Osmanlı Matbaası, 1331).

²⁷ Bunlar arasında "İslâm'da Vücub-ı Teceddüd" (*İctihad* 39-40-41 [1912]) ile "İslâmiyet Mâni-i Terakki midir?" (*Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası* 88-89-90-91 [1918]) başlıklı makaleleri zikredilebilir.

²⁸ Celal Nuri'nin "Bütün İslâmiyet eser-i Ahmedî'dir. (...) İslâmiyet devlet ve şeriat esaslarını ihtiva etmek üzere bir âdemin sun'udur ki onun ismi Muhammed b. Abdullah b. Abdumuttalib'dir" şeklindeki hayli problemlî ifadeleri için bk. *Hâtemü'l-enbiyâ*, 69. Bir başka yerdeki "Kavm-i Arab'ın, millet ve şeriat-ı İslâmiye'nin muhterî'i [mucidi] yalnız Muhammed'dir" cümlesi için bk. *Hâtemü'l-enbiyâ*, 98.

²⁹ Ş. Tufan Buzpınar, "Celal Nuri'nin Batılılaşma ve İslâm Anlayışları Üzerine Notlar", *Muhafazakâr Düşünce* 4/16-17 (Bahar-Yaz 2008), 226-228.

seddiği gerçeğini de unutmamak, Celal Nuri'nin dinle alakalı metinlerini bu zaviyeden de değerlendirmek gerekir.³⁰

Celal Nuri eserinin hemen başında, künye sayfasında kitabı niçin yazdığını şu ifadelerle açıklar: “*Garazkârân-ı garb ve hurafât-perestân-ı şarka karşı mevki-i tarihî-i Ahmedî'yi muhafazaten yapılmış tecrübe-i kalemiyedir*”. Bu cümlede yukarıda dikkat çekildiği üzere siyer yazıcılığı ve telakkisinde yaşanan kopma ve kırılmaların bazı unsurlarını görebiliriz. Müellif, bir yandan oryantalistlerin Hz. Peygamber hakkında yazdıkları metinlerin kötü niyetli olduğunu belirtir ve eserinin onlara karşı yazılmış bir reddiye olarak düşünölebileceğini hisas ederken diğer taraftan klasik siyer metinlerini de hurafelerle dolu olmakla itham eder ve eserinin eski siyer kitaplarına karşı da bir tür reddiye olduğunu ima eder. Böylece Hz. Peygamber'i nebevî yönüyle değil de sadece “tarihî bir kişilik” olarak ele alacağını da vurgulamış olur.

Kitap yenilikçi düşünceleri ve sıra dışı hususiyetleri ile temayüz etmiş ilmiye mensubu, yazarın ifadesiyle “Hâce-i Etem Mahmud Esad Efendi”ye ithaf edilmiştir.³¹ Mahmud Esad Seydişehirî'nin (1856-1917) Celal Nuri ile ilişkisine dair detaylı malumatımız olmasa da Mekteb-i Hukuk'tan hocası olduğunu söyleyebiliriz. Celal Nuri Mekteb-i Hukuk'a kaydolduğunda (1901) Seydişehirî orada *Mecelle* müderrisliği yapmakta idi.³² Başarılı bir öğrencilik dönemi geçirdiğini bildiğimiz³³ Celal Nuri diğer hocaları gibi muhtemelen Seydişehirî'nin de dikkatini çekmiş olmalı ve aralarındaki ilişki sonraki yıllara da taşınmış olsa gerek.

Eserin bölüm başlıklarını gözden geçirmek bile siyer yazıcılığındaki kırılmaları, oryantalizmin ve modern fikriyatın etkilerini göstermektedir: Mukaddime, İkinci Mukaddime, Mesele-i Nübüvvet, Muhit-i Maddî, Muhit-i İrkî, Muhit-i Dinî, Fikrî ve Hissî, Muhit-i Ailevî, Muhit-i Siyasî, Muhit-i İctimaî, Tarih-i Umumîde Mevki-i Ahmedî - Muhammed'e Müntehî Olan Silsile-i Ezmân, Tarihde Edyânın Rolü, Hazret-i Peygamber'in Dehası, Mizac ve Secâyâ-yı Peygamberî, En Büyük Fikr-i Nebevî: Beşerin Din-i Kat'îsi, Mûcîd-i İman Olmak Üzere Hazret-i Muhammed, Hazret-i Muhammed'in Zâtîyet-i Âmmesi: İmam-ı Hükümet - Siyasî ve Askerî Olmak Üzere Seyyidü'l-Beşer, Efkâr-ı Muhammediye, Nazariye-i Tekâmül ve Mebnâ-yı Muhammedî, Mukayesât-ı Tarihiye ve Diniye, Sakyamuni Buda, Kung-Fu-Tzu, Isos Hıristos, Pavlus, Saint Augustin-Piere L'Ermit-Saint Vincent de Paul, Martin Luther, Bazı Eâzım, Muârizlara Cevabım.

³⁰ Bu konuda bazı dikkatler için bk. İsmail Kara, “Çağdaş Türk Düşüncesi Nasıl Ele Alınabilir?”, *Din İle Modernleşme Arasında Çağdaş Türk Düşüncesinin Meseleleri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2003), 28-30.

³¹ Celal Nuri, *Hâtemü'l-enbiyâ*, 3. Modernleşme dönemi ilmiye sınıfının yeni arayışları açısından mühim bir “tip” olarak Mahmud Esad Seydişehirî hakkında bk. Mahmut Dilbaz, “‘Cübbe İçinde Bonjur’ Bir Âlimin Sıra Dışı Portresi”, *Dergâh* 377 (Temmuz 2021), 26-28.

³² Uyanık, *Siyasî Düşünce Tarihimizde*, 23; Ali Çankaya, *Yeni Mülkiye Tarihi ve Mülkiyeliler* (Ankara: Mars Matbaası, 1968-1969), 2/1022.

³³ Uyanık, *Siyasî Düşünce Tarihimizde*, 23-24.

Celal Nuri eserin muhtevası hakkında şunları söyler:

“Bu kitapta Hazret-i Peygamber’in zamanını, muhitini, ırkını, efkârını, hissiyâtını, ashâbını tetkikten sonra birtakım tefehhusât-ı ruhiyeye girişeceğiz. Asker kumandanı, reis ve imam-ı hükümet, vâzî’-ı kanun, bânî-i devlet, diplomat, siyasî, müdür ve müdebbir, müdevvin-i usûl-i ahlâk, şâri’, kelimenin mâna-yı gayr-ı Kur’anîsiyle şair, hakîm, ferd, ilâ âhîrihî, olmak üzere Muhammedü’l-Mustafa’yı tasvir ve mehmâ emken şekl-i sabîhini tariften sonra en esaslı noktaya geleceğiz: Beşeriyete din-i kat’îsini veren Hazret-i Muhammed’i mütâlaa edeceğiz. Şurasını söyleyelim ki bu kadar büyük ve zî-şümûl bir fikir tarihte hiçbir büyük adamın müfekkiresini işgal edememiştir. Bu itibar ile siyer-i nebeviye fevkalâde bir ehemmiyeti hâizdir. Ve zannetmem ki bir tarihî zemin bu derecede câlib-i nazar-ı ibtisâr olsun.

Şahsiyet-i Muhammediye’yi tavzih için biraz da mukayesât-ı tarihiyeye giriştik: Hazret-i Mefhar-i mevcudâtı Konfüçyüs, Sakyamuni-Buda, İsa b. Meryem, Pavlus, Luther ve sâire ile mukayese ettik. Bütün bu mukayeselerden Cenab-ı Peygamber, bir fâris-i ulû’l-azm gibi çıktı.

Hazret-i Peygamber’in uluhiyet hakkındaki efkârını tenkit ettik. Ârâ-yı samimiye-i nebeviye ile efkâr-ı resmiye-i risalet-penahîyi mukayese etmek istedik. Neticede Ebu’l-Kasım, ruhşinasların belki birincisi olmak üzere nazar-ı hayretimize çarptı.

Hülâsa, Şakk-ı kamer, Mirac ve buna şebîh havârik-ı âdât ile kadri i’lâ ettirilme istenilen Seyyidü’l-beşer beşer olmak üzere muhakeme edilince pek büyüdü ve o vakit Zât-ı seniyyelerinin sıfat-ı insaniyelerine atfettiği ehemmiyet anlaşıldı”.³⁴

Tarih/siyer telakkisi ve yazıcılığındaki kopma ve kırılmaları anlamak için bu pasaj mühim işaretler taşır. Her şeyden önce Celal Nuri Hz. Peygamber’i bir peygamber olarak değil de modern/seküler çerçevelere indirgeyerek ele aldığıın altını çizer: komutan, hükümet başkanı, kanun ve şeriat koyucu, devlet kurucusu, diplomat, siyasetçi, yönetici, şair, filozof, fert olarak Hz. Muhammed... Hz. Peygamber’i bu vasıflarla tavsif etmek o dönemlerde filizlenmeye başlamış ve kısa bir süre sonra modern siyer yazıcılığının hâkim unsuru haline gelmiştir.³⁵ Hz. Peygamber’in Konfüçyüs, Buda, Hz. İsa, Pavlus ve Martin Luther ile rekabet ettirilircesine mukayese edilmesi;³⁶ mucizelerine yer verilmeyip, sadece beşer olarak ele alınması, psikolojik değerlendirmelerin (*tefehhusât-ı ruhiye*) altının çizilmesi, Hz. Peygamber’i

³⁴ Celal Nuri, *Hâtemü’l-enbiyâ*, 13-14.

³⁵ “Hazret-i Muhammed Mustafa’nın zâtiyyet-i âmmesi tetkik edilecek olursa siyasîlikte, diplomatlıkta, idare-i mülkte, riyâset-i cumhuriyede, askerlikte, vâzî’-ı kanunlukta, müdevvin-i ahlâklıkta, ber-kemâl görülür” ifadeleri için bk. Celal Nuri, *Hâtemü’l-enbiyâ*, 187-188.

³⁶ Celal Nuri Hz. Peygamber’i niçin diğer dinî şahsiyetlerle mukayese ettiğini şöyle açıklar: “Hazret-i Peygamber ricâl-i sâire ile mukayese edilir mi imiş? Hayhay! Edilir. Eğer Resûl-i ekremin siyer-i seniyyesini kâr-ı kadîmde yazacak olursak fi’l-vâki buna hâcet yoktur. Fakat mevki-i Ahmedî’yi, hukuk-ı tarihiye-i risalet-penahîyi ağıyâra karşı da müdafaa mecburiyetinde değil miyiz? Binâen-aleyh Seyyidü’l-beşeri birtakım e’âzım ile mukayesede bir maslahat-ı İslâmiye vardır. Bu mukayesât çoktan yapılmalı idi. Teessüf ederim ki bu mühim vazife benim gibi bir âcize isabet ediyor”. *Hâtemü’l-enbiyâ*, 309.

fertlerin ve kitlelerin psikolojisini çok iyi yönlendiren bir “ideolojik lider” gibi sunması kopma ve kırılmaların farklı veçheleridir. Kitabın içinden bir kısmın dergide neşredilirken takdim edilen sunuş yazısına göre “*Bu eserle yeni bir tarih usulü başlıyor. Değil yalnız bizde, âlem-i garbda bile henüz böyle yeni ve psikoloji esası üzerine müstenid bir tarih yazılmamıştır*”.³⁷

Hâtemü'l-enbiyâ' da bazen desteklemek bazen de eleştirmek için atıfta bulunan Batılı yazarlar arasında Gustave Le Bon, Carlyle, Dozy, Renan daha fazla olmak üzere Copernikus, Galileo, Kepler, Newton, Voltaire, Hegel, Goethe, Darwin, Weil, Sprenger, Taine, Nietzsche, Muir, Bergson dikkati çeker.³⁸

Celal Nuri eseriyle ne yapmak istediğini ise şu ifadelerle anlatır:

“Muhtelif âsârımda fıkıh ve akâidin lüzum-ı istifâsından bahs etmişim. ‘*Hâtemü'l-enbiyâ'* ile İslâm'da vücûb-ı teceddüd veya İslâmiyet'in esasâtına rücu' mesleğini ileriye götürüyorum. Fahr-i kâinatın rolünü gösteriyorum. Ben Resûl-i ekreme psikolog, dâhî, dünyaya gelen âdemlerin en büyüğü dedim. Bu sözler şütüm fırtınaları kopardı. Muarızlara sorarım: Ya acaba Seyyidü'l-beşer psikolog, dâhî, dünyaya gelen insanların en büyüğü değil miydi? Mesele-i nübüvvet gelince: Eskisi gibi kalın bir kafa, az ve köhne malumât ile nübüvvet itikâd bu asırda kâbil olamaz. Fünûnun, tarihin, ruhiyâtın mazhar olduğu terakkîyât ile bugün nübüvveti adeta riyazî bir şekilde tarif ve tefsir mümkündür. Mucizenin, kerametinin, ilâ âhîrîhî, hep yeni tarifâtı vardır. Biz bir tarz-ı nevîn siyer, fıkıh, akâid, yazmakla şân-ı İslâmiyet'e hizmet ediyoruz fikrindeyiz.”³⁹

Akâid ve fıkıh başta olmak üzere İslâmî ilimlerin istifâsı (tasfiye/saflaştırma, ayıklama/seleksiyon) modern dönemde sık tekrarlanan bir konudur. Celal Nuri'nin bunu siyer sahasına taşıdığı söylenebilir. Burada hususen İslâmcıların sık gündeme getirdiği “kaynaklara dönüş” hareketine de işaret vardır. Ayrıca modern bilimlerin gelişiminin, terakki fikrinin yaygınlık kazanmasının artık Hz. Peygamber'e bakış tarzlarını da değiştirmesi gerektiği görüşünün altı çizilmiştir.

Celal Nuri'nin ifadesiyle eser yayımlandıktan ve birçok nüshası satıldıktan sonra Enver Paşa'nın emriyle eserin kalan nüshaları toplatılmış, Enver Paşa'nın görevden ayrılmasından sonra ise tekrar satışına izin verilmiştir.⁴⁰ Celal Nuri niçin toplatıldığını açıkça yazmasa da Uyanık'a göre eser, “Celal Nuri'nin İslâmiyet'e ve Hz. Peygamber'e dünyevî, batılı anlamda salt ferdî açıdan bakması yüzünden” toplattırılmıştır.⁴¹ Bizce esas sebep İttihat ve Terakki hükümetinin baskıcı rejimiyle ve Celal Nuri ile münasebetleriyle alakalı olmalıdır, zira Celal Nuri'nin satır aralarından bunu anlayabiliriz: “(...) *Hâlbuki bundan sekiz sene akdem ben o kitabı kemal-i*

³⁷ “Hâtemü'l-enbiyâ'dan”, *Hürriyet-i Fikriye* 1 (3 Şubat 1329 / 12 Şubat 1914), 5.

³⁸ Kemikli, *Siyer Yazıcılığında Dönüşüm*, 123.

³⁹ Celal Nuri, *Hâtemü'l-enbiyâ*, 323.

⁴⁰ Celal Nuri, “Biraz Uyanıklık... ‘Teşhis-’, *İleri* 1493 (29 Mart 1338 / 29 Mart 1922), 2.

⁴¹ Uyanık, *Siyasî Düşünce Tarihimizde*, 84.

hürriyetle yazmış, bastırmış, ekser nüshalarını satmışım. Bir aralık Enver Paşa'nın emriyle mütebâkî nüshalar toplandı. Fakat müşarun-ileyhin sukûtuyla o nüshalar istirdâd edilerek hemen tevzi edildi".⁴²

C. Celal Nuri'nin Siyer Yazıcılığına Dair Görüşleri

Celal Nuri'ye göre siyer sahası Avrupalı tarihçilerin düşmanlıkları ve kayıtsızlıkları, Müslüman siyer yazarlarının da mübalağalarından dolayı cehalet perdesi altındadır. Hâlbuki bu saha yeni tarih anlayışı-usulü ve yeni bilimsel koşullar çerçevesinde içine gömüldüğü hurafeler, efsaneler ve iftiralardan kurtarılmalıdır. Aslında beşerin efendisi olan Hz. Peygamber tarih nokta-i nazarından mağdurdur. Gayrimüslim tarihçiler, en hür fikirli de dâhil, geçmişten gelen büyük bir düşmanlığın pençesi altındadır. Bunun için Avrupalı deha sahibi hiçbir tarihçi, örneğin Renan, Mommsen, Mac Olei Hz. Peygamber'in siyerini (*siyer-i seniyye*) yazmamıştır. Mevcut eserler ya alelâde *vekâyinâm*elerdir ya da Hz. Muhammed'in değerini azaltmak amacıyla yazılmış taraflı kitaplardır. İstisnaî zekâsı tarihte büyük bir iz bırakmış Volter bile Hz. Peygamber döneminin önemini anlayamamış, gücendirdiği papayı memnun etmek için "*Muhammed*" isminde pek kaba ve psikoloji ilmi itibarıyla bir hiç olan bir tiyatro oyunu yazarak kendi değerini azaltmıştır. Hâlbuki "Konfüçyüs, Buda, İskender, Hz. İsa, Pavlus, Martin Luther, Napolyon, Bismarck gibi büyük tarihî şahıslar ile mukayese edildiğinde Hz. Muhammed kadar büyük bir insan yoktur. Buna rağmen tarihin en büyük şahsiyeti olarak Hz. Muhammed, taraftarlarının ya da karşıtlarının ötesinde tarihçilerin konusu olamamıştır."⁴³

Yukarıda ifade edildiği gibi modern dönemde yazılan siyer kitaplarının problemleri taraflarından biri olarak Hz. Muhammed'i peygamber olarak tanımadan, onun Allah tarafından seçilmiş bir peygamber olduğunu dikkate almadan onun hakkında yazmak hadisesi Celal Nuri'nin metninde de karşımıza çıkar. Elbette Müslüman olmayan biri, Hz. Muhammed'in Allah'ın elçisi olduğuna inanmayan biri Hz. Peygamber hakkında yazabilir, görüş belirtebilir. Fakat bunun siyer sahasına dâhil edilemeyeceğini vurgulamak yerinde olacaktır. Celal Nuri'nin Hz. Peygamber'in doğru bir siyerini yazmadıkları için eleştirdiği gayrimüslim yazarların yazdıklarının velev ki Celal Nuri'nin istediği özellikleri taşısa bile siyer sahasına dâhil edilmemesi gerektiğinin altını bir daha çizmemiz gerekir. Bu mânada *Hâtemü'l-enbiyâ* müellifinin bizzat kendisi de Hz. Muhammed'i peygamber olarak değil de kitleleri harekete geçirerek büyük bir dönüşüm başlatan sosyal bir reformcu, "büyük bir insan" olarak ele aldığı için aslında o da teknik mânada siyer sahasının dışında kalan bir kitap yazmıştır.

Müellif bu değerlendirmesinden sonra Müslüman kalem erbabını tenkit et-

⁴² Celal Nuri, "Biraz Uyanıklık... -Teşhis-", 2.

⁴³ Celal Nuri, *Hâtemü'l-enbiyâ*, 6-7, 9-10.

meye başlar. Ona göre Müslüman yazarlar beşerin efendisini ne yazık ki beşer olarak muhakeme edememişlerdir. Doldurdukları ciltler dolusu kitapta, insan olma-lığıyla iftihar eden peygamberi insanlığın üzerinde görerek kendisine akıl, mantık ve tabiat kanunlarına aykırı, birbiriyle çelişen binlerce kaba ve çirkin mucizeler isnat etmişlerdir. Peygamber bir din, Kur'an gibi sağlam bir düstur bırakmış iken bunların dışında olağanüstü olaylar aramak hakikaten pusulayı şaşırarak demektir. Hususen yeni siyer yazarlarının⁴⁴ yazdıkları eserlere müracaat edilirse maalesef ("bir insan olarak") peygamberin büyüklüğü azalır. Çünkü Hz. Peygamber onlara göre Cebrail eliyle çalıştırılan bir "ses kayıt cihazı"ndan (*sedanüvis aleti*) başka bir şey değildir. Hâlbuki Hz. Muhammed'in büyüklüğü bunun pek üstündedir. Beşerin efendisi insan olmak üzere muhakeme edilecek olursa pek büyür ve fakat siyer yazarlarının muhayyilesi buralara çıkamaz.⁴⁵

Celal Nuri'nin klasik siyer yazıcılığını tenkit ettiği hususlardan biri Hz. Peygamber'i beşer üstü bir varlık olarak ve mucizelerini öne çıkararak ele almaları noktasında yoğunlaşır. Hatta o kadar ileri gider ki *mucizât-ı galîza*, yani "kaba, çirkin mucizeler" ter kibini kullanır. Burada modern bilim, modern akıl, modern tabiat anlayışlarının etkisi üzerinde durmak gerekir. Celal Nuri ve döneminin birçok âlim ve aydını klasik ilim, akıl ve tabiat anlayışları ile din dışı çerçevede teşekkül edip gelişen modern bilim, akıl ve tabiat anlayışları arasındaki karşıtlığı görmüyor ya da görmek istemiyor (aslında bu karşıtlık, bugün de görülüyor veya görülmek istenmiyor). Hz. Peygamber'in hayatını mucizelerden arındırma temayülünün arkasında da mucizelerin, bu arada neredeyse bütün klasik peygamber tasavvurlarının ve anlatılarının modern bilim, akıl, tabiat anlayışlarına aykırı olmaları durumu vardır.

Celal Nuri'nin genel olarak tarihe, özel olarak da siyer sahasına bakışında devrin pozitivist doğa ve sosyal bilim anlayışlarının izlerini görmek mümkündür. Ona göre tarih bize milletlerin ilerleme (*tekâmül*) ve gerilemelerini (*tereddi*) gösteren sosyal kanunları (*kanun-ı ictimaî*) öğretmelidir. Yeni tabiat bilimlerinin (*fünûn-ı müsbite*) terakkisi tarih anlayışlarımızı yerle bir etmiştir. Fen bilimleri dünyasındaki (*âlem-i fenniyât*) köklü değişiklikler (*inkılabât-ı mühimme*) tarihçilerin yeni usuller edinmelerini zorunlu kılmıştır. Bizim klasik tarihçilerimiz bu gelişmelerden haberdar olmadıkları için hayli basit eserler yazmışlardır ve bu konuda da mazurdurlar. Bugün artık tarih bir psikoloji meselesidir. Psikoloji ise anatomi (*teşrih*) ve biyoloji (*fizyoloji*) bilimlerine dayanır. Bütün bunlara dayanarak Celal Nuri kendi yazdığı eserde olayları (*vekâyi ve hâdisât*) değil, tarihî akışı (*cerâyân-ı tarihî*) vere-

⁴⁴ Celal Nuri'nin "yeni siyerciler"den kastı modern dönemde yaşayan siyer yazarları değil muhtemelen hicrî 5. asırdan (miladî 11.) sonra siyer yazmış müelliflerdir ki Celal Nuri onları hurafepere olarak adlandırıyor, bk. *Hâtemü'l-enbiyâ*, 17, 22.

⁴⁵ Celal Nuri, *Hâtemü'l-enbiyâ*, 8.

ceğini söyler. Bunun için de eserinde bütün hurafe ve mucizeleri (*bilcümle hurafât ve mucizât*) kasten terk ettiğini, kitabının mevzusunun da bir insan (*şahs-ı âdemî*) olmak üzere Hz. Muhammed olduğunu ifade eder.⁴⁶ Bu ifadelerde devrin pozitivist ve materyalist anlayışlarının izleri bulunduğu gayet açıktır. “Batıl ve yanlış inanç” mânasındaki *hurafe* kelimesi ile “hak peygamberlerin gerçekleştirdikleri olağanüstü olay” anlamındaki *mucize* kelimesinin rahatlıkla bir arada kullanılması tarih/siyer telakkisindeki sert kırılmalara işaret etmektedir. Hz. Peygamber’in hayatının sadece bir beşer olarak ele alınacağını vurgulanması ise yukarıda işaret edildiği üzere teknik olarak siyer sahasının dışına çıkıldığını gösterir.

Hâtemü'l-enbiyâ yazarı şark tarihçilerinin Hz. Peygamber’i anlatan kaynakları tenkit etmekten kendilerini berî gördüklerini iddia eder. Zâten siyer yazarları eserlerini salt tarih olmak üzere yazmamışlardır. Ona göre özellikle hicrî 5. (miladî 11.) asırdan itibaren yazılmış bütün siyer kitapları hurafelerle doludur ve tarih itibariyle önem atfedilebilecek bir değerleri yoktur. Çünkü bu yazarlar yeni belgeler ve kaynaklar keşfetmeyip önceki kıssaları farklı üsluplarla tekrarlamışlardır. Dolayısıyla bu eserlerin ancak edebî bir değeri olabilir, yoksa tarihî ve ilmî kıymetleri yoktur. Ayrıca “usul, kesinlik, muhakeme, mukayese ve tarafsızlık” gibi bilimsel kriterlerden de mahrumdurlar. Müslüman yazarlar siyerde yalnızca harikulâde olayları (*fevka't-tabîa*) vermişler ve tarihî hakikatleri tamamen unutmüşlardır.⁴⁷

Celal Nuri bu genellemelerden ve menfi tablodan sonra ilk siyer yazarlarını ayrı konumlandırır ve onların nispeten doğruyu gördüklerini ifade eder. Hz. Peygamber’in tarihini en erken yazan Urve ile Zührî’nin eserlerinin kaybolmasına hayıflanır ve eğer bu eserler günümüze ulaşsaydı birçok hakikate vâkıf olacağımızı iddia eder. Ona göre belki de bu eserler birçok doğru bilgi taşıdığı için sonraki “hurafeperesterler” tarafından zâyi edilmişlerdir. Celal Nuri bu ilk eserlerdeki bazı bölümlerin sonraki yazarlar tarafından iktibas edilerek günümüze ulaştırıldığına işaret etse de onlara ne kadar güvenileceği konusunda mütereddit kaldığını ifade eder.⁴⁸ Hâlbuki bugün daha net olarak biliyoruz ki Hz. Peygamber’in hayatına dair en eski metinleri teşkil eden bu kaynaklardan Urve b. Zübeyr’in rivayetleri İbn İshak, İbn Hişam, Vakıdî, Belazürî, Taberî’nin siyer ve tarih eserleriyle bazı hadis kitaplarında mevcuttur.⁴⁹ Yine aynı şekilde Medine tarih ekolünün kurucusu kabul edilen İbn Şihâb ez-Zührî’nin megâzîye dair eseri çeşitli eserlerin içinde parçalar

⁴⁶ Celal Nuri, *Hâtemü'l-enbiyâ*, 15-16. “Siyer-nüvisân-ı selef hazret-i Resûl-i ekreme iftira etmişlerdir. Bunlar kuvâ-yı hârikulâdeyi sahneye getirmekle Nebî-i etemmi küçültüyorlar. Bizim vazifemiz ise zât-ı Peygamberî’yi târihen müdafaadır. *Hâtemü'l-enbiyâ*, 126.

⁴⁷ Celal Nuri, *Hâtemü'l-enbiyâ*, 17.

⁴⁸ Celal Nuri, *Hâtemü'l-enbiyâ*, 18.

⁴⁹ İrfan Aycan, “Urve b. Zübeyr”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 42/185.

halinde günümüze ulaşmıştır.⁵⁰

Celal Nuri, İbn İshak ve İbn Hişam'ın eserlerinin de dikkat çekici olduğunu ifade eder. Takip ettikleri usul, eski olmaları ve kaynakları itibariyle mühim olduklarının altını çizer. Ne var ki ona göre bu iki müellife de tam mânasıyla güvenemeyiz. Çünkü, hususen İbn Hişam eserinden Hz. Peygamber için uygun olmayan görüşleri (*Zât-ı Nebî'ye pek muvâfik olmayan akvâli*) çıkardığını söylemiştir. Bununla beraber umumiyetle Avrupalı bilim adamları bile siyerin kaynaklarına itiraz etmemekte, Hz. Peygamber'in tarihine "doğru" nazarıyla bakmaktadırlar.⁵¹

Celal Nuri tam bu sırada doğulu ve batılı ilim adamlarının aksine Hz. Peygamber'in tarihini ele alan kaynakları kusurlu/problemlilik/eksik (*noksan*) olarak gördüğünü belirtir ve bu görüşünü altı delil sıralayarak ispatlamaya çalışır:

1. Siyer kitaplarının resmî bir mahiyeti vardır ve bundan dolayı da hakikat olanca açıklığıyla ve özellikle de tarafsız bir şekilde bu kitaplarda yazılamazdı.

2. Siyer yazarları tarih yazmak niyetiyle eserlerini yazmadıkları için tarihçilere mahsus usul ile de mücehhez değillerdi. Bunların eserleri edebiyat nokta-i nazarından güzel birer *şehnâmedir*.

3. Siyer kitapları aslında birer dinî kitap olarak yazılmışlardır. O dönemlerde din ile tenkidin (*muâhaze*) uyuşmayacağı gibi bir nazariye vardı ki hiç de İslâmî değildi.

4. Tarihî bir meseleyi bilimsel bir ciddiyetle (*ciddiyet-i fenniye*) incelemek için sadece taraftarların yazdıklarına bakmak yeterli olmaz, karşıt insanların söyledikleri de dikkate alınmalıdır. Hâlbuki karşıt kesim Hz. Peygamber'in hayatına dair (*sîretü'r-Resul*) hiçbir şey yazmamıştır. Yazılan hicviyeler de hep yok edilmiştir.

5. Hz. Peygamber'e zamanla gerçek olmayan vasıflar isnat edilmişti. Bunlar nasıl isnad olundu? Ne gibi karışıklıklar ortaya çıktı? Hz. Peygamber aleyhindeki fikirler ve iddialar nasıl formüle edildi? Ne gibi olaylardan sonra Hz. Peygamber'in doğruluğu meselesi zan ve şüpheden kurtuldu? Bunlara dair siyerlerde tek tük bahisler varsa da aleyhteki iddiaların tamamı tabiatüstü anlatımlar ve basit bastırma- larla bertaraf edilmiştir. Bunlara olduğu gibi güvenmek bir tarihçi için mümkün değildir. Mesela Hazret-i Ömer'in ihtida hikâyesi her yönüyle şüphe ile karşılaşmaya müsaittir.

6. Nübüvvet, bi'set, vahiy vs. umumiyetle *ruhiyâtla* (*psikoloji*) alakalı meselelerdir. Bundan dolayı Hz. Peygamber'in hayatının (*siyer-i seniyye*) bir psikoloji tarihi (*tarih-i ruhiyât*) olması gerekirdi. Hâlbuki mevcut siyer kitaplarında muhalifle-

⁵⁰ Halit Özkan, "Zührî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2013), 44/548. Süheyl Zekkâr bu parçalardan hareketle Zührî'nin megâzî eserini yayımlamıştır: *el-Megazi'n-Nebeviyye* (Dimaşk, 1401/1981).

⁵¹ Celal Nuri, *Hâtemü'l-enbiyâ*, 18-19.

rin ve kâfirlerin mizaçlarına ve görüşlerine, Hz. Peygamber'in telkinlerine dair psikolojik değerlendirmelere rastlanılmaz. Mesela uzun sohbetler, tartışmalar ve ön hazırlıklar sonucu olduğuna şüphe edilmeyen Hz. Ebu Bekir gibi akıllı, ince fikirli, insan psikolojisinden anlayan ve tedbirli bir zâtın ihtidasi hakkında tevatüren gelen kıssa vicdanımızı tatmin etmez.⁵²

Görüldüğü üzere Celal Nuri'nin tarih telakkisi, kaynak anlayışı ve ilim görüşü modern ve pozitivist temayüllerin güçlü etkisi altında olduğu için farklı ve kendi içinde tutarlı bir usulü ve sistemi bulunan klasik tarih/siyer yazıcılığını kusurlu görebilmiştir. Celal Nuri siyer ilminin tanımı, gayesi, istikameti ve türleri konusunda da yeterli ve doğru bilgilere, bakış açlarına sahip olmadığı için Hz. Peygamber'in nebevî yönünü dikkate almadan da siyer yazılabileceğini zannetmiştir. Modern pozitif bilimlerin mantığını ve yöntemini klasik tarih ve siyer yazıcılığında bulamadığı için siyer literatürünü gayriilmî olmakla, güvenilir olmamakla, bidat ve hurafelerle dolu olmakla itham etmiştir.

Hâtemü'l-enbiyâ yazarı Vakıdî, İbn Sa'd ve Taberî gibi sonraki müellifleri hiç değerlendirmeye bile tâbi tutmayacağını ifade eder. Çünkü ona göre bu isimlerin ve sonraki müelliflerin İbn Hişam'dan daha fazla belgeye sahip olmaları mümkün değildir.⁵³

Hadislerin âlimler tarafından siyer kaynağı olarak kabul edilmesi meselesi Celal Nuri'nin tenkit ettiği konulardan bir diğeridir. Ona göre hadislerin sıhhatine ne kadar güvenilebilir? Buharî yarım milyonu aşkın hadis arasından sadece 7275'ini kabul etmişti. Celal Nuri bunlara bile itimadının olmadığını belirtir. Çünkü Buharî ravîleri güzelce tahkik etse de metin tenkidi yapmamıştır. Mevcut hadisler gerek üslup gerekse de mâna itibarıyla birçok tenakuzu ihtiva etmektedir. Ayrıca Buharî bazı tabiatüstü hikâyelere ait uydurma hadislere de itibar ettiği için takip ettiği usulün pek de tarihe ait olmadığı anlaşılmaktadır. Buharî'nin hadis olarak kabul ettiği bu gibi tabiatüstü olayların vuku bulması aklen mümkün değildir. Harikulâde olayları reddeden, beşeriyet vasfına bu kadar önem veren beşerin efendisinin (Hz. Peygamber'in) ağzından elbette böyle tabiat kanunlarına aykırı (*kavânîn-i tabîyye hilâfında*)⁵⁴ söz çıkmazdı. Bunların hadis olması aklen imkânsızdır. O halde Buharî takip ettiği usulde bir miktar yanılmıştır.⁵⁵

Celal Nuri'nin hadisleri siyer kaynağı olarak kabul etmemek gerektiği yönündeki görüşlerini, hususen Buharî hakkında söylediklerini kabul etmek mümkün değildir.⁵⁶ Ayrıca *Hâtemü'l-enbiyâ* yazarının siyer sahasının ilk kaynağı olan

⁵² Celal Nuri, *Hâtemü'l-enbiyâ*, 19-21.

⁵³ Celal Nuri, *Hâtemü'l-enbiyâ*, 21.

⁵⁴ Celal Nuri din dışı çerçevede teşekkül eden modern tabiat anlayışını ifade eden "kanun-ı tabiat" terkinin "Müslümancası"nın "âdetullah" olduğunu belirtir: Celal Nuri, *Hâtemü'l-enbiyâ*, 221.

⁵⁵ Celal Nuri, *Hâtemü'l-enbiyâ*, 22-23.

⁵⁶ Buharî'ye tarih boyunca farklı bağlamlarda ve muhtevada yöneltilen tenkitlere dair bir özet için bk.

Kur'an-ı Kerim ve tefsir kitapları konusunda hiçbir şey söylememesi de câlib-i dikkattir ve bu da kendisinin Kur'an'ı siyerin kaynakları arasında görmediği şeklinde yorumlanabilir.⁵⁷

Celal Nuri, Hz. Peygamber hakkında Avrupa'da yapılan çalışmaları da değerlendirebilir. Ona göre bizde tarih yoktur, Avrupa'da ise hususen 19. asırda güvenilir tarih usulleri revaç bulmuş, bilimsel ve hatta matematiksel (*riyazî*) bir şekilde belgeleri tetkik ve muhakeme kâidesi artık tarihe dâhil olmuştur. Üzerinde durulması gereken dört mühim isim vardır: Muir, Sprenger, Weil, Caussin de Perceval. Hz. Peygamber'e ait belgeleri bunların ayarında inceleyen Müslüman âlim yoktur. İnceleme ve araştırma yapmak konusunda Avrupalıların epey mesafe kat ettiği söylenebilir fakat tarafsız bir şekilde muhakeme yapmak konusunda çok geri olduklarını ifade etmemiz gerekir. Dozy, Volter ve Ernest Renan Hz. Peygamber'in tarihî değerini anlayamamışlardır. Burada Thomas Carlyle'i istisna edebiliriz. O Hz. Peygamber'in değerini bir miktar anlayabilmiş ve hatta onun gerçekten peygamber olduğunu ifade etmiştir, yalnız o da Hz. Muhammed'i en büyük peygamber olarak tanımaktan imtina etmiştir.⁵⁸

Hâtemü'l-enbiyâ müellifi netice itibariyle hem şarkın hem de garbın Hz. Peygamber'e tarihî yerini veremediğini iddia eder. Ona göre bunun sebebi Avrupa'nın kalıtsal düşmanlığı, İslam dünyasının da makul olmayana (ve hurafelere) düşkünlüğüdür (*perestîş-i gayr-i ma'kûl*). Bu ifrat ve tefrit arasında Hz. Peygamber tarihî hakkını kaybetmiştir. Hâlbuki Muhammed b. Abdullah tarihin en büyük insanıdır.⁵⁹

Sonuç

Modernleşme-batılılaşma teşebbüslerinin Osmanlı Devleti başta olmak üzere bütün İslâm coğrafyasında siyasetten idareye, iktisat sisteminden hukuk düzenine, toplumsal hayata, ahlaka, zihniyet dünyasına, eğitim ve ilim anlayışlarına kadar hemen bütün alanlarda ciddi değişim ve dönüşümlere sebebiyet verdiği bilinen bir husustur. Modern düşünce, kurumsallaşma ve uygulamaların kırılma ve kopmalar getirdiği alanlardan biri de tarih/siyer yazıcılığı ve anlayışlarıdır. Klasik tarih/siyer yazıcılığı ve telakkisinden modern tarih/siyer yazıcılığı ve telakkisine geçiş sürecinde mühim roller üstlenen yazarlardan biri de Celal Nuri İleri'dir

→

Zekeriya Güler, "Buhârî ve el-Câmiu's-Sahîh'i Üzerine", *Bülent Ecevit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2/1 (2015), 1-24.

⁵⁷ Celal Nuri'ye göre şarkta ilmi araştırmalar (*tedkikât-ı ilmiye*) yok mesabesinde olduğu gibi Kur'an-ı Kerim de ilmi bir tefsirden mahrumdur. *Hâtemü'l-enbiyâ*, 30. Celal Nuri'nin burada kast ettiği tefsir modern bilim ve teknolojiyi esas alan bir tefsir olsa gerek. Modern dönem öncesinde yazılmış yüzlerce tefsir kitabını Celal Nuri "ilmi" bulmuyor.

⁵⁸ Celal Nuri, *Hâtemü'l-enbiyâ*, 24-28.

⁵⁹ Celal Nuri, *Hâtemü'l-enbiyâ*, 28-29. Celal Nuri bu tespitini birkaç kez tekrarlayacak, ilerleyen sayfalarda şunları da söyleyecektir: "Bu iddiamız Şark'ın da Garb'ın da hoşuna gitmeyecektir. Şark, sıfat-ı beşeriyesi üzerinde bu kadar ısrar eden 'Seyyidü'l-beşer'i her nasılsa fevka'l-beşer görmek istiyor. Garb ise sâir fasıllarımızda söylediğimiz üzere tarihteki mevki-i Ahmedî'yi küçültüyor". *Hâtemü'l-enbiyâ*, 102.

(1882-1938). Celal Nuri ilmiye mensubu olmamasına ve Batıcı/seküler bir aydın olarak bilinmesine rağmen hem ittihad-ı İslâm hem de Hz. Peygamber hakkında en hacimli kitapları yazan müelliflerden biridir. Celal Nuri'nin bu tutumu sahip olduğu modernist-ilerlemeci görüşleri meşrulaştırmak için dinden ve Hz. Peygamber'den istifade etme olarak değerlendirilse de dönemin hemen bütün İslâmcı, Türkçü ve Batıcı aydınlarında görüldüğü gibi devletin yoluna nasıl devam edeceği noktasında bir din/İslâm projesinin olduğunu, İslâm'ı birinci derecede önemseydiğini de göstermektedir.

Celal Nuri 1914 yılında neşrettiği *Hâtemü'l-enbiyâ* isimli kitabında hem Batılı yazarları hem de Müslüman müellifleri tenkit ederek yepyeni bir peygamber tipolojisi inşa etmeye çalışmıştır. Hz. Muhammed'i nebevî yönleriyle değil insanî taraflarıyla anlatmış, onu bir peygamber olarak değil, hükümet başkanı, kanun ve şariat koyucu, siyasetçi, diplomat, komutan, şair, filozof, fertlerin ve kitlelerin psikolojisini çok iyi yönlendiren ideolojik bir lider olarak öne çıkarmıştır. Celal Nuri'ye göre siyer sahasında şimdiye kadar yazılmış kitaplar objektif değildir, ilmî ölçütlere riayet etmemiştir, tenkide yer vermemiştir, bidat ve hurafelerle, uydurma ve abartılı bilgilerle doldurulmuştur, bu yüzden de Hz. Muhammed'e hak ettiği tarihî yeri verememiştir.

Celal Nuri tarih telakkisi, kaynaklara yaklaşım tarzı ve ilim zihniyeti modern-pozitivist-materyalist temayüllerin güçlü etkisi altında neşet ettiği ve siyer sahasında ciddi bilgilere, sağlıklı yorumlara sahip olmadığı için kendi içinde tutarlı, sistemli ve ilmî olan klasik tarih/siyer yazıcılığı ve anlayışlarını problemlili görmüştür. Modern dönemde bütün İslâm coğrafyasında ortaya çıkan İslâmî ilimlerin bir "tasfiye"ye ve "ayıklama"ya tâbi tutulmasına dönük niyet ve uygulamaları siyer sahasına da taşımaya çalışmıştır. Dönemi dikkate alındığında Celal Nuri'nin istisnaî olmadığı, son dönem Osmanlı âlimlerinin ve aydınlarının önemli bir kısmının benzer fikirlere sahip olduğu söylenebilir. Celal Nuri'yi öne çıkaran ise bu tarz görüşleri muhteva ve üslup itibarıyla sert bir şekilde ve ilk defa dillendiren yazarlardan biri olmasıdır.

Funding / Finansman: This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Conflicts of Interest / Çıkar Çatışması: The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Aycan, İrfan. "Urve b. Zübeyr". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 42/183-185. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.
- Bali, Rifat N. (haz.). *Mazide Kalmış Sahafklar, Koleksiyonerler (S)atılmış Arşivler, Evrâk-ı Metrükeler*. İstanbul: Libra Kitap, 2022.
- Buzpınar, Ş. Tufan. "Celal Nuri'nin Batılılaşma ve İslâm Anlayışları Üzerine Notlar". *Muhafazakâr Düşünce* 4/16-17 (Bahar-Yaz 2008), 215-232.
- Celal Nuri. "Biraz Uyanıklık... -Teşhis-". *İleri* 1493 (29 Mart 1338 / 29 Mart 1922), 2.
- Celal Nuri. "Zât-ı Hazret-i Muhammed: Hazret-i Peygamber'in Dehâsı". *İctihad* 82 (28 Teşrinisani 1329 / 11 Aralık 1913), 1803-1809.
- Celal Nuri. *Hâtemü'l-enbiyâ*. İstanbul: Yeni Osmanlı Matbaası ve Kütüphanesi, 1332.
- Çankaya, Ali. *Yeni Mülkiye Tarihi ve Mülkiyeliler*. 2/1021-1033. Ankara: Mars Matbaası, 1968-1969.
- Çoğ, Mehmet. "Celâl Nûri ve Hâtemü'l-Enbiyâ Adlı Eserine Göre Hz. Muhammed Tasavvuru". *İstem* 4/7 (2006), 87-98.
- Diğiroğlu, Filiz. *Osmanlı'da Dinî Matbuat – Sultan Abdülhamit ve II. Meşrutiyet Devrinde Kurumlar Aktörler Denetim*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2022.
- Dilbaz, Mahmut. "'Cübbe İçinde Bonjur' Bir Âlimin Sıra Dışı Portresi". *Dergâh* 377 (Temmuz 2021), 26-28.
- Dilbaz, Mahmut. *Dindar, Modern, İtaatkâr – Sultan II. Abdülhamid'in Eğitim Politikalarında İslâm Meselesi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2021.
- Duymaz, Recep. "Celâl Nuri İleri". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 42/183-185. İstanbul: TDV Yayınları, 1993.
- Fayda, Mustafa-Mustafa Uzun. "Siyer ve Megâzî". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: TDV Yayınları, 2009, 37/319-326.
- Gövsâ, İbrahim Alâettin. *Türk Meşhurları*. [İstanbul]: Yedigün Neşriyatı, ts.
- Güler, Zekeriya. "Buhârî ve el-Câmiu's-Sahîh'i Üzerine". *Bülent Ecevit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2/1 (2015), 1-24.
- Hagen, Gottfried. "'Kumandan' Olarak Peygamber [Hz.] Muhammed: Birinci Dünya Savaşı Öncesinde Osmanlılar'da Siyer Yazıcılığı". çev. Gülgün Uyar. *İstem* 8/15 (2010), 321-343.
- Kara, İsmail. "Bir Telif Türü Olarak Şerh ve Haşiyeler". <https://www.youtube.com/watch?v=l-wq5yrWQn0>
- Kara, İsmail. "Çağdaş Türk Düşüncesi Nasıl Ele Alınabilir?". *Din İle Modernleşme Arasında Çağdaş Türk Düşüncesinin Meseleleri* içinde, 11-71. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2003.
- Kara, İsmail. "Osmanlı-İslâm Dünyasında Yeni Tarih Telakkileri Şehbenderzâde Örneği". *Din ile Modernleşme Arasında Çağdaş Türk Düşüncesinin Meseleleri* içinde, 110-125. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2003.
- Kara, İsmail. "Tarih ve Hurafe – Çağdaş Türk Düşüncesinde Tarih Telakkisi". *Din ile Modernleşme Arasında Çağdaş Türk Düşüncesinin Meseleleri* içinde, 76-109. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2003.
- Kara, İsmail. *Cumhuriyet Türkiyesi'nde Bir Mesele Olarak İslâm 2*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.
- Kemikli, Nesime Beyza. *Siyer Yazıcılığında Dönüşüm – Meşrutiyet Dönemi Türkçe Siyer Yazıcılığı*. İstanbul: Dün, Bugün Yarın Yayınları, 2021.
- Özkan, Halit. "Zührî". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 44/544-549. İstanbul: TDV Yayınları, 2013.
- Saraçoğlu, Tuba Nur. "Cihet-i Vahde Risalesi Çerçevesinde Siyer ve Siyer Edebiyatı". *Otur*

- Baştan Yaz Beni – Oto/Biyografiye Taze Bakışlar* içinde 197-223. haz. Abdulhamit Kırmızı. 2. bs. İstanbul: Küre Yayınları, 2019.
- Uyanık, Necmi. *Siyasî Düşünce Tarihimizde Batıcı Bir Aydın Olarak Celâl Nuri (İleri)*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2003.
- Yıldız, Güllü. “‘Devr-i Cedid’ ve Din: Sultan Reşad Döneminde Siyer Tartışmaları”. *Sultan V. Mehmed Reşad ve Dönemi* içinde 3/1028-1056. ed. Fahrettin Gün ve dğr. İstanbul: TBMM Milli Saraylar, 2018.

Emevî Devletinin Irak Bölgesi Son Genel Valisi Yezid b. Ömer b. Hübeyre

The Last Governor General of the Umayyad State of the Iraq Region Yazid b. Omar b. Hubayra

Zekeriya Çelik*



Dr. Öğrencisi, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi Ve Sanatları Bölümü, Rize, Türkiye

PhD Student., Recep Tayyip Erdoğan University, Faculty of Theology, Department of Islamic History of Art, Rize, Turkey

zcelik6142@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0003-4418-0798>

*Corresponding Author / Sorumlu Yazar

İhsan Arslan



Prof. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Çarşamba İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Tarih Bölümü, Samsun, Türkiye

Professor, Ondokuz Mayıs University, Çarşamba Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of History, Samsun, Turkey

ihsan.arslan@omu.edu.tr | <https://orcid.org/0000-0003-4790-0711>

Mehmet Şamil Baş



Dr. Öğr. Üyesi, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi Ve Sanatları Bölümü, Rize, Türkiye

Assistant Professor, Recep Tayyip Erdoğan University, Faculty of Theology, Department of Islamic History of Art, Rize, Turkey

mehmetsamil.bas@erdogan.edu.tr | <https://orcid.org/0000-0002-3171-4909>

Article Type / Makale Tipi

Research Article / Araştırma Makalesi

DOI: 10.31591/istem.1466792

Article Information / Makale Bilgisi

Received / Geliş Tarihi: 08.04.2024

Accepted / Kabul Tarihi: 14.06.2024

Published / Yayın Tarihi: 30.06.2024

Cite as / Atıf: Çelik, Zekeriya - Arslan, İhsan - Baş, Mehmet Şamil. "Emevî Devletinin Irak Bölgesi Son Genel Valisi Yezid b. Ömer b. Hübeyre". *İstem* 43 (2024), 169-186.

<https://doi.org/10.31591/istem.1466792>

Plagiarism / İntihal: *This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software. / Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi.*



Copyright / Telif Hakkı: *"Authors retain the copyright of their works published in the journal, and their works are published under the CC BY-NC 4.0 license. / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC-BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanır."*

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/istem>

Emevî Devletinin Irak Bölgesi Son Genel Valisi Yezid b. Ömer b. Hübeyre

Öz

Yaklaşık bir asır hüküm süren Emevî devletinin kuruluşundan itibaren en sıkıntılı bölgesi Irak olmuştur. Bunun bilincinde olan Emevî halifeleri, Irak bölgesini Muâviye b. Ebî Süfyan'dan itibaren kudretli valiler eliyle yönetmeyi genel politika haline getirmişlerdir. Devletin ilk kuruluş yıllarında bölgenin iki önemli idari merkezi olan Basra ve Kûfe, tecrübeli ve mutedil yöneticiler eliyle idare edildi. Ancak bu şekilde bölge tam manasıyla itaat altına alınmadı. Muaviye'nin, Basra valisi Abdullah b. Âmir'i azledip yerine Ziyâd b. Ebîh'i atamasıyla bölgede sertlik yanlısı yönetim anlayışı başlamış oldu. Kûfe valisi Muğîre b. Şu'be'nin vefatından sonra burası da Ziyâd b. Ebîh'e bağlanınca bölgede tam manada Emevî hakimiyeti sağlanmış oldu. Aldülmelik b. Mervân'ın Haccâc b. Yusuf'u Irak bölgesinin tamamına yönetici olarak atamasıyla başlayan genel valilik uygulaması, Ömer b. Abdülazîz döneminde kaldırılmış olsa da ondan sonraki dönemlerde devletin yıkılışına kadar devam etti. Emevîlerin son döneminde merkezdeki iktidar mücadelesi nedeniyle eyaletlerde de istikrar iyice bozulmuştu. Başkentteki iktidar mücadelesinden zaferle çıkan Emevîlerin son halifesi Muhammed b. Mervân yönetimi ele geçince, Yezid b. Ömer b. Ömer b. Hübeyre'yi Irak genel valiliğine getirmişti. İbn Hübeyre, valiliği döneminde Irak bölgesinde son kez Emevî devletinin egemenliğini tesis etmeyi başarmış olsa da Abbâsî ihtilalcilerinin ilerleyişini durduramamıştı. Merkezden halifenin öldürüldüğüne dair gelen haberlere rağmen direnişini sürdüren vali, kendisine gönderilen eman mektubundaki güvencelere binaen Abbâsî yöneticilerine teslim oldu. Bir süre Ebû Câfer Mansûr'un yanında kalan İbn Hübeyre, verilen sözlerin tutulmaması nedeniyle kendisine kurulan bir tuzakla öldürüldü.

Anahtar Kelimeler: Emevî Devleti, Vali, İbn Hübeyre, Irak Bölgesi, Abbâsî İhtilali.

The Last Governor General of the Umayyad State of the Iraq Region Yazid b. Omar b. Hubayra

Abstract

The most troubled region of the Umayyad state, which ruled for about a century, has been Iraq since its establishment. The Umayyad caliphs, who were aware of this, made it a general policy to govern the Iraqi region by powerful governors from Mu'awiya b. Abi Sufyan onwards. In the early years of the state, Basra and Kufa, the two important administrative centres of the region, were administered by experienced and moderate rulers. However, the region could not be completely subjugated in this way. When Mu'awiya dismissed Abdullah b. 'Amir, the governor of Basra, and appointed Ziyad b. Abih in his place, a harsh administration approach started in the region. After the death of the governor of Kufa, Mughira b. Shu'be, this place was also connected to Ziyad b. Abih, and the Umayyad rule was fully established in the region. The practice of general governorship, which started with the appointment of Hajjaj b. Yusuf as the administrator of the entire Iraqi region by al-Adulmalim b. Marwan, was abolished during the reign of 'Umar b. 'Abd al-'Abd al-'Aziz, but it continued until the collapse of the state in the following periods. In the last period of the Umayyads, the stability in the provinces had deteriorated due to the power struggle in the centre. When the last Umayyad caliph Muhammad b. Marwan, who emerged victorious from the power struggle in the capital, took over the government, he appointed Yazid b. 'Umar b. 'Umar b. Hubayra to the governorship of Iraq. Although Ibn Hubayra succeeded in establishing the sovereignty of the Umayyad state for the last time in Iraq during his governorship, he could not stop the advance of the Abbâsîd revolutionaries. The governor, who continued his resistance despite the news from the centre that the caliph had been killed, surrendered to the Abbâsîd rulers based on the assurances in the letter of emanation sent to him. Ibn Khubayra, who stayed with Abû Ja'far Mansûr for a while, was killed in a trap set for him due to the broken promises.

Keywords: Umayyad State, Governor, Ibn Hubeyra, Iraq Region, Abbâsîd Revolution.

Giriş

Emevî devletinin yönetilmesi en zor bölgesi şüphesiz Irak idi. Çünkü bölge başta Emevî muhalifi Hz. Ali taraftarları ile Hârîcilerin yoğun olarak yaşadıkları bir yer konumundaydı. Buna bir de fetih hareketleri sonucunda Müslümanların haki-miyetine giren şehirlerdeki gayr-i müslim unsurlar eklenince, bölge son derece karmaşık bir beşerî yapıya sahip olmuştu. Bununla birlikte Irak, devletin doğu fe-tihlerinin merkez üssü olması ve fetihlerden elde edilen gelirler nedeniyle hazine için gelir kapısıydı. Bunun yanında tarıma elverişli verimli arazilerdeki ürünlerden toplanan vergilerle de dikkat çekiyordu. Bütün bu nedenlerden dolayı Emevî hali-feleri bölgeye idareci tayin ederken daha seçici davranmışlardır.

Irak bölgesi sayılan bu gerekçeler nedeniyle idaresi zor bir bölge olmasına karşın, yine aynı nedenlere bağlı olarak Irak valiliği görevi ise prestijli bir idari makamdı. Bu anlamda halifeden sonraki en yüksek yönetici olarak adlandırılabilen Irak genel valileri, Emevî devletinde adlarından hep söz ettirmişlerdir. Öyle ki bazı-ları yaptıkları faaliyetlerle halifelerden bile daha çok öne çıkabilmişlerdir. Emevî devletinde Ziyâd b. Ebîh ile oğlu Ubeydullah b. Ziyâd, Haccâc b. Yûsuf, Hâlid b. Ab-dullah el-Kasrî, Yusuf b. Ömer es-Sekafî ve Ömer b. Hübeyre adından söz ettiren başlıca Irak valileri olarak sıralanabilir. Bunlardan başka devletin yıkılış dönemin-de göreve getirilen Irak'ın son genel valisi Yezîd b. Ömer b. Hübeyre de dikkat çeki-cidir.

Babası Irak'ın kudretli valilerinden olan Ömer b. Hübeyre ile ilgili çalışma¹ olmasına karşın; kendisi hakkında müstakil bir çalışma olmayan Yezîd b. Ömer b. Hübeyre, dağılmakta olan Emevî devletinin en sıkıntılı bölgesinde göreve getiril-miştir. İlk etapta başarılı askeri faaliyetleri sayesinde Irak'ta son kez Emevî haki-miyetini sağlamayı başarmış ancak aynı başarıyı Abbâsî ihtilalcileri karşısında gös-terememişti. Bu çalışmada, Ebû Hanife'ye karşı tavrıyla da bilinen İbn Hübeyre hakkında kaynaklarda yer alan bilgiler bir araya getirilmek suretiyle Emevîlerin Irak'taki son genel valisinin hayatı, faaliyetleri ve yönetim anlayışının ortaya ko-nulması amaçlanmıştır.

1. Nesebi ve Irak Genel Valiliğine Getirilişi

Ebû Hâlid künyesine sahip olan Yezîd b. Ömer b. Hübeyre, Irak'ın kudretli valilerinden Ömer b. Hübeyre'nin oğludur. Aslen Şam'lı olan İbn Hübeyre 87/706 yılında doğmuştur.² Babası Ömer b. Hübeyre'nin tam adı ise Ömer b. Hübeyre b.

¹ Melek Yılmaz Gömbeyaz, "Emevîler Dönemi Bir Irak Genel Valisi Portresi: Ömer b. Hübeyre", *Karedeniz Teknik Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 3/2 (2016), 120-156.

² Ebû'l-Kâsım Ali b. Hasan İbn Asâkir, *Târîhu medîneti Dimaşk* (Beyrut: Daru'l Fikr, 1995), 65/324-325; Ebû'l-Abbâs Şemsüddîn Ahmed b. Muhammed İbn Hallikân, *Vefeyâtü'l-a'yân*, ed. İhsan Abbas (Beyrut: Dâru Sadr, 1978), 6/313; Ebû Saîd Salâhuddîn Halîl b. İzziddîn es-Safedî, *el-Vâfi bi'l-vefeyât* (Beyrut: Daru lhyâi'l Tûrasi'l Arabiyye, 2000), 28/16; Ebû Abdillâh Şemsüddîn Muhammed b. Ahmed b. Osmân Zehebî, *Siyeru a'lâmi'n-nübelâ* (Beyrut, 1996), 6/207; Hayruddîn ez-Ziriklî, *el-A'lâm, kâmus terâcim li eşheri'r-ricâl ve'n-nisâ mine'l-Arab ve'l-musta'rebîn ve'l-musteşrikîn* (Beyrut, 2002), 8/185.

Muâviye b. Sükeyn b. Bağîz b. Mâlik b. Es'ad b. Adî b. Fezâre Ebu'l-Müsennâ'dır.³ Ebu'l-Müsennâ onun künyesidir.⁴ İlk yöneticilik deneyimini Velîd b. Yezîd zamanında Kinnesrîn bölgesinde yaptığını⁵ tespit ettiğimiz İbn Hübeyre'nin, buradaki yönetimine dair herhangi bir bilgiye rastlayamadık.

Kendinden önceki birçok valide olduğu gibi İbn Hübeyre'nin de Irak valiliği öncesindeki hayatına dair neredeyse hiçbir bilgi yoktur. Onun Irak genel valiliğine atanması ile ilgili ise iki rivayet olduğunu görüyoruz. Bunlardan birincisine göre onu Irak valiliğine İbrahim b. Velîd atamıştı. Buna göre Yezîd b. Velîd'in vefatından sonra hilafete geçen İbrahim b. Velîd, kendisinden sonra Abdülazîz b. Haccâc b. Abdülmelîk b. Mervân'ı veliaht olarak belirledikten sonra Yezîd b. Ömer b. Hübeyre'yi Irak'a vali olarak atadı. Bunun üzerine İbn Hübeyre, daha sonraları kendi adıyla anılacak olan sarayın olduğu yere gitmiş, orada yaptırdığı sarayı kendisi ve ordusu için merkez edinmişti.⁶

İkinci ve daha çok tercih edilen rivayete göre ise İbn Hübeyre'yi Irak valiliğine 128/745 yılında Mervân b. Muhammed getirmişti.⁷ Taberî'deki rivayete göre Mervân b. Muhammed 127 yılı Zilkade ayında Şam'da işleri yoluna koyup, muhalifleri temizleyince Yezîd b. Ömer b. Hübeyre'yi çağırarak onu Irak'a vali olarak göndermişti.⁸ Taberî'deki diğer bir rivayet de bu durumu desteklemektedir. Buna göre Yezîd b. Velîd vefat edip yerine İbrahim b. Velîd hilafete gelince, Abdullah b. Ömer b. Abdülazîz'i Irak valiliği görevinde bırakmıştı. Ancak Mervân b. Muhammed hilafeti ele geçirince İbn Ömer'in komutanlarından biri olan Nadr b. Saîd el-Haraşî'ye mektup yazarak kendisini Irak valiliğine getirdiğini yazmış Lakin Abdullah b. Ömer görevi ona devretmeyi kabul etmemişti. Bunun sonucunda ikili arasında dört ay kadar süren çatışma yaşanmıştı.⁹

Diğer bir rivayete göre de Mervân b. Muhammed halife Yezîd b. Velîd'in ölüm haberini alınca hilafete geçen İbrahim b. Velîd'in üzerine doğru yola çıkmış, önce Kinnesrîn'e varmıştı. O sırada buranın valisi Yezîd b. Velîd'in kardeşi Bişr b. Velîd idi. Mervân şehre varınca insanları kendisine biat etmeye çağırdı. Bunun üzerine orada bulunan Yezîd b. Ömer b. Hübeyre ile Kays kabilesi mensupları ona meyletmişlerdi.¹⁰ Rivayetten de anlaşılacağı üzere Velîd b. Yezîd zamanında Kinnesrîn'de vali olan İbn Hübeyre, Yezîd b. Velîd zamanında görevinden alınmış an-

³ Ebü'l-Hasen Ahmed b. Yahyâ b. Câbir el-Belâzurî, *Ensâbü'l-eshrâf*, ed. Süheyl Zekkar - Rıyaz Zirikî (Beyrut: Daru'l Fikr, 1996), 5/265; İbn Asâkir, *Târîhu medîneti Dimaşk*, 19/373.

⁴ Ebü Muhammed Abdullah b. Müslim İbn Kuteybe, *el-Meârif* (Kahire: Daru'l Meârif, ts.), 408.

⁵ İbn Hallikân, *Vefeyâtü'l-a'yân*, 6/313; Zirikî, *el-A'lâm, kâmus terâcim li eşheri'r-ricâl ve'n-nisâ mine'l-Arab ve'l-musta'rebîn ve'l-musteşrikîn*, 8/185.

⁶ Ebü Hanîfe Ahmed b. Dâvûd Dîneverî, *el-Ahbârü't-tivâl*, ed. Abdul Mut'im Âmir (Beyrut, ts.), 350.

⁷ Halîfe b. Hayyât, *Târîhu Halîfe b. Hayyât*, çev. Abdülhâlık Bakır (Ankara, 2001), 459; İbn Hallikân, *Vefeyâtü'l-a'yân*, 6/313; Zirikî, *el-A'lâm, kâmus terâcim li eşheri'r-ricâl ve'n-nisâ mine'l-Arab ve'l-musta'rebîn ve'l-musteşrikîn*, 8/185.

⁸ Ebü Câfer Muhammed b. Cerîr Taberî, *Târîhu't-Taberî*, çev. Cemalettin Saylık (Ankara: Ankara Okulu Yayınları, 2021), 7/350.

⁹ Taberî, *Târîhu't-Taberî*, 7/337-345.

¹⁰ Taberî, *Târîhu't-Taberî*, 7/320.

cak şehirde kalmaya devam etmişti. Mervân b. Muhammed'in gelişi ile de onun tarafında yer almıştı. Nitekim Mervan b. Muhammed'in hareketinin daha başında onun tarafında yer alması İbn Hübeyre'nin ilerleyen zamanlarda Irak genel valiliği görevine atanmasında etkili olmuş olmalıdır. Bu durumda rivayetler birlikte değerlendirildiğinde İbn Hübeyre'nin Mervân b. Muhammed tarafından Irak'a vali olarak atanmış olması daha doğru gibi durmaktadır.

2. İbn Hübeyre Irak'a Atandığında Bölgedeki Genel Durum

Hişâm b. Abdülmelik'in vefatından sonra Emevî devletinde hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktı. İbn Kesîr bu durumu şöyle dile getirmişti: "Hişâm b. Abdülmelik ölünce Emevî hükümdarlığı da öldü. Cihad geriledi, yönetim sarsıldı. Hişâm'dan sonra Emevî hükümlerliği yedi yıl daha devam etse de bu süre ihtilaf ve kargaşa içinde devam etti. Nihayet Abbâsiler ayaklanıp ellerindeki nimet ve hükümdarlığı yağmaladılar. Bir kısmını öldürüp halifeliği ellerinden aldılar."¹¹ Bu tespite binaen Hişâm'dan sonra Velîd b. Yezîd ile başlayan bu döneme Emevî devletinin yıkılış dönemi diyebiliriz.

Velîd halife olunca Hişâm'ın görevlilerini azletmiş ve onlara çeşitli eziyetlerde bulunmuştu. O sırada Irak valisi olan Yusuf b. Ömer ise bu muamelenin dışında tutulmuştu. Yusuf b. Ömer'in azledilmemesinin nedeni ise Hişâm'ın yazışmaları arasında bulunan bir mektup idi. Buna göre Hişâm, valilerine Velîd'i veliahtlıktan azletmek için mektup yazmış ancak Yusuf b. Ömer bunu kabul etmemişti.¹² Dolayısıyla bu dönemde hanedan üyeleri arasındaki veliahtlık mücadelesi de ciddi bir boyuta ulaşmıştı diyebiliriz.

Velîd b. Yezîd hilafete geldikten bir süre sonra Yusuf b. Ömer'i azletmeyi düşünmüştü. Bu nedenle ona bir mektup yazarak kendisinden önceki halife Hişâm'a çokça mal getirdiğini hatırlatmıştı. Ona çıkıp gelmesini bildirmiş ve gelirken de yanında bir şeyler getirmesini istemiş ki böylece senin hakkında hüsnü zanda bulunabileyim diye eklemişti. Bunun üzerine Yusuf yanında bolca miktarda mal olduğu halde yola çıkıp Şam'a gelmişti. Şam'da karşılaştığı ileri gelenlerden biri ona Velîd'in kendisini görevden azledip yerine başka birini görevlendireceğini söylemiş, eğer buna engel olmak istiyorsan vezirlere bir şeyler vererek onların durumunu iyileştir diye de tavsiyede bulunmuştu. Yusuf, onlara verecek fazladan bir şeyinin olmadığını söyleyince bu kişi kendisine borç verebileceğini söylemişti. Yusuf ona sen onların halife nezdindeki yerlerini daha iyi bilirsin, dilediğin gibi onlara bu parayı dağıt demişti. O kişi parayı dağıtmış ve Yusuf'a başka tavsiyelerde de bulunmuştu. Bu tavsiyeleri yerine getiren Yusuf b. Ömer, Hâlid b. Abdullah'ı elli milyon dirhem karşılığında halifeden aldığı gibi Irak valiliği görevine de devam etmişti.¹³ Bu rivayet Emevî devletinin bu dönemde içinde bulunduğu durumu gös-

¹¹ Ebü'l-Fidâ İsmail b. Ömer İbn Kesîr, *el-Bidâye ve'n-nihâye*, ed. Ziya Kazıcı, çev. Mehmet Keskin (İstanbul: Çağrı Yayınları, ts.), 10/13-14.

¹² Ebü'l-Abbâs Ahmed b. Ebî Ya'kûb İshâk b. Ca'fer Ya'kubî, *Târihu'l-Yâ'kubî* (Beyrut, 2010), 2/261-262.

¹³ Belâzurî, *Ensâbü'l-eşraf*, 9/116; Taberî, *Târihu't-Taberî*, 7/246-247; Zehebî, *Siyeru a'lâmi'n-nübelâ*, →

termesi bakımından önemli olduğu gibi, Irak genel valiliği makamının da ne kadar kıymetli olduğunu göstermesi adına dikkate şayandır. Nitekim rivayete göre Yusuf b. Ömer bu görevde kalabilmek adına yüklü bir miktarda borcun altına girmeyi bile göze alabiliyordu.

Yusuf b. Ömer'den sonra Irak'a vali olan Mansûr b. Cumhûr ise yeni halife Yezîd b. Velîd'in yanında yer alarak bu makama ulaşmıştı. Mansûr'un, Yezîd ile birlikte hareket etmesinin nedeni kabilecilik duygularıyla denilebilir. Çünkü Yezîd'in yanında yer almasının nedenlerinden biri, selefi durumundaki Yusuf b. Ömer'in, eski vali Hâlid b. Abdullah'ı öldürmesi idi.¹⁴ Dolayısıyla Mansûr b. Cumhûr kendisi Yemenî kabileye mensup biri olarak idari anlayışını daha başlangıçta Kaysî düşmanlığı üzerine kurmuştu diyebiliriz.

Yemenî kabilelerin desteği ile iktidarı ele geçiren Yezîd b. Velîd onların tarafını tuttu ve idari görevlerde bu kabileden olanlara öncelik verdi.¹⁵ Yezîd'in Irak'a atadığı Mansûr b. Cumhûr ve diğer görevlileri, Kaysîlere kötü muamele etmeye başlayınca Hıms, Filistin ve Ürdün gibi yerlerde halife Yezîd'e karşı isyan girişimleri oldu. Emevî ailesinden bazıları da bu isyan hareketlerine destek oldular. Ancak halife Yemenilerin desteğiyle bu isyanları bastırdı.¹⁶ Halife bu durumu sakinleştirmek için Mansûr'u azlederek Ömer b. Abdülaziz'in oğlu Abdullah'ı Irak'a vali olarak atadı.¹⁷ Yusuf el-İş işe onun azledilme nedeni olarak kötü ve düzensiz yönetimi gerekçe göstermektedir.¹⁸

Mansûr b. Cumhûr halife Velîd b. Yezîd'i sarayında kuşatan ve onu öldüren gurubun içinde idi.¹⁹ Taberî'deki rivayete göre Velîd b. Yezîd 126/743 yılı Cemâziyelâhir ayının son günlerinde katledilmiş ve Yezîd b. Velîd'e biat edilmişti. Aynı gün yeni halife tarafından Irak genel valiliği görevine getirilen Mansûr b. Cumhûr Irak'a doğru yola çıkmış, Hîre'ye gelerek hazineyi kontrol altına almış ve halka alacaklarını dağıtmıştı. Ardından da emri altındaki yerlere görevliler atayarak yeni halife için bölge halklarından biat almıştı.²⁰ Daha sonra Hîre'deki komutanlara mektup yazarak önceki vali Yusuf b. Ömer'i tutuklamalarını onlardan istemişti. Ancak mektup Yusuf b. Ömer'in eline geçmiş ve Yusuf kaçarak Şam'a gitmeye karar vermişti.

→

5/443.

¹⁴ Taberî, *Târihu't-Taberî*, 7/286; Ebu-Hasan Ali b. Muhammed İbnü'l Esîr, *el-Kâmil fi't-tarih*, ed. Mertol Tulum, çev. Heyet (İstanbul: Bahar Yayınları, 1991), 5/247; Ebû Zeyd Abdurrahman b. Muhammed İbn Haldûn, *Târihu İbn Haldûn*, ed. Halil Şehade - Süheyl Zekkar (Beyrut: Daru'l Fikr, 2001), 3/136.

¹⁵ Ahmet Muhtar İbâdî, *fi't-Târihi'l-Abbâsî ve'l-Endelüsî* (Beyrut, 1972), 12-13; Hüseyin Atvan, *Sîretü Velîd b. Yezîd* (Kahire: Daru'l Meârif, ts.), 311-312.

¹⁶ Muhammed Süheyl Takkûş, *Târihu'd-devleti'l-Ümeviyye* (Beyrut: Daru'n-Neffas, ts.), 194; Hasan İbrahim Hasan, *Siyasî, Dini, Kültürel, Sosyal İslam Tarihi*, çev. İsmail Yiğit - Sadreddin Gümüş (İstanbul: Kayihan Yayınları, 2011), 1/447.

¹⁷ Ali Aksu, *Mervân b. Muhammed ve Emevî Devletinin Yıkılışı* (İstanbul: Kitabevi Yayıncılık, 2007), 260.

¹⁸ Yusuf el-İş, *ed-Devletü'l-Ümeviyye* (Dimeşk Suriye: Daru'l Fikr, 1975), 304.

¹⁹ Taberî, *Târihu't-Taberî*, 7/286; İbnü'l Esîr, *el-Kâmil fi't-tarih*, 5/241; İbn Haldûn, *Târihu İbn Haldûn*, 3/134; Ebû Muhammed Alî b. Ahmed b. Saîd İbn Hazm, *Cemheretü ensâbi'l-Arab* (Kahire: Daru'l Meârif, ts.), 458.

²⁰ Taberî, *Târihu't-Taberî*, 7/286.

Belkâ denilen yerde akrabalarının arasında kadın kılığına girerek saklanmaya çalışan Yusuf b. Ömer yakalanarak hapsedilmişti.²¹ Böylece Mansûr b. Cumhûr, ilk etapta bölgede hakimiyeti ele geçirerek yeni halifeye itaat edilmesini sağlamıştı.

Mansûr kardeşi Manzûr b. Cumhûr'u da Horasân'a tayin etmişti. Ancak o sırada Horasân valisi olan Nasr b. Seyyâr, şehri terk etmeyerek idareyi Manzûr'a teslimi yanaşmamıştı.²² Nasr b. Seyyâr itaate yanaşmadığı gibi bölgeyi kendi idaresi altında tutarak halkı kendisine biate çağırması²³ dahası kontrolü altındaki yerlere kendi valililerini bile atamıştı.²⁴ Dolayısıyla Mansûr, Irak'ın merkezinde itaati sağlamış olsa da bölgenin tamamı için aynı şey söylenemez.

Mansûr b. Cumhûr Kûfe'ye Recep ayının sonlarında varmış, Şaban ayında ve Ramazan'ın sonuna kadar kaldıktan sonra görevden alındığı için bölgeden ayrılıp Şam'a dönmüştü.²⁵ Dolayısıyla Mansûr'un Irak valiliği iki ay sürmüştü ve daha sonra halife Yezid b. Velid tarafından azledilerek yerine Abdullah b. Ömer b. Abdülazîz atanmıştı.²⁶

Halife, Abdullah b. Ömer b. Abdülazîz'i Irak'a vali olarak atadığında Mansûr'un ona itaat etmeyeceğinden endişe ederek Irak'ta bulunan Şamlı komutanlara mektup yazarak yeni vali İbn Ömer'den yana olmalarını istemişti. Ancak korktuğu olmamış ve Mansûr b. Cumhûr sorun çıkartmadan görevi yeni valiye devretmişti.²⁷ Bu süreçte Haricî Dahhak b. Kays eş-Şeybânî'ye karşı yeni valinin yanında yer almış ve pek çok fayda sağlamıştı. Ancak Abdullah b. Ömer'in ordusu hezimetle uğrayınca Mansûr kaçarak Vâsıt'a gitmişti. Burada Abdullah b. Ömer'e şöyle demişti: “ İnsanlar arasında bunlar gibisini görmedim. Niçin bunlarla savaşarak onların Mervân b. Muhammed'in üzerine gitmelerine engel oluyorsun. Onlardan hoşnut olduğunu söyle ve onları Mervân ile baş başa bırak. Böyle yaparsan bizi bırakıp Mervân'ın üzerine gideceklerdir. Bu sayede onlar birbirleriyle uğraşırken sen de yerinde rahat etmiş olacaksın. Eğer kazanırlarsa sen de onların yanında emniyet içinde olursun. Mervân galip gelirse ona daha dinç bir halde muhalefet edebilirsin. Kaldı ki bu mücadele uzun sürecek gibi duruyor.” Bunun üzerine Abdullah b. Ömer ona: “Acele etme! Biraz bekleyip durumu görelim” dediyse de Mansûr b. Cumhûr “Ne diye bekleyelim. Kaldı ki biz onlarla uğraşmaya devam ettikçe bu Mervân'ın işine yarayacak” dedi ve gidip onlara biat ettiğini bildirdi.²⁸ Böylece devlete muhalif bir hareket olan Hârîcilerin tarafına geçmiş olan Mansûr'un bu hareketinin nedeninin kabile asabiyetinden kaynaklanan siyasi bir

²¹ Taberî, *Târihu't-Taberî*, 7/285-291; İbnü'l Esîr, *el-Kâmil fi't-tarih*, 5/247-249; İbn Hallikân, *Vefeyâtü'l-a'yân*, 7/110-111.

²² Taberî, *Târihu't-Taberî*, 7/294-295; İbnü'l Esîr, *el-Kâmil fi't-tarih*, 5/249; Muhammed Abdülhayy Muhammed Şa'ban, *Sadrü'l-İslâm ve'd-devleti'l-Ümeviyye* (Beyrut, 1987), 178.

²³ Takkûs, *Târihu'd-devleti'l-Ümeviyye*, 171.

²⁴ Taberî, *Târihu't-Taberî*, 7/295.

²⁵ Taberî, *Târihu't-Taberî*, 7/286.

²⁶ İbn Haldûn, *Târihu İbn Haldûn*, 3/137.

²⁷ İbn Kesîr, *el-Bidâye ve'n-nihâye*, 10/34.

²⁸ Taberî, *Târihu't-Taberî*, 7/337-345; İbnü'l Esîr, *el-Kâmil fi't-tarih*, 5/279-281.

tercih olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü kendisi Yemenî taraftarı biri iken, Kaysîler Mervân'ın saflarında idiler.²⁹

Emevî devletinde Velîd b. Yezîd'in darbe sonucu tahtan indirilerek öldürülmesi devleti süratle yıkıma götüren aile içi çekişmelerin aleni olarak gün yüzüne çıkmasına neden olmuştu. Böylesine karmaşık siyasi bir ortamda halifelere itaatle bağlı olan valiler de kendilerini sağlama alma adına bazı siyasi tedbirlere başvurma ihtiyacı hissetmişlerdir. Mansûr b. Cumhûr'dan sonra Irak'a vali olan Abdullah b. Ömer b. Abdülazîz'in hareketini bu duruma örnek göstermek mümkündür. Buna göre Hz. Ali'nin kardeşi Ca'fer b. Ebî Tâlib'in torunlarından, Medîne'de doğup büyümüş olan Abdullah b. Muâviye³⁰ 126/743 yılında kardeşi ile beraber Irak valisi Abdullah b. Ömer b. Abdülazîz'i ziyaret etmek için Kûfe'ye gelmişti. İsyan amacı taşımayan bu ziyaret sebebiyle vali Abdullah b. Ömer, misafirlerine ikramda bulunup onları güzelce ağırladı. Bu durum halife Yezîd b. Velîd'in vefat edip yerine kardeşi İbrahim Velîd'e biat edilinceye kadar devam etti. Irak valisi Abdullah b. Ömer de insanları yeni halifeye biate davet etti. İnsanlar da bu davete icabet ettiler. Ancak bu sırada Mervân b. Muhammed'in biate yanaşmadığı ve ordusuyla İbrahim b. Velîd'in üzerine doğru yola çıktığı haberi geldi. Bunun üzerine vali Abdullah b. Ömer, Abdullah b. Muâviye'yi yakınında tuttu. Bununla beraber ona verdiği atıyyeyi de artırdı. Irak valisi Abdullah b. Ömer'in böyle davranmaktan maksadı Mervan b. Muhammed ile İbrahim b. Velîd arasındaki mücadeleden Mervan'ın galip çıkması durumunda Abdullah b. Muaviye'nin de desteğiyle Mervan'a karşı mücadele etmekte.³¹

Görüleceği üzere vali Abdullah b. Ömer b. Abdülazîz kendisi de Ümeyye ailesinin bir ferdi olarak aile içi bu çekişmede halife İbrahim b. Velîd'in tarafında yer aldı. Bunu yaparken de pek çok Hz. Ali taraftarı gibi isyan etme potansiyeli olan Abdullah b. Muaviye'nin desteğini ummaktan bile geri kalmadı.

Emevî devletinde Halife Velîd b. Yezîd darbe ile tahttan indirilerek öldürülmüş, yerine gelen Yezîd b. Velîd de vefatı nedeniyle kısa süre hilafette kalabilmişti. Onun yerine halife olan İbrâhim b. Velîd'in halifeliliğini kabul etmeyen Mervân b. Muhammed ise ordusu ile Şam'a doğru harekete geçmişti. Süheyl Takkûş'un ifadesiyle devletin içinde bulunduğu bu kaos ortamı hanedan üyelerinin gönüllerindeki hırsları harekete geçirmiş ve herkes kendisini devlet başkanlığı konusunda hak sahibi görmeye başlamıştı.³² Bu konuda kendisini hak sahibi görenlerden biri de bağımsız hareket etme eğilimi bulunan ve o sırada Irak valisi olan Abdullah b.

²⁹ Kabilelerin desteklediği idareciler hususunda geniş bilgi için Bkz. Taberî, *Târihu't-Taberî*, 7/343.

³⁰ Hasan Onat, *Emevîler Devri Şii Hareketleri ve Günümüz Şiiliği* (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 1993), 134; Ethem Ruhi Fırlalı, "Abdullah b. Muaviye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Erişim 10 Ekim 2023).

³¹ Taberî, *Târihu't-Taberî*, 7/322-324; İbnü'l Esîr, *el-Kâmil fi't-tarih*, 5/270-271; Nebîh Âkil, *Târihu hilafetü benî Ümeyye* (Darul Fikr, 1975), 364.

³² Muhammed Süheyl Takkûş, *Emevî Devleti Tarihi*, çev. Mücahit Yüksel (İstanbul: Hikmetevi Yayınları, 2016), 201-202.

Ömer b. Abdülaziz idi. O, Mervân b. Muhammed'in yönetimi ele geçirmesini kabul etmeyerek eski şekli üzerine bölgeyi idare etmeye devam etti. Bunu yaparken de en büyük desteği Yemenî kabilelerden alıyordu. Mervân b. Muhammed ise onun bu hareketine başlangıçta fazla önem vermese de Abdullah b. Ömer'in günden güne gücünü artırdığını görünce onunla mücadeleye girişti.³³

Tüm bunlardan sonra Emevîler'in son döneminde gerek merkezdeki iktidar mücadelesi ve gerekse Irak bölgesindeki devlet görevlilerinin kendi aralarındaki çekişme, muhalif grupların hareketlerine zemin hazırlamıştı diyebiliriz. Bu durum devletin yıkılışını hızlandıran en önemli etkenlerden olmuştur.

3. İbn Hübeyre'nin Marifetiyle Irak'ta Emevî Hakimiyetini Yeniden Sağlaması

Irak'ta durum bu minval üzere iken Mervân b. Muhammed, bölgede düzeni sağlaması için Yezîd b. Ömer b. Hübeyre'yi oraya vali olarak atadı. Yezîd b. Hübeyre 129/746-747 yılı Ramazan ayında önce Kûfe'ye varıp oradaki Hârîcileri hezimete uğrattıktan sonra Vâsıt şehrine geçerek burada eski vali Abdullah b. Ömer b. Abdülaziz'i yakalayarak hapsedti.³⁴ İbn Hübeyre eski valiyi Cezîreye gönderdi ve Abdullah b. Ömer, ölene kadar Harran'da hapiste kaldı.³⁵

Yezîd b. Ömer b. Hübeyre Irak'a vali olduktan sonra bölgede Emevî devletinin egemenliğini yeniden tesis etti. Bu durumu İbn Esîr: "İbn Hübeyre, Hârîcilerin köküne Irak'tan kazıdı ve Irak'ı ele geçirdi"³⁶ şeklinde aktarırken; diğer bazı kaynaklarda ise bu durum "İbn Hübeyre, Irak'ı Mervân b. Muhammed'in idaresi altında topladı. Emevî devleti adına Irak'ı itaat altına alan ilk kişi Ziyâd b. Ebîh iken bunu gerçekleştiren son kişi ise Yezîd b. Ömer b. Hübeyre oldu"³⁷ şeklinde ifade edilmektedir.

İbn Hübeyre bölgede hakimiyeti büyük oranda askerî faaliyetlerle sağladı. Bunu yaparken bölgeye geldikten sonra Hârîci isyanlarını bastırmakla işe başladı.³⁸ Daha sonra Abdullah b. Ömer zamanında isyan eden Abdullah b. Muaviye'nin üzerine gidip onu mağlup etti.³⁹ Diğer taraftan kendinden önceki valilerden olan ve Hârîcilerle birlikte hareket eden Mansûr b. Cumhûr'u yenilgiye uğrattı. Daha sonra da Vâsıt'a bulunan ve selevî durumundaki vali Abdullah b. Ömer'in üzerine giderek onu yakaladı ve hapsedti.⁴⁰ Bütün bunlar İbn Hübeyre'nin askeri başarıları olarak değerlendirilebilir. Onun bu başarıları sayesinde Irak bölgesinde asayiş yeniden

³³ Julius Wellhausen, *Arap Devleti ve Sukûtu*, çev. Fikret Işıltan (Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1963), 183-184; Takkûş, *Emevî Devleti Tarihi*, 202.

³⁴ Taberî, *Târihu't-Taberî*, 7/376; İbnü'l Esîr, *el-Kâmil fi't-tarih*, 5/294.

³⁵ Belâzurî, *Ensâbü'l-eşrâf*, 9/197; Abdulmunim Macid, *et-Târihu's-siyâsî li'd-devleti'l-Arabîyye asru'l-hulefâi'l-Ümeviyyîn*, ts., 318.

³⁶ İbnü'l Esîr, *el-Kâmil fi't-tarih*, 5/293.

³⁷ İbn Hallikân, *Vefeyâtü'l-a'yân*, 6/313; Safedî, *el-Vâfi bi'l-vefeyât*, 28/15-16.

³⁸ İbnü'l Esîr, *el-Kâmil fi't-tarih*, 5/293; İbn Hallikân, *Vefeyâtü'l-a'yân*, 6/313; Safedî, *el-Vâfi bi'l-vefeyât*, 28/15-16.

³⁹ Taberî, *Târihu't-Taberî*, 7/398-401; İbnü'l Esîr, *el-Kâmil fi't-tarih*, 5/306-308.

⁴⁰ Aksu, *Mervân b. Muhammed ve Emevî Devletinin Yıkılışı*, 132-133.

sağlanmış oldu.

Irak'ın son genel valisi Yezîd b. Ömer b. Hübeyre, bölgede Emevî hakimiyetini son kez tesis etmeyi başaran kişi olmuştur.⁴¹ Bunu büyük oranda askeri faaliyetlerle gerçekleştiren İbn Hübeyre, hakimiyetini perçinlemek ve halkın da desteğini sağlamak için ulemeden istifade etme yoluna gitmişti. Buna göre o, Irak'ta çıkan karışıklıkları düzene sokabilmek için aralarında İbn Ebî Leylâ ve İbn Şübrüm'e'nin de olduğu fukahayı çağırarak onlardan her birine birer görev tevdi etmiş, onlar da kabul etmişti. Ebû Hanife'ye de bir elçi göndererek görev teklifinde bulunmuş ancak o bunu kabul etmemiştir.⁴² İbn Hübeyre bu sayede fukahayı kendi emri altına alarak isyanları bastırma konusunda onlardan istifade edecekti. İbn Hübeyre fukahayı, isyancıları cezalandırmak için araç olarak kullanmak istiyordu. Haksız yere insanlara ceza vermek durumunda kalacağı için bu durumdan hoşlanmayan Ebû Hanife, valinin niyetinin kendilerini kullanmak olduğunu anladığı için görevi kabul etmemiştir.⁴³

İbn Hübeyre'nin Ebû Hanife'ye resmi devlet görevi teklif ettiği olay bir çok kaynakta teferruatlı bir şekilde anlatılmıştır. Buna göre olay özetle şöyle olmuştur: Irak genel valisi Yezîd b. Ömer b. Hübeyre, Kûfe'nin önde gelen fukahasından Ebû Hanife'yi Kûfe kadılığına getirmek istemiştir. Ancak Ebû Hanife bunu kesin bir dille reddetmiştir. Bunun üzerine görevi kabul etmesi konusunda ısrarcı olan İbn Hübeyre, aksi halde kendisini cezalandıracağını söylemiştir. Buna rağmen görevi kabul etmeyen Ebû Hanife vali tarafından sopa vurularak cezalandırılmıştır. Ancak verdiği cezaların onu kararından vazgeçirmediğini gören İbn Hübeyre sonunda Ebû Hanife'yi serbest bırakmıştır.⁴⁴ Hapisten çıkan Ebû Hanife bineğine binerek Mekke'ye kaçmış ve Abbâsiler hilafete gelinceye kadar orada kalmıştır.⁴⁵

İbn Hübeyre, şehirdeki ulemanın önde gelenlerinden Ebû Hanife'ye karşı taındığı bu tavırla onun nezdinde hem diğer alimlere hem de ahaliye göz dağı vermiş oluyordu. Bu uygulama önceki pek çok Irak valisinin de başvurduğu bir yöntemdi. Bu yöntem görünürde işe yarar gibi dursa da korku ile bastırılan insanlar fırsatını bulunca kendilerine bu durumu yaşatanların karşılarında yer alarak ortaya koyarlar. Nitekim Ebû Hanife başta olmak üzere Irak halkı Emevîlere karşı

⁴¹ İbn Hallikân, *Vefeyâtü'l-a'yân*, 6/313; Safedî, *el-Vâfi bi'l-vefeyât*, 28/15-16.

⁴² İbn Hâcer el-Heytemî, *el-Hayrâtü'l-hisân fi menâkibi'l imâmi'l-a'zâm Ebî Hanife en-Nu'mân* (Dimeşk: Daru'l Hüda, 2007), 143-144; Vehbî Süleyman Gaveci, *Ebû Hanife'n-Nu'mân* (Dimeşk: Dâru'l Kalem, 1993), 356-357; Cem Zorlu, *Âlim ve Muhalif* (İstanbul: İz Yayıncılık, 2013), 151.

⁴³ Abdülhüseyn Ali Ahmed, *Mevkîfî'l-hulefai'l-Abbâsiyyîn min eimmeti ehli's-sünneti'l-erbaa ve mezâhibihim ve eserruhûl fîl-hayati's-siyasiyye fî'd-devleti'l-Abbâsiyye* (Katar, 1985), 33-34; Zorlu, *Âlim ve Muhalif*, 153.

⁴⁴ İbn Kuteybe, *el-Medrif*, 495; Ebû Bekr Ahmed b. Ali Hatîb el-Bağdâdî, *Târîhu Bağdâd* (Beyrut: Dâru'l Kutubi'l İlmiyye, 2004), 13/327-329; Zekeriyâ b. Muhammed b. Mahmud el-Kazvîni, *Âsârü'l-bilâd ve ahhârü'l-ibâd* (Beyrut: Dâru Sadr, ts.), 252; Abdolvâb b. Ahmed Şa'rânî, *Tabakâtü'l-kübrâ*, ts., 1/45-46; Ahmet Yaman, "Siyaset-Hukuk İlişkisi Bağlamında Ebu Hanife Dönemi", *İslâmî Araştırmalar (Ebû Hanife Özel Sayısı)* 15/1-2 (2002), 279; Mustafa Uzunpostalcı, "Ebû Hanife", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Erişim 11 Kasım 2023).

⁴⁵ İbn Hâcer el-Heytemî, *el-Hayrâtü'l-hisân fi menâkibi'l imâmi'l-a'zâm bi Hanife en-Nu'mân*, 143-144.

Abbâsî ihtilalini desteklemişlerdir. Bu da Abbâsî davetçilerinin işini kolaylaştırmıştı. Dolayısıyla Abbâsî davetinin Irak bölgesinde çok taraftar bulmasında, Irak'ın tarihi arka planının yanında bölge valilerinin bu tür uygulamalarının da çok fazla etkisi olduğu muhakkaktır.

Anlaşılan, İbn Hübeyre bölgede bozulan devlet nizamını yeniden tesis etmek için arayış içindeydi. Devlet gerek merkezdeki taht kavgaları ve gerekse de bölgedeki isyan girişimleri nedeniyle eski gücünde değildi. Bu nedenle yerel imkanlarla devlet egemenliğini sağlamaktan başka çare bulamayan İbn Hübeyre, bunun için ulemayı gözüne kestirmişti. Onlara yönetimde görev vermesi devlet idaresi adına zekice ve şura anlayışına uygun gibi duran bir girişim olsa da bu yöntem Ebû Hanife'nin tepkisi nedeniyle istenilen etkiyi gösterememiş olmalı. Burada Ebû Hanife'nin tepkisi, İbn Hübeyre'nin idari anlayışı hakkında bize bazı ipuçları verebilir kanaatindeyiz. Aslında Ebu Hanife Emevî idaresine karşı tepkisini Zeyd b. Ali isyanına destek vererek göstermişti. Muhtemelen oradaki desteği ile İbn Hübeyre'nin görev teklifini kabul etmemesi aynı gerekçelere dayanıyordu. Bu gerekçe tek cümle ile onların idari anlayışlarının uygun olmadığına dair kanaatinden kaynaklanıyor olmalıydı. Dolayısıyla Ebû Hanife valinin idari anlayışını kabul etmediği için onun yönetiminde görev almak istememişti. Bu tavır bir fıkıh âliminin hakkaniyetli kararlar alabilmesi adına doğru bir davranıştır. Buna karşın devlet yöneticisinin makamından aldığı güç ile insanlara haksız yere baskı yapması uygun bir idari politika değildi.

İbn Hübeyre Hârîci ve diğer isyancı gruplara karşı gösterdiği askeri başarılarını Abbâsî ihtilalcilerine karşı gösterememişti. Abbâsîler Horasân'da başlattıkları ihtilal neticesinde bölgeyi ele geçirdikten sonra Irak üzerine doğru yola çıkmışlardı. Abbâsîlerin on iki naibinden biri olan ünlü komutan Kahtabe b. Şebîb komutasında Irak üzerine sefere çıkan Abbâsî ordusu önüne çıkan engelleri biri bir aşarak ilerlemeye başlamıştı. Kahtabe'nin hezimetine uğrayanlardan biri olan Horasân valisi Nasr b. Seyyâr, Irak valisi İbn Hübeyre'den yardım istemiş, ancak istediği yardımı alamamıştı. Emevî halifesi Mervan'ın emri üzerine İbn Hübeyre, geç de olsa Nasr b. Seyyâr'a destek kuvveti göndermişse de bu ordu da yenilmekten kurtulamamıştı. İbn Hübeyre gönderdiği birliklerin yenildiğini öğrenince daha büyük bir orduyu Kahtabe'nin üzerine gönderdi. Ancak İbn Hübeyre'nin ordusu kendisinden sayıca çok az olan Kahtabe komutasındaki Abbâsî ordusuna yine yenildi. İbn Hübeyre durumu halifeye bildirince Mervân, Abbâsî ilerleyişini durdurmak için destek kuvvetler gönderdi. Ancak gönderilen ordu da Kahtabe karşısında varlık gösteremedi. Kahtabe, tüm bu başarılarından sonra Irak valisi İbn Hübeyre üzerine yürümeye karar verdi.⁴⁶

Kahtabe b. Şebîb'in üzerine doğru geldiğini haber alan İbn Hübeyre, sayısı elli üç bine ulaşan ordusu ile 131/748 yılının sonlarında düşmanı karşılamak için

⁴⁶ Aksu, *Mervân b. Muhammed ve Emevî Devletinin Yıkılışı*, 206-212.

karargahını kurdu. İki ordu öncü kuvvetlerinin küçük çarpışmalarıyla bir süre karargahlarında kaldılar.⁴⁷ 132/749 yılı başında Kahtabe Kûfe'ye doğru harekete geçince İbn Hübeyre'nin adamları ona: "Sen onu Mervân'a bırakarak Horasân'a git, o seni takip etsin" dediler. Ancak İbn Hübeyre: "O Kûfe'yi bırakıp beni takip etmez" diyerek öncü birliğini Kahtabe üzerine gönderdi. İbn Hübeyre'nin ordusu yenilse de bu karşılaşmada Kahtabe de öldü. Ordusunun yenildiğini öğrenen İbn Hübeyre yanındakilerle birlikte Vasıt'a çekilmek zorunda kaldı.⁴⁸

İbn Hübeyre aldığı bu yenilgiden sonra Vasıt'a yönelince, yanındakiler kendisine bunun doğru bir hareket olmayacağını söylediler. Çünkü bu şekilde düşmana bizi kuşatma imkanı vermiş olacaksın dediler. Ya Kûfe üzerine gidip ölünceye veya muzaffer oluncaya kadar savaşalım ya da bu orduyu alıp Fırat'ı takip ederek Mervân'a gidelim dediler. Ancak İbn Hübeyre daha önce Mervân'ın emirlerine muhalefet ettiği için ondan korkuyordu. Bu nedenle kendisine yapılan tekliflerin hiçbirini kabul etmeyerek Vâsıt'a gitti. Çok geçmeden de gönderilen Abbâsî ordusu tarafından kuşatıldı. Zaman zaman şiddetli çarpışmaların yaşandığı kuşatma on bir ay kadar sürdü. Kuşatma uzadıkça içerde huzursuzluk çıkmaya başladı. Özellikle Yemenliler: "Bize yaptıklarından dolayı Mervân'a ve adamlarına yardım etmeyeceğiz" demeye başladılar. Bunu gören diğerleri de, onlar savaşmazsa biz de savaşmayız demeye başlamışlardı. Bu sırada Mervân'ın öldürüldüğü haberi gelince iyice dağılan İbn Hübeyre'nin ordusundan yanında sadece gençler ve yoksullar kaldı. Bunun üzerine İbn Hübeyre kuşatmanın komutanı Ebû Câfer Mansûr ile sulh yapmanın yollarını aramaya başladı. Nihayet Ebû Câfer, İbn Hübeyre'ye bir eman mektubu⁴⁹ yazdı. İbn Hübeyre yanındaki alimlerle kırk gün boyunca bu mektubu istişare ettikten sonra teslim olmaya razı oldu.⁵⁰

4. Şahsiyeti

İbn Hübeyre'nin sıradan halka karşı son derece cömert olduğu rivayet edilmektedir. Belâzûrî'nin rivayetine göre Yezîd b. Hübeyre çok cömert biri idi ve halka bolca yemek yedirirdi. Dahası yemekten önce halka büyükçe bardaklarda süt ve çeşitli içecekler ikram ettiği de ifade edilmektedir.⁵¹ Benzer şekildeki bir başka rivayete göre de Irak'ın son genel valisi Yezîd b. Ömer b. Hübeyre, Ramazan ayı boyunca fakirlere iftar yemeği vermişti. İhtiyaçlı olup da yemeğe katılamayanlara ise bu ayı rahat bir şekilde geçirebilmeleri adına maddi yardımda bulunmuştu.⁵² Bu tutumunu Ebû Hanife'ye karşı takındığı tavırla birlikte değerlendirdiğimizde;

⁴⁷ Halîfe b. Hayyât, *Târihu Halîfe b. Hayyât*, 477.

⁴⁸ Abdülaziz Dürî (ed.), *Ahbâru'd-devleti'l-Abbâsiyye* (Beyrut: Dâru Sadr, 1971), 369-372; Taberî, *Târihu't-Taberî*, 7/438-445; İbnü'l Esîr, *el-Kâmil fi't-tarih*, 5/331-332.

⁴⁹ Mektubun metni için bkz. Ebû Muhammed Abdullah b. Müslim İbn Kuteybe, *el-İmame ve's-siyâse* (Beyrut: Daru'l Ezvai, 1990), 2/174-175.

⁵⁰ İbn Kuteybe, *el-İmame ve's-siyâse*, 2/172-180; Belâzûrî, *Ensâbü'l-eshrâf*, 4/192-202; Taberî, *Târihu't-Taberî*, 7/483-492; İbnü'l Esîr, *el-Kâmil fi't-tarih*, 5/356-360.

⁵¹ Belâzûrî, *Ensâbü'l-eshrâf*, 4/191.

⁵² Mehmet Mahfuz Söylemez, *Bedevîlikten Hadarîliğe Kûfe* (Ankara: Ankara Okulu Yayınları, 2015), 380.

onun bir taraftan halka cömert davranarak onları hoşnut etmeye çalışırken diğer taraftan ulema üzerinden halkı itaat altında tutmaya çalıştığı görüntüsü verdiğini söyleyebiliriz.

İbn Hübeyre şehircilik anlamında da bazı ictimai faaliyetlerde bulunarak adını tarihe yazdırmıştır. Nitekim o Fırat nehri kenarında, Kûfe'nin yakınında bir şehir kurmaya başlamış ve oraya yerleşmişti. Şehrin az bir kısmını tamamlamıştı ki Mervân'ın mektubu kendisine ulaşmıştı. Mervân mektupta Kûfe halkına komşu olmaktan sakınmasını istiyordu. Bunun üzerine Yezîd b. Ömer b. Hübeyre şehri terk etmiş ve İbn Hübeyre sarayı diye isimlendirilen sarayını Sûra köprüsü yakınında bir yere yaptırmıştı. Abbâsîler yönetime gelince bu yarım kalmış şehri tamamlayarak buraya Hâşimiyye adını verseler de halk, şehri eskiden olduğu gibi İbn Hübeyre'nin ismi ile anmaya devam etti.⁵³

5. Vefatı

Vâsıt şehrinde Abbâsî ordusu tarafından kuşatılan İbn Hübeyre, ordu komutanı Ebû Câfer'den aldığı eman mektubundan sonra direnmeyi bırakmıştı. Ebû Câfer, İbn Hübeyre'ye gönderdiği emen mektubu için Ebû'l Abbâs'tan onay almıştı. Mektupta verdiği sözleri yerine getirmek isteyen Ebû Câfer, İbn Hübeyre'nin kalabalık gruplarla yanına gelmesine müsaade ediyordu. Ancak bu durumdan rahatsız olan bazı kişiler Mansûr'a müracaat ederek bu İbn Hübeyre'nin bu tavırlarından şikâyetçi oldular. Askerlerin ona saygı gösterdiğini, bu şekilde hareket ettiği için İbn Hübeyre'nin iktidarından hiçbir şeyin eksilmediğini söylediler. Bunun üzerine Ebû Câfer ona haber göndererek bundan sonra daha az kişi ile gelmesini bildirdi. Bunun sonra İbn Hübeyre, otuz kadar adamıyla gelmeye başladı, daha sonra ise yanındakilerin sayısını üç veya dört kişiye kadar düşürdü. Bu arada Abbâsî idarecileri onun durumu hakkında kendi aralarında istişare ediyorlardı. Ebû'l Abbâs, İbn Hübeyre'nin durumunu Ebû Müslim'e danışmıştı. Ebû Müslim onun hakkında "Düzgün bir yola taş atılırsa o yol bozulur. Vallahi İbn Hübeyre'nin bulunduğu yol düzelmez" diyerek bu konudaki görüşünü belirtmişti. Bunun üzerine Ebû'l Abbâs ısrarlı bir şekilde Ebû Câfer'i uyarak ondan İbn Hübeyre'yi öldürmesini istedi. Ebû Câfer'in direnmesi üzerine "ya onu öldürürsün ya da onu evinden alıp öldürmesi için ben birini gönderirim" dedi. Bunun üzerine Ebû Câfer onu öldürmeye karar verdi ve bir plan hazırlayarak İbn Hübeyre'nin öldürülmesini emretti. İbn Hübeyre'nin adamları etkisiz hale getirildikten sonra yanındaki oğlu ve diğer birkaç kişi ile kuşatıldı. Oğlu Dâvud gelenleri engellemeye çalışsa da öldürülmekten kurtulamadı. İbn Hübeyre de kucağındaki küçük çocuğunu bir kenara bıraktı ve secdeye kapandı. Bu vaziyette iken öldürüldü. Ebû Câfer tarafından kurulan bir tuzakla öldürülen İbn Hübeyre'nin başı kesilerek Ebû Câfer'e gönderildi.⁵⁴ İbn Hü-

⁵³ Ebû'l-Hasen Ahmed b. Yahyâ b. Câbir el-Belâzurî, *Fütûhu'l-büldân*, çev. Mustafa Fayda (İstanbul: Siyer Yayınları, 2013), 325-326.

⁵⁴ İbn Kuteybe, *el İmame ve's-siyâse*, 2/172-180; Belâzurî, *Ensâbü'l-eshraf*, 4/192-202; Taberî, *Târihu't-Taberî*, 7/483-492; İbnü'l Esîr, *el-Kâmil fi't-tarih*, 5/356-360.

beyre ve yakınındakilerin öldürülmesiyle Abbâsî iktidarı sağlamlaşmış oldu.⁵⁵ Öldürüldüğünde takvimler 132/750 yılının Zilkâde ayının son Pazartesi gecesini gösteriyordu.⁵⁶ Bu durumda İbn Hübeyre öldürüldüğünde yaklaşık kırk beş yaşında olmuş oluyordu.

Tüm bunlardan sonra Irak valiliğinin ilk yıllarında askeri anlamda İbn Hübeyre'nin gayet başarılı olduğunu söylemek mümkündür. Son dönemde ise yıllarca birikmiş olan kin ve öfke ile önünde durulamaz bir sele dönen Abbâsî orduları karşısında mağlup olmaktan kurtulamamıştı. Emevîlerin sonunu getiren bu ihtilal karşısındaki yenilgi sadece İbn Hübeyre'nin başarısızlığı değildir elbette. Dahası devletin başkanı Mervân b. Muhammed öldürüldükten sonra bile sığındığı Vâsît şehrinde Abbâsîlere karşı mücadelesini sürdürmesi, çabasını göstermesi adına kayda değerdir. Ancak Nasr b. Seyyâr'ın yardım çağrısına müspet cevap vermemesi ve Abbâsî orduları karşısında alınan yenilgi sonrası Vâsît'a sığınmak yerine Kûfe'ye gidip düşmanla çarpışmak veya Mervân'ın yanına gidip ona destek olmak şeklindeki görüşleri kabul etmemesi ihtilalcilerin işini kolaylaştırmıştı. Onun bu şekilde davranmasının altında bazı nedenler olduğu kanaatindeyiz. Bunların başında devletin eski gücünden uzak olmasından dolayı herkesin başına buyruk hareket etmesi gelmektedir. Bir diğer neden ise idarecilerin birbirlerini rakip olarak görmesidir diyebiliriz. Nitekim daha önce değinildiği üzere Nasr b. Seyyâr, Mansûr b. Cumhûr'un valiliği sırasında azledilmiş ancak bunu kabul etmemişti. Daha sonraki vali Abdullah b. Ömer b. Abdülaziz ise Irak valisi olduğunda onun görevine devam etmesini istemişti. Bu durum Nasr b. Seyyâr'ın bölgedeki etkinliğini artırmıştı elbette. Irak'ın son kudretli valisi olarak görebileceğimiz İbn Hübeyre muhtemelen onun bu mevkiinden pek hoşlanmıyor olmalıydı. Dolayısıyla onun askeri yardım talebine olumlu cevap vermemesinin altındaki nedenlerden biride bu olmalıydı. Bütün uyarılara rağmen Vâsît'a sığınarak kuşatmaya maruz kalması ise askeri anlamdaki en büyük hatası gibi durmaktadır. Ancak Abbâsî ihtilalinin önünde durulamayacak bir ivme kazandığını yakînen görmüş olması nedeniyle böyle bir tercihte bulunmuş olması da muhtemeldir. Bunun farkında olan İbn Hübeyre Vâsît'a sığınarak uzun müddet hayatta kalabilmiş ve sonunda kendisi ile yanındakiler için bir eman alabilmişti. Eğer verilen sözler tutulup ihanete uğramasaydı yaptığı bu seçimle askeri başarısını konuşuyor olacaktık diyebiliriz.

İbn Abdîrrabîh'in eserindeki rivayet onun, Abbâsî ihtilalini tahmin ettiğini dahası sanki yeni yönetimden bir beklenti içerisinde olduğu izlenimi vermektedir. Buna göre İbn Hübeyre eman mektubunu alıp verilen güvenceden emin olmak için birkaç adamıyla birlikte Mansûr'un yanına gitmiş ve şöyle demişti: "Sizin bu devletiniz yenidir. Devletinizin güzelliğini insanlara tattırın ve acısından onları uzaklaştırın ki sevginiz insanların kalplerine yerleşsin ve onların dilinde hayırla anılır ola-

⁵⁵ İbn Kuteybe, *el İmame ve's-siyâse*, 2/179.

⁵⁶ Halîfe b. Hayyât, *Tarihu Halîfe b. Hayyât*, 491.

sınız. Ben hep bu daveti bekleyip durdum” demişti. Bunun üzerine Ebû Câfer onunla uzunca bir süre konuştuktan sonra kalbi mutmain olmuştu. Ancak buna rağmen daha sonra onu öldürmüştü.⁵⁷

Sonuçta Hulefâyı Râşidîn döneminin bölgede Emevî idaresine karşı direnen son kişisi Ziyâd b. Ebîh gibi İbn Hübeyre de, Abbâsi idaresine karşı Emevîlerin son direnişçisi olarak tarihteki yerini almıştı. Bir farkla ki Ziyâd, bir süre sonra Emevî devletinde de idareciliğine devam edip adından söz ettirirken, İbn Hübeyre ise Abbâsî yöneticileri tarafından öldürülmüştü.

Sonuç

Emevîlerin Irak bölgesi son genel valisi Yezîd b. Ömer b. Hübeyre göreve geldiğinde bölgede devlet otoritesi neredeyse yok olma noktasındaydı. Kendinden önceki valilerden Abdullah b. Ömer görevi devretmeyi kabul etmeyip mücadelesine devam ederken, Mansûr b. Cumhûr ise muhalif gruplarla Emevî karşıtı cephede yer alıyordu. Bütün bu durumları bertaraf etmeyi başaran Yezîd b. Ömer b. Hübeyre bölgede son defa Emevî hakimiyetini sağlamaya muvaffak olabildi. Bu başarısını sağlam temellere oturtabilmek adına ulemayı da yönetim kadrosunda görevlendirmek istemişti. Lakin Ebû Hanife'nin bunu kabul etmemesi nedeniyle emeline ulaşamamıştı. Dahası Ebû Hanife'ye işkence etmesi Müslümanların tepkisine neden olmuştu. İbn Hübeyre, Irak'ın merkezinde görünürde hakimiyeti sağlamış olsa da merkezden uzak Horasân'da Abbâsî propagandası bir hayli mesafe kat etmişti. Horasân valisi genel validen bu konuda askeri anlamda yardım talep etmişse de İbn Hübeyre ilk anda bu yardımı yapmaktan imtina etmişti. Nihayetinde önü alınmaz bir hale gelen Abbâsî ihtilali bölgede kendi hakimiyetini ikame ederek Emevî devletine son vermişti. Irak'ın son genel valisi İbn Hübeyre bir süre daha direnmişse de sonunda teslim olmaya ikna olmuştu. Teslim olduktan sonra Ebû Câfer'in yanında bir müddet güven içinde yaşamaya devam etmişti. Çok zor bir dönemde göreve gelen İbn Hübeyre halka karşı son derece son derece cömert davranmış, özellikle Ramazan aylarında fakirlere iftar sofraları kurmuştu. Bundan başka şehircilik anlamında da adından söz ettiren Irak'ın son genel valisi, kendisine tam manada can emniyeti verilmiş olmasına rağmen kısa bir süre sonra yeni kurulan Abbâsî devleti yöneticileri tarafından tehdit olarak görüldüğü için öldürüldü. Zor şartlarda göreve geldiği Irak'ı tekrar hakimiyet altına alarak Irak'ın kudretli valilerinden biri olduğunu ortaya koyan İbn Hübeyre, Ebû Hanife'ye yaptığı eziyetle de idarede şiddeti yöntem olarak benimseyen valilerden biri olduğu izlenimi vermiştir.

Yezîd b. Ömer b. Hübeyre, bölgede Emevî egemenliğini tesis etmek için muhalif unsurlardan daha fazla devletin eski yöneticilerle mücadele etmiştir. Bu durum devletin yıkılış nedenleri arasında sayılan iç çekişmelerin en bariz göstergesi-

⁵⁷ Ebû Ömer Şihâbüddîn Ahmed b. Muhammed İbn Abdırabbih, *el-İkdü'l-ferîd* (Beyrut: Dâru'l Kutubi'l İlmiyye, 1983), 1/74.

dir. İbn Hübeyre bölgenin eski idarecilerini de etkisiz hale getirerek devlet egemenliğini yeniden tesis etse de, bütün enerjisini bu işe harcadığı için Abbâsî ihtilalinin büyümesine mani olamamıştı. Eğer ilk anda bu enerjisini iç çekişmeler yerine ihtilalcilerle mücadele etmeye yönlendirebilseydi muhtemelen devletin ömrünü uzatmaya muvaffak olacaktı. Ancak Horasân valisi Nasr b. Seyyâr'ın yardım çağrısına destek vermemesi ve Abbâsî ihtilalcileri karşısında bütün uyarılara rağmen Vâsıt şehrine çekilerek stratejik bir hata yapması, kendi sonunu hazırlamıştır. Abbâsî idarecileri tüm Emevî yöneticilerini bertaraf ettikten sonra, karşılarında son Emevî gücü olarak gördükleri İbn Hübeyre'yi de katlederek egemenliklerini sağlamlaştırmışlardır.

Author Contributions / Yazarların Katkısı: In the each of th conceptualization, methodology, software, investigation, writing review, editing and discussion processes, author-1 contribution rate is 40% author-2 contribution rate is 30% and author-3 contribution rate is 30%. / Kavramsallaştırma, metodoloji, yazılım, araştırma, metin taslağının hazırlanması, metnin yazılması ve tartışma süreçlerinin her birinde, yazar-1 katkı oranı %40, yazar-2 katkı oranı %30 ve , yazar-3 katkı oranı %30'dur.

Funding / Finansman: This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Conflicts of Interest / Çıkar Çatışması: The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.


Kaynakça

- Ahmed, Abdülhüseyin Ali. *Mevkîfü'l-hulefai'l-Abbasiyyîn min eimmeti ehli's-sünneti'l-erbaa ve mezâhibihim ve eserruhû fil-hayati's-siyasiyye fî'd-devleti'l-Abbasiyye*. Katar, 1985.
- Âkil, Nebîh. *Târîhu hilafetu benî Ümeyye*. Daru'l Fikr, 3. Baskı, 1975.
- Aksu, Ali. *Mervân b. Muhammed ve Emevî Devletinin Yıkılışı*. İstanbul: Kitabevi Yayıncılık, 2007.
- Atvan, Hüseyin. *Sîretü Velîd b. Yezîd*. Kahire: Daru'l Meârif, ts.
- Belâzurî, Ebü'l-Hasen Ahmed b. Yahyâ b. Câbir. *Ensâbü'l-eşrâf*. ed. Süheyl Zekkar - Riyaz Ziriklî. 13 Cilt. Beyrut: Daru'l Fikr, 1996.
- Belâzurî, Ebü'l-Hasen Ahmed b. Yahyâ b. Câbir. *Fütûhu'l-büldân*. çev. Mustafa Fayda. İstanbul: Siyer Yayınları, 1. Baskı, 2013.
- Dîneverî, Ebü Hanîfe Ahmed b. Dâvûd. *el-Ahbârü't-tvâl*. ed. Abdul Mut'im Âmir. Beyrut, ts.
- Dûrî, Abdülaziz (ed.). *Ahbârü'd-devleti'l-Abbâsiyye*. Beyrut: Dâru Sadr, 1971.
- Ez-Ziriklî, Hayruddîn. *el-A'lâm, kâmus terâcim li eşheri'r-ricâl ve'n-nisâ mine'l-Arab ve'l musta'rebîn ve'l- musteşrikîn*. 8 Cilt. Beyrut, 15. Baskı, 2002.
- Fiğlalı, Ethem Ruhi. "Abdullah b. Muaviye". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Erişim 10 Ekim 2023. <https://islamansiklopedisi.org.tr/abdullah-b-muaviye>
- Gömbeyaz, Melek Yılmaz. "Emevîler Dönemi Bir Irak Genel Valisi Portresi: Ömer b. Hübeyle". *Karedeniz Teknik Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 3/2 (2016), 120-156.
- Ğavecî, Vehbî Süleyman. *Ebü Hanîfe'n-Nu'mân*. Dimeşk: Dâru'l Kalem, 5. Baskı, 1993.
- Halîfe b. Hayyât. *Târîhu Halîfe b. Hayyât*. çev. Abdulhâlık Bakır. Ankara, 2001.
- Hasan, Hasan İbrahim. *Siyâsî, Dînî, Kültürel, Sosyal İslam Tarihi*. çev. İsmail Yiğit - Sadreddin Gümüş. İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2011.
- Hatîb el-Bağdâdî, Ebü Bekr Ahmed b. Alî. *Târîhu Bağdâd*. 24 Cilt. Beyrut: Dâru'l Kutubi'l İlmiyye, 2004.
- İbâdî, Ahmet Muhtar. *fî't-Târîhi'l-Abbâsî ve'l-Endelüsî*. Beyrut, 1972.
- İş, Yusuf. *ed-Devletü'l-Ümeviyye*. Dimeşk Suriye: Daru'l Fikr, 1975.
- İbn Abdîrahmân, Ebü Ömer Şihâbüddîn Ahmed b. Muhammed. *el-İkdü'l-ferîd*. 9 Cilt. Beyrut: Dâru'l Kutubi'l İlmiyye, 1983.
- İbn Asâkir, Ebü'l-Kâsım Ali b. Hasan. *Târîhu medîneti Dimaşk*. 82 Cilt. Beyrut: Daru'l Fikr, 1995.
- İbn Hâcer el-Heytemî. *el-Hayrâtü'l-hisân fî menâkibi'l İmâmî'l-A'zâm Ebî Hanîfe en-Nu'mân*. Dimeşk: Daru'l Hüda, 1. Baskı, 2007.
- İbn Haldûn, Ebü Zeyd Abdurrahman b. Muhammed. *Târîhu İbn Haldûn*. ed. Halil Şehade - Süheyl Zekkar. 8 Cilt. Beyrut: Daru'l Fikr, 2001.
- İbn Hallikân, Ebü'l-Abbâs Şemsüddîn Ahmed b. Muhammed. *Vefeyâtü'l-a'yân*. ed. İhsan Abbas. 8 Cilt. Beyrut: Dâru Sadr, 1978.
- İbn Hazm, Ebü Muhammed Alî b. Ahmed b. Saîd. *Cemheretü ensâbi'l-Arab*. Kahire: Daru'l Meârif, 5. Baskı, ts.
- İbn Kesîr, Ebü'l-Fidâ İsmail b. Ömer. *el-Bidâye ve'n-nihâye*. ed. Ziya Kazıcı. çev. Mehmet Keskin. 14 Cilt. İstanbul: Çağrı Yayınları, ts.
- İbn Kuteybe, Ebü Muhammed Abdullah b. Müslim. *el İmame ve's-siyâse*. 2 Cilt. Beyrut: Daru'l Ezvai, 1990.
- İbn Kuteybe, Ebü Muhammed Abdullah b. Müslim. *el-Meârif*. Kahire: Daru'l Meârif, 4. Baskı, ts.
- İbnü'l Esîr, Ebu-Hasan Ali b. Muhammed. *el-Kâmil fî't-tarih*. ed. Mertol Tulum. çev. Heyet. 11 Cilt. İstanbul: Bahar Yayınları, 1991.
- Kazvîni, Zekeriyâ b. Muhammed b. Mahmud. *Âsârü'l-bilâd ve ahbârü'l-ibâd*. Beyrut: Dâru Sadr, ts.
- Macid, Abdulmunim. *et-Târîhu's-siyâsî li'd-devleti'l-Arabiyye asru'l-hulefâi'l Emeviyyîn, ts*. Muhammed Şa'ban, Muhammed Abdülhâyy. *Sadrü'l-İslâm ve'd-devleti'l-Ümeviyye*. Beyrut, 1987.

- Onat, Hasan. *Emevîler Devri Şii Hareketleri ve Günümüz Şiiliği*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 1993.
- Safedî, Ebû Saîd Salâhuddîn Halîl b. İzziddîn. *el-Vâfi bi'l-vefeyât*. 29 Cilt. Beyrut: Daru İhyâi'l Tûrasi'l Arabiyye, 2000.
- Söylemez, Mehmet Mahfuz. *Bedevîlikten Hadarîliğe Kûfe*. Ankara: Ankara Okulu Yayınları, 2. Basım, 2015.
- Şa'rânî, Abdulvâb b. Ahmed. *Tabakâtü'l-kübrâ*. 2 Cilt, ts.
- Taberî, Ebû Câfer Muhammed b. Cerîr. *Târihu't-Taberî*. çev. Cemalettin Saylık. Ankara: Ankara Okulu Yayınları, 2021.
- Takkûş, Muhammed Süheyl. *Emevî Devleti Tarihi*. çev. Mücahit Yüksel. İstanbul: Hikmetevi Yayınları, 1. Baskı, 2016.
- Takkûş, Muhammed Süheyl. *Târihu'd-devleti'l-Ümeviyye*. Beyrut: Daru'n-Neffas, 7. Baskı, ts.
- Uzunpostalcı, Mustafa. "Ebû Hanife". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Erişim 11 Kasım 2023. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ebu-hanife>
- Wellhausen, Julius. *Arap Devleti ve Sukûtu*. çev. Fikret İşıltan. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1963.
- Ya'kubî, Ebû'l-Abbâs Ahmed b. Ebî Ya'küb İshâk b. Ca'fer. *Tarîhu'l-Yâ'kubî*. 2 Cilt. Beyrut, 2010.
- Yaman, Ahmet. "Siyaset-Hukuk İlişkisi Bağlamında Ebu Hanife Dönemi". *İslâmî Araştırmalar (Ebû Hanife Özel Sayısı)* 15/1-2 (2002), 273-281.
- Zehebî, Ebû Abdillâh Şemsüddîn Muhammed b. Ahmed b. Osmân. *Siyeru a'lâmi'n-nübelâ'*. 23 Cilt. Beyrut, 1996.
- Zorlu, Cem. *Âlim ve Muhalif*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2. Baskı, 2013.

Çalgı Eğitiminde Kullanılan Göksel Baktagir'e Ait Sirto Ve Longaların Analizi *

Analysis of Sirtos and Longas of Göksel Baktagir Used in Instrument Training

Hüsna Deniz Ayar 

YL Öğrencisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Konya, Türkiye

Graduate Student, Necmettin Erbakan University, Institute of Educational Sciences, Department of Music, Konya, Türkiye

h.denizayar@gmail.com | <https://orcid.org/0009-0000-1824-4044>

Büşra Küçükdemirkesen 

YL Öğrencisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Konya, Türkiye

Graduate Student, Necmettin Erbakan University, Institute of Educational Sciences, Department of Music, Konya, Türkiye

demirkesen2017@gmail.com | <https://orcid.org/0009-0003-0359-4000>

Soner Algi 

Doç.Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, A.K. Eğitim Fakültesi, Müzik Öğretmenliği, Konya, Türkiye
Associate Professor, Necmettin Erbakan University, Faculty of A.K. Education Faculty, Department of Music Teaching, Konya, Türkiye

soneralgi@hotmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-2354-2844>

*Corresponding Author / Sorumlu Yazar

Article Type / Makale Tipi

Research Article / Araştırma Makalesi

DOI: 10.31591/istem.1434385

Article Information / Makale Bilgisi

Received / Geliş Tarihi: 13.02.2024

Accepted / Kabul Tarihi: 14.06.2024

Published / Yayın Tarihi: 30.06.2024

Cite as / Atıf: Algi,Soner.-Küçükdemirkesen, Büşra.- Ayar, Hüsnu Deniz.. "Çalgı Eğitiminde Kullanılan Göksel Baktagir'e Ait Sirto ve Longaların Analizi". *İstem* 43 (2024), 187-216.

<https://doi.org/10.31591/istem.1434385>

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



Copyright / Telif Hakkı: "Authors retain the copyright of their works published in the journal, and their works are published under the CC BY-NC 4.0 license. / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC-BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanır."

Çalgı Eğitiminde Kullanılan Göksel Baktagir'e Ait Sirto Ve Longaların Analizi

Öz

Göksel Baktagir, günümüz Türk müziğine yaptığı katkılarla öne çıkan bir besteci ve kanun sanatçısıdır. Eserleri ve kanunda kullandığı tekniklerle müziğin çeşitli alanlarında etkili olmuştur. Kanun çalgısının yanı sıra farklı çalgılar, çalgı eğitimleri ve besteciler için de değerli bir kaynak oluşturmuştur. Baktagir; kanun çalgısının yanı sıra farklı çalgılar, çalgı eğitimleri ve besteciler için de değerli bir kaynak oluşturmuş, unutulmaya yüz tutmuş form çeşitlerinden olan longa ve sirtoyu makamsal, usul form ve süslemelerle zenginleştirerek tekrar gün yüzüne çıkarmıştır. Bu yaklaşım, Türk müziğinin tarihine saygı gösterirken aynı zamanda eski formları modern ve dinamik bir şekilde yeniden yorumlamayı başarmıştır.

Bu çalışma, Göksel Baktagir eserlerinin icracılara eserleri daha etkili bir şekilde yorumlama ve ifade etme konusunda rehberlik etme, yeni bestecilere de farklı müzikal perspektifler sunarak yaratıcılıklarını geliştirme hususunda katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Nitel araştırma yöntemi kullanılan bu çalışmada Göksel Baktagir'e ait 10 sirto ve 7 longa, icra, makam ve form yönünden incelenmiş, süsleme ve teknikler açısından gerekli etütler önerilmiştir. Doküman incelemesi ile toplanan veriler analiz edilerek sonuçlara ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Çalgı Eğitimi, Göksel Baktagir, Sirto, Longa.

Analysis of Sirtos and Longas of Göksel Baktagir Used in Instrument Training

Abstract

Göksel Baktagir is a composer and kanun player who stands out with his contributions to today's Turkish music. He has been influential in various fields of music with his works and the techniques he uses in qanun. In addition to the qanun instrument, it has also created a valuable resource for different instruments, instrument instructors and composers. Baktagir; In addition to the qanun instrument, it has also created a valuable resource for different instruments, instrument instructors and composers, and has brought longa and sirto, which are among the almost forgotten form types, to the light again by enriching them with maqam and rhythmic forms and ornaments. This approach respects the history of Turkish music while at the same time succeeding in reinterpreting old forms in a modern and dynamic way.

This study aims to guide the performers of Göksel Baktagir's works in interpreting and expressing the works more effectively, and to contribute to the development of creativity of new composers by offering different musical perspectives.

In this study using qualitative research method, 10 sirtos and 7 longas belonging to Göksel Baktagir were examined in terms of performance, mode and form, and necessary studies were suggested in terms of decoration and techniques. Results were reached by analyzing the data collected through document review.

Keywords: Turkish Music, Instrument Education, Göksel Baktagir, Sirto , Longa.

Giriş

Müzik, insan hayatında duygu ve düşüncelerin ifade edildiği bir iletişim aracı olarak önemli rol oynamaktadır.¹ Her toplumun müziği; inanç sistemlerinden, coğrafi durumdan ve etnik yapıdan etkilenecek şekilde değişim ve gelişim göstermiştir. Türk toplumu da geniş coğrafyalara uzanan birikimiyle, özgün makamsal yapısı ve çalgı çeşitliliğiyle dikkat çeken kendi müziğini ortaya çıkarmıştır. Türk müziği, varlığı ve kültürü bilinen ilk Türk toplumlarıyla başlar. Bu başlangıç çok eski, çok derin ve çok köklü bir geçmişe sahiptir.²

Türk müziğinin içerisinde dikkat çeken unsurlardan biri olan çalgı çeşitliliği, bu müziğin gelişimi ve değişimine büyük katkı sağlamıştır. Bu çeşitlilik, eserlerin icrasında çalgının yapısına bağlı olarak farklı icra tekniklerinin de ortaya çıkmasına neden olmuştur. Dolayısıyla çalgı çeşitliliği, icra çeşitliliğini de beraberinde getirmiştir.

20. yüzyıldan itibaren çalgı eğitiminde çeşitli değişiklikler yapılarak çalgıların teknik yapısına göre metot ve eserler üretilmeye başlanmıştır. Bu çalışmalar, çalgı tekniklerinin gelişimini sağlayarak usta sazencilerin yetişmesine zemin hazırlamıştır. Bu sazencilerden biri de kanun sazında virtüöz olarak anılan Göksel Baktagir'dir. Baktagir'in eserleri günümüzde kanun eğitiminin yanı sıra farklı çalgıların eğitiminde de kullanılmaktadır.

Geleneksel Türk müziği formlarına ait eserler yıllardır besteci ve icracılar tarafından gerek eğitim amaçlı gerekse kültürel etkinliklerde müzikseverlere sunulmak için kullanılmaktadır. Bu formların en önemlilerinden olan sirtö ve longalar, icra tekniklerini uygulama ve geliştirme açısından kullanışlı formlardır. Aynı zamanda hareketli ve neşeli bir yapıya sahip olan bu formlar zamanla unutulmaya yüz tutmuştur. Ancak 20. yüzyıl Türk müziği bestecileri sayesinde sirtö ve longalar yeniden canlanmıştır. Bu bestecilerden Göksel Baktagir, bestelediği sirtö ve longalar ile bu canlanışa değerli katkılar sunmuştur.

Araştırmanın konusu olan sirtö ve longa formunun bugüne kadar teknik zorluk içermeyen eserler olduğu görülmektedir. Bestelediği bu formdaki eserler teknik zorluk içeren geliştirici eserler hâline gelmişlerdir. Bu zorlayıcı eserler günümüzde kanun çalgısının eğitiminde, tekniğin geliştirilmesi için kullanılmaktadır. Bu eserlerin icra bakımından incelenmesinin kanun eğitimine, makam-seyir ve form açısından incelenmesinin ise genel olarak çalgı eğitimine teorik anlamda katkı sağlayabileceği düşünülmektedir. Benzer bir durumu bağlama çalgısı için Zeki Atagür'ün eserleri özelinde Apaydın ve Algı³ çalışmalarında ortaya koymuştur.

¹ Ali Uçan, *Müzik eğitimi temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar ve Türkiye'de Cumhuriyetin ilk altmış yılındaki durum* (Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997).

² Uçan vd., *Anadolu'nun Sırlı Sesi: Müziğiyle Ankara* (Ankara: Ankara Kalkınma Ajansı, 2018),25

³ Ali Kerem Apaydın, Soner Algı "Bağlama İçin Yazılmış Zeki Atagür Eserlerinin İcra Bakımından Analizi", *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* (2020).

1. Araştırmanın Amacı

Türk müziği alanında yapılmış çalışmalara bakıldığında Göksel Baktagir'in sirto ve longalarını araştıran çalışmaların sınırlı sayıda olduğu görülmüştür. Özellikle Göksel Baktagir'in bestelediği ve icra ettiği eserlerin çalgı eğitimine sağladığı katkılara yönelik bir çalışmanın olmadığı tespit edilmiştir.

Buradan hareketle bu çalışmada Baktagir'e ait sirto ve longaların icra, makam-seyir ve form analizlerinin nasıl oldukları sorusuna cevap aranmıştır. Bu çalışma Baktagir'e ait sirto ve longalarının icra, makam-seyir ve form analizleri bağlamında çalgı eğitimine katkı sunmayı amaçlamaktadır. Ayrıca yapılan bu analizlerin bir yandan bu eserleri çalışacak kişilere daha detaylı ve derinlemesine bilgi vereceği düşünülmekte, diğer yandan ise Türk müziği nazariyat dersleri ve Türk müziği çalgı derslerine kaynak teşkil etmesi amaçlanmaktadır.

2. Kavramsal Çerçeve

2.1. Türk Müziği

Türk müziği, tarih boyunca toplum içerisinde şekillenmiş ve evrimleşerek günümüzdeki konumuna ulaşmıştır. Türk toplumu kendi içerisindeki iletişimin yanı sıra geniş coğrafyalarda bulunan topluluklarla etkileşimde bulunarak müzik birikimini oluşturmuştur. Yalçın Tura 1985 yılında "Türk Müziği Nasıl Zenginleştirilebilir?" başlıklı sempozyumda Türk müziğinin, Türk toplumunun egemen olduğu bölgelerde belirli bir ses sistemine bağlı olarak ortaya çıktığından ve kendine özgü bir üsluba sahip olduğundan söz etmektedir.⁴

Türk müziği, zaman içerisinde aynı temel esaslar üzerinde Halk müziği ve sanat müziği olarak çeşitlendirilmiştir. Doğduğu bölgenin kültürel öğelerini zamanın ötesine taşıyarak tarihin estetik bir tanığı olma özelliği gösteren halk müziği⁵, tarihsel süreç içinde kulaktan öğrenme ve öğretme yoluyla yaşatılmış, Cumhuriyet Döneminde ise halk müziği ürünleri derlenip notaya alınarak günümüze kadar ulaşmıştır.⁶

Sanat müziği, tarihi eski kaynaklara dayanan ve zengin bir kültür birikimine sahip müzik türüdür. Çinuçen Tanrıkorur sanat müziğinin sazdan ziyade ses ağırlıklı olduğunu belirtmiştir. Ayrıca sanat müziğinin frekanslı aralıkları kullanan bir ses sistemine sahip olduğunu vurgulamıştır.⁷

2.2. Türk Müziği Çalgı Eğitimi

Çalgı eğitimi, hangi müzik türünde olursa olsun temel olarak kişinin çalgıyı etkin kullanabilmesine, çalgısını geliştirip bu çalgıyı öğretebilmesine dayanan bir

⁴ Yalçın Tura, *Türk Müziğinin Mes'eleleri* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 1988).

⁵ Ali Kerem Apaydın, Soner Algı "Bağlama Eğitiminde Başlangıç Düzeyi Zeybek Tezene Tavrı Öğretimine Yönelik Bir Çalışma", *Eurasian Journal of Music and Dance* / 51 (2023).

⁶ Gökay Yıldız, *İlköğretimde Müzik Öğretimi* (Ankara: Anı Yayıncılık, 2002), 41.

⁷ Çinuçen Tanrıkorur, *Müzik Kimliğimize Dair* (İstanbul: Dergah Yayınları, 2005)

eğitim yöntemidir.⁸ Türk müziği çalgı eğitimi ile vurgulanan, tüm örgün ve yaygın eğitim kurumlarında yürütölen ve Türk müziğinin bütün çalgılarını kapsayan icra eğitimidir.⁹

Çalgılar, insan sesi dışında bir topluluğun müzik kültürünü yaratmada önemli bir rol oynamaktadır. Türk müziğinin çalgı çeşitliliği oldukça zengindir ve bu çeşitliliğin temel sebeplerinden biri, Türklerin farklı coğrafyalarda yaşamaları ve çeşitli kültürlerden etkilenmeleridir. Türk müziği, bu çalgı çeşitliliği aracılığıyla kendi kültürünü etkili bir şekilde ifade eder. "Musikiyi oluşturan en önemli ifade araçlarından biri çalgılardır. Tarih boyunca çalgıları en yoğun kullanan ve en geniş çalgı çeşitliliğine sahip olan topluluk Türkler olmuştur. Türk müziğinde, çalgı eğitimi genellikle "meşk" adı verilen sistemin içerisinde, usta-çırak ilişkisiyle gerçekleştirilmiştir. Bu sistem, öğretici ve öğrenci arasındaki etkileşim sayesinde repertuarın öğrencilere başarılı bir şekilde aktarılmasını sağlamıştır".¹⁰ Fakat meşk sistemi, çalgıların icra tekniklerinin artırılması konusunda yetersiz kalmıştır. İcra tekniklerini artırmaya yönelik eserlerin geliştirilmesi için 20. yy.ın başlarından günümüze kadar bu konuyla ilgili çalışmalar yapılmaktadır.

2.3. Kanun Eğitimi

Kanun, Türk kültürünü ve müziğini tanıtmada önemli bir yere sahiptir. Teknik açıdan zengin olanaklara sahip olan ve birçok kanuni tarafından Türk müziğinin piyanosu olarak adlandırılan, Batı müziğinin özelliklerini de içinde barındıran bir çalgıdır.¹¹

"Kanun eğitimi, bu özel çalgı olan kanunu çalmayı öğrenmeyi ve usta bir kanun çalgıcısı olmayı hedefleyen bireylere yönelik bir eğitim sürecidir. Bu eğitim, öğrencilere kanunun tekniklerini, müzik teorisini, repertuarı ve performans becerilerini öğretmeyi amaçlar. Kanun eğitimi alan bireyler, enstrümanlarını ustalıklı çalmayı öğrenerek Türk müziğine ve genel olarak müzik dünyasına katkıda bulunma potansiyeline sahip olabilirler. Uzman öğretmenler tarafından sağlanan bu eğitim, öğrencilere müzikal gelişimlerini destekleme ve sanatsal becerilerini ilerletme fırsatı sunar".¹²

2.4. Sirtö

Sirtolar genellikle Türk müziği fasıllarında final eseri olarak sunulsa da, zaman içinde farklı alanlarda önemli bir konum elde etmiştir. Besteci ve icracı tercihlerine göre düzenlenen sirtolar, çeşitli müzik sahnelerinde, albümlerde ve konser-

⁸ Tura, *Türk Müsıkisinin Mes'eleleri*.

⁹ Selçuk Öztürk "Türk Müziği Saz Eğitiminde ve Eğitim-Öğretim Kaynaklarında Yöresel Tavrı Özelliklerinin Kullanılması", *İSTEM/ 88 (2018)*.

¹⁰ Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı Türk Müziğinde Öğretim Ve İntikal*(İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 1998).

¹¹ Yılmaz Kahyaöğlü, *Kanun Sazı Öğretiminde Klasik Türk Müziği Saz Eseri Formlarının Fonksiyonlarının İncelenmesi*(Malatya: İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2011)

¹² Volkan Gidiş, Hanefi Özbek "Kanun Ve Bazı Sazlara Ait Metotların Karşılaştırılmalı Analizi", *Asos Journal/83 (2018)*

lerde yer bulmuştur. Ayrıca, sirtolar artık sadece Türk müziğiyle sınırlı kalmayıp Batı müziğinde de birçok enstrümanın teknik yapısına uygun bir şekilde düzenlenmektedir.¹³

Sirtoların müzikal özellikleri, biçimleri ve icra edilişleri ile ilgili birçok görüş bulunmaktadır. Öztuna (1970), sirtoların daha çok nim sofyan usulünde bestelendiğini belirtmiştir.¹⁴ Karadeniz (1983), sirtoların dört haneli olarak bestelendiği ve genellikle ikinci hanenin teslim işleviyle kullanıldığını belirtmiştir.¹⁵ Yahya Kaçar (2012), dört haneli sirtoların biçim kurgularını, teslim kısmının konumlandığı aşamalara göre şematik olarak çeşitlendirerek açıklamıştır.¹⁶

2.5. Longa

Türk Dil Kurumunun tanımına göre "longa" Türk müziğinde yörük özellik taşıyan bir oyun havası olarak nitelendirilmektedir. Longa, müzikal yapısı ve ritmik özellikleriyle Türk kültürünün müziğine özgü bir tür olarak bilinir. Aynı zamanda, kelimenin kökeni Romanya'ya kadar uzanmasına rağmen, Türk müziğinde özgün bir yer edinmiş olması da dikkate değerdir. Bu, müziğin kültürler arası etkileşimini ve zenginleşmesini yansıtan önemli bir örnek olarak görülebilir.¹⁷

Türk sanat müziği geleneğinde üç bölümlü yapısı ve üç dizeye sahip olması, longanın belirli bir formu olduğunu gösterir. "Nim sofyan" usulünde icra edilmesi, ritmik özelliklerini belirtir ve bu usuldeki darbelerle uyumlu bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Ayrıca, longanın küçük ölçekli bir yapıya sahip olması, genellikle çalgılarla icra edildiğini ve müziğin incelikli bir şekilde işlendiğini gösterir.¹⁸

Longa türü tipik olarak allegro tempo ile tanımlanmış ve genellikle 4, bazen de 3 haneli olarak kabul edilmektedir. Longanın icrasında belirgin özellikler vurgulanmaktadır. Bir eserin belirli bir bölümünde diğer sazların usullü dem figürü çaldığı sırada solo bir saz tarafından icra edilen ara taksim, longanın karakteristik bir özelliği olduğu belirtilir. Ara taksim tamamlandıktan sonra tekrar başa dönülmesi ve genellikle daha yavaş, yörük bir tempoda icra edilmesi, longa türü icrasında tempo değişikliklerinin ve çeşitli dinamiklerin sıklıkla görüldüğünü gösterir. Bu da longanın müzikal derinliğini ve çeşitliliğini artırarak icra edenler ve dinleyenler arasında etkileyici bir deneyim yaratmasına katkıda bulunur.¹⁹

2.6. Göksel Baktagir

Göksel Baktagir, 1966 yılında Kırklareli'nde müzisyen bir babanın oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Babası Muzaffer Baktagir de kendisi gibi Türk müziğine gö-

¹³ Onur Akdoğu, *Türk Müziğinde Türler Ve Biçimler* (İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 1996), 311.

¹⁴ Yılmaz Öztuna, *Türk Musikisi Ansiklopedisi* (Milli Eğitim Basımevi, 1970), 365.

¹⁵ Ekrem Karadeniz, *Türk Musikisinin Nazariye Ve Esasları* (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983), 160.

¹⁶ Gülçin Yahya Kaçar, *Türk Müsiki Üzerine Görüşler: Analiz Ve Yorumlar* (Maya Akademi, 2012).

¹⁷ Öztuna, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, 244.

¹⁸ Muattar Demet Doğruöz, "Süreç Ekseninde Bir Tür Araştırması: Türk Sanat Müziği Geleneğinde Longalar", *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 47 (2021), 220.

¹⁹ Akdoğu, *Türk Müziğinde Türler Ve Biçimler*, 314.

nül vermiş bir sanatçısıdır. Göksel Baktagir, babası sayesinde küçük yaşta müzikle tanışmıştır. Aldığı eğitimler neticesinde 1983 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Konservatuvarına giriş yapmıştır. Baktagir aynı yıl Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu'na katılmış ve Necdet Yaşar ile tanışmıştır. Baktagir bir yazısında “Benim 3 babam var. Birincisi varlık sebebim, ilk hocam Mu-zaffer Baktagir'dir. İkincisi sanat hayatımın dönüm noktası, büyük üstad Necdet Yaşar'dır” demiştir.²⁰

Baktagir'in çalışmaları sayesinde ülkemizde kanun sazına olan ilgi, eğilim ve yatkınlık artış göstermektedir. Sadece kanun sazının gelişiminde değil, geliştirdiği çeşitli projeleriyle Türk müziğini modern müzikle harmanlamış ve bir ekol oluşturmuştur. Sözlü ve enstrümantal olmak üzere toplamda 400 eser bestelemiş ve bu eserlerinin çoğu TRT repertuvarına alınmıştır.

Kariyeri boyunca birçok ödül kazanan Göksel Baktagir, aynı zamanda öğretim görevlisi olarak hizmet vermiş ve eserlerinin yer aldığı nota kitapları yayımlamıştır. Baktagir aynı zamanda 1984'ten bu yana kanun icrasında özellikle “sol el” için geliştirdiği teknik üzerine çalışmalarını sürdürmektedir. Baktagir 2019 yılında gerçekleştirdiği röportajında kanun sazı ve eğitimiyle ilgili şunları söylemektedir:

“Kanun, Türk musikisinde zengin ses sahası ve ritmik özelliğiyle bizim müziğimizde prima bir sazdır. Dolayısıyla bu enstrümanın temel eğitim aracı olarak kullanılması önemlidir. Birebir bizim makamlarımızın öğrenilmesinde çok güzel bir eğitim aracıdır. Bunu çok fazla önemseydiğim için son yıllarımı miniklerimizle ilgili çalışmalara ayırdım. Onların müzik yaşantılarının başlarken kanunun da bir eğitim aracı olmasını arzuladım. Bunun bir gereklilik olduğunu düşünüyorum. Kanun gibi önemli bir enstrümanla başlamaları bizim kendi kültürümüzün daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. O yüzden bu projeyi yapıyorum. Aynı zamanda çocuklar için kendi boyutlarına uygun kanun tasarlatıyorum. Şu anda “Mini Kanun Metodu” üzerinde çalışıyorum. 8 yaşından başlayıp 14 yaşına kadar olan çocuklar için boyutları ve mandalları küçültüyoruz. Bu sayede çocuklar sayede kendi boyutlarında bir kanun ile eğitime başlamış olacaklar. Bunun için birtakım arge çalışmaları yaptık. Tabi hayalimde olan şey devletimizin desteği ile Millî Eğitim'e bağlı okullarımızın müzik sınıflarını da referans sınıf olarak katabilmektir”²¹

3. Yöntem

Bu araştırma, çalgı eğitiminde kullanılan Göksel Baktagir'e ait sirtö ve longaların analizinin incelenmesi açısından var olan durumu saptamaya yönelik bir çalışma olduğu için nitel araştırma yöntemlerinden tarama modellen bir araştırmadır. Araştırmada, konu ile ilgili bilgilere ulaşabilmek için nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi kullanılmıştır. Araştırmada veri toplama aracı olarak do-

²⁰ Mehmet Zeki Giray, *Göksel Baktagir'in Kanun Taksimlerinin Makamsal Analizi* (Malatya: İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2023) 44.

²¹ TRT 2, , “Göksel Baktagir İle Hayat Sanat”, *Youtube* (15 Ağustos 2019), 00:19:00- 00:21:00.

küman incelemesi yapıldıktan sonra elde edilen bulgular etrafında içerik analizi yöntemiyle veri analizi oluşturulmuştur.

Araştırmayı oluşturan problemler doğrultusunda Göksel Baktagir'e ait olan 10 sirto ve 7 longanın asıl notalarına ulaşılmıştır. Bu eserlerin Baktagir icrasına göre ses ve video kayıtları incelenmiştir. Referans ses ve video kayıtlarıyla, orijinal notalar karşılaştırılarak analizler yapılmış ve etüt önerileri ile desteklenmiştir.

4. Bulgular Ve Yorumlar

Bu bölümde Göksel Baktagir'e ait 10 sirto ve 7 longanın icra, makam-seyir ve form analizi yapılmıştır.

4.1. Suzinak Sirto

Suzinak makamı, yerinde Rast beşlisine, Nevada Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmaktadır. Suzinak makamı asma kararların fazla olduğu bir makamdır.²²

Göksel Baktagir'in bestelediği Suzinak sirto Rast beşlisi ile Neva perdesinden seyre başlanılmıştır. 7. ölçüye kadar Rast beşlisinde dolaşıldıktan sonra 7. ölçüde Hicaz dörtlüsüne geçiş yapıp yine Rast beşlisinden yola çıkılarak karara gelinmiştir. 9 ve 10. ölçülerden başlanılarak ikinci dolabın sonuna kadar çârgâh beşlisini gösterilmiş ve çârgâh perdesinde asma kalış yapılmıştır. 15. ölçüden başlayarak 18. ölçüye kadar yine makam içerisinde gezintiler yaptıktan sonra çârgâh perdesinde asma kalış yapmıştır. 19. ölçüden 22. ölçüye kadar Suzinak makamı dizisini çıkıcı-inici şekilde göstererek makamın bütün seslerini duyurarak karara gelmiştir. İki ölçülük final bölümünde ise Hicaz dörtlüsünü göstermiş ve Rast perdesinde bitirmeyip Gerdaniye perdesini kullanarak tiz bir bitiş etkisi yaratmıştır.

Göksel Baktagir'in bestelediği Suzinak sirto, 1996 yılında çıkardığı "Okyanustaki Sesler" adlı albümünde bulunmaktadır. 4/4 lük sofyan usulüyle yazılmış olan eser, 4 bölümden oluşmaktadır ve her bölümde 8 ölçü vardır. 4. bölüme gelindiğinde senyo işareti ile başa dönmekte ve eser baştan tekrar çalınmaktadır. İkinci tekrardan sonra en sona eklenen 2 ölçülük final bölümü ile eser sona ermektedir.

Göksel Baktagir'in icra ettiği Suzinak sirtonun, Youtube Music ve Amazon Music platformlarında 3 farklı kaydı referans alınarak icra analizi yapılmıştır.²³

Baktagir bu eserde elleri aynı anda ve olabildiğince seri kullanabilme tekniğine yoğunlaşmıştır. Art arda gelen üçlemeler esnasında bileğinin konumunu çarpaz bir pozisyona getirmiş, üç notayı arka arkaya sürttürerek çektirme tekniğini kullanmıştır. Bu teknik esnasında sağ ve sol elini mızrap ile tel arasında oldukça kuvvetli şekilde konumlandırılmış, bu sayede ellerin çektirme yapacak olan ses üze-

²² Zeki Yılmaz, *Türk Müsîkî Dersleri* (İstanbul: Çağlar Müsîkî Yayınları, 2010), 107.

²³ Göksel Baktagir Official "Göksel Baktagir-Suzinak Sirto", *Youtube* (2 Ocak 2018), 00:00:01- 00:03:10. Göksel Baktagir Official "Göksel Baktagir-Suzinak Sirto", *Youtube* (14 Şubat 2017), 00:00:01- 00:03:07. Göksel Baktagir Official "Göksel Baktagir-Suzinak Sirto", *Youtube* (4 Nisan 2017), 00:00:01- 00:02:44.

rinden kalkmamasını sağlamıştır. Ellerin pozisyonunun doğru konumlandırılması duyum olarak açık ve yumuşak bir ton elde etmesini sağlamıştır. Çektirme tekniğinin geliştirilmesi için Göksel Baktagir'in Youtube Music platformu üzerinden yayınladığı Kanun Atölyesi'ndeki "Kalıp Çalışmalar" bölümünün incelenmesi önerilebilir.²⁴

Tablo 1. Suzinak Sirto Form Analizi

	A	B	C	D	BİTİŞ
CÜMLE	a	b	c	d	e
ÖLÇÜ SAYISI	4	4	4	4	4

Eserde, A, B, C ve D olmak üzere dört ana bölüm bulunmaktadır ve her biri 4 ölçüden oluşmaktadır. 4 ölçülük final bölümü ile eser son bulmaktadır. Eserdeki tüm cümlelerin aynı ölçü sayısına sahip olduğu belirlenmiştir.

4.2. Nihavend Sirto

Nihavend makamı, Buselik beşlisine Nevada Kürdi ve Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmaktadır.²⁵

Göksel Baktagir'in icra ettiği Nihavend sirto, Neva üzerinden seyre başlayıp Buselik beşlisini gösterdikten sonra pest tarafa doğru genişleyerek başlamaktadır. 1. dolapta Neva perdesi üzerinde asma kalış yapıp başa dönmekte, 2. dolapta da karar sesine ulaşmaktadır. 8. ölçüde Nevada Hicaz dörtlüsünü göstermiş, 13. ölçüye geldiğinde yine Neva perdesinde asma kalış gerçekleştirmiştir. 14 ve 15. ölçülerde Dügâh perdesinde Kürdi dörtlüsünü göstererek asma kalış gerçekleştirmiştir.

Göksel Baktagir'in 1998 yılının Ocak ayında bestelediği Nihavend Sirto, 1998 yılında çıkardığı "Okyanustaki Sesler 2/ Cananım " adlı albümünde yer almaktadır. 4/4 lük sofyan usulüyle yazılmış olan eser, 3 bölümden oluşmaktadır. Her bölüm ise 8 ölçüden oluşmaktadır. Sona gelindiğinde senyo işareti ile başa dönmekte ve eser baştan tekrar çalınmaktadır. İkinci tekrardan sonra en sona eklenen 2 ölçülük final bölümü ile eser sona ermektedir.

Göksel Baktagir'in icra ettiği nihavend sirtonun Youtube Music ve Spotify platformlarında 2 farklı kaydı referans alınarak icra analizi yapılmıştır.²⁶

Baktagir, incelenen kayıtlarda telleri kapatarak çalmıştır. Bu çalım seslerin dağılmadan ve birbirini bastırmadan tane tane duyulabilmesini sağlamaktadır. Baktagir'in telleri kapatarak çalmasının sebebi kanun içerisinde bütün seslerin dağılmasını engellemek ve sadece duyurulmak istenen seslerin netleştirilmesini sağlamak olduğu düşünülmektedir. İcracı eserde mızrapsız çalım gerçeğiştirmiştir. Kanunu mızrabın olmadığı parmaklarıyla arp şeklide çalarak daha sakin bir

²⁴ Göksel Baktagir "Kanun Atölyesi, Nihavend Dizisinde Kalıp Çalışmalar", *Youtube* (12 Şubat 2022), 00:00:01- 00:02:57.

²⁵ Yılmaz, *Türk Müsıkfı Dersleri*, 133.

²⁶ Göksel Baktagir Official "Nihavend Sirto", *Youtube* (4 Nisan 2017), 00:00:01- 00:02:39. Göksel Baktagir Official "Nihavend Sirto", *Youtube* (16 Mayıs 2019), 00:00:01- 00:03:03.

duyum yakalamaya çalışmak istediği düşünülmektedir. Parmakla çalım tekniğini geliştirmek için Göksel Baktagir'in "Kanun Günlükleri Etütler Albümü" kitabındaki "Hicaz Parmak Etüt" çalışması önerilmektedir.

Tablo 2. *Nihavend Sirto Form Analizi*

	A	B	A ¹	BİTİŞ
CÜMLE	a	b	c	d
ÖLÇÜ SAYISI	4	4	4	4

Üç bölümden oluşan eserde 4 ölçüden oluşan A ve B bölümünden sonra A bölümüne benzeyen fakat bazı farklılıklar içeren 4 ölçülük A¹ bölümü yer almaktadır. 4 ölçülük final bölümü ile eser son bulmaktadır. Eserdeki tüm cümlelerin aynı ölçü sayısına sahip olduğu belirlenmiştir.

4.3. Hicaz Sirto

Hicaz makamı, yerinde Hicaz dörtlüsüne, Nevada Rast beşlisinin eklenmesiyle oluşmaktadır.²⁷

Göksel Baktagir'in bestelediği Hicaz Sirto, Hüseyini perdesi civarından seyre başlayıp, inici şekilde devam etmiştir. 5. ölçü yerinde Hicaz dörtlüsü ile başlamış, 8. ölçüde ise Neva perdesi üzerinde asma kalış yapmıştır. 13 ve 14. ölçülerde Nevada Rast beşlisi etrafında seyir yapılmıştır. 15 ve 16. ölçülerde ise Neva perdesi üzerinde Basit Suzinak dizisi gösterilmiş, Muhayyer perdesi üzerinde Buselik dörtlüsünün gösterilmesi ile Muhayyer perdesinde asma kalış yapılmıştır. Son iki ölçülük final bölümde Tiz Buselik perdesinden karar perdesine kadar gelinerek Hicaz makamı dizisi gösterilip Dügâh perdesinde karar edilmiştir.

Hicaz Sirto, Göksel Baktagir'in 2001 yılında çıkardığı "Cafe İstanbul: Sirtolar ve Longalar" albümünde yer almaktadır. 4/4 lük sofyan usulüyle yazılmış olan eser, 4 bölümden oluşmaktadır. 1. Bölüm olan A bölümü ilk başta ve eserin en sonunda olmak üzere 2 kez yer almaktadır. Tekrarları ile çalındığında her bölüm 8 ölçüden oluşmaktadır. 4. bölüme geldiğinde senyo işareti ile başa dönülmekte ve eser baştan tekrar çalınmaktadır. İkinci tekrardan sonra en sona eklenen 2 ölçülük final bölümü ile eser sona ermektedir.

Göksel Baktagir'in icra ettiği hicaz sirtonun Youtube Music platformunda 2 farklı kaydı referans alınarak analiz edilmiştir.²⁸

Baktagir eser içerisinde yer alan uzun vuruşlarda veya sus işaretlerinde süreyi dolduracak süslemeler yapmıştır. Bu süslemeleri yaparken arpej tekniğini kullanmıştır. Yaptığı süslemelerin sade olmasına özen göstermiş ve süslemelerin asıl melodinin önüne geçmemesine dikkat etmiştir. Aynı zamanda aksak notaların ol-

²⁷ Yılmaz, *Türk Müsıkîsi Dersleri*, 90.

²⁸ Kalan Müzik "Cafe İstanbul Ve Göksel Baktagir-Hicaz Sirto (Akdeniz)", *Youtube* (5 Ocak 2016), 00:00:01- 00:06:06. Göksel Baktagir Official "Göksel Baktagir-Yurdal Tokcan-Serkan Çağrı-Akdeniz", *Youtube* (24 Şubat 2017), 00:00:01- 00:01:17.

duğu yerlere çarpmalar eklemiştir. Baktagir yine uzun notaları doldurmak için bilekten tremolo tekniğini kullanmıştır. Bu eserde Baktagir'in parmaktan yapılan tremolo tekniği yerine bilekten yapılan tremolo tekniğini kullanmasının sebebinin, ezgiyi daha güçlü duyurmak istemesi olduğu söylenebilir. Bilekten ve parmaktan yapılan tremolo tekniğinin geliştirilmesi için Halil Karaduman'ın "Kanun Metodu" kitabındaki tremolo ve senkoplu tremolo çalışması önerilmektedir.

Tablo 3. *Hicaz Sirto Form Analizi*

	A	B	C	A	BİTİŞ
CÜMLE	a	b	c	d	a
ÖLÇÜ SAYISI	4	4	4	4	4

Üç bölümden oluşan eserde 4 ölçüden oluşan A, B ve C bölümlerinden sonra tekrar A bölümü yer almaktadır. 4 ölçümlük final bölümü ile eser son bulmaktadır. Eserdeki tüm cümlelerin aynı ölçü sayısına sahip olduğu belirlenmiştir.

4.4. Sultaniyegâh Sirto

Sultaniyegâh makamı, Buselik makamı dizisinin, Yegâh perdesi üzerine götürülmesiyle elde edilir.²⁹

Göksel Baktagir'in bestelediği Sultaniyegâh sirto, Dügâh perdesi üzerinde Hicaz dörtlüsünün gösterilmesi ile başlamaktadır. 8. ölçüye kadar bu şekilde ilerledikten sonra Neva perdesi üzerinde kalış yapılmıştır. 9. ölçüden 13. ölçüye kadar Nevada Buselikli genişleme yapılmıştır. 14 ve 15. ölçülerde Kürdi dizisi gösterilmiş, son ölçü ise Dügâh perdesine Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle bitirilmiştir. 17 ve 29. ölçüler arasında Kürdi dörtlüsü gösterilmiştir. 30. ölçüye gelindiğinde Yegâhta Buselik beşlisi ile bitirilmiştir. 31 ve 37. ölçüler arası Sultaniyegâh makamı çevresinde dolanılmış ve 38. ölçüde yine Dügâhta Hicaz dörtlüsü ile bitirilmiştir.

Sultaniyegâh Sirto, Göksel Baktagir'in 1998 yılında çıkardığı "Günlük" adlı albümünde yer almaktadır. 4/4 lük sofyan usulüyle yazılmış olan eser, 3 bölümden oluşmaktadır. 1. bölüm olan A bölümü ilk başta ve eserin en sonunda olmak üzere 2 kez yer almaktadır. 2. bölüm olan B bölümü A bölümü ile benzer ölçü sayılarına sahiptir. C bölümü ise diğer bölümlerden farklı ölçü yapısına ve cümlesine sahiptir. Sona eklenen 2 ölçümlük final bölümü ile eser sona ermektedir.

Göksel Baktagir'in icra ettiği sultaniyegâh sirtonun Youtube Music, Spotify, Apple Music platformlarında bulunan 2 farklı kaydı analiz edilmiştir.³⁰

İcracı eserin introsunda arpej tekniğini kullanmıştır. Bu teknikte önemli olan parmaklarla yapılan arpejlerin sürelerinin eşit olmasıdır. Parmakların aynı zaman ve aynı şiddette çalması önemlidir. Bu da sürekli olarak parmak egzersizi

²⁹ Yılmaz, *Türk Müsıkışı Dersleri*, 131.

³⁰Göksel Baktagir Official "Göksel Baktagir- Sultaniyegâh Sirto",*Youtube* (11 Mayıs 2019), 00:00:01-00:03:03. Yenikapı Müzik "Göksel Baktagir- Sultaniyegâh Sirto-Official Video",*Youtube* (30 Mart 2015), 00:00:01- 00:03:03.

gerektirmektedir. Arpej çalışmaları için Göksel Baktagir'in Youtube Music üzerinden yayınlamış olduğu "Kanun Günlükleri Etütler Albümü"ndeki "Çârgâh Arpej 1 ve 2" yi dinlemesi tavsiye edilmektedir. Ayrıca yazılı olarak da Ömer Özden'in "Kanun için Arpej ve Akor Uygulamaları" kitabının gözden geçirilmesi önerilmektedir.

Tablo 4. Sultaniyegâh Makamı Form Analizi

	A		B		C					A ¹		BİTİŞ
CÜMLE	a	b	c	d	e	f	f ¹	f	f ²	a	b	b motifi üzerinde
ÖLÇÜ SAYISI	4	4	4	4	6	4	4	4	4	4	4	4

Üç bölümden oluşan eserde 8 ölçülük A ve B bölümü, 22 ölçülük C bölümü, A bölümü ile benzerlik gösteren 8 ölçülük A¹ bölümü yer almaktadır. Eser sonunda yer alan 4 ölçülük b motifi üzerinde bitiş bölümü ile eser tamamlanmaktadır. Eserdeki bir bölüm dışında tüm cümlelerin aynı ölçü sayısına sahip olduğu belirlenmiştir.

4.5. Müstear Sirto (Pürtelâş)

Segâh perdesi üzerinde kurulmuş olan müstear makamı, Segâh makamının seyrine zaman zaman bir Müstear dörtlü veya beşlisinin katılmasından ibarettir.³¹

Göksel Baktagir'in bestelediği Müstear sirtonun introsu, yerinde Segâh beşlisi ile başlamış ve Nevada Uşak dörtlüsünün eklenmesiyle bitmiştir. 6. ölçüden 21. ölçüye kadar Nevada Uşak dörtlüsü gösterilmiştir. 22. ölçüde Müstear dizisi gösterilip 23. ölçüde tekrar Nevada Uşak dörtlüsü yapılmıştır.

Müstear Sirto (Pürtelâş), Göksel Baktagir'in 2007 yılında çıkardığı "Furtuna" albümünde yer almıştır. 4/4 lük sofyan usulüyle yazılmış olan eser, 3 bölümden oluşmaktadır. Bölümlerdeki ölçü sayıları farklılık göstermektedir. Sona eklenen 2 ölçülük final bölümü ile eser sona ermektedir.

Göksel Baktagir'in icra ettiği Müstear sirtonun Youtube Music platformunda 1 kaydı referans alınarak analiz edilmiştir.³²

Bu eserde Baktagir, tavırdan çok eserin hızlı seslendirilmesi üzerinde durulmuştur. Oldukça hızlı icra edilen bu eserde Baktagir, yoğun olarak çektirme tekniğini kullanmıştır. Baktagir, eserin icrasında normal mızrap vuruşu ve çektirme tekniği arasında farklılık olmamasına özen gösterdiği düşünülmektedir. Çünkü Baktagir'in normal mızrap vuruşuyla, çektirme tekniğini kullanırken ortaya çıkardığı tını neredeyse ayırt edilemeyecek düzeydedir. Baktagir bu tekniği "Mızrabı aşağı veya yukarı çekerek yapılan ve halk dilinde çektirme mızrap diye adlandırılan teknik, yalnızca uygun şekilde kullanıldığında yarar sağlar. Ancak, müzikal ifadenin özünde her notanın bireysel olarak çalınması yatar ve bu yüzden, her nota-

³¹ Yılmaz, *Türk Müsıkîsi Dersleri*, 212.

³²Yenikapı Müzik "Göksel Baktagir- Müstear Sirto Pürtelâş- Official Video", *Youtube* (3 Şubat 2015), 00:00:01- 00:01:29.

nın kendine has bir vuruşla icra edilmesi büyük bir öneme sahiptir” şeklinde ifade etmiştir.³³

Bu çalışmaların geliştirilmesi için Ayşegül Kostak Toksoy’un “Kanunda Süsleme ve Modern Çalış Teknikleri İçin Alıştırma ve Etütler” kitabındaki egzersizlere çalışılması önerilmektedir. Aynı zamanda Dr. Emre ERDOĞAN’IN “Kanun İcracılığında Çektirme Tekniği Ve Kullanımına Yönelik Bir Çalışma” adlı makalenin incelenmesi tavsiye edilmektedir.³⁴

Tablo 5. Müstear Sirto (Pürtelâş) Form Analizi

	GİRİŞ		A				B			C		BİTİŞ
CÜMLE	a	b	c	d	c	d ¹	e	f	g	h	h ¹	
ÖLÇÜ SAYISI	4	4	4	4	4	4	6	6	4	5	2	2

Üç bölümden oluşan eserde 8 ölçüden oluşan giriş, 20 ölçüden oluşan A bölümü, 16 ölçüden oluşan B bölümü ve 7 ölçüden oluşan C bölümü yer almaktadır. 2 ölçülük bitiş bölümü ile eser son bulmaktadır. Eserdeki cümlelerin farklı ölçü sayısına sahip olduğu belirlenmiştir.

4.6. Sabâ Sirto

Sabâ makamının dizisi, Çârgâh perdesindeki Zirgüleli Hicaz dizisine yerinde yani Dügâh perdesindeki Sabâ dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir.³⁵

Göksel Baktagir’in bestelediği Sabâ sirto, Sabâ makamı dizisinden seyre başlamıştır. 15. ölçüde Çârgâhta Nikriz beşlisi gösterildikten sonra 16. ölçüde tekrar Sabâ makamına geçiş yapılmıştır. 29. ölçüye gelindiğinde Çârgâhta Nikriz beşlisi gösterilmiş ve bitiş Sabâ makamı dizisi üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Sabâ Sirto, Göksel Baktagir’in 2001 yılında çıkardığı “Cafe İstanbul: Sirtolar ve Longalar” albümünde yer almıştır. 2/4 lük nim sofyan usulüyle yazılmış olan eser, 4 bölümden oluşmaktadır. Eserin başında 4 ölçülük giriş bölümü bulunmaktadır. Bölümlerdeki ölçü sayıları farklılık göstermektedir. Sona eklenen 4 ölçülük bitiş bölümü ile eser sona ermektedir.

Göksel Baktagir’in icra ettiği Sabâ sirtonun Youtube Music platformunda bulunan 1 kaydı analiz edilmiştir.³⁶

Sabâ sirtonun, Baktagir’in diğer eserleriyle karşılaştırıldığında daha yavaş ve sakin bir çalıma sahip olduğu görülmüştür. İcracı Sabâ makamının ağır yapısını nim sofyan usulü ile birleştirmiş, ortaya da tekniğin fazla kullanılmadığı bir sirto çıkmıştır. Burada amaç makamın özelliklerini dinleyiciye hissettirmektir. Baktagir,

³³ Berker Teoman, *Kanun İcra Teknikleri* (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2012), 68.

³⁴ Emre Erdoğan, “ Kanun İcracılığında Çektirme Tekniği Ve Kullanımına Yönelik Bir Çalışma”, *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi* 6/3 (Ağustos 2022).

³⁵ Yılmaz, *Türk Müsıkfı Dersleri*, 189.

³⁶ Kalan Müzik “Cafe İstanbul ve Göksel Baktagir- Saba Sirto”, *Youtube* (5 Ocak 2016), 00:00:01-00:06:11.

eserin 8. ölçüsünde bulunan uzun notaları doldurmak adına küçük melodiler eklemiştir. Bu melodileri tekrar kısımlarında yapmaması esere canlılık katmaktadır. Eser içerisinde nadir olarak yapılan çarpmalar, parçanın ana temasını bozmamıştır. Bu tekniği çok sık kullanmamaya çalışmasının sebebi eseri monotonlaştırmak istememesi olduğu düşünülmektedir. Çünkü çarpma tekniği her notada ve her tekrarda kullanıldığı zaman notanın bir ögesi haline gelmekte, karmaşıklık yaratabilmektedir. Ayrıca yine final bölümünde ağırlaşarak eseri bitirmesi sade olan yapısını korumuştur. Makamın duyulması üzerine yoğunlaşan eserin çalınması için Sabâ makamının özelliklerinin incelenmesi ve taksim çalışmaları yapılması önerilmektedir.

Tablo 6. Sabâ Sirto Form Analizi

	GİRİŞ	A		B		C		D	BİTİŞ
CÜMLE		a	b	c	d	e	f	g	h
ÖLÇÜ SAYISI	4	4	4	4	4	8	8	6	4

Dört bölümden oluşan eserde 4 ölçüden oluşan giriş, 8 ölçüden oluşan A bölümü, 8 ölçüden oluşan B bölümü, 16 ölçüden oluşan C bölümü ve 6 ölçüden oluşan D bölümü yer almaktadır. 4 ölçülük final bölümü ile eser son bulmaktadır. Eserdeki cümlelerin farklı ölçü sayısına sahip olduğu belirlenmiştir.

4.7. Acemaşiran Sirto (Yorgo)

Acemaşiran makamı, Çargâh makamı dizisinin Acemaşiran perdesi üzerine göçürülmesiyle elde edilir.³⁷

Eser, iki ölçülük introsuna Acemaşiranda Çargâh beşlisi ile başlamaktadır. Çargâhta Çargâh dördlüsü ile seyre devam ederek Kürdi perdesinde kalış gerçekleştirmiştir. 13. Ölçüye gelindiğinde Acemde Çargâh beşlisini göstermekte ve Acem perdesinde kalış gerçekleştirmektedir. Eser içerisinde Evcara makamı duyurulmuştur. Eser Sümbüle perdesi ile karar etmektedir.

Göksel Baktagir'in 1999 yılında bestelediği Acemaşiran sirto, 2000 yılında çıkardığı "Okyanustaki Sesler 3 (Hüzün)" albümünde yer almaktadır. Baktagir bu sirtoyu ud virtüözü Yorgo Bacanos'a ithafen bestelemiştir. 2/4 lük nim sofyan usulüyle yazılmış olan eser, 4 bölümden oluşmaktadır. Eserin başında 4 ölçülük giriş bölümü bulunmaktadır. Bölümlerdeki ölçü sayıları farklılık göstermektedir. Sona eklenen 4 ölçülük bitiş bölümü ile eser sona ermektedir.

Göksel Baktagir'in icra ettiği acemaşiran sirtonun 1 kaydı incelenmiştir.³⁸ Eser içerisinde kromatik sesler yer almaktadır. Bu kromatik seslerde mandalın tamamen kaldırılması zaman kaybı olacağından Baktagir, yumuşak bir parmak hareketiyle geçici olarak mandalları kaldırmış veya indirmiştir. Baktagir, özellikle

³⁷ Yılmaz, *Türk Müsıkısı Dersleri*, 126.

³⁸ Göksel Baktagir Official "Göksel Baktagir- Acemaşiran Sirto", *Youtube* (16 Haziran 2023), 00:00:01-00:02:02.

kromatik çıkış ve inişler sırasında, sol elin yardımıyla gerçekleştirilen bir mızrap tekniğinden yararlanmıştır. Bu teknik sayesinde, sağ el üzerindeki yük hafifleyerek, performansın hızlanması açısından bir avantaj sağlanmıştır.

Sol el ağırlıklı etütler için Göksel Baktagir'in "Kanun Sazında Sağ Ve Sol El İçin Yazılmış Teknik Geliştirici Etütler Ve Saz Eserleri" isimli yüksek lisans tezinin incelenmesi önerilir.³⁹

Bu eserde Baktagir'in en dikkat çeken hareketi ise sol eliyle telleri süpürge gibi çalmasıdır. Baktagir bu teknikle ilgili "İnici seyirlerde kullanılan bir teknik olan sol el süpürme tekniği, mızrap kullanılmayan sol elin parmaklarıyla tellerin üzerinde hafif hareketler yaparak meydana getirilen tınılardır" şeklinde ifade etmiştir.⁴⁰

İnişli melodilerde kullanılan bir yöntem olarak belirtilen sol el süpürge tekniği, mızrap kullanılmayan sol elin parmaklarıyla tellerin üzerinde hafif ve belirsiz hareketler yaparak meydana getirilen ses niteliklerini ifade eder.

Tablo 7. Acemaşiran Sirtó (Yorgo) Form Analizi

	GİRİŞ	A		B		C	BİTİŞ	
CÜMLE		a	b	c	d	e	e ¹	f
ÖLÇÜ SAYISI	2	4	4	4	4	11	2	2

Üç bölümden oluşan eserde 2 ölçüden oluşan giriş, 8 ölçüden oluşan A ve B bölümü ve 11 ölçüden oluşan C bölümü yer almaktadır. 4 ölçülük final bölümü ile eser son bulmaktadır. Eserdeki cümlelerin farklı ölçü sayısına sahip olduğu belirlenmiştir.

4.8. Kürdilihiczakâr Sirtó

Kürdilihiczakâr makamı, Çârgâhta Buselik beşlisine, Rastta Kürdi dördtlüsünün eklenmesiyle oluşmaktadır.⁴¹

Göksel Baktagir'in bestelediği Kürdilihiczakâr sirtoda, baştan sona üçlemelerin yoğun olarak kullanıldığı bölümlerde, ezgisel olarak Neva perdesi üzerindeki Nevada Uşşak ve Karcıgar dizisi, Çârgâh perdesi üzerinde de Rast ve Basit Suzinak dizileri göze çarpmaktadır. Eser Nevada Uşşak dördtlüsü ile başlamıştır. 2. ölçünün ortalarına gelindiğinde gerdaniyede Hicaz beşlisi gösterilmiştir. 5 ve 8. ölçüler itibarıyla kürdilihiczakâr makamının dizileri içerisinde yer alan Çârgâhta Buselik beşlisi ve Rastta Kürdi dördtlüsü gösterilerek bitirilmiştir.

Göksel Baktagir'in 1998 yılında bestelediği Kürdilihiczakâr sirtó, 1999 yılında çıkardığı "Okyanustaki Sesler 2" albümünde yer almaktadır. 4/4 lük sofyan usulüyle yazılmış olan eser, 6 bölümden oluşmaktadır.

³⁹ Göksel Baktagir, *Kanun Sazında Sağ Ve Sol El İçin Yazılmış Teknik Geliştirici Etütler Ve Saz Eserleri* (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2014).

⁴⁰ Yılmaz Kahyaoğlu, "Kanun sazı öğretiminde kullanılan belli başlı çalış teknikleri", İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi 3/2 (2017), 95.

⁴¹ Yılmaz, *Türk Müsíkisi Dersleri*, 138.

Göksel Baktagir'in icra ettiği kürdilihicazkâr sirtonun Youtube Music ve Apple Music platformlarında 2 farklı kaydı referans alınarak analiz edilmiştir.⁴² Baktagir'in bu eserinde üçlemelerin yoğun olduğu görünmektedir. Özellikle 5. ölçü ve devamında bulunan üçlemelerdeki mandal değişiklikleri esnasında sağ elinde çektirme tekniğini yoğun olarak kullanmıştır. Baktagir'in eserlerinde sıklıkla gördüğümüz, icra esnasında hız kaybetmemek adına yaptığı bu teknik sağ ve sol eli geliştirmede yardımcı olacağı düşünülmektedir.

Tablo 8. *Kürdilihicazkâr Makamı Form Analizi*

	A	B	C	D	E	F	C	BİTİŞ	
CÜMLE	a	b	c	d	e	f	c	b ¹	g
ÖLÇÜ SAYISI	4	4	4	6	4	4	4	2	2

Altı bölümden oluşan eserde 4 ölçüden oluşan A, B, E ve F bölümü, 6 ölçüden oluşan D bölümü ve tekrar 4 ölçüden oluşan C bölümü yer almaktadır. 4 ölçü-lük final bölümü ile eser son bulmaktadır. Eserde yer alan D bölümü hariç, cümlelerin aynı ölçü sayısına sahip olduğu belirlenmiştir.

4.9. Rast Sirto

Dizisi Rast perdesi üzerinde, yani yerindeki bir Rast beşlisine güçlü Neva perdesi üzerinde bir Rast dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmuştur.⁴³

Göksel Baktagir'in bestelediği Rast sirtoda, 1,2 ve 3.ölçülerde nevada Buse-lik dörtlüsü gösterilmiş, 4.ölçüye geçildiğinde yerinde Rast beşlisi kullanılmıştır. 11.ölçüye kadar Rast makamı üzerinde seyretmiş, 12.ölçüye geldiğinde Yegâhta rast ile bitirilmiştir. Eserin tamamına bakıldığında makam geçiklerine rastlanmamıştır.

Göksel Baktagir'in 1998 yılında bestelediği Rast sirto, 2001 yılında çıkardığı "Cafe İstanbul: Sirtolar ve Longalar" adlı müzik albümünde yer almaktadır. 4/4 lük sofyan usulü ile yazılmış olan eser, 4 bölümden oluşmaktadır.

Göksel Baktagir'in icra ettiği Rast sirtonun, Youtube Music platformunda 1 kaydı referans alınarak analiz edilmiştir.⁴⁴ Baktagir, eseri icra ederken notaya bağlı kalmış sadece bazı noktalarda teknik açıdan değişiklikler yapmıştır. Örneğin eserin 8 ve 21. ölçüsünde yer alan kromatik seslerdeki mandal değişiminde, ezgiyi sağ ele verip sol el ile mandal değişikliği yapması gerekmektedir. Ama Baktagir mandalı sol elinin baş parmağıyla tutarken yine sol elin mızraplı parmağıyla çalmaya devam etmiştir. Baktagir'in yaptığı bu tekniği Halil Karaduman Kanun Metodu'nda uygulamış, CD kayıtlarıyla kanun üzerinde nasıl yapılması gerektiğini anlatmıştır. Ayrıca Youtube platformunda "Kanun Metodu- Halil Karaduman- 48" başlığı ile

⁴² Göksel Baktagir Official "Göksel Baktagir- Kürdilihicazkâr Sirto", *Youtube* (29Haziran 2019), 00:00:01-00:01:53.

⁴³ Yılmaz, *Türk Müsıkısı Dersleri*, 83.

⁴⁴ Tatatahba "Rast Sirto.wmv", *Youtube* (14 Ocak 2010), 00:00:01-00:01:28.

yayınlanmıştır. ⁴⁵

Baktagir eserin 5. ölçüsünde glissando tekniğini kullanmıştır. Baktagir, glissando tekniğini kullanırken Buselik notasına kadar olan bütün sesleri temiz ve aynı tınıyla çalmıştır. Bu tekniği uygulamak her ne kadar kolay gibi gözükse de, bir oktav üzerindeki bütün seslerden aynı tınıyı yakalamak zor olabilmektedir. Glissando tekniğini doğru uygulayabilmek adına Ayşegül Kostak Toksoy'un "Kanun Eğitiminde Teknik Çalışma Ve Süsleme İçeren Etütler" adlı sanatta yeterlilik tezinin incelenmesi önerilir. ⁴⁶

Tablo 9. *Rast Sirto Form Analizi*

	A		B		C		D	
CÜMLE	a	b	c	d	e	f	c	d ¹
ÖLÇÜ SAYISI	2	2	4	4	4	4	4	4

Dört bölümden oluşan eser 4 ölçüden oluşan A bölümü, 8 ölçüden oluşan B, C ve D bölümü ile tamamlanmaktadır. Eserdeki cümlelerin farklı ölçü sayısına sahip olduğu belirlenmiştir.

4.10. Müstear Sirto

Segâh perdesinde karar eden, diğer bir ifadeyle dizisi segâh perdesi üzerinde kurulmuş olan müstear makamının yapısı, segâh makamına bir müstear dörtlü veya beşlisinin katılmasından ibarettir. ⁴⁷

Eser seyre Segâh makamının içerisinde yer alan Kürdi notasını göstererek başlamış daha sonra Müstear dörtlüsünün özelliklerini göstermiştir. Eserin devamında Segâh makamı dizisinin sesleri ile seyir gerçekleştirilmiş ve Segâh perdesi ile karar verilmiştir.

Müstear Sirto, Göksel Baktagir'in 1998 yılında çıkardığı "Okyanustaki Sesler 2/Cananım" albümünde yer almıştır. Sirto formu genellikle nim sofyan ve sofyan usulü ile tercih edilirken, bestecinin bu eseri 8/8 lik müsemmen usulü ile bestelemesi genel sirto biçiminden farklı bir ritmik düzen sağlamaktadır. Eser melodik olarak incelendiğinde sirto formuna uygun özellikler taşımaktadır. Ayrıca eserin ilk bölümünün tekrarlanması, bu kısmın teslim işlevi gördüğünü göstermektedir.

Göksel Baktagir'in icra ettiği Müstear sirtonun, Youtube Music platformunda 1 kaydı referans alınarak analiz edilmiştir. ⁴⁸ Baktagir eserin icrasında ritim eşliğini ön plana çıkartarak müsemmen usulünün hareketli yapısını ortaya çıkarmıştır. Bu özellikleriyle bir oyun havası niteliği taşımaktadır.

Eser içerisinde sıklıkla kullanılan mandal değişiklikleri göze çarpmaktadır. Oyun havası niteliği taşıdığı için eseri oldukça hızlı icra eden Baktagir, mandal de-

⁴⁵ Alfakitap "Kanun Metodu-Halil Karaduman-48", *Youtube* (21 Ocak 2020), 00:00:01-00:08:25.

⁴⁶ Ayşegül Kostak Toksoy, *Kanun eğitiminde teknik çalışma ve süsleme elemanlarını içeren etütler* (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2006).

⁴⁷ Yılmaz, *Türk Müsikisi Dersleri*, 212.

⁴⁸ Göksel Baktagir Official "Müstear Sirto", *Youtube* (4 Nisan 2017), 00:00:01-00:01:30.

ğışiklilerini cızırtı olmadan ve pürüzsüz bir şekilde yapmaktadır. Mandalları indirip kaldırırken cızırtıyı önlemek adına kanunun bakımı aksatılmamalı ve mandal çalışması yapılmalıdır. Bunun için Ayşegül Kostak Toksoy'un "Kanun Eğitiminde Teknik Çalışma Ve Süsleme İçeren Etütler" başlıklı sanatta yeterlilik tezinin, 68 ve 69. sayfasında yer alan Etüt-2 ve Etüt-3 çalışmalarının incelenmesi önerilir.

Eserin form analizinde belirtilen A bölümünde, Baktagir'in çektirme tekniğini kullandığı görülmektedir. Eserin hanesiz yapısından dolayı Baktagir A bölümünü teslim veya nakarat yerine geçecek şekilde çalmaktadır. Bu sebeple icra kaydında çektirme tekniği çoğu yerde duyulmaktadır.

Tablo 10. Müstear Sirto Form Analizi

	A	B	A	C	A	D	E	A	B	A	BİTİŞ
CÜMLE	a	b	a	c	a	d	e	a	b	a	
ÖLÇÜ SAYISI	4	4	4	4	4	4	8	4	4	4	4

Beş bölümden oluşan eserde 4 ölçüden oluşan A,B,A,C,A,D bölümlerinden sonra gelen 8 ölçülük E bölümü ve tekrar 4 ölçüden oluşan A,B ve A bölümü yer almaktadır. 4 ölçülük final bölümü ile eser son bulmaktadır. Eser içerisindeki cümlelerin E bölümü dışında aynı ölçü sayısına sahip olduğu belirlenmiştir.

4.11. Sultaniyegâh Longa (Şenlik)

Sultaniyegâh makamı, Buselik makamı dizisinin, Yegâh perdesi üzerine götürülmesiyle elde edilir.⁴⁹

Göksel Baktagir'in bestelemiş olduğu Sultaniyegâh longa, Buselik yaparak seyre başlamakta daha sonrasında Gerdaniyede Buselik yapmaktadır. 2. dizekte ise Muhayyerde eksik Segâh, 3. dizekte de Gerdaniyede Buselik ve Hüseyinde eksik Segâh yapmaktadır. 4,5,6,7 ve 8.dizekte yerinde Hicaz dizisini kullanarak Nevada Buselikli kalış yapmaktadır. 9.dizekte Acemde Çargâh kalış yapıp devamında yerinde Kürdi yapmaktadır. 11 ve 12.dizekte yerinde Hicaz ve Nevada Buselik yaparak seyre devam etmektedir. 13.dizekte Muhayyerde Segâhlı kalış yaparak 14.dizekte Gerdaniyede Buselik yapmaktadır. Son olarak 15 ve 16.dizekte yerinde Hicaz ve Nevada Buselik yaparak karar etmektedir.

Göksel Baktagir'in 1997 yılında bestelediği bu longa, 1999 yılında çıkardığı "Okyanustaki Sesler 2" albümünde yer almıştır. Bu longa, nim sofyan usulünde olup, toplamda 4 bölüm ve 64 ölçüden oluşmaktadır. Her bölüm 16 ölçüdür. 2.ölçü her bölümden sonra çalınarak saz semaisi formunda yer alan "teslim" bölümü gibi düşünülmüştür. Baktagir, eserin orijinal metronom hızını 120 olarak belirlemiştir.

Göksel Baktagir'in icra ettiği Sultaniyegâh longanın Youtube Music platformunda 1 kaydı referans alınarak analiz edilmiştir.⁵⁰ Göksel Baktagir eserinde alı-

⁴⁹ Yılmaz, *Türk Müsıkîsi Dersleri*, 131.

⁵⁰ Göksel Baktagir Official "Göksel Baktagir- Sultaniyegâh Longa", *Youtube* (27 Haziran 2019), 00:00:01-00:02:25.

sılmışın dışında kalarak, Türk müziği ile Batı müziğini harmanlayarak sıkça kromatik hareketleri kullanmıştır. Göksel Baktagir, özellikle kromatik çıkış ve inişlerde kullanılan bir mızrap tekniği olan Baktagir tekniği ile tanınmaktadır. Bu teknik, sol elin mızrap üzerinde desteklenmesini içerir ve bu sayede sağ elin yükü azaltılarak icra hızı artırılır. Baktagir tekniği, özellikle sol elin aktif bir rol üstlendiği etüt çalışmalarında kullanılmaktadır. Göksel Baktagir'in yüksek lisans tezi olan "Kanun Sazında Sağ Ve Sol El İçin Yazılmış Teknik Geliştirici Etütler Ve Saz Eserleri" adlı tezi, sol el ağırlıklı etütler için önemli bir kaynak olarak önerilmektedir.

Baktagir'e ait bir stil özelliği olan çarpmalı icra tekniği, bestecinin birçok eserinde olduğu gibi bu eserde de bütün onaltılık notalarda görülmektedir. Longalar yapısı gereği hareketli bir forma sahip olduğu için Baktagir'in sade ve düz çalmak yerine çarpmalı icra tekniğini kullandığı düşünülmektedir.

Tablo 11. *Sultaniyegâh Longa (Şenlik) Form Analizi*

	A		B		C		D	
CÜMLE	a	b	c	d	e	f	g	h
ÖLÇÜ SAYISI	8	8	8	8	8	8	8	8

4 bölüm ve 8 cümleden oluşan eser toplamda 64 ölçüden oluşmaktadır. Eser, 16 ölçü A bölümü, 16 ölçü B bölümü, 16 ölçü C bölümü ve 16 ölçü D bölümü bulunmaktadır. Eser içerisinde cümlelerin hepsi aynı ölçü sayısından oluştuğu görülmektedir.

4.12. Nihavend Longa

Nihavend makamı, Buselik makamının Rast perdesi üzerine göçürülmesiyle meydana gelir.⁵¹

Göksel Baktagir'in bestelemiş olduğu Nihavend longa, seyre Neva perdesi üzerinden başlayarak genişleme sesleri olan Buselik beşlisinin seslerini kullanarak tiz seslerde dolaşmaktadır. Yukarıdan aşağıya çeşitli geçkilerle inerek Neva perdesi üzerinde asma kalış göstermektedir. Dizinin orta seslerinde sıkça dolaştıktan sonra, 7.dizekte Nevada Hicaz dörtlüsünü göstererek üstten Buselikli genişleme seslerini kullanmaktadır. 9.dizeğe geldiğinde ise Buselikli seslerle karar perdesine doğru inmektedir. Son dizekte ise yine Buselik beşlisinin sesleri kullanılarak tiz seslerde dolaşarak Gerdaniye perdesinde asma kalış yapmaktadır. Final bölümünde ise Buselik beşlisini gösterdikten sonra karar perdesi olan Rast yerine oktav sesi olan Gerdaniye perdesinde karar vermiştir.

Göksel Baktagir'in 1997 yılında bestelediği bu eser, 1999 yılında çıkardığı 'Okyanustaki Sesler 2' albümünde yer almıştır. Bu eser nim sofyan usulünde olup, 53 ölçüden oluşmaktadır. İlk iki ölçü esere giriş bölümünü oluşturdukları için 1.bölüm 3.ölçüden itibaren başlamaktadır.

Göksel Baktagir'in icra ettiği Nihavend longanın Youtube Music platformun-

⁵¹ Yılmaz, *Türk Müsıkısı Dersleri*, 133.

da 1 kaydı referans alınarak analiz edilmiştir.⁵² Art arda gelen örüntülü bir şekilde devam eden 16'lık notalarda sağ ve sol el koordinasyonu çok önemlidir. Elleri aynı anda kullanabilme tekniği için Baktagir'in "Kanun Sazında Sağ Ve Sol El İçin Yazılmış Teknik Geliştirici Etütler Ve Saz Eserleri" adlı tezi önerilmektedir. Eser içerisinde bulunan arpej dizilimindeki onaltılık notalarda ise Baktagir, mızrap yerine parmaklarını kullandığı görülmektedir. Bunun nedeninin, yumuşak bir duyum elde etmek istediği düşünülebilir.

Tablo 12. *Nihavend Longa Form Analizi*

	GİRİŞ	A		B		C		D		E		
CÜMLE		a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k
ÖLÇÜ SAYISI	2	4	8	4	4	4	8	4	4	4	4	6

5 bölüm ve 11 ölçüden oluşan eser toplamda 56 ölçüden oluşmaktadır. Eser içerisinde 2 ölçülük giriş kısmı bulunmaktadır. Eser, 12 ölçülük A, 8 ölçülük B, 12 ölçülük C, 8 ölçülük D ve 14 ölçü E bölümünden oluşmaktadır. Eser içerisinde bulunan cümlelerin hepsi farklı ölçü sayısından oluşmaktadır.

4.13. Hicazkâr Longa (Fayton)

Hicazkâr makamı, Zırgüleli Hicaz makamı dizisinin Rast perdesi üzerine götürülmesiyle elde edilir.⁵³

Göksel Baktagir'in bestelemiş olduğu Hicazkâr longa, Çargâhta Buselik dörtlüsünü göstererek seyre iz durak civarından başlamıştır. Daha sonra Rastta Hicaz dörtlüsünü kullanmış ve Nevada asma kalış yapmıştır. 5.dizekte Nevada Hicaz dörtlüsünü kullanmış, devamında ise Rastta kalış yapmıştır. Final bölümünde ise Hicazkâr makamı dizisi duyurularak karar sesi olan Rast perdesi yerine oktav sesi Gerdaniye perdesinde karar vermiştir.

Göksel Baktagir'in 1999 yılında bestelediği bu longa, 2000 yılında da çıkardığı "Okyanustaki Sesler Vol.3/ Hüzün" albümünde yer almıştır. Eser nim sofyon usulünde olup toplamda 32 ölçüden oluşmaktadır. Baktagir, eser trafiğini tekrar, coda ve senyö işaretleri belirlemiştir.

Göksel Baktagir'in icra ettiği Hicazkâr longanın Youtube Music platformunda 1 kaydı referans alınarak analiz edilmiştir.⁵⁴ Kromatik ilerleyen seslerde tellere ayrı ayrı vurmak yerine ters mızrap tekniğini kullanarak pratik bir yöntem seçtiği düşünülen Baktagir, bu eserinde de kromatik hareketlere sıkça yer vermektedir. Göksel Baktagir'in bu eserinde çok fazla süslemeye yer vermediği, sade ve düz bir çalım elde etmek istediği düşünülmüştür.

⁵² Göksel Baktagir Official "Nihavend Longa", *Youtube* (4 Nisan 2017), 00:00:01-00:02:18.

⁵³ Yılmaz, *Türk Müsıkısı Dersleri*, 135.

⁵⁴ Göksel Baktagir Official "Hicazkar Longa", *Youtube* (5 Nisan 2017), 00:00:01-00:02:52.

Tablo 13. *Hicazkâr Longa (Fayton) Form Analizi*

	A	B	C	D	BİTİŞ
CÜMLE	a	b	c	d	
ÖLÇÜ SAYISI	8	8	8	4	4

4 bölüm ve 4 cümleden oluşan eser toplamda 32 ölçüden oluşmaktadır. 8 ölçü A bölümü, 8 ölçü B bölümü, 8 ölçü C bölümü, 4 ölçü D bölümü ve 4 ölçü bitiş bulunmaktadır. Eser içerisinde d cümlesi ve bitiş hariç diğer cümleler aynı ölçü sayısından oluşmaktadır.

4.14. Sultaniyegâh Longa (Yarış)

Sultaniyegâh makamı, Buselik makamı dizisinin, Yegâh perdesi üzerine götürülmesiyle elde edilir.⁵⁵

Göksel Baktagir'in bestelemiş olduğu Sultaniyegâh longa, Nevada Buselik beşlisi kullanarak tiz durak civarında seyre başlamaktadır. 6.dizekte Neva perdesi üzerinde Hicaz dörtlüsü kullanılarak kalış yapılmıştır. 7,8,9,10 ve 11.dizekte ise Yegâh perdesi üzerinde Buselik beşlisi sesleri kullanılmıştır. Final bölümünde ise Hicaz dörtlüsü kullanılarak Tiz Neva perdesinde karar vermiştir.

Göksel Baktagir'in 2007 yılında çıkan "Furtuna" albümünde yer alan Sultaniyegâh Longa (Yarış) eseri sofyan usulünde olup toplamda 31 ölçüden oluşmaktadır. Baktagir eser trafiğini tekrar ve senyö işaretleri ile belirlemiştir.

Göksel Baktagir'in icra ettiği Sultaniyegâh longanın Youtube Music platformunda 1 kaydı referans alınarak analiz edilmiştir.⁵⁶ Eserin 1.ölçüsünden 7.ölçüsüne kadar devam eden arpejlerde Baktagir, icralarında sıkça rastladığımız şekilde mızrapla yaptığını görmekteyiz. Bu arpejlerin icrası sırasında 3 ve 4. ölçüde orta la (dügâh) ve ince la, (muhayyer) 7. ölçüde ise orta sol (rast) ve ince sol (gerdaniye) notaları arasında tırnak glissando tekniğini uyguladığı görülmektedir. Hafizoğlu, tırnak glisando tekniğini şu sözlerle açıklar: "Bir notadan diğerine geçişi sağlamak için perdeden kayarak; telden tele akıtma işlemidir."⁵⁷

Final bölümüne kadar örüntülü bir şekilde art arda devam eden onaltılık notalarda sağ ve sol el çabukluğu önemlidir. Art arda gelen onaltılık notalarda sağ ve sol elin karışmaması için sağ-sol el ayrımını öğretecek etütlerin yapılması önerilmektedir.

Tablo 14. *Sultaniyegâh Longa (Yarış) Form Analizi*

	GİRİŞ	A		B	C		A		BİTİŞ
CÜMLE		a	b	c	d	e	a	b	
ÖLÇÜ SAYISI	10	2	2	2	4	4	2	2	3

⁵⁵ Yılmaz, *Türk Müsıkîsi Dersleri*, 131.

⁵⁶ Göksel Baktagir Official "Göksel Baktagir-Şenlik", Youtube (27 Haziran 2019), 00:00:01-00:02:25.

⁵⁷ Özdemir Hafizoğlu, *Kanun Egzersizleri Ve Eğitimi* (Trabzon: Gündüz Ofset Matbaacılık, 2009).

Toplamda 4 bölümden oluşan eser, 10 ölçü giriş, 4 ölçü A bölümü, 2 ölçü B bölümü, 8 ölçü C bölümü, tekrarında yine 4 ölçü A bölümü ve 3 ölçü bitiş bölümü ile tamamlanmaktadır. Eser içerisinde cümlelerin her birinin farklı ölçü sayısından oluştuğu görülmektedir.

4.15. Mahur Longa

Mahur makamı, Çargâh makamı dizisinin Rast perdesi üzerine göçürülmesiyle elde edilir.⁵⁸

Göksel Baktagir'in bestelemiş olduğu Mahur longa, ilk 2 ölçüsünde Rastta Çargâh dizisini göstermektedir. 3.ölçüden 6. ölçüye kadar ise Buselikte Segâh dizisini göstererek tiz seslerde dolaşmaktadır. 7,8 ve 9.ölçülerde Neva perdesinde Çargâh dörtlüsünü göstererek devamında Gerdaniye üzerinde Çargâh beşlisi halinde genişlemektedir. 12,13 ve 14.ölçülerde Dügâh perdesi üzerinde Buselik seslerini göstererek devamında Rastta Çargâh kalış yapmaktadır. 21 ve 25.ölçüler arasında ise Buselikte Zirgüleli Hicaz gösterip, devamında Hüseyinde Buselik yapmaktadır. Gerdaniye ve Rastta Çargâh çeşnisinde dönerek karar sesi olan Rast perdesinde karar vermektedir.

Göksel Baktagir'in 1985 yılında bestelediği bu longa, 2000 yılında çıkardığı "Okyanustaki Sesler Vol 3/ Hüzün" albümünde yer almıştır. Bu longa, sofyan usulünde olup toplamda 37 ölçüden oluşmaktadır.

Göksel Baktagir'in icra ettiği Mahur longanın Youtube Music platformunda 1 kaydı referans alınarak analiz edilmiştir.⁵⁹ Baktagir'in eser içerisinde bulunan üçlemelerde mızrap yerine parmaklarını kullandığı görülmektedir. Bunun nedeninin akıştaki hızı rahat kontrol etmek ya da farklı bir tını elde etmek olduğu düşünülmektedir. İcracının eser içindeki tüm noktalı sekizlik notaları çarpma tekniği ile süsleyerek icra ettiği görülmektedir. Bu durumun ise, üçleme ve noktalı sekizliklerin birlikte ve yoğun olarak kullanıldığı bölümlerde sanki hepsi üçlememiş gibi bir duyuma sebep olduğu görülmektedir. Baktagir'e ait bir stil özelliği olan bu icra tekniği, bestecinin birçok eserinde de karşımıza sıklıkla çıkmaktadır.

Tablo 15. Mahur Longa Form Analizi

	A				B		C		D		BİTİŞ
CÜMLE	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	
ÖLÇÜ SAYISI	2	2	3	4	4	4	4	4	4	4	2

4 bölüm ve 10 cümleden oluşan eser toplamda 37 ölçüden oluşmaktadır. Eser 11 ölçü A bölümü, 8 ölçü B bölümü, 8 ölçü C bölümü, 8 ölçü D bölümü ve 2 ölçü bitişten oluşmaktadır. Eser içerisinde cümlelerin her birinin farklı ölçü sayısından oluştuğu görülmektedir

⁵⁸ Yılmaz, *Türk Müsıkısı Dersleri*, 129.

⁵⁹ Göksel Baktagir Official "Mahur Longa", *Youtube* (5 Nisan 2017), 00:00:01-00:06:08.

4.16. Buselik Longa

Buselik makamı yerinde bir Buselik beşlisine, Hüseyini perdesi üzerinde Kürdi veya Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelir.⁶⁰

Göksel Baktagir'in bestelemiş olduğu Buselik longa, yerinde buselik beşlisi kullanılarak başlamıştır. 1.dolapta hüseyinde hicaz dörtlüsü gösterilerek devam edilmiş, 2.dolapta ise yerinde buselik beşlisi kullanılarak karara inilmiştir. Devamında ise Buselik beşlisi seslerinde dolanarak güçlüsü olan hüseyini perdesinde asma kalış göstermektedir.

Göksel Baktagir'in 1992 yılında bestelediği Buselik longa, Baktagir'in hiçbir albümünde yer almamakla birlikte internet üzerinde de hiçbir kaydı bulunmamaktadır. Eser, nim sofyan usulünde bestelenip, toplamda 46 ölçüden oluşmaktadır. Göksel Baktagir, eserin orijinal hızını 64 metronom olarak belirlemiştir. Eserin Göksel Baktagir'e ait kaydı bulunmadığı için icra analizi yapılamamıştır.

Tablo 16. *Buselik Longa Form Analizi*

	A		B		C	
CÜMLE	a	b	c	d	e	f
ÖLÇÜ SAYISI	8	8	8	8	6	8

3 bölüm ve 6 cümleden oluşan eser toplamda 46 ölçüden oluşmaktadır. 16 ölçü A bölümü, 16 ölçü B bölümü, 14 ölçü C bölümü bulunmaktadır. A bölümü a-b, B bölümü c-d, ve C bölümü e-f cümlelerinden oluşmaktadır. C bölümü hariç bütün bölümlerin cümleleri aynı ölçü sayılarından oluştuğu görülmektedir.

4.17. Şehnaz Longa

Şehnaz makamı dizisi, yerinde Hicaz, yerinde Uzzal veya Hümayun dizileri ile Hüseyini perdesindeki Hümayun dizilerinin karışımından meydana gelmiştir.⁶¹

Göksel Baktagir'in bestelemiş olduğu Şehnaz longanın 1.hanesinde Hüseyinde Hümayun dizisi üzerinde Hicaz dörtlüsü kullanılmıştır. 2.hanede inici Hicaz dizisi üzerinde yerinde Hicaz dörtlüsü kullanılmıştır. 3.hanede Muhayyerde Buselik beşlisi ve yerinde Zirgüleli Hicaz dizisi üzerinde Hüseyinde Hicaz dörtlüsü kullanılarak Düğah perdesinde karar vermiştir. Devamında ise Muhayyer perdesinde Buselik beşlisi seslerinde genişleme yaparak tekrar Muhayyer perdesine gelmiştir. Daha sonra Hicaz seslerini göstererek Düğah perdesinde karar vermiştir.

Göksel Baktagir'in hiçbir albümünde yer almayan bu eserin besteleniş tarihi de bilinmemektedir. Toplamda 64 ölçüden oluşan eser, nim sofyan usulü ile bestelenmiştir. Göksel Baktagir eseri, saz semaisi formu gibi 3 hane 1 teslim gibi düşünüp bestelemiştir. Eserin orijinal hızı ise 120 metronom olarak belirlemiştir. Ese-

⁶⁰ Yılmaz, *Türk Müsıkısı Dersleri*, 81.

⁶¹ Yılmaz, *Türk Müsıkısı Dersleri*, 202.

rin Göksel Baktagir'e ait kaydı bulunmadığı için icra analizi yapılamamıştır.

Tablo 17. *Şehnaz Longa Form Analizi*

	A		B		C			D	
CÜMLE	a	b	c	d	e	f	g	h	i
ÖLÇÜ SAYISI	8	8	8	8	8	8	8	4	4

4 bölüm ve 9 cümleden oluşan eser toplamda 64 ölçüden oluşmaktadır. Eser içerisinde 16 ölçü A bölümü, 16 ölçü B bölümü, 16 ölçü C bölümü ve 8 ölçü D bölümü ve 4 ölçü bitiş bulunmaktadır. A bölümü içerisinde a-b, B bölümünde c-d, C bölümünde e-f-g ve D bölümü içerisinde h-i cümleleri bulunmaktadır. Eser içerisinde cümleler farklı ölçü sayısından oluşmaktadır.

SONUÇ

Bu bölümde Göksel Baktagir'in Türk müzik kültürüne yapmış olduğu katkılar ve miras bıraktığı sirta ve longaların icra, makam-seyir ve form analizlerine ilişkin bulgulardan elde edilen sonuç ve değerlendirmelere yer verilmiştir.

Göksel Baktagir'in bestelemiş olduğu Suzinak sirta, Nihavend sirta, Hicaz sirta (Akdeniz), Sultaniyegâh sirta, Müstear sirta (Pürtelaş), Sabâ sirta, Acemaşiran sirta (Yorgo), Kürdilihicazkâr sirta, Rast sirta ve Müstear sirta adlı 10 sirta incelenmiştir. Sirtoların asıl notalarına ulaşıldıktan sonra Göksel Baktagir'e ait icra kayıtları ile karşılaştırılarak icra analizi, makam-seyir analizi ve form analizleri yapılmıştır.

Sirtoların icra analizinde kullanılan tekniklerin çoğunluğunun çektirme tekniği ve çarpma tekniği olduğu görülmüştür. Sirtoların genelinde ise mandal ve üçlemelerin fazla olduğu görülmüştür. Farklı olarak Hicaz sirtoda tremolo tekniği, Sultaniyegâh sirtoda oktavlı çalım tekniği, Acemaşiran sirtoda süpürme tekniği ve Sultaniyegâh sirtoda arpej tekniği kullanılmıştır.

Sirtoların tamamı incelendiğinde Suzinak, Nihavend, Hicaz, Sultaniyegâh, Kürdilihicazkâr, Rast, Müstear (pürtelaş) sirtonun sofyan usulü ile, Sabâ sirta ve Acemaşiran sirtonun nim sofyan usulü ile, Müstear sirtonun da müsemmen usulü ile bestelendiği sonucuna ulaşılmıştır.

Göksel Baktagir'in bestelemiş olduğu Sultaniyegâh longa (Şenlik), Nihavend longa, Mahur longa, Buselik longa, Şehnaz longa, Sultaniyegâh longa (Yarış), Hicazkar longa(Fayton) adlı 7 longa incelenmiştir. 5 longanın nota, video ve ses kaydına ulaşılmış, 2 longanın sadece notalarına ulaşılmıştır. Longaların icra analizi, makam-seyir analizi ve form analizleri referans kayıtlar ile karşılaştırılarak incelenmiştir.

Göksel Baktagir'in eser icrasında birçok teknik ve süslemeden yararlandığı görülmüştür. Bu süsleme ve tekniklerden bazıları eser içerisinde farklı bir duyum elde etmek amacıyla yapıldığı düşünülmektedir. Bazıları ise icra sırasında el ve bilek koordinasyonunu sağlamak, nota geçişlerinde hızı korumak amaçlı pratik bir

yöntem geliştirmek olduğu düşünülmektedir.

Göksel Baktagir'in eserlerinde icra sırasında en çok çarpma ve tremolo süslemesini kullandığı görülmektedir. Bu süslemeleri kullanmasının sebebi düz, sade bir çalım yerine longa formuna uygun olarak esere canlılık ve hareket katmak istemesi olduğu düşünülmektedir. Eski zamanlarda bestelenen eserlere bakıldığında çok sade ve düz bir besteleme tekniği görülmektedir. Elde edilen sonuçlara göre Baktagir, bestelediği ve icra ettiği sirto ve longalarda alışılmışın dışına çıkarak sıkça kromatik sesleri kullanmaktadır. 7 longanın form analizine bakıldığında ise Nihavend longa, Hicazkâr longa (Fayton), Sultaniyegâh longa (Yarış), Mahur longa ve Buselik longa tek bölüm gibi düşünülüp, eser trafiği tekrar işareti, senyö ve coda işaretleriyle belirlenmiş, Sultaniyegâh longa (Şenlik) ve Şehnaz longa ise hane ve mülazime şeklinde bestelediği sonucuna ulaşılmıştır.

Göksel Baktagir, Sultaniyegâh longa (yarış) ve Mahur longa eserlerini sofyan usulünde bestelerken diğer 5 longayı nim sofyan usulünde bestelediği sonucuna ulaşılmıştır.

Author Contributions / Yazarların Katkısı: In the each of th conceptualization, methodology, software, investigation, writing review, editing and discussion processes, author-1 contribution rate is 35% author-2 contribution rate is 35% and author-3 contribution rate is 30%. / Kavramsallaştırma, metodoloji, yazılım, araştırma, metin taslağının hazırlanması, metnin yazılması ve tartışma süreçlerinin her birinde, yazar-1 katkı oranı %35, yazar-2 katkı oranı %35 ve yazar-3 katkı oranı %30'dur.

Funding / Finansman: This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Conflicts of Interest / Çıkar Çatışması: The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Alfakitap, "Kanun Metodu-Halil Karaduman-48". *Youtube*.21 Ocak 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=Itnen0WCefy>
- Akdoğan, Onur. *Türk Müziğinde Türler ve Biçimleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 1996.
- Apaydın, Ali Kerem vd. "Bağlama İçin Yazılmış Zeki Atagür Eserlerinin İcra Bakımından Analizi". *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* (2020).
- Apaydın, Ali Kerem vd. "Bağlama Eğitiminde Başlangıç Düzeyi Zeybek Tezene Tavrı Öğretimine Yönelik Bir Çalışma". *Eurasian Journal of Music and Dance*/51 (2023).
- Behar, Cem. *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- Doğruöz, Muattar Demet. "Süreç Ekseninde Bir Tür Araştırması: Türk Sanat Müziği Gelenğinde Longalar". *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* /47 (2021).
- Gidiş, Volkan vd. "Kanun ve Bazı Sazlara Ait Metodların Karşılaştırılmalı Analizi". *Asos Journal* /83, (2018).
- Giray, Mehmet Zeki. *Göksel Baktagir'in Kanun Taksimlerinin Makamsal Analizi*. Malatya: İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2023.
- Göksel Baktagir Official, "Göksel Baktagir-Suzinak Sirtı". *Youtube*. 2 Ocak 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=K40zmIVPR9s&list=PLK96XYqDKbZdhTg1mTGQKhJ6p4vKLwg5H>
- Göksel Baktagir Official, "Göksel Baktagir-Suzinak Sirtı", *Youtube*. 14 Şubat 2017. https://www.youtube.com/watch?v=FFy_J67NjiM&list=PLK96XYqDKbZdhTg1mTGQKhJ6p4vKLwg5H&index=2
- Göksel Baktagir Official "Göksel Baktagir-Suzinak Sirtı". *Youtube*. 4 Nisan 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=PbBrxyEM1CU&list=PLK96XYqDKbZdhTg1mTGQKhJ6p4vKLwg5H&index=5>
- Göksel Baktagir "Kanun Atölyesi, Nihavend Dizisinde Kalıp Çalışmalar". *Youtube*.12 Şubat 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=qXjof3zY3p4>
- Göksel Baktagir Official, "Nihavend Sirtı". *Youtube*.4 Nisan 2017 https://www.youtube.com/watch?v=Z-K24A-ToRc&list=PLK96XYqDKbZfv9-Ss5e_6nxdegcnf7Nz
- Göksel Baktagir Official, "Nihavend Sirtı". *Youtube*.16 Mayıs 2019 https://www.youtube.com/watch?v=GK9wIs9UJEY&list=PLK96XYqDKbZfv9-Ss5e_6nxdegcnf7Nz&index=2
- Göksel Baktagir Official, "Göksel Baktagir-Yurdal Tokcan-Serkan Çağrı-Akdeniz". *Youtube*.24 Şubat 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=RSACW0Peiml&list=PLK96XYqDKbZdUBUNg7niGI7hcC--KKDWq&index=4>
- Kalan Müzik, "Cafe İstanbul Ve Göksel Baktagir-Hicaz Sirtı (Akdeniz)". *Youtube*.5 Ocak 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=3Wxv5a2xwRM&list=PLK96XYqDKbZdUBUNg7niGI7hcC--KKDWq>
- Göksel Baktagir Official, "Göksel Baktagir- Sultaniyegah Sirtı". *Youtube*.11 Mayıs 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=Pjvsv5tjWdc&list=PLK96XYqDKbZcVQYJ03kBVN0lPoUGfrjh>
- Yenikapı Müzik, "Göksel Baktagir- Sultaniyegah Sirtı-Official Video". *Youtube*.30 Mart 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=xnvYk0mghQE&list=PLK96XYqDKbZcVQYJ03kBVN0lPoUGfrjh&index=2>
- Göksel Baktagir Official, "Göksel Baktagir- Acemaşiran Sirtı". *Youtube*.16 Haziran 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=luOT7yZNA70&list=PLK96XYqDKbZcYXWm3TcYxyXU S-o0klmPL>
- Göksel Baktagir Official, "Göksel Baktagir- Kürdilihicazkâr Sirtı". *Youtube*.29 Haziran 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=wM7MUv6nZ78&list=PLK96XYqDKbZexO79aJcxjxOco>

- v_1kZyG
Emre Pınarbaşı, "Göksel Baktagir-Kürdilihicazkâr Sirtö Hayallerimizdeki Ezgiler Konseri Samsun 2016". *Youtube*.25 Mayıs 2016.
https://www.youtube.com/watch?v=RMiD7lqxrso&list=PLK96XYqDKbZexO79ajcxjXocov_1kZyG&index=3
- Göksel Baktagir Official, "Müstear Sirtö". *Youtube*.4 Nisan 2017.
https://www.youtube.com/watch?v=u8vfaK4HmM&list=PLK96XYqDKbZfEVn5u_KcMB2H0nH0dz3P&index
- Göksel Baktagir Official, "Nihavend Longa". *Youtube*.4 Nisan 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=oftagV763xE>
- Göksel Baktagir Official, "Hicazkar Longa". *Youtube*.5 Nisan 2017
<https://www.youtube.com/watch?v=3t5IDXlcOdg>
- Göksel Baktagir Official, "Mahur Longa". *Youtube*.5 Nisan 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=OuYZFfp4HG>
- Kahyaoglu, Yılmaz. *Kanun Sazı Öğretiminde Klasik Türk Müziği Saz Eseri Formlarının Fonksiyonlarının İncelenmesi*. Malatya: İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2011.
- Kalan Müzik, "Cafe İstanbul ve Göksel Baktagir- Saba Sirtö". *Youtube*.5 Ocak 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=XPOZOr75GM&list=PLK96XYqDKbZdwlSVmK0oVF574YWWZQ7tN>
- Karadeniz, Ekrem. *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. Türkiye İş Bankası Kültür Ve Yayınları, 1983.
- Öztuna, Yılmaz. *Türk Musikisi Ansiklopedisi*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1970.
- Öztürk, Selçuk. "Türk Müziği Saz Eğitiminde Yöresel Tavrı Özelliklerinin Kullanılması". *İstem* 88 (2018).
- Tatatahba, "Rast Sirtö.wmv". *Youtube*.14 Ocak 2010.
https://www.youtube.com/watch?v=083Zap305mQ&list=PLK96XYqDKbZcTsIjVtRs_mhaV_p3sGunE
- Tanrıkorur, Cinuçen. *Müzik Kimliğimize Dair*. İstanbul: Dergah Yayınları, 2005.
- TRT 2, "Göksel Baktagir İle Hayat Sanat". *Youtube*.15 Ağustos 2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=tywH9luLFJo&t=1139s>
- Tura, Yalçın. *Türk Musikisinin Mes'eleleri*. Pan Yayıncılık, 1988.
- Uçan, Ali vd. *Anadolu'nun Sırlı Sesi: Müziğiyle Ankara*. Ankara: Ankara Kalkınma Ajansı, 2018.
- Uçan, Ali. *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'de Cumhuriyet'in İlk Altmış Yılındaki Durum*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997.
- Yahya Kaçar, Gülçin. *Türk Musikisi Üzerine Görüşler: Analiz ve Yorumlar*. Ankara: Maya Akademi, 2012.
- Yenikapı Müzik, "Göksel Baktagir- Sultaniyegah Longa". *Youtube*.3 Şubat 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=tCYH05XmD7s>
- Yenikapı Müzik, "Göksel Baktagir- Müstear Sirtö Pürtelaş- Official Video". *Youtube*.3 Şubat 2015.
https://www.youtube.com/watch?v=xZ03uSXmkBA&list=PLK96XYqDKbZfEVn5u_KcMB2H0nH0dz3P
- Yıldız, Gökay. *İlköğretimde Müzik Öğretimi*. Ankara: Anı Yayıncılık, 2002.
- Yılmaz, Zeki. *Türk Musikisi Dersleri*. İstanbul: Çağlar Musikisi Yayınları, 2010.

EKLER

BÜZÜK SİRTO Güzel BACIĞIR
2008 No. 42 Sürme

NIHÄVEND SİRTO (2) Güzel BACIĞIR
2008 No. 43 Sürme

HICAZ SİRTO Güzel BACIĞIR
"Andante"

Sultânî-Yeghî Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 44 Sürme

SABÂ SİRTO Güzel BACIĞIR
"Drama"
1-102 2007 No.

Sultânî-Yeghî Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 45 Sürme

MÜSTEAİR SİRTO-2 Güzel BACIĞIR
"Pürmelik"

MÜSTEAİR SİRTO-ZİNİN DEVAM-2 Güzel BACIĞIR
"Pürmelik"

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 46 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 47 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 48 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 49 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 50 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 51 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 52 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 53 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 54 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 55 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 56 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 57 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 58 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 59 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 60 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 61 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 62 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 63 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 64 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 65 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 66 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 67 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 68 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 69 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 70 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 71 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 72 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 73 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 74 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 75 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 76 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 77 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 78 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 79 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 80 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 81 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 82 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 83 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 84 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 85 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 86 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 87 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 88 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 89 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 90 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 91 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 92 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 93 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 94 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 95 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 96 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 97 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 98 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 99 Sürme

Alat Sırto Güzel BACIĞIR
2008 No. 100 Sürme

ACMAĞRAN SİRTO
Yığıl Yığıl
Yığıl BAKTAGIR
1995 No: 79 Güneş

Müstelir Sırto
Göksel Baktagır
1997 No: 81 Güneş

ACMAĞRAN SİRTO
Yığıl Yığıl
Yığıl BAKTAGIR
1995 No: 79 Güneş

Kürdîlîhçêkêr Sırto
Göksel Baktagır
1997 No: 82 Güneş

Kürdîlîhçêkêr Sırto
Göksel Baktagır
1997 No: 82 Güneş

BÜŞEK LONGA
Nûr Sefyan
Sîlêr BAKTAGIR
2001 No: 93 Güneş

SULTÂNİYEĞÂH LONGA
"ŞENLİK"
Göksel BAKTAGIR
1997 / No: 53 Sarkis

ŞENLİK
2

NİAVEND LONGA
Nûr Sefyan
Göksel BAKTAGIR
1997 No: 83 Güneş

SULTÂNİ YEGÂH LONGA
"Yong"

Güzel BAKTAĞIR

HİCÂZKÂR LONGA
"Poyun"

Güzel BAKTAĞIR
1993 no 9 Söner

SULTÂNİ YEGÂH LONGANIN DEVAHI-2
"Yong"

Mâhîr Longa
"1. Hân"

Güzel BAKTAĞIR
1993 no 9 Söner

Mâhîr Longa
"2. Hân"

Güzel BAKTAĞIR
1993 no 9 Söner

ŞEHNÂZ LONGA
"1. Hân"

Güzel BAKTAĞIR
1993 no 9 Söner

ŞEHNÂZ LONGANIN DEVAHI-2

SON

The image displays a musical score for five different pieces of music. Each piece is written in staff notation with various musical symbols and dynamics. The pieces are: SULTÂNİ YEGÂH LONGA (1. Yong), HİCÂZKÂR LONGA (1. Poyun), SULTÂNİ YEGÂH LONGANIN DEVAHI-2 (1. Yong), Mâhîr Longa (1. Hân), and ŞEHNÂZ LONGA (1. Hân). The score is written in staff notation with various musical symbols and dynamics. The pieces are arranged in a grid-like format, with the first piece on the top left and the last piece on the bottom right. The score is written in staff notation with various musical symbols and dynamics. The pieces are arranged in a grid-like format, with the first piece on the top left and the last piece on the bottom right. The score is written in staff notation with various musical symbols and dynamics.

Bağlama Yapım Dinamiklerinin İcra Pratiklerine Etkisine Yönelik Yapımcı ve İcraçı Görüşlerinin Değerlendirilmesi

Evaluation of Producer and Performer Opinions on the Effect of Bağlama Production Dynamics on Performance Practices

Ali Kerem Apaydın 

Dr., Millî Eğitim Bakanlığı, Nevit Kodallı Güzel Sanatlar Lisesi, Mersin, Türkiye
Doctor, Ministry of Education, Nevit Kodallı Fine Arts High School, Mersin, Turkey
akeremapaydin@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0001-9279-6250>

Article Type / Makale Tipi
Research Article / Araştırma Makalesi

DOI: 10.31591/istem.1359671

Article Information / Makale Bilgisi
Received / Geliş Tarihi: 24.03.2024
Accepted / Kabul Tarihi: 14.06.2024
Published / Yayın Tarihi: 30.06.2024

Cite as / Atıf: Apaydın, Ali Kerem. "Bağlama Yapım Dinamiklerinin İcra Pratiklerine Etkisine Yönelik Yapımcı ve İcraçı Görüşlerinin Değerlendirilmesi". *İstem* 43 (2024), 217-244.
<https://doi.org/10.31591/istem.1459626>

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



Copyright / Telif Hakkı: "Authors retain the copyright of their works published in the journal, and their works are published under the CC BY-NC 4.0 license. / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC-BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanır."

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/istem>

Bağlama Yapım Dinamiklerinin İcra Pratiklerine Etkisine Yönelik Yapımcı ve İcraçı Görüşlerinin Değerlendirilmesi

Öz

Bağlama, geçmişten günümüze Türk halk müziğinin en yaygın kullanılan çalgısı olmuş ve müzikal aidiyetinden farklı olan birçok müzik türünde kullanılır hâle gelmiştir. İcra sahasında meydana gelen bu genişlemeye paralel olarak gerek çalım gerekse yapım tekniklerinde birtakım yenilikler meydana gelmiştir. Her iki disiplin özelinde meydana gelen bu yenilikler, yapımcıları çağın ve icracıların ihtiyaçlarına uygun bir bağlama yapmaya, icracıları da icra pratikleri ve beklentileri doğrultusunda bir bağlamaya sahip olmaya yönlendirmiştir. Bu hususta bağlama yapımı ve icrası, birbiriyle dirsek teması olan ve bütüncül ele alınması gereken iki disiplin olarak icraçı ve yapımcıların yakından ilgilendikleri bir konu olmuştur. Özellikle ileri düzey icracıların icra ettikleri eser repertuarının zenginliği ve bu eserlerin zorluk derecesi gibi durumlar, kullanılan bağlamanın niteliklerini önemli hâle getirmiştir.

Nitel bir durum çalışması olan bu araştırmanın amacı; icraçı ve yapımcı gözünden kaliteli bir bağlamanın niteliklerini belirleyerek buna etki eden değişkenleri, kaliteli bir bağlamanın icra pratikleri üzerindeki etkisini, icracıların bağlama tercihlerini ve yapımcıların yapım tekniklerini etkileyen değişkenleri ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda uzman görüşü alınarak belirlenen 11 usta yapımcı ve 11 usta icraçı ile 4 açık uçlu sorudan oluşan yarı yapılandırılmış görüşme yapılmıştır. Görüşmelerden elde edilen veriler betimsel analiz yöntemi uygulanarak kategorize edilmiş ve bu kategoriler frekans ve yüzde bilgilerini yansıtacak şekilde tablolastırılmıştır.

Kaliteli bir bağlama niteliği ve oluşumunu etkileyen değişkenler konusunda katılımcıların benzer görüşler dile getirmelerinin yanı sıra zıt görüşlere de sahip oldukları sonucuna varılmıştır. Kaliteli bir bağlamanın icra pratikleri üzerindeki etkisine ilişkin katılımcıların büyük ölçüde benzer düşündükleri, ancak bazı katılımcıların farklı yaklaşımlar sergiledikleri görülmüştür. İcraçıların bağlama tercihlerinin kişisel yaklaşımları ve icra pratikleri temelinde şekillendiği tespit edilmiştir. Bununla birlikte icra pratiklerinin, bağlama yapım sürecinde bazı yapımcılar tarafından dikkate alınırken bazı yapımcıların standart bir yapım tekniği benimsedikleri görülmüştür. Araştırma kapsamında elde edilen sonuçlardan yola çıkarak öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Bağlama, Bağlama İcra Pratikleri, Organoloji, Çalgı Yapım Teknikleri, Bağlama Yapım Teknikleri.

Evaluation of Producer and Performer Opinions on the Effect of Bağlama Production Dynamics on Performance Practices

Abstract

Bağlama has been the most widely used instrument of Turkish folk music from past to present and has been used in many musical genres that differ from its musical belonging. In parallel with this expansion in the field of performance, a number of innovations have occurred in both playing and production techniques. These innovations in both disciplines have led the producers to make a bağlama suitable for the needs of the era and the performers, and the performers to have a bağlama in line with their performance practices and expectations. In this respect, bağlama production and performance have been a subject that performers and producers are closely interested in as two disciplines that are in elbow contact with each other and need to be handled holistically. Especially the richness of the repertoire of works performed by advanced performers and the degree of difficulty of these works have made the qualities of the bağlama used important.

The aim of this research, which is a qualitative case study, is to determine the qualities of a quality bağlama from the perspective of performers and producers and to reveal the variables affecting this, the effect of a quality bağlama on performance practices, the variables affecting the bağlama preferences of performers and the production techniques of producers. For this purpose, semi-structured interviews consisting of 4 open-ended questions were conducted with 11 master producers and 11 master performers who were determined by taking expert opinion. The data obtained from the interviews were categorized by applying descriptive analysis method and these categories were tabulated to reflect frequency and percentage information.

It was concluded that the participants expressed similar views on the quality of a quality context and the variables affecting its formation, as well as having contrasting views. It has been observed that the participants largely think similarly about the effect of a quality bağlama on their performance practices, but some participants have different approaches. It was determined that the preferences of the performers were shaped on the basis of their personal approaches and performance practices. However, it has been observed that while some producers take into account the performance practices in the bağlama making process, some producers adopt a standardized making technique. Based on the results obtained within the scope of the research, some recommendations are presented.

Keywords: *Bağlama, Bağlama Performance Practices, Organology, Instrument Making Techniques, Bağlama Making Techniques.*

Giriş

Çalgı çalma; kimi zaman dinî bir ritüelin ana ögesi, kimi zaman savaşlarda motivasyon kaynağı, kimi zaman bir törenin başlangıç ve bitiş belirtici, kimi zaman bir büyü aracı, kimi zaman da eğlencelerin temel kaynağı olarak müzik fikrinin insanlığa sirayet ettiği zamandan bugüne insan hayatının vazgeçilmez bir eylemi olmuştur. Say, daha somut bir ifadeyle çalgıların günümüzden üç bin hatta beş bin yıl önce kullanıldığını söylemektedir.¹ Çeşitli arkeolojik kayıtlarda tespit edilerek kalıntıları günümüze ulaşan ve başlangıçta doğa seslerine öykünmeye bağlı olarak eğreti ve ilkel şekilde tasarlanan çalgılar, süreç içerisinde daha amaca yönelik ve görece standart halde imal ve icra edilerek bugünkü durumuna gelmiştir.

Günümüzde, geçmişteki kullanım amaçlarına benzer ve farklı biçimlerde insan hayatında yer alan çalgılar, “Organoloji” adı verilen bilim dalının araştırma alanına girmektedir. “Enstrüman bilimi” olarak bilinen organoloji “enstrümanı inceleyen ve tanıtan bilim dalıdır”.² “Organolojide çalgıların türleri, tarihsel gelişimi, yapım biçimleri, morfolojik özellikleri, akustiği, standardizasyonu gibi konular bilimsel olarak incelenir”.³

Köken itibarıyla halk çalgısı niteliğiyle doğan ve yapımında çoğunlukla bugün de geçerli olmak üzere ağaç, deri, ipek, boynuz ve kamış gibi doğal malzemelerden yararlanılan çalgıların geçmişten bugüne uzanan yolculuğunda gerek morfolojik özelliklerinde gerekse çalım tekniklerinde bazı değişiklikler meydana gelmiştir. Bu değişimler öncü yapımcılar ve icracıların ellerinde şekillenmiş ve zaman içerisinde kişiler arasında yayılarak ekol, tarz ve kurallar hâlini almıştır.

Çalgıların yapısal özellikleri ve yapım teknikleri, akustik niteliklerini olduğu gibi icra pratiklerini de doğrudan etkileyen bir unsurdur. Dolayısıyla çalgı yapımı ve çalgı icrası; birbirleriyle etkileyen, şekillendiren ve bütüncül ele alınması gereken iki disiplin olarak yapımcıları ve icracıları yakından ilgilendirmektedir. Özellikle bağlama gibi yapım teknikleri ve süreçleri kesin kurallarla belirlenmemiş ve Türk halk müziğinden Türk sanat müziğine, Batı müziğinden saz eserlerine kadar geniş bir tür repertuarını seslendirebilen bir çalgıyı profesyonel düzeyde icra edenler, çalgıdan üretmek istedikleri sese ve çalgının icra rahatlığına yönelik beklentileri doğrultusunda bir çalgıya ulaşabilmek için yapım sürecinin takipçisi olmuşlardır. Bu hususta bağlamanın kalitesi, yapımcı ve icracılara göre çalgı kalitesine etki eden durumlar, kaliteli çalgı algısı ve beklentisi, kaliteli çalgının icra üzerindeki etkisi ve tüm bu konularda yapımcılar ile icracılar arasındaki görüş benzerlikleri ve farklılıkları gibi konular önem kazanmaktadır. Kaliteli bir bağlama ve bu bağlamanın icra pratikleri üzerindeki etkisi temelinde şekillenen araştırma; bağlama icracıları ve yapımcılarının görüşleri doğrultusunda kaliteli bir bağlamanın niteliklerini, bu

¹ Ahmet Say, *Müzik Ansiklopedisi* (Ankara: Başkent Yayınevi, 1992), 402.

² Cafer Açın, *Enstrüman Bilimi (Organoloji)* (İstanbul: Yenidoğan Basımevi, 1994), 14.

³ Pınar Somakçı, “Geleneksel Türk Müziği’ne Özgü Çalgıların Organolojik Gelişi”, *Konservatoryum* 3/1 (2016), 17.

niteliklerin icraya yansımalarını ve bu konuda yapımcılar ile icracılar arasındaki görüş benzerliklerini ve farklılıklarını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda, “Bağlama kalitesi, kaliteye etki eden dinamikler ve kaliteli bir bağlamanın icra pratikleri üzerindeki etkileri konusunda icraçı ve yapımcı görüşleri nasıldır?” problemi belirlenmiş ve aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. Kaliteli bir bağlamada bulunması gereken nitelikler nelerdir?
2. Bağlamanın kalitesini etkileyen değişkenler nelerdir?
3. Kaliteli bir bağlamanın icra pratikleri üzerindeki etkileri nelerdir?
4. İcraçıların bağlama tercihlerini etkileyen değişkenler nelerdir?
5. Bağlama yapımcılarının bağlama yapım tekniklerini etkileyen icraçı kaynaklı değişkenler nelerdir?

1. Bağlamanın Morfolojisi

Tarihsel evrim sürecinde yapısal olarak birtakım değişimlerle günümüze ulaşan bağlama; tekne, kapak (göğüs), sap ve burgu olmak üzere 4 ana elemandan oluşmaktadır. Çalgıda kullanılan perde ve tel gibi sarf malzeme olarak nitelendirilebilecek materyaller dışında kalan bu elemanlar ağaçtan imal edilmektedir. Gerek dokusu gerekse sertliği ve özgül ağırlığı gibi özellikler bakımından farklılık gösteren ağaçlar, bağlamada kullanılacak elemana göre belirlenmekte ve seçimin uygunluğu nispetinde bağlamanın niteliği değişmektedir.

“Yaprak ve oyma olarak imal edilen bağlama teknelerinde; ‘dut, ardıç, kestane, ceviz’ gibi yerli ağaçlarımızın yanı sıra ‘padauk (paduk, padok), pelesenk, maun, teak (tik)’ gibi ithal ağaçlardan da yararlanılmaktadır”.⁴ Benzer şekilde sap, kapak ve burgu yapımında da yerli ve yabancı ağaçlar kullanılabilen ve bunun kararı yapımcı ve icraçı tercihleri doğrultusunda verilmektedir. Tekne yapım şekli, tekne ve sap formu, kullanılan cilanın türü, köprü yüksekliği ve konumu, tellerin sapa uyguladığı kuvveti telafi etmek için hesaplanan sap çekim payı, yapım aşamasında kullanılan ağaçların türü, biçilme şekli ve bu ağaçların nem oranları gibi durumlar bağlamaya karakterini kazandıran hassas dinamiklerdir. Bu dinamiklerin bazıları üzerinde yapımcılar ortak bir fikirde uzlaşmış olsalar da bazı uygulamalar yapımcılar arasında farklılık göstermekte ve bu farklılıklar çalgının niteliği üzerinde yapımcı etkisi olarak kişisel imza niteliği taşımaktadır. Söz konusu farklılıklar icracıların çalgı yapımcısı tercihlerini belirleyen ve onların gözünde kaliteli çalgının öncelikli gerekçesi konumundadır. Öyle ki bazı icracılar için ağaç türü, tekne yapım şekli ve formu gibi değişkenlerin yapımcı rolü yanında çok da önemi olmadığını söylemek mümkündür. Esasında malzeme seçimi konusunu yapımcının kimliğinden bağımsız görmek de olanaksızdır.

YÖNTEM

Nitel bir durum çalışması olan araştırmada yapımcı ve icracılara yöneltil-

⁴ Ali Kerem Apaydın - Soner Algı, “Bağlamada Eser Yorumlama Tekniklerinin İncelenmesi”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi* 9/2, (2020), 1673.

mek üzere açık uçlu sorulardan oluşan iki yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılarak veri toplanmıştır. Karasar, hazırlanan görüşme formlarını kuralların katılığına göre “yapılandırılmış, yarı yapılandırılmış ve yapılandırılmamış” olarak sınıflandırmıştır. Ayrıca yapılandırılmış görüşmeyi görüşmecinin hareket kısıtlılığı nedeniyle sorunlu bulduğunu, yapılandırılmamış görüşmede de veri toplamanın zorluğunu dile getirerek bu iki teknik arasına yarı yapılandırılmış görüşmeyi konumlandırmıştır.⁵

Çalışma kapsamında faydalanılan formlarda yer alan soruların geçerliğini sağlamak üzere iki katılımcıyla pilot görüşme yapılarak formdaki sorular düzenlenmiş ve iki uzmandan görüş alınmıştır. Görüşmeler çevrim içi olarak ve telefonla gerçekleştirilmiş olup katılımcıların izniyle ses kaydı altına alınmıştır. Görüşme formlarındaki ilk üç soru aynı olup dördüncü ve beşinci sorular, katılımcı grubunun farklı disiplinlerde olması nedeniyle oluşturulmuş ve ölçmek istedikleri durum açısından benzerlik göstermektedir. Görüşmelerden elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle incelenerek kategorilere ayrılmış ve tablolar halinde sunulmuştur. Ayrıca katılımcıların dikkat çekici görüşlerine yer verilmiştir.

1. Çalışma Grubu

Araştırmanın birinci çalışma grubu, görüşmenin gerçekleştirileceği usta icracı ve usta yapımcıların belirlenmesinde ve hazırlanan görüşme sorularının geçerlik durumları için uzman görüşüne başvuru olan iki öğretim üyesinden oluşmaktadır. İkinci çalışma grubu, görüşme formlarında yer alan soruların geçerliğini sağlamak üzere pilot uygulama yapılan iki katılımcıdan oluşmaktadır. Üçüncü çalışma grubu uzman görüşleri doğrultusunda belirlenen 11 usta bağlama icracısını, dördüncü çalışma grubu ise bağlama çalmayı bilen 11 bağlama yapımcısını kapsamaktadır. Araştırmanın 3. çalışma grubunda yer alan katılımcı icracılar “Kİ”, 4. çalışma grubunda yer alan katılımcı yapımcılar ise “KY” şeklinde şifrelendirilmiştir. Katılımcı icracı ve katılımcı yapımcıların kıdem süreleri Tablo 1 ve Tablo 2’de verilmiştir.

Tablo 1. 3. Çalışma Grubunun Bağlama İcracılığı Süresi

İcracı Numarası	Süre (Yıl)
Kİ1	37
Kİ2	20
Kİ3	25
Kİ4	43
Kİ5	66
Kİ6	20
Kİ7	20
Kİ8	35
Kİ9	25
Kİ10	26
Kİ11	30

⁵ Niyazi Karasar, *Bilimsel Araştırma Yöntemi Kavramlar İlkeler Teknikler* (Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, 30. Basım, 2016), 212, 213.

Tablo 2. 4. Çalışma Grubunun Yapımcılığında Geçirdiği Süre

Yapımcı Numarası	Süre (Yıl)
KY1	28
KY2	40
KY3	32
KY4	30
KY5	15
KY6	24
KY7	44
KY8	49
KY9	40
KY10	26
KY11	23

2. Etik

Araştırmanın etik kurul izni, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Bilimsel Araştırmalar Etik Kurulundan 16/02/2024 tarihli, 04. toplantı sayılı ve 2024/181 numaralı karar ile alınmıştır.

BULGULAR VE YORUMLAR

1. Kaliteli Bir Bağlamada Bulunması Gereken Niteliklere İlişkin Bulgular

3 ve 4. çalışma grubunda yer alan katılımcılara “Kaliteli bir bağlamada bulunması gereken nitelikler nelerdir?” sorusu yöneltildi ve alınan cevaplar kategorize edilerek Tablo 3 ve Tablo 4’te sunuldu.

Tablo 3. Kaliteli Bir Bağlamada Bulunması Gereken Niteliklere İlişkin İcraçı Görüşleri

Görüşler	f	%
Çalım rahatlığı	10	91
Tınsal karakter	8	73
Ergonomi	4	36
Seslerin temizliği	3	27
Sustain	2	18
Uzun ömürlü	2	18
Dengeli	2	18
Entonasyon	2	18
Ses gürlüğü	1	9
Estetik	1	9
Hafif olması	1	9
Teller arasındaki balans	1	9

Çalışma grubunda yer alan icracılarla yapılan görüşmelerden yola çıkarak kaliteli bir bağlamada bulunması gereken nitelikler şöyle belirlenmiştir:

- Rahat çalınabilmesi,
- Güzel bir ses rengine sahip olması, ergonomik olması,

- Perdelerden cızlamayan temiz ses alınabilmesi,
- “Sustain” denilen ses uzamasının yeterli düzeyde olması,
- Uzun yıllar stabil kalabilmesi,
- Ağırlık dengesinin iyi ayarlanmış olması,
- Perde ayarları ve eşik yeri itibarıyla doğru bir entonasyona sahip olması,
- Sesinin gür olması,
- Estetik olması,
- Hafif olması,
- Teller arasında seslerin dengeli olması.

İcracılarla yapılan görüşmelerden alınan dikkat çekici cevaplar şunlardır:

Kİ3: “Bas, tiz ve mid anlamında dengeli bir tona sahip ve çalımını rahat bir bağlamayı kaliteli olarak nitelendirebilirim. Ancak bu özelliklerin uzun yıllar bozulmadan korunabilmesi de oldukça önemlidir.”

Kİ4: “Bas karakterli, ergonomik olarak elime oturan ve kucağımda ekstra çaba harcamadan tutabildiğim, çalımını çok sert olmayan ancak çok yumuşak da olmayan bir bağlama benim için çalımını rahat ve kaliteli bir bağlamadır.”

Kİ5: “Tel yüksekliği, sap çekim payı, sap ergonomisi uygunluğu olarak sıralayabileceğim çalım rahatlığı kaliteli bir bağlamanın olmazsa olmaz nitelikleridir. Bunların dışında sazın tınısı (davudi sesleri tercih ederim), form itibarıyla kucakta rahat duran bir tekne, sap ve tekne ağırlığının dengeli olması (bu dengeden kastettiğim tekne ağırlığının sap ağırlığından bir miktar fazla olması ve saptaki elin sapı taşımak zorunda kalmamasıdır) kaliteli bir bağlama için gerekli olan özelliklerdir.”

Kİ8: “Sap ve tekne formu olarak sayabileceğim ergonomik yapı oldukça önemlidir. (Özellikle ağız yapısı dar olan tekneleri ergonomik olarak daha rahat buluyorum.) Bağlamadan çıkan ton da önemlidir, ancak bağlamadan güzel ton elde etmede işçilik ve yapım dinamiklerinin yanı sıra icracının da etkili olduğunu düşünüyorum.”

Kİ10: “Bağlamada kalite anlamında öncelikli kriterim, çalım tekniğime uygun bir rahatlığı olan bağlamadır. Ben çalım olarak bağlamayı sert çalan biriyim ve tezene darplarına direnç beklerim. Dolayısıyla benim için çalımını kolay bağlama, tel salınımının çok serbest olduğu ve yumuşak çalımli olarak nitelendirilen bir bağlama değildir. Bunun yanı sıra tını karakteri de önemlidir.”

Kİ11: “Bağlamada teller arasındaki ses yüksekliklerinin dengeli olması gerekir. Aynı denge tekne ve sap ağırlığı için de geçerlidir. Ancak buradaki dengeden kastım tekne ve sap ağırlığının eşit olması değil tekne ağırlığının sap ağırlığından biraz fazla olmasıdır. Bunun yanı sıra kaliteli bir bağlama kolay akort tutan düzgün entonasyonlu, çalımını rahat ve hafif olmalıdır.”

Tablo 4. Kaliteli Bir Bağlamada Bulunması Gereken Niteliklere İlişkin Yapımcı Görüşleri

Görüşler	f	%
Çalım rahatlığı	10	91
Tınısal karakter	7	64
Uzun ömürlü	4	36
Estetik	3	27
Sustain	3	27
Ergonomi	2	18
Teller arasındaki balans	2	18
Elle ve tezeneli çalım uygunluk	1	9

Çalışma grubunda yer alan yapımcılarla yapılan görüşmelerden yola çıkarak kaliteli bir bağlamada bulunması gereken nitelikler şu şekilde belirlenmiştir:

- Rahat çalınabilmesi,
- Güzel bir ses rengine sahip olması,
- Uzun yıllar stabil kalabilmesi,
- Estetik olması,
- Sustain özelliğinin yeterli düzeyde olması,
- Ergonomik olması,
- Teller arasında ses yüksekliklerinin dengeli olması,
- Elle ve tezeneli çalım uygun olması.

Yapımcılarla yapılan görüşmelerden alınan dikkat çekici cevaplar şu şekildedir:

KY3: “Kaliteli bir bağlamanın öncelikle çalımını rahat olmalıdır. Ses rengi benim için daha sonra gelir. Çünkü çalımını rahat olmayan bir bağlamanın sesi güzel bile olsa icracı yeterli bir performans gösteremez...”

KY7: Kaliteli olarak nitelendireceğim bir bağlama icracının ergonomisine uygun, dengeli ve stabil olmalıdır. Ses rengi ve çalım rahatlığının göreceli olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla bu noktada bağlama kalitesini icracının da belirlediğini söyleyebilirim. Benim açımdan kaliteli bir bağlama, beklentilerim doğrultusunda güzel bir ses rengine ve çalım rahatlığına sahip olmalıdır.”

Toplanan veriler incelendiğinde, kaliteli bir bağlama algısı oluşmasında icracıların ve yapımcıların benzer beklentilere sahip olduğu, her iki grup için de bağlamanın çalım rahatlığının öncelikli değişken olduğu görülmektedir. İcraçılar ve yapımcılar tarafından önemsenen bir nitelik olmasına rağmen özellikle icraçılar açısından çalım rahatlığının herkes için aynı oluşmadığı ve öznel olduğu dikkat çekicidir. “...benim için çalımını kolay bağlama, tel salınımının çok serbest olduğu ve yumuşak çalımli olarak nitelendirilen bir bağlama değildir.” (K110) “...öncelikli beklentim tel mesafesinin sapa ve kapağa yakın olduğu çalımını yumuşak bir bağlamadır.”

(K11) “...çalım rahatlığının göreceli olduğunu düşünüyorum.” (KY7) İcracıların bağlamanın çalım rahatlığını önemsemesi ancak bunun oluşmasında bireysel icra pratiklerinin, özellikle tezene vuruş sertliğinin etkili olduğu değerlendirilmektedir. Sert tezene vuran bir icracı için tellerin kapağa ve sapa yakın olduğu bir bağlama dirençsiz ve zayıf gelecek, bu bağlama icracı için çalımını rahat bir bağlama olmayacaktır. Öte yandan çalgının çalım rahatlığının yine bireyselliğe atıfla icracının fiziksel yapısına uygun ve ergonomik olma durumuyla alakalı olduğu ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla icracıların kaliteli bir bağlamada olması gereken bir nitelik olarak dile getirdiği “ergonomik olma” durumunu, sonuçsal olarak çalım rahatlığı kapsamında değerlendirebiliriz. Bunun yanı sıra çalışma grubunda bazı icracı ve yapımcılar tarafından vurgulanan “hafif olma, sap ve tekne ağırlık dengesi” gibi nitelikler, temelde icraya etki eden değişkenler olduğu için yine çalım rahatlığına etki eden diğer durumlar olarak görülmektedir.

Katılımcılar tarafından bağlama kalitesine etkisi olduğu düşünülen bir başka nitelik de bağlamanın tınısal karakteridir. Bu noktada dikkat çekici olan durum belirtilen niteliğin yine bireysel algılar temelinde oluşmasıdır. “Bas, tiz ve mid anlamında dengeli bir tona sahip ve çalımını rahat bir bağlamayı kaliteli olarak nitelendirebilirim.” (K13) “Bas karakterli ... bir bağlama benim için çalımını rahat ve kaliteli bir bağlamadır.” (K14) “... Bunların dışında sazın tınısı (davudi sesleri tercih ederim) ...” (K15) Ayrıca “seslerin uzaması olan “sustain”, perdelerden cızlama olmadan temiz ses elde edilmesi, sesin gür ve doğru bir entonasyonda olması, alt-orta-üst teller arasındaki ses yüksekliğinin dengeli dağılımı” katılımcılar tarafından kaliteli bir bağlamanın nitelikleri olarak sayılan diğer değişkenler olup sesle ilgili beklentiler kategorisinde konumlandırılmıştır. Benzer şekilde İmik ve Haşhaş, kaliteli bir bağlamanın çalımının rahat, seslerinin net ve gür olacağı görüşünü paylaşmışlardır.⁶ Yapılan görüşmelerde sustain ve tınısal karakter değişkenlerinin katılımcılar tarafından ses gürlüğüne göre daha fazla önemsendiği dikkat çekicidir. Bu bulgudan yola çıkarak son yıllarda üretilen bağlamaların teknesine gürlüğü artırmaya yönelik fazladan delik açılması uygulamasının, usta icracı ve usta yapımcılar tarafından bağlamada kaliteye etki eden bir nitelik olarak görülmeyeceği değerlendirilmektedir. Doğanığiğit vd., araştırmaları kapsamında görüşme yaptığı 9 icracıdan benzer görüşler elde etmişlerdir.⁷ Görüşmelerden yola çıkarak kaliteli bir bağlamanın sahip olması gereken ses ve icra özelliklerini uzun yıllar korumasının da önemli olduğu görülmüştür. Yapısal olarak neredeyse bütünü dış etkenlere duyarlılığı fazla olan ve bu yönüyle yaşayan bir materyal olarak değerlendirilen ağaçtan oluşan bir

⁶ Ünal İmik, Sinan Haşhaş, “Çalgı Kalitesinin Performans ve Başarıya Etkilerine Yönelik Görüşler ‘Bağlama Örneği’”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* 4/9 (2014), 67.

⁷ Satı Doğanığiğit - vd. “Bağlama Yapımcılarının Bağlama Üretimine Yönelik Görüşleri”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 11/61 (2018), 472.

çalığı için stabilitenin hayatı olduğu söylenebilir.

2. Bağlamanın Kalitesini Etkileyen Değişkenlere İlişkin Bulgular

3 ve 4. çalışma grubunda yer alan katılımcılara “Bir bağlamanın kaliteli olmasını etkileyen değişkenler nelerdir?” sorusu yöneltildi ve alınan cevaplar kategorize edilerek Tablo 5 ve Tablo 6’da sunuldu.

Tablo 5. Bağlamanın Kalitesini Etkileyen Değişkenlere İlişkin İcraçı Görüşleri

Görüşler	f	%
Tesviye	8	73
Ağaç seçimi	6	55
Ağaçların kuru olması	5	45
Kapak seçimi	5	45
Ölçümlendirme	4	36
Tekne formu	3	27
Tekne yapım şekli	3	27
Ahşap dışı malzeme miktarı	1	9
Tel seçimi	1	9
Sap formu	1	9
Cila miktarı	1	9
Ağaçların düzgün biçilmesi	1	9
Sapın montaj biçimi	1	9

Çalışma grubunda yer alan icracılarla yapılan görüşmelerden yola çıkarak bir bağlamanın kalitesine etki eden değişkenler şu şekilde belirlenmiştir:

- Çalımı rahatlatıcı bir tesviye,
- Ağaç seçiminin uygunluğu,
- Kullanılan ağaçların kuru olması,
- Ses verme özelliği olan bir kapak tercihi,
- Doğru ölçülerin kullanılması,
- Tekne formunun rezonans ve ergonomi yönüyle uygun olması,
- Teknenin yapım şekli (oyma, yaprak),
- Ahşap dışında yapım malzemesi kullanılmaması,
- Kaliteli tel kullanımı,
- Sap formunun kullanıcının fiziksel yapısına uygun olması,
- Az miktarda cila kullanımı,
- Ağaçların düzgün biçilmesi ve sapın montaj biçiminin kurtağzı olması.

İcraçılarla yapılan görüşmelerden alınan dikkat çekici cevaplar şunlardır:

Kİ5: “Bağlama yapımında uygun bir tekne ağız ve sap tesviyesi, sap formunun elin klavye üzerinde ekstra çaba göstermeden işlemesine uygun tasarlanması, eşik yüksekliğinin çok düşük veya çok yüksek olmaması oldukça önemlidir. Ayrıca yapım da kullanılan ağaçlar mutlaka yillanmış, kurumuş olmalı ve düzgün biçilmiş olmalıdır. Biçilme konusunda eklemek istediğim bir durum şudur: Hızarda biçilen ağaçların liflerinin bazen çapraz da kesilebildiğini bu sebeple özellikle sap ağacığının yarılarak

biçilmesinin daha uygun olacağını düşünüyorum. Rahmetli ustalarımızdan Yusuf Yeniay'ın da ağaçları bu şekilde biçtiğine şahit oldum."

Kİ7: "İşçilik öncelikle önemlidir. Bunun yanı sıra yapımda kullanılan ağaçların nem oranı, tesviye ve buna bağlı ortaya çıkan tel yüksekliği önemlidir. Özellikle nem konusuyla ilgili olarak bağlamanın kullanılacağı şehirde üretilmiş olması gerektiğine inanıyorum. İstanbul'da üretilen bir bağlamanın Ankara ikliminde stabil kalamaya bileceğini düşünüyorum. Ayrıca kullanılan cila miktarının az olmasını tercih ederim."

Kİ10: "Sap ve tekne boyu oranı, sap formu, tezene vurulan yerde teller ile kapak arasındaki mesafe, tekne formunun ergonomisi, kapakta seçilen ağacın niteliği önemlidir. Özellikle köprü yüksekliğine bağlı olarak tellerin kapağa ve klavyeye mesafesinin kişinin çalım pratiğine uygun olarak ayarlanmış olması icra esnasında çalım kolaylığı sağlayacaktır. Bu noktada üzerinde ısrarla durduğum konu tel mesafesi konusunda uygunluğun tamamen bireysel olduğudur. Kimi icracılar bu mesafeyi çok kısa tercih ederken benim gibi görece sert tezene vuran icracılar tellerin yüksek olmasını tercih edebiliyor. Dolayısıyla bunun genel bir doğrusu olduğunu düşünmüyorum. Bağlamada kullanılan yapıstırıcılardan kaynaklı olarak mutlaka bir ses kaybı olacağı kanaatinde olduğumdan dolayı dut oyma tekne önceliğidir."

Tablo 6. Bağlamanın Kalitesini Etkileyen Değişkenlere İlişkin Yapımcı Görüşleri

Görüşler	f	%
Ağaçların kuru olması	7	64
Ölçümlendirme	7	64
Tesviye	4	36
Kapak seçimi	4	36
Ağaç seçimi	3	27
Ağaçların düzgün biçilmesi	2	18
Parçaların montaj	2	18
Az parça kullanımı	1	9
Tel seçimi	1	9
Uyumlu ağaçlar kullanma	1	9
Cila seçimi	1	9

Çalışma grubunda yer alan yapımcıların fikirlerinden yola çıkarak bir bağlamanın kalitesini etkileyen değişkenler şu şekilde belirlenmiştir:

- Kullanılan ağaçların kuru olması,
- Doğru ölçülerin kullanılması,
- Çalım rahatlığı sağlayacak bir tesviye,
- Ses verme özelliği iyi olan bir kapak tercihi,
- Ağaçların düzgün şekilde biçilmesi,
- Akustik özelliği olan ağaçların tercihi,
- Parçaların montajının titizlikle yapılması,
- Yapımda mümkün olduğunda az parça kullanılması,
- Kaliteli tel seçimi,

- Birbirine uyum sağlayacak ağaçların tercih edilmesi,
- Kullanılacak bölümün özelliklerine uygun cila türü seçilmesi.

Yapımcılarla yapılan görüşmelerden alınan dikkat çekici cevaplar şunlardır:

KY1: "Bağlama yapımında kullanılacak tüm ağaçlar kuru olmalı ve mümkün olduğunca az parça kullanılmalıdır. Tesviye olarak teller kapakta çok ayrı olmamalı aynı şekilde klavyeye de yakın olmalıdır. Öte yandan tellerdeki titreşimi ses olarak ileten kapaktır ve bağlamanın tınısına ve gürlüğüne doğrudan etkisi vardır. Bu nedenle kullanılacak kapağın ses verici nitelikte olması ve doğru bir şekilde tekneye monte edilmesi önemlidir. Ancak tekne ağacı için aynı şeyi söyleyemem, tekne ağacının sese doğrudan bir etkisi olduğunu düşünmüyorum. Şöyle ki her özelliği aynı olan 10 bağlamaya farklı özellikte kapaklar taktığımızda bağlamalardan ortaya çıkan ses karakterinin de değişeceğini söyleyebilirim."

KY2: "Kullanılan ağaçların doğal ortamda kurutulmuş olması, ağacın türünden çok ağaç dokusunun bağlama yapısına uygun olması (çünkü aynı tür ağaçların elyaf yapıları farklı olabiliyor.), ses verme özelliği iyi olan bir kapak tercihi ve bu kapağın doğru şekilde montajı, eşik ve sap çekme payı konusunda doğru ölçülerin kullanımı gibi etkenler bağlamada kaliteyi sağlayacak unsurlar olarak sayılabilir... Teknenin oyma veya yaprak olarak yapılmasının ses üzerine bir etkisi olduğunu düşünmüyorum, bu yalnızca görseleliğe etki eden bir durumdur."

KY8: "Yapım aşamasında kullanılan parçaların titizlikle ve birbirlerine iyi alıştırtılarak birleştirilmesi ve doğru ölçülerin kullanılması önemlidir. Ustalar, bağlamanın her bölümünü (tekne dahil) kendileri biçmeli ve kendi ölçülerine göre üretmelidir. Bunun yanı sıra kaliteli bir bağlama yapımında kapak ses noktasında, sap da formu da çalım noktasında önem arz eder. Eskiler bu konuda Döş (kapak) öttürür, sap çaldırır.' derler."

KY9: "Bağlama yapımında yıllanmış, kuru ağaçlar kullanılmalıdır. Teknenin derinliği, ağız genişliği ve sap boyu doğru ayarlanmalıdır. Önemli gördüğüm bir diğer konu da kullanılacak cila türüdür. Cila olarak sap ve teknede polyester, kapakta ise vernik kullanılmasını daha doğru buluyorum."

KY10: "Tekne ağacından burgu yapımında kullanılan ağaca kadar bağlamada kullanılacak her ağacın bağlamanın ses verme durumu üzerinde etkisi vardır. Bir bağlama yapımcısı bağlama yapımında kullanacağı ağaçlarla belirli bir süre çalışmış ve ağaçların bir araya geldiklerinde nasıl bir sonucun ortaya çıkacağını öngörebilecek tecrübeye sahip olmalıdır. Örneğin bağlamanın teknesinde kullanılan ağaç sertse kapakta yumuşak bir ağaç tercih edilir. Bunun dışında doğru ölçülendirme ve doğru oranların kullanılması kaliteli bir bağlama üretme noktasında önemlidir. (Ben altın oranı kullanıyorum.) Bu konuda yapılacak milimetrik hatalar, genel tabloda ciddi sorunlara yol açabilir. Örneğin bağlama boyu genel olarak kapağın bitiminden ilk perdenin alt kenarına olan mesafe dikkate alınarak ölçülür. Oysa referans alınması gereken nokta tellerin tel eşiğine bağlandığı yerden dip perdenin üst kenarına kadar

olan mesafedir. Bu yapılmadığı zaman bağlamanın perde ve eşik (köprü) yeri değiştirilerek hataların önüne geçilmeye çalışılır ancak bu pek mümkün olmaz.”

Bir bağlamanın kalitesini etkileyen değişkenler genellikle yapımcıları ilgilendiren ve uzmanlık alanlarına giren bir durum olarak görülse de usta icracıların deneyimlerinin de önemli olduğu düşünülmektedir. Öte yandan konu hakkında icracı ve yapımcıların benzer veya farklı fikirlerinin ve gerekçelerinin ortaya konması, olası yanlışların önüne geçebileceği gibi bir dayanak ve teyit mekanizması olarak yapıcı bir rol oynayabilir.

Bağlamanın kalitesi üzerinde etkili olduğu düşünülen değişkenler, icracılar ve yapımcılar arasında önem sırası bakımından benzerlik gösterirken bazı değişkenlerin iki grup arasında hatta bazen aynı grup içinde farklı fikirler olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Bağlama yapımında “uygun bir tesviye, kullanılan ağaçların kuru olması, kapak seçimi, doğru ölçülerin kullanılması” değişkenlerinin önemi, icracı ve yapımcıların üzerinde uzlaştığı bir durum olmuştur. Tesviye, tel yüksekliğini belirlemesi yönüyle bağlamanın çalım durumuna ve çekim payını belirlemesi yönüyle de stabil olmasına etki eden bir işlem olarak değerlendirilmektedir. Ancak yapılan görüşmelerden yola çıkarak bu işlemin uygunluğunun icracıların çalım pratikleri temelinde değerlendirildiği görülmektedir. “... eşik yüksekliğinin çok düşük veya çok yüksek olmaması oldukça önemlidir” (Kİ5). “Telin kapağa yakın olması öncelikli tercihimdir” (Kİ2). “... üzerinde ısrarla durduğum konu tel mesafesi konusunda uygunluğun tamamen bireysel olduğudur. Kimi icracılar bu mesafeyi çok kısa tercih ederken benim gibi görece sert tezene vuran icracılar tellerin yüksek olmasını tercih edebiliyor. Dolayısıyla bunun genel bir doğrusu olduğunu düşünmüyorum.” (Kİ10) “... Tesviye olarak teller kapakta çok ayrı olmamalı aynı şekilde klavyeye de yakın olmalıdır (KY1). Bu noktadan yola çıkarak katılımcılar tarafından bağlamanın kaliteli olması hususunda önemli görülen tesviye işleminin, ele alınış ve uygulanış noktasında farklılıklar içeren ve icracı beklentileri dikkate alınarak kurgulanması gereken bir işlem olduğu düşünülmektedir. Doğru ölçü ve oranların kullanılması bağlamanın ses kalitesi ve çalım rahatlığı üzerindeki etkilerine ilişkin Çiçekçioğlu ve Alaskan ile Çiçekçioğlu’nun paylaştıkları benzer durum dikkat çekicidir.⁸ Ayrıca kaliteli bir bağlamada kullanılacak ağaçların kuru olması gerektiği konusunda Doğanıyigit vd. benzer bir sonuç paylaşmıştır.⁹ Ağaç seçimi önemi hususunda Baş’ın yine telli ve tezeneli bir çalgı olan ut ile ilgili ulaştığı bulguyla bu araştırmanın bulguları benzerlik göstermektedir.¹⁰ Güler ve Göktaş, bağlama yapımında kullanılacak ağaç türlerinin ve bunların kuruluk durumlarının bağlamanın stabilite-

⁸ bk. Ümit Çiçekçioğlu - Ali Maruf Alaskan, “Bağlamada Eşik Yeri, Yüksekliği ve Kapak Montajı Üzerine Bir Öneri”, *Eurasian Journal of Music and Dance* 13 (2018); Ümit Çiçekçioğlu, “Bağlama Yapımında Kullanılan Yöntemler ve Yöntemlere Ait Hesaplamalar”, *Yegah Musiki Dergisi* 4/1 (2021).

⁹ Doğanıyigit vd. “Bağ. Yap. Bağ. Üret. Yön. Gör.”, 61, 476.

¹⁰ Ercan Baş, “Anadoluda Bir Luthier – 1 Ud Yapımcısı Güven Yetişkin Usta ile Söyleşi”, *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi* 4/2 (2018), 2.

sinde önemli rol oynadığını vurgulamışlardır.¹¹

Bağlama yapımında kullanılan ağaçların nem oranları, kapak ağacının niteliği ve doğru ölçülerin önemi konusunda katılımcılar uzlaşıırken ağaç seçimi konusu farklı fikirlerin sunulduğu ve ele alınması gereken bir konu olarak ortaya çıkmıştır. Bazı yapımcıların ses niteliği üzerinde etkisi olmadığı konusunda fikir ileri sürdüğü tekne ağacı konusu, bazı yapımcı ve icracılar tarafından ise bağlamanın tınısal karakterine etki etmesi noktasında önemli görülmektedir. *"... Bağlamada kullanılan yapıştırıcılardan kaynaklı olarak mutlaka bir ses kaybı olacağı kanaatinde olduğumdan dolayı dut ağacından oyma tekne önceliğimdir" (Kİ10). Tınısal duruma etki ettiğini düşündüğüm için bağlamanın oyma dut ağacı olması tercihimdir" (Kİ2). "...Ağaç olarak ardıç ve dut ağaçlarından yapılmış bağlamaları tercih ederim" (Kİ4) "... kapağın ses verici nitelikte olması ve doğru bir şekilde tekneye monte edilmesi önemlidir. Ancak tekne ağacı için aynı şeyi söyleyemem, tekne ağacının sese doğru bir etkisi olduğunu düşünmüyorum" (KY1) şeklinde fikir belirtmiştir. Bu noktada dikkat çeken bir görüş de şu şekildedir: "Tekne ağacından burgu yapımında kullanılan ağacına kadar bağlamada kullanılacak her ağacın bağlamanın ses verme durumu üzerinde etkisi vardır" (KY10). Açın, bağlamada tekne ağacının ses üzerindeki etkisi üzerine şunları söylemiştir: "Tekne kısmına yumuşak ağaçlar kullanıldığına yansıtacağı sesler de yumuşak olacağından, ayrıca ses tablosuna da yumuşak ağaç kullanma zorunluluğu da ortadan kalkacaktır".¹² Yine aynı doğrultuda İmik ve Haşhaş, tekne yapımında kullanılan ağaçların bağlamada ses kalitesini önemli oranda etkilediğini paylaşmıştır.¹³ Bu fikri desteklediği düşünülen bir durum, yaylı çalgıların göğüs hariç gövde kısmının yapımında büyük oranda akçaağacın kullanılması ve benzer şekilde gitar yapımında tercih edilen ağaçların da belirli ağaçlar arasından seçilmesidir. Tekne ağacının ses üzerine bir etkisi yoksa bu tercihleri doğuran unsurun ne olduğu incelenmesi gereken bir konu olarak değerlendirilmektedir. KY10 kodlu katılımcı, ayrıca ağaçların uyumu konusunda yapımcıların tecrübe sahibi olması gerektiğini belirterek bağlamada kullanılan tekne ağacının sertlik derecesine göre kapak ağacının tercih edildiğini vurgulamıştır. Bu görüşü destekleyen bir başka bulgu ise Baş'ın çalışmasında da mevcuttur. Baş, ut yapımcısı Güven Yetişkin ile yaptığı kişisel görüşmesinden şu görüşleri aktarmıştır: "Çalgılar farklı ağaçlardan oluşabileceğinden ahşap uyumu dediğimiz desen, damar, sertlik ve renk bakımından birbirine uyumlu ağaçlar kullanılmalı".¹⁴ Çalışma grubunda yer alan diğer yapımcılar ise bağlama sesine tekne ağacının etkisi konusunu ele almamışlardır. Ancak bağlama kalitesine etki eden değişkenlere ilişkin yapımcı*

¹¹ Emirhan Güler - Uğur Gökteş, "Çeşitli Etkenler Sonucu Bağlamanın Yapısında Meydana Gelen Bozulmalar", Abdulsalam Arvas (Ed.), 11. Uluslararası Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Konferansı İçinde (2022), 372.

¹² Cafer Açın, *Bağlama Yapım Sanatı ve Sanatçıları* (İstanbul: Emek Basımevi, 2000), 96.

¹³ İmik - Haşhaş, "Çal. Kal. Per. Ve Baş. Et. Yön. Gör. 'Bağ. Örn.'" 4. 61.

¹⁴ Baş, "An. Bir Lut. - 1 Ud Yap. Güv. Yet. Ust. ile Söy.", 63.

görüşlerinin kategorize edildiği Tablo 6'da sunulan "ağaç seçimi" değişkeni sap ağacı esas alınarak belirtilmiştir. *"Kullanılacak ağaçlar özellik yönünden kullanılacağı bölümün ihtiyacına uygun olarak seçilmelidir. Mesela sap ağacı dirençli, kapak ağacı uygun elyaf özelliklerinde olmalıdır" (KY3). "... kapak ağacı ses verme, sap ağacı ise bağlamanın dirençli olmasında etkilidir" (KY11).* Bağlamalarda sap atması veya sapın çalışması şeklinde tanımlanan sap eğilmesi; bağlamanın ses karakterini değiştirebilen, çalım rahatlığını olumsuz etkileyen ve daha ileri durumlarda bağlamanın kullanılmasını imkânsız hâle getiren bir problem olarak sıklıkla karşılaşılan bir durum olmuştur. Bu sebeple sap ağacı direncinin bağlamanın kalitesi ve kalitesini koruması noktasında önemli bir değişken olduğu değerlendirilmektedir.

Bağlama yapımında kullanılan ölçü ve oranlar, bağlamanın kalitesini etkileyen önemli bir değişkendir. Bu noktada yapımcıların farklı uygulamaları bir nevi alametifarikalarıdır. Bu değişken yapımcıların tercih edilme nedenlerinden biri olarak düşünülmektedir.

Bağlamanın kalitesini etkilediği düşünülen ve görece az sayıda katılımcı tarafından belirtilen diğer değişkenler şunlardır:

- Tekne formu,
- Tekne yapım şekli,
- Tel seçimi,
- Sap formu,
- Kullanılan cila miktarı,
- Montaj şekilleri,
- Ağaçların biçilme şekilleri,
- Yapımda kullanılan parça miktarı,
- Ağaç dışında kullanılan malzeme durumu.

Bu değişkenler arasında teknenin yaprak veya oyma olma durumunu ifade eden "tekne yapım şekli" konusunda icracılar ve bazı yapımcılar arasında fikir ayrılığı vardır. Yapımcılar, tekne yapım şeklinin bağlamaya ekstra bir özellik kazandırmadığını ancak tekne formunun önemini vurgulamaktadır. Buna karşın bazı icracılar oyma teknenin tek parça olması ve yapımında tutkal kullanılmaması nedeniyle daha dayanıklı ve ses verme özelliği bakımından daha nitelikli olduğunu öne sürmektedir. *"... Teknenin oyma veya yaprak olarak yapılmasının ses üzerine bir etkisi olduğunu düşünmüyorum, bu yalnızca görseelliğe etki eden bir durumdur" (KY2). "... tekne formu sese doğrudan etki eder" (KY6).* Tekne yapım şekli konusunda üzerinde durulması gereken bir başka konu da yaprak teknelerin kullanılan ağaç miktarı bakımından oyma olarak imal edilen teknelere göre daha ekonomik olduğudur. Bu konuda Açın, bir oyma bağlama teknesi için harcanan ağaç malzemesi ile yaklaşık on yaprak tekne yapılabileceğini ifade ederek aradaki ağaç sarfiyatının

farkını ortaya koymuştur.¹⁵ Ülkemizdeki ağaç niceliği göz önüne alındığında bu konu önem kazanacaktır. Bağlamanın kalitesini etkilediği düşünülen diğer değişkenlerin de bağlamalar arası farklılığın oluşmasında etkili olabileceği değerlendirilmektedir.

3. Kaliteli Bir Bağlamanın İcra Pratikleri Üzerindeki Etkilerine İlişkin Bulgular

3 ve 4. çalışma grubunda yer alan katılımcılara “Kaliteli bir bağlamanın icra pratikleri üzerinde etkisi var mıdır? Varsa bu etkiler nelerdir?” sorusu yöneltildi. Katılımcıların tamamı, kaliteli bir bağlamanın icra pratikleri üzerinde etkisi olduğu görüşünü dile getirdi. Bu etkilerin neler olduğuna ilişkin görüşler kategorize edilerek Tablo 7 ve Tablo 8’de sunuldu.

Tablo 7. Kaliteli Bir Bağlamanın İcra Pratiklerine Etkisine İlişkin İcraçı Görüşleri

Görüşler	f	%
Performans artırıcı	10	91
Motive edici	6	55
Konfor	2	18
Fiziksel problemleri engelleyici	1	9

Çalışma grubunda yer alan icracılarla yapılan görüşmelerden yola çıkarak kaliteli bir bağlamanın icra pratikleri üzerindeki etkileri şu şekilde belirlenmiştir:

- Çalım rahatlığına dayalı olarak performansa katkı sağlaması,
- Tınısal ve görsel yönüyle icracının motivasyonunu artırması,
- Konfor sağlaması,
- Çalımının rahatlığı ve ergonomik olması yönüyle oluşabilecek fiziksel problemlerin engellemesi.

İcraçılarla yapılan görüşmelerden alınan dikkat çekici cevaplar şunlardır:

Kİ1: “Kaliteli bir bağlama ile eser seslendiren bir icraçı avantajlıdır. Çünkü kaliteli bir bağlamada eser icra etmek, çalgının rahatlığına bağlı olarak nispeten kolaydır. Böyle bir bağlamada az eforla icra gerçekleştirilebilir. Öte yandan sesleri temiz ve net olan bir çalgı, icracının motivasyonuna ekstra katkı sağlar. Bu da somut olarak icraya olumlu yansır diye düşünüyorum.”

Kİ2: “Bizler uzun süre bağlama çalışıp eğitimini veriyoruz. Dolayısıyla kalitesi düşük ve çalım rahatlığı olmayan bir bağlama, belli bir süre sonunda icracının yorulmasına, hatta fiziksel problemler yaşamasına yol açabilir. Ayrıca sesi güzel ve gür bir bağlama icracının motivasyonunu artıracaktır.”

Kİ3: “İcrada çalım rahatlığı önemli bir konudur. Kaliteli bir bağlama bu açıdan icrayı görece kolaylaştıracaktır. Bunun yanı sıra akort bırakmayan kaliteli bir

¹⁵ Cafer Açın, *Enstrüman Bilimi (Organoloji)* (İstanbul: Yenidoğan Basımevi, 1994), 381.

burgu tercihi, uzun süren icralarda akort yapma gerekliliğini azaltarak ekstra konfor sağlayacaktır.”

Kİ10: “... İcracının fiziksel özelliklerine uygun bir bağlamanın icraya pozitif anlamda büyük etkisi olacaktır. Sağlıklı tesviye edilmiş bir bağlamanın ses üretme ve ton çıkarma noktasında icracıya avantaj sağlayacağını düşünüyorum.”

Kİ11: “Kaliteli olarak nitelendirilebilecek çalım rahat, hafif ve entonasyonu iyi olan bir bağlamayla gerçekleştirilen seslendirmelerde icracı esere odaklanarak ortaya koyacağı icra noktasında rahat ve tereddütsüz oluyor. Bu da icracıya motivasyon, konfor ve artı performans olarak yansıyor.”

Tablo 8. Kaliteli Bir Bağlamanın İcra Pratiklerine Etkisine İlişkin Yapımcı Görüşleri

Görüşler	f	%
Performans artırıcı	10	91
Motive edici	4	36
İcracılığı geliştirici	1	9
Eğitime katkı sağlayıcı	1	9

Çalışma grubunda yer alan yapımcılarla yapılan görüşmelerden yola çıkarak kaliteli bir bağlamanın icra pratikleri üzerindeki etkileri şu şekilde belirlenmiştir:

- Çalım rahatlığına dayalı olarak performansa katkı sağlaması,
- Tınsal ve görsel yönüyle icracının motivasyonunu artırması,
- Çalım rahatlığına ve motivasyon sağlamasına bağlı olarak uzun süreler çalınabilmesi nedeniyle icracılığın ve çalgı eğitiminin gelişimine katkı sağlaması.

Yapımcılarla yapılan görüşmelerden alınan dikkat çekici cevaplar şu şekildedir:

KY2: “Kaliteli bir bağlama gerek çalım rahatlığıyla gerekse tınsal özellikleriyle icracının elinden bırakmak istemeyeceği bir çalgıdır. Kalitesiz bir bağlama kullanan icracıların bağlama çalmaktan soğuyabileceğini ve bu nedenle icracılıkta ilerleyemeyeceğini düşünüyorum. Bu hususta kaliteli bir bağlamanın bağlama eğitiminin ve icracılığının gelişimine büyük fayda sağlayacağını değerlendiriyorum. Bu durumdan kaynaklı olarak özellikle yeni başlayan kişilerin kaliteli bir bağlamaya sahip olmaları gerektiği kanaatindeyim.”

KY5: “... Kaliteli bir bağlamada çalım rahattır bu da icraya olumlu etki sağlar. Bunun yanında kaliteli bir bağlama göze ve kulağa hitap eder ve bu durum da kullanıcının motivasyonunu artırarak icraya olumlu yönde dolaylı etki sağlar.”

KY6: “... Örneğin çalım rahat olmayan ve ergonomik olarak size uymayan bir bağlamayı 10 dakika çalarsanız doğru ölçümlendirmelerle size uygun bir bağlamayı 1 saat çalarsınız. Öte yandan icracı çalacağı bağlamadan güzel ses çıkarmaya ekstra enerji harcamamalı, duyguya odaklanmalı ve gerisini çalgısının sağlamasına bırakmalıdır.”

Çalışma grubundaki katılımcılar tarafından kalite unsuru olarak üzerinde

ortak görüş sağlanan çalım rahatlığı, bu doğrultuda çalışma grubunun çoğunluğu tarafından icra pratiklerinde performans artırıcı bir etkiyle vurgulanmıştır. İmik ve Haşhaş da benzer şekilde kaliteli bir bağlamada parmak baskılarının rahatlıkla uygulanabileceği, elde edilecek tınların performansı olumlu etkileyeceği ve bunlara bağlı olarak da icracının çalışma isteğinde artış meydana gelebileceği sonuçlarını paylaşmışlardır.¹⁶ Çalım rahatlığı olarak nitelenen durum, çalgının icracının çalım tekniğine ve fiziksel yapısına uygun olarak icraya konfor katan, icracının az efor sarf etmesine olanak sağlayan ve bu yönüyle performans artışına etki edecek şekilde tasarlanmış olması şeklinde izah edilebilir. Dolayısıyla katılımcıların çoğunluğu tarafından dile getirilen kaliteli bir bağlamanın performansa olumlu etkisinin, kaliteli bağlamanın çalım rahatlığına sahip olacağı önermesinden hareketle ortaya çıktığı değerlendirilmektedir. Bunun yanı sıra kaliteli bağlamanın icracıyı motive edici etkisi, çalgının çalım rahatlığının yanı sıra tınısal ve görsel açıdan kullanıcıya hitap etmesi yönüyle gerçekleşen bir etki olarak katılımcıların çoğunluğu tarafından dile getirilmiştir. “... Öte yandan sesleri temiz ve net olan bir çalgı, icracının motivasyonuna ekstra katkı sağlar” (Kİ1). “... Ayrıca sesi güzel ve gür bir bağlama icracının motivasyonunu artıracaktır” (Kİ2). “Çalım rahat bir bağlama icra kolaylığı sağlar. Böyle bir bağlama çalım zevki de getireceği için genellikle elden düşmeyecek bir bağlama olur. Bu icracıyı motive de edecektir” (Kİ9). “... Çalım rahat, hafif ve entonasyonu iyi olan bir bağlamayla gerçekleştirilen seslendirmelerde icracı esere odaklanarak ortaya koyacağı icra noktasında rahat ve tereddütsüz oluyor. Bu da icracıya motivasyon ... olarak yansıyor” (Kİ11). “Kaliteli bir bağlama gerek çalım rahatlığıyla gerekse tınısal özellikleriyle icracının elinden bırakmak istemeyeceği bir çalgıdır...” (KY2). “... Saza dokununca keyifli bir tını duymak icracıyı motive edecektir” (KY1). “... Kaliteli bir bağlama göze ve kulağa hitap eder. Bu durum da kullanıcının motivasyonunu artırarak icraya olumlu yönde dolaylı etki sağlar” (KY5). “... Tınısı güzel, göze ve kulağa hitap eden bir bağlama kişiyi icraya sevk eder ve çalım zevki verir” (KY8).

Kaliteli bir bağlamanın icra üzerindeki etkilerine ilişkin çalışma grubunda yer alan bir icraçı tarafından dile getirilen “bağlama icracılığının gelişimine ve çalgı eğitimi alanına katkı sağladığı” konusu dikkat çekicidir. Her ne kadar bahsedilen katkı, doğrudan icra pratikleri üzerine bir durum olarak değerlendirilmese de kaliteli bir bağlamanın icra pratikleri üzerindeki olumlu etkisi nedeniyle dolaylı olarak oluşan ve önemli görülen bir durumdur. Kaliteli bir bağlamanın icra pratikleri üzerinde çalım kolaylaştıran, tınısal karakteri ve görselliğiyle performans ve motivasyon sağlayan bir etkisi varsa bu durum, bireyleri çalgı çalmaya teşvik ederek icracılığın ve aynı zamanda bağlama eğitimi alanının gelişimine de olumlu yansıtacaktır.

¹⁶ İmik - Haşhaş, “Çal. Kal. Per. Ve Baş. Et. Yön. Gör. ‘Bağ. Örn.’” 4. 67.

4. İcracıların Bağlama Tercihlerini Etkileyen Değişkenlere İlişkin Bulgular

İcracıların bağlama tercihlerini etkileyen değişkenleri tespit etmek için 3. çalışma grubunda yer alan katılımcılara “İcralarınızda belirli bir bağlama tercihiniz var mıdır? Varsa bu tercihiniz üzerinde etkisi olan değişkenler nelerdir?” sorusu yöneltildi ve alınan cevaplar kategorize edilerek Tablo 9’da sunuldu.

Tablo 9. İcracıların Bağlama Tercihlerini Etkileyen Değişkenlere İlişkin İcracı Görüşleri

Görüşler	f	%
İcra edilecek eser niteliğine göre	7	64
Bağlamanın çalım rahatlığına göre	3	27
İcra edilecek tona göre	2	18
Bağlamanın tınısı karakterine göre	1	9
Çalım tekniğine göre (parmakla ve tezeneyle)	1	9

Çalışma grubunda yer alan icracılarla yapılan görüşmelerden yola çıkarak icracıların bağlama tercihlerini etkileyen değişkenler şu şekilde belirlenmiştir:

- İcra edilecek eserin ihtiyaçları,
- Bağlamanın çalım rahatlığı,
- İcra edilecek eserde kullanılacak karar sesi,
- Bağlamanın tınısal özellikleri ve bağlamanın parmakla veya tezeneyle çalınma durumu.

İcracılarla yapılan görüşmelerden alınan dikkat çekici cevaplar şunlardır:

K11: “Performans artırmaya yönelik çalışmalarında perde aralıkları genişliğinden dolayı parmaklarımı açabilmek için görece büyük ebatlı bağlamalar tercih ederim. Bunun dışında tüm icralarımda çalım rahat bir bağlama tercihim ederim.”

K12: “Benim için çalım rahat bir bağlama vazgeçilmez olduğu için çalım anlamında bunun dışında bir tercihim söz konusu değil. Ancak yörenin müzik karakterine uygun olacak şekilde bazen divan bazen cura gibi bağlama ailesinin farklı üyelerini tercih ediyorum. Ancak Konya yöresinde durum biraz farklıdır. Bu yörenin tezene tavrı ihtiyacı karşılayabilmesi ve tezene çıtırtısını duyabilmem açısından görece tel yüksekliği fazla olan bir bağlama tercih ediyorum.”

K13: “... Eser türüne göre bağlama tercihinden ziyade güzel ve dengeli ton veren bir bağlamayı her icrada tercih ederim. Bunun dışında kendimi zorlamayı seviyorum, yani sazı kendime uyarlamak yerine saza uyum sağlamayı doğru buluyorum. Bir icracı sazın çalım özelliklerine göre performans sergilemeye her daim hazır olmalıdır diye düşünüyorum. Özetle, bir bağlamanın tonu güzelse icracı o bağlamayı ek beklentiler olmadan çalabilmelidir.”

K14: “Geçmişte icra edeceğim eserin zorluk derecesi bağlama tercihimde rol oynamazdı. Ancak bugün geldiğim noktada zorluk derecesi yüksek, özellikle de ajilite gerektiren eserlerde perde aralıklarından dolayı ortalama 40’lık bir bağlamayı tercih ediyorum. Ancak yöre ve tavır kullanımları gibi özel icralarda eser niteliğine göre

tercih ettiğim bağlama boyutları değişebiliyor. Mesela Orta Anadolu yöresini çalacaksam kullanmak isteyeceğim bağlama boyutu 44-52 arasında olabiliyor.”

Kİ5: “Elimden geldiğince çalacağım eser türüne göre akustik özellikleri ve ses tınısı uygun bir bağlama seçmeye özen gösteririm. Öte yandan Konya yöresini çalacağım bir bağlamayla zeybek çalacağım bağlama da farklı olmalıdır. Konya yöresi, tezene tavrı itibarıyla telin atılan tezeneye direnç göstermesini gerekli kılarken zeybek tezene tavrında mümkün olduğunca tellerin sapa ve kapağa yakın olduğu yumuşak çalımlı bir bağlama uygun olacaktır. Bunun dışında eğer çalıp okuyacağım bir eser icra edeceksem okuyacağım tona uygun bir bağlama seçerim.”

Kİ10: “Her bağlamanın kendine özgü bir dinamiği vardır ve attığınız her tezenenin, bastığınız her notanın bağlamadan gelen bir karşılığı vardır. Dolayısıyla esere göre bağlama seçimini önemli görüyorum. Örneğin bir Konya türküsünün icra edileceği bir sazın en üst teli çok tınlıyorsa bu bağlamayla Konya tavrını güzel atamayacağınız anlamına gelir bana göre. Çünkü orada eşit oranda uygulanması gereken bir darp vardır ve üst tel takmalarında bu dengeyi sağlamak pek mümkün olmayacaktır. Bu belki icracının ekstra dikkatiyle aşılabılır ancak böylesi bir ses yüksekliği dengesi ni icracının seslendirme esnasında gözetmemesi gerektiğini düşünüyorum. Sürmeli tavrında alt tel ses yüksekliğinin orta ve üst tel altında kalmadığı, yapılan nüansları karşıya yansıtacak şekilde teller arasındaki ses yüksekliklerinin dengeli olduğu ve rahat çalımlı bir bağlama tercih ederim. Orta Anadolu eserlerinde özellikle de bozlak açışlarında kullanacağım bağlamalarda darpların sertliğine cevap verebilecek şekilde direnç ararım. Bunun yanında icra edeceğim eserin zorluk derecesi ne kadar yüksekse bağlamanın rahatlığı o kadar önemlidir benim için. Ancak etüt ve egzersiz temelinde çalışacağım antrenman bağlamamda özel detayları aramam. Hatta mümkün olduğunca ses çıkarmanın zor olduğu, 44/45’lik tekne boyuna sahip, gerek perde aralıkları gerekse de tel yüksekliği bakımından bana sıkıntı veren ve çalımı rahatlatmak adına ekstra efor harcamak zorunda kalacağım bir bağlama tercih ederim. Ayrıca kimi zaman akordu çok pest yapıp tellerin fazlaca salınımına fırsat veririm. Bu fazla salınım durumu benim açımdan tezene vuruşlarında kontrolsüz olmaman önüne geçmiştir. Sonuç olarak çalımı zor bir bağlamada doğru ve temiz ses üretebilmenin uygun bir bağlamaya geçişte rahatlık sağlayacağı kanısındayım.”

İcraçıların bağlama seçimlerinde etkili olan değişkenler arasında “icra edilecek eserin niteliği” değişkeni yer alır. Bu nitelik; eserin ajilite özelliği, yöresel veya özel çalım teknikleri ve zorluk derecesi gibi unsurları kapsar. Bu yönüyle, “bağlamanın çalım rahatlığı” değişkeniyle ilişkilendirilebilir. Çünkü bir eserin ajilitesi, yöresel veya özel çalım tekniği, zorluğu veya bunların tamamının gerektirdiği çalım ihtiyacına uygun tasarlanmış bir bağlama, icracının çalımı kolaylaştırmak için arzu edilir. Çalışma grubundaki bazı icraçılar, tezene tavırlarının icrasında ortaya çıkan bağlama biçimi ihtiyacının, çalım rahatlığı beklentisinin yanı sıra teller arasındaki ses dengesinin ve yörenin müzikal karakterinin gerektirdiği bağlama boyutuna göre şekillendiğini belirtmiştir. “... yörenin müzikal karakterine uygun olacak

şekilde bazen divan bazen cura gibi bağlama ailesinin farklı üyelerini tercih ediyorum” (Kİ2). “... yöre ve tavır kullanımları gibi özel icralarda eser niteliğine göre tercih ettiğim bağlama boyutları değişebiliyor. Mesela Orta Anadolu yöresini çalacaksam kullanmak isteyeceğim bağlama boyutu 44-52 arasında olabiliyor” (Kİ4). “... Konya türküünün icra edileceği bir sazın en üst teli çok tınlıyorsa bu bağlamayla Konya tavrını güzel atamayacağınız anlamına gelir bana göre. Çünkü orada eşit oranda uygulanması gereken bir darp vardır ve üst tel takmalarında bu dengeyi sağlamak pek mümkün olmayacaktır... Sürmeli tavrında alt tel ses yüksekliğinin orta ve üst tel altında kalmadığı, yapılan nüansları karşıya yansıtacak şekilde teller arasındaki ses yüksekliklerinin dengeli olduğu ve rahat çalınmalı bir bağlama tercih ederim...” (Kİ10). Bağlama boyutu tercihi yalnızca yöresel eserlerin icrasına yönelik değildir. Bazı icracılar, akort edilecek frekansı da dikkate alarak seçim yaparlar. Önemli bir husus, Çiçekçioğlu'nun araştırmasında bağlamada aynı frekans akordunun sağlanması için yapımcıların farklı tekne boylarını kullandığı sonucuna ulaşmasıdır.¹⁷ Dolayısıyla karar sesi frekansı ile tekne boyu ilişkili olsa da bu ilişki sabit bir değere bağlı değildir. Çiçekçioğlu, bu durumun ortak icralarda farklı tel boylarına sahip bağlamaların aynı frekansa akortlanması nedeniyle entonasyon sorunlarına ve bağlamanın hızlı deformasyonuna yol açabileceğini ifade etmiştir.¹⁸

Kİ3 kodlu katılımcının bağlama tercihinde çalım rahatlığı ve diğer değişkenleri dikkate almayıp tek kriter olarak ton ve tınısal karakter durumunu gözetmesi farklı bir görüş olmuştur. Aynı katılımcı, usta bir icracının her zaman performans sergilemeye hazır olması ve bunun için de istediği nitelikte bir bağlama bulamama durumunda kendi icra pratiğine uygun olmayan bir bağlamaya da uyum sağlaması gerektiğini dile getirmiştir. Ancak çalışma grubundaki bazı icracılar, icra esnasında çalgının niteliğinden kaynaklanan zorluklara odaklanmak yerine esere odaklanmanın gerekliliği üzerinde durmuş ve bu sebeple de bağlama tercihlerinde çalım rahatlığı kriterini ön plana almışlardır. Dikkat çeken bir diğer görüş de K10 kodlu katılımcının egzersiz ve etüt temelli antrenman çalışmalarında boyut, tel yüksekliği ve akort biçimi açısından çalım zor bir bağlama tercih etmesidir. Bu durumun bir takım fiziksel problemlere yol açabileceği de göz önünde bulundurularak icra gelişimine fayda sağlayabileceği değerlendirilmektedir.

5. Bağlama Yapımcılarının Bağlama Yapım Tekniklerini Etkileyen İcra- cı Kaynaklı Değişkenlere İlişkin Bulgular

Yapımcıların bağlama yapım tekniklerine etki eden değişkenleri tespit etmek için “Bağlama yapım tekniklerinizi etkileyen icracı kaynaklı değişkenler var mıdır? Varsa bu değişkenler nelerdir?” sorusu yöneltildi ve alınan cevaplar kategorize edilerek Tablo 10’da sunuldu.

¹⁷ bk. Çiçekçioğlu, “Bağ. Yap. Kul. Yön. Ve Yön. Ait. Hes.” 4.

¹⁸ Çiçekçioğlu, “Bağ. Yap. Kul. Yön. Ve Yön. Ait. Hes.” 4, 60.

Tablo 10. Yapımcıların Bağlama Yapım Tekniklerini Etkileyen Değişkenler

Görüşler	f	%
Kullanıcının icra pratikleri	6	55
Kullanılacak karar sesi	5	45
İcraçının fiziki yapısı	4	36
İcraçının tınısal beklentisi	2	18

Çalışma grubunda yer alan yapımcılarla yapılan görüşmelerden yola çıkarak yapımcıların bağlama yapım tekniklerini etkileyen değişkenler şu şekilde belirlenmiştir:

- İcraçıların icra pratikleri,
- Bağlamanın kullanılacağı karar sesi,
- İcraçıların fiziksel yapısı ve tınısal beklentisi.

Yapımcılarla yapılan görüşmelerden alınan dikkat çekici cevaplar şöyledir:

KY1: "...Yaptığım bağlamalar yapım tekniği olarak standarttır. Ancak boyut olarak standart dışı kullanıcılara göre bazen bağlama ebatlarında oynama yapabiliyoruz. Örneğin el boyutu büyük olan birine sap formu daha farklı kurgulanabilir ya da tam tersi durumda el boyutu küçük olan birine uygun olacak şekilde sap şekli tasarlanabilir."

KY2: "Çalgı yapımında kullandığım belirli ölçü ve süreçlerim var ve bunların dışına çıkmıyorum. İcraçının icra biçimi yapım şeklimi etkilemez. Dolayısıyla eşik payı, tel yüksekliği gibi değişkenler bağlamalarımda birbirine oldukça benzer şekildedir. Ancak kişinin el ve parmak yapısını göz önünde bulundurarak sap formunu kullanıcıya uygun yapmaya özen gösteriyorum."

KY3: "İcraçının tezene kullanma şekli, bağlamanın nasıl yapılması gerektiğini belirleyen en önemli konudur bana göre. Tezene vuruşları sert olan bir icraçıya tel seviyesi düşük yumuşak çalimli bir bağlama sunulmamalıdır. Ayrıca kişilerin anatomik yapıları da önemlidir. Buna bağlı olarak sap ve tekne formu tasarlanabilir. Aynı sazı performansları eşit iki farklı icraçıya verdiğinizde bu saydığım durumlardan dolayı aynı performansı sergileyemeyebilirler."

KY5: "Ben, icraçının çalım şekline göre bağlama yaparım, tıpkı bir terzinin kişinin kalıbına uygun elbise dikmesi gibi. Yumuşak bir çalım tekniği olan kişilere tel gerginliği az olan ve kapağa yakın bir bağlama yaparım. Tezene vuruşları güçlü olan kişilere ise bu güce direnç gösterecek nitelikte bir bağlama yaparım. Ayrıca ton karakteri açısından da yine kullanıcı beklentilerini karşılamaya çalışırım."

KY7: "Ben başta bağlamayı standart olarak yaparım. Kullanıcı, yaptığım şekil üzerinde değişiklik isterse ona göre yenilerim. Ancak çalıp okuyan veya belirli bir karar sesi beklentisi olan icraçının beklentisini karşılayabilecek bağlamayı yapmaya gayret ederim."

KY8: "Ben bildiğimi yaparım ağaç da bildiğini yapar. Kullanıcıların icra şekline göre bağlama yapım biçimim değişmez. Benden bağlama alan kişi tercihler yö-

nüyle benim tercihlerimle oluşturduğum bir bağlamayı alır. Kişi yalnızca bağlama boyutuyla ilgili beni yönlendirir, bunun dışındaki değişkenler ve tercihler bana aittir.”

KY9: “Yaptığım bağlamaları standart olarak belli bir çalım rahatlığında yapıyorum. Bu noktada yapım tekniğim kullanıcıya göre değişmez. Ancak değişen konu, bağlamadan beklenen ses karakteri noktasında olur. Tiz ses karakterli veya bas ses karakterli bir bağlama tercihi kullanıcıya göre belirlenen bir konudur.”

Bağlama icracılarının kaliteli bir bağlamadan beklentilerinin niceliğine oranla yapımcıların yapım teknikleri üzerinde etkili olan icracı faktörünün az olması dikkat çekicidir. Bununla birlikte yapımcılar, bağlama yapım tekniklerini belirleme konusunda büyük oranda bir görüş birliği sağlayamamıştır. Altı katılımcı, bağlamayı kullanacak kişinin icra karakterine uygun bir bağlama yapmaya özen gösterdiğini dile getirirken beş katılımcı, bu değişkeni dikkate almadığını ve bu anlamda yapım tekniklerinin standart olduğunu vurgulamıştır. “... İcracının tezene kullanma şekli, bağlamanın nasıl yapılması gerektiğini belirleyen en önemli konudur bana göre” (KY3). “Ben, icracının çalım şekline göre bağlama yaparım, tıpkı bir terzinin kişinin kalıbına uygun elbise dikmesi gibi” (KY5). “Bağlamalarımı çalacak kişinin beklentisi, çalım tekniği, vücut yapısı gibi değişkenler yapım şeklimi belirlememde etkili olur...” (KY10). “Kişinin çalım şekli sazi kurgulamamda önemli rol oynar...” (KY6). “...Yaptığım bağlamalar yapım tekniği olarak standarttır” (KY1). “Çalgı yapımında kullandığım belirli ölçü ve süreçlerim var ve bunların dışına çıkmıyorum. İcracının icra biçimi yapım şeklimi etkilemez...” (KY2). “Bağlamayı çalacak kişinin nasıl bir icracı olduğu benim açımdan önemli değildir...” (KY4). “... Kullanıcıların icra şekline göre bağlama yapım biçimim değişmez...” (KY8). “Yaptığım bağlamaları standart olarak belli bir çalım rahatlığında yapıyorum. Bu noktada yapım tekniğim kullanıcıya göre değişmez...” (KY9). İrcacıların kaliteli bir bağlama için ilk koşul olarak dile getirdiği çalım rahatlığının oluşmasına etki eden durumlar, icracılar açısından benzerlik gösterdiği gibi bu durumların her icracı için aynı etkiyi yaratmayabileceği de görülmüştür. Kimi icracı için rahat nitelendirilebilecek bir tel yüksekliği başka bir icracıya fazla gelebilir. Bu nedenle yapımcıların çalım rahatlığı konusunda standartlaştığı yapım tekniklerinin her icracı için uygun olmayabileceği değerlendirilmektedir. Katılımcıların dile getirdiği bir diğer görüş olan “icracının fiziksel yapısını dikkate alma”, yine çalım rahatlığına etki edecek bir durum olarak değerlendirilmektedir.

Bağlamanın karar sesi konusu özellikle çalıp söyleyen, bağlamayı eşlikte ve eser kayıtlarında kullanan icracılar için büyük önem arz etmektedir. Her bağlamanın gerek çalımıyla gerekse ses rengiyle karakterini göstereceği bir ton vardır. İrcacıların da genellikle tona göre bağlama tercihlerinin bu gerekçeyle ortaya çıktığı düşünülmektedir. Do karar sesinde çalım rahat ve tınısal karakteri icracıya uygun olan bir bağlama, Re karar sesinde çalım sert ve icracının istemeyeceği bir ses renginde olabilir. Dolayısıyla bağlamada karar sesi durumu önemli görülmektedir. Bağlamanın tınısal karakteri, çalışma grubundaki icracıların üzerinde önemle dur-

duğu bir konu olmuştur. Ancak çalışma grubundaki iki yapımcının bu konuda icraçı görüşlerini dikkate aldığı görülmektedir.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Araştırma kapsamında 1. alt problemi olan kaliteli bir bağlamada bulunması gereken niteliklerin katılımcılar tarafından benzer şekilde sıralandığı tespit edildi. İcraçının beklentileri doğrultusunda bir çalım rahatlığı ve tınısal karakter, katılımcılar tarafından en çok vurgulanan nitelikler olarak belirlenmiştir. Ancak bu niteliklerin her icraçı için aynı şekilde sağlanmadığı, bu konudaki beklenti ve algıların benzer olabileceği gibi farklılıklar da gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır. Ancak burada yer alan kaliteli bir bağlamayla gur tınların elde edilebileceği sonucu, bu araştırmanın sonuçlarıyla paralellik göstermemektedir. Bağlama kalitesi konusunda katılımcılar tarafından vurgulanan “ergonomi, hafiflik” gibi nitelikler çalım rahatlığı kapsamında; “sustain, teller arasındaki ses yüksekliği dengesi, ses gürlüğü” gibi nitelikler de tınısal karakter kapsamında değerlendirilmiştir. Ayrıca “uzun ömürlü olma, estetik bir görüntü” nitelikleri görece az sayıda katılımcı tarafından dile getirilmiştir. Bunların dışında kalan nitelikler konusunda yapımcı ve katılımcıların ortak bir görüş belirtmedikleri tespit edilmiş olup söz konusu nitelikler daha çok özel beklentiler şeklinde değerlendirilmiştir.

Araştırmanın 2. alt problemi olan bağlamanın kalitesi üzerinde etkili olan değişkenler incelendiğinde icraçı ve yapımcıların “uygun bir tesviye, ağaçların kuru olması, ses verme özelliği iyi olan bir kapak seçimi, doğru ölçümlendirme, kullanılacak bölümün ihtiyacına göre ağaç tercihi, ağaçların doğru bir şekilde biçilmesi” değişkenlerini farklı oranlarda dile getirdiği tespit edilmiştir. Ancak özellikle tesviye, ağaçların kuruluk durumu, kapak ve ağaç seçimi, ölçümlendirme değişkenlerinin diğer değişkenlere oranla daha fazla katılımcı tarafından belirtildiği görülmüş ve bu noktadan hareketle bağlamada kaliteye etki eden en öncelikli değişkenlerin söz konusu değişkenler olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bunun dışında az sayıda yapımcı ve icraçı tarafından dile getirilen bağlama kalitesine etki eden değişkenler konusunda katılımcılar fikir birliği sağlayamamıştır.

3. alt problem durumu kapsamında kaliteli bir bağlamanın çalım rahatlığına sahip olması durumunun, icraçının fiziksel yapısına uygun ergonomisinin icraçıya konfor sağlaması noktasından hareketle icraçının performansına olumlu yönde etki ettiği sonucuna varılmıştır. Bunun yanı sıra kaliteli bir çalgının; çalım rahatlığı, tınısal karakteri ve görsel niteliği ile icraçıyı çalgı çalmaya teşvik ederek motivasyonunu artırdığı belirlenmiştir. Öte yandan bir katılımcı tarafından dile getirilen kaliteli bir bağlamanın icracılığa ve bağlama eğitimine katkı sunacağı fikri, diğer katılımcılar tarafından dile getirilen etkilerin bir yansıması olarak değerlendirilmiştir. Bu noktadan hareketle kaliteli bir bağlamaya sahip olmanın, özellikle yeni başlayan icracıların gelişimini olumlu yönde etkileyeceği sonucuna varılmıştır.

Araştırmanın 4. alt problemi olan icracıların bağlama tercihlerinde “eser niteliği” değişkenini dikkate aldığı görülmüştür. Bu noktada icracıların, icra edilecek

eserin özelliklerine ve zorluk derecesine göre konfor sağlayacak ve eserin çalım özelliklerini yansıtacak bir bağlama tercih ettikleri tespit edilmiştir. Diğer bir tercih sebebi olan çalım rahatlığı da “eser niteliği” şeklinde kategorize edilen dinamikler ile ilişkilendirilmiş ve bu tercihteki amacın da icracının çalım konforunu artırmaya yönelik olduğu değerlendirilmiştir. Ancak üzerinde önemle durulan durum, çalım rahatlığının icracıların icra pratikleri temelinde öznel olarak algılandığıdır.

Araştırmanın 5. alt problemi olan yapımcıların bağlama yapım teknikleri üzerinde etkili olan değişkenler incelendiğinde ilk sırayı bağlamayı kullanacak kişinin icra pratiklerinin aldığı görülmüştür. Yapımcılar; icracının beklentilerine ve icra pratiklerine uygun, çalım rahat bir bağlama üretmeyi önceliklendirmişlerdir. İrcacıların kaliteli bir bağlama için önemle üzerinde durdukları konu olan çalım rahatlığının, aynı şekilde yapımcılar için de geçerli olduğu görülmüştür. Ancak görüşülen yapımcıların %45’inin bağlama yapımında icracıların icra pratiklerini dikkate almadığı da araştırmada ortaya çıkmıştır. Bunun yanı sıra bağlamanın kullanılacağı karar sesi, icracının fiziksel yapısı ve tınısal beklentisi gibi değişkenler de yapımcıların bir kısmı tarafından dikkate alınan diğer değişkenler olmuştur. Yapımcıların yanıtları incelendiğinde, bazı yapımcıların yapım tekniklerinin icracıların icra pratikleri ve tınısal beklentileri gibi öznel değişkenlere göre belirlenmediği sonucuna ulaşılmıştır.

ÖNERİLER

Bağlama yapımında kullanılan ağaç malzemelerin ses vermeye uygun bir doku yapısına sahip olması, doğru biçilmesi, dirençli ve kuru olması gibi özellikler, kaliteli bir çalgı üretimi için önemlidir. Çalgı yapımında kullanılan bu malzeme ihtiyacının karşılanması için çalgıya özel olarak seçilmiş, biçilmiş ve uygun koşullarda kurutulmuş ağaç tedarik eden firmaların artması, çalgı yapımcılığının gelişimine katkı sağlayabilir.

Bağlamada kalite algısı, icracılar açısından benzer veya farklı değişkenlere bağlı olarak gelişse de kaliteli bir çalgı beklentisi tüm icracılar tarafından önemsenmektedir. Bu noktada gerek çalım rahatlığıyla gerekse tınısal özelliğiyle gerekse de farklı niteliklere sahip olan kaliteli bir bağlama kullanımı, beklentilerin karşılanması açısından tüm icracılara önerilmektedir. Öte yandan icracılar açısından değerlendirilecek olan bu değişkenlerin, yapımcılar tarafından da dikkate alınarak yapım aşamalarının buna göre organize edilmesinin önemli olduğu değerlendirilmektedir. Yapım sonrasında icracılar açısından beklentilerin karşılanamamasına bağlı olacak hayal kırıklıklarının önüne geçilebilmesi için yapımcıların farklı özelliklere sahip belli sayıda bağlamayı satışa hazır şekilde atölyelerinde bulundurmaları önerilmektedir. Bu durum, bağlama alacak kişilerin bağlamalarını deneyerek almaları veya ustanın işçiliği hakkında fikir edinebilmeleri bakımından süreç üzerindeki belirsizliği azaltarak icracıya rahatlık sağlayacaktır.

Aynı ebatlarda ve formlarda yapılmış bağlamalar arasında bile oluşan çalım ve tını özelliklerindeki farklılıklar, çalgısal bir zenginlik olarak değerlendirilebilir.

Ancak toplu icralarda ve eserlerin stüdyo kayıtlarında kullanılacak bağlamaların kendi aralarında ve diğer çalgılarla özellikle entonasyon anlamında uyum sağlayabilmesi için yapımcıların ölçülendirme konusunda ortak bir uygulama benimsemeleri önem arz etmektedir.

Funding / Finansman: This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Conflicts of Interest / Çıkar Çatışması: The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Açın, Cafer. *Enstrüman Bilimi (Organoloji)*. İstanbul: Yenidoğan Basımevi, 1994.
- Açın, Cafer. *Bağlama Yapım Sanatı ve Sanatçıları*. İstanbul: Emek Basımevi, 2000.
- Apaydın, Ali Kerem – Algi, Soner. “Bağlamada Eser Yorumlama Tekniklerinin İncelenmesi”. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi* 9/2 (2020), 1665-1683.
- Baş, Ercan. “Anadoluda Bir Luthier – ‘Ud Yapımcısı Güven Yetişkin Usta ile Söyleşi’”. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi* 4/2 (2018), 55-65.
- Çiçekçioğlu, Ümit – Alaskan, Ali Maruf. “Bağlamada Eşik Yeri, Yüksekliği ve Kapak Montajı Üzerine Bir Öneri”. *Eurasian Journal of Music and Dance* 13 (2018), 133-146.
- Çiçekçioğlu, Ümit. “Bağlama Yapımında Kullanılan Yöntemler ve Yöntemlere Ait Hesaplamalar”. *Yegah Musiki Dergisi* 4/1 (2021), 58-71.
- Doğanyığıt, Satı vd. “Bağlama Yapımcılarının Bağlama Üretimine Yönelik Görüşleri”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 11/61 (2018), 467-478.
- Güler, Emirhan - Göktaş, Uğur. “Çeşitli Etkenler Sonucu Bağlamanın Yapısında Meydana Gelen Bozulmalar”. *11. Uluslararası Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Konferansı 10-12 Haziran 2022*. ed. Abduselam Arvas. 372-382. Antalya, 2022.
- İmik, Ünal - Haşhaş, Sinan. “Çalgı Kalitesinin Performans ve Başarıya Etkilerine Yönelik Görüşler ‘Bağlama Örneği’”. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* 4/9 (2014), 59-68.
- Karasar, Niyazi. *Bilimsel Araştırma Yöntemi Kavramlar İlkeler Teknikler*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, 30. Basım, 2016.
- Say, Ahmet. *Müzik Ansiklopedisi* 2. Cilt. Ankara: Başkent Yayınevi, 1992.
- Somakçı, Pınar. “Geleneksel Türk Müziği’ne Özgü Çalgıların Organolojik Gelişimi”. *Konservatoryum*, 3/1 (2016), 15-39.

Hattat Sâmi Efendi'nin Celî Sülûs Mezar Taşı Kitâbelerinin Tasarım İlkeleri Bakımından İncelenmesi

Analysis of Calligrapher Sâmi Efendi's Celi Thuluth Tombstone Inscriptions in Terms of Design Principles

Betül Erikoğlu 

Öğr. Gör., Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye

Lecturer, Selçuk University, Faculty of Fine Arts, Traditional Turkish Art, Konya, Türkiye
berikoglu84@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0003-1584-7098>

Article Type / Makale Tipi
Research Article / Araştırma Makalesi

DOI: 10.31591/istem.1468853

Article Information / Makale Bilgisi
Received / Geliş Tarihi: 15.04.2024
Accepted / Kabul Tarihi: 24.06.2024
Published / Yayın Tarihi: 30.06.2024

Cite as / Atıf: Erikoğlu, Betül. "Hattat Sâmi Efendi'nin Celî Sülûs Mezar Taşı Kitâbelerinin Tasarım İlkeleri Bakımından İncelenmesi". *İstem* 43 (2024), 245-272.
<https://doi.org/10.31591/istem.1468853>

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



Copyright / Telif Hakkı: "Authors retain the copyright of their works published in the journal, and their works are published under the CC BY-NC 4.0 license. / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC-BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanır."

Ethical Statement / Etik Beyan: * This article is revised and produced from the proficiency thesis in art entitled "Examination of the jali thuluth compositions of Mahmud Celeleddin, Mehmed Şefik Bey, Sami Efendi and İsmail Hakkı Altunbezer in terms of design principles" by Betül Erikoğlu in Mimar Sinan Fine Arts University Institute of Fine Arts in January 2024 under the supervision of assistant professor Ali Rıza Özcan. / Bu makale, Ocak 2024'te Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde Betül Erikoğlu tarafından Dr. Öğr. Üyesi Ali Rıza Özcan danışmanlığında "Mahmud Celeleddin, Mehmed Şefik Bey, Sami Efendi ve İsmail Hakkı Altunbezer'in Celi Sülûs Kompozisyonlarının Tasarım İlkeleri Bakımından İncelenmesi" başlıklı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

Hattat Sâmi Efendi'nin Celî Sülûs Mezar Taşı Kitâbelerinin Tasarım İlkeleri Bakımından İncelenmesi

Öz

Sülûs, nesih, rik'a, dîvânî, celî dîvânî, tuğra, ta'lik ile birlikte celî yazıyı da en mükemmel şekilde yazarak pek çok talebe yetiştirmiş Hattat Sâmi Efendi (1838-1912), yaşadığı dönemin önemli hat sanatkârlarının başında gelmektedir. Mustafa Râkım'ın (ö. 1826) celî anlayışını benimseyerek yazıyı zirveye taşıyan Sâmi Efendi'nin harf ve işâretleri ideal şekilde kullandığı, boşluk-doluluk dengesini en güzel şekilde ayarlayarak tasarladığı pek çok levha ve kitâbeleri mevcuttur. Sâmi Efendi'nin şimdiye kadar tespit edilebilmiş, celî sülûs hattı ile yazdığı, biri yazı kalıbı olmak üzere on dokuz mezar taşı kitâbesi bulunmaktadır. Bu araştırmada, Sâmi Efendi'nin evâil (ilk), evâsıt (orta) ve evâhir (son) dönemlerine ait beş mezar taşı kitâbesi değerlendirilmiştir. Celî sülûs hattı ile yazılmış bu mezar taşı kitâbelerinin estampajları alınıp tasarım unsur ve ilkelerinin alt başlıkları olan nokta, şekil, yön, espas (boşluk), ölçü, tekrar, ritim, denge, egemenlik, uygunluk, birlik ve bütünlük bakımından değerlendirilerek Sâmi Efendi'nin sanat zevki anlaşılmasına çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hat Sanatı, Sami Efendi, Celi Sülûs, Kitâbe, Tasarım İlkeleri.

Analysis of Calligrapher Sâmi Efendi's Celi Thuluth Tombstone Inscriptions in Terms of Design Principles

Abstract

Calligrapher Sâmi Efendi (1838-1912), who trained many students by writing thuluth, naskh, rik'a, dîvânî, celî dîvânî, tuğra, ta'lik as well as celî script in the most perfect way, is one of the most important calligraphers of his period. Sâmi Efendi, who took writing to the top by adopting the celî approach of Mustafa Râkım (ö. 1826), has many plates and inscriptions that he designed by using letters and signs in the ideal way and adjusting the balance of space and fullness in the best way. There are nineteen tombstone inscriptions of Sami Efendi that have been identified so far, one of which is a script, written in the jali thuluth calligraphy. In this research, five tombstone inscriptions belonging to Sami Efendi's early, middle and last periods were evaluated. The stampings of all but two of these tombstone inscriptions written in Celi Thuluth calligraphy were taken and evaluated in terms of point, shape, direction, space, measure, repetition, rhythm, balance, sovereignty, suitability, unity and integrity, which are the subheadings of design elements and principles, and Sami Efendi's artistic taste was tried to be understood.

Keywords: Calligraphy Art, Sami Efendi, Jali Thuluth, Inscription, Design Principles.

Giriş

Asıl adı İsmail Hakkı olan Sâmî Efendi, 1253 / 1838 yılında Yorgancılar Ket-hüdâsı Hacı Mahmud Efendi'nin oğlu olarak İstanbul'da doğdu. Sıbyan mektebinde okumuş kısa süre de Arapça ve Farsça dersleri almıştır. Sülûsü Boşnak Osman Efendi, ta'likî Kıbrısîzâde İsmâil Hakkı Efendi daha sonra da Melek Paşa hafidi Ali Haydar Bey'den meşk etmiştir. 1833 yılında Mâliye Kalemî'ne giren Sâmî Efendi, 1865'de nâmenüvîs nâmıyla Dîvân-ı Hümâyûn mühimme kalemine tâyin olunmuştur. 1878'de de Dîvân-ı Hümâyûn Dâiresi Hutût-ı Mütenevvia muallimliğine, Nişan Kalemî hulefâlığına tahvil ve 1883'de kalem mûmeyyizliğine terfî edildi. Pek çok talebesi bulunan Sâmî Efendi, zamanının reîsü'l-hattâtîni addedilirdi. Son zamanlarını hasta olarak geçiren Sâmî Efendi, 1330 / 1912 yılında vefât etmiş ardından Fâtih Câmii hazîresine defnedilmiştir.¹

Şehzâde, Kantarcılar, Galip Paşa, Zihni Paşa, Cihangir câmilere gibi pek çok mîmârî eserde yazıları bulunmaktadır. Bunlardan Yeni Câmî çeşme sebîli kitâbesi en önemli eserleri arasındadır.

Açıkgozoğlu'nun 1999 yılında yayınlanan bir bildirisinde Sâmî Efendi'nin celif sülûs hattı ile yazılmış on altı mezar taşı kitâbesi tespit edilmiştir.² Zaman içerisinde yapılan araştırmalara göre bu sayı on dokuz çıkmıştır.³ Bu kitâbeler, Sumbül Efendi Dergâhı, Merkez Efendi Câmii, Eyüp Sultan Türbesi, Eyüp Sultan Câmii⁴, Nasûhî Tekkesi, Süleymânîye Câmii, Yenikapı Mevlevîhânesi, Bursa I. Murad Hüdâvendigâr Türbesi, Mihrişah Vâlide Sultan Türbesi,⁵ II. Mahmut Türbesi Hazîreleri ile Seyyid Nizam Câmii Kabristanı, Karacaahmet Kabristanı ve Manisa Hâtuniye Câmii avlusunda bulunmaktadır.⁶ Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphâne-si'nde de bir mezar taşı yazı kalıbı vardır.

Bu makalede, Sâmî Efendi'nin evâil (ilk), evâsıt (orta) ve evâhir (son) dönemlerinde yazdığı beş mezar taşı kitâbesi, tasarım unsur ve ilkeleri olan nokta, şekil, yön, espas (boşluk), ölçü, tekrar, ritim, denge, egemenlik, uygunluk, birlik ve

¹ İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Hattatlar* (İstanbul: Maarif Basımevi, 1955), 355-356.

² Sacid Açıkgozoğlu, "Hattat Sami Efendi'nin Mezar Taşı Kitâbeleri", *Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu (18-20 Aralık 1998)*, (İstanbul: Mezarlıklar Vakfı Yayınları, 1999), 129-132.

³ Mahmud Sâmî Kanbaş'ın doktora tezi, celif sülûs hattı ile yazılmış bu 19 kitâbeyi bir arada görmek bakımından önem arz etmektedir. M. Sami Kanbaş, *Hattat Sâmî Efendi ve Hat Sanatındaki Yeri* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2022), 112-157.

⁴ Eyüp Sultan Câmii Hazîresi'nde bulunan dört mezar taşı kitâbesi imzâsızdır. İnal, Sâmî Efendi'nin ta'lik talebesi Necmeddin Okyay'ın, hocasının eserlerinin pusulasını verdiğini belirtir. İnal, *Son Hattatlar*, sf. 357-358.

⁵ Mihrişah Vâlide Sultan Türbesi'nde bulunan mezar taşı imzâsızdır. Bu taşın Sâmî Efendi'ye âdiyeti ile ilgili bk. A. Sacid Açıkgozoğlu, "İmzasız Bir Sami Efendi Mezar Taşı", *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla II. Eyüp Sultan Câmii Sempozyumu Tebliğler*, (İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları, 1998), 326-327.

⁶ Süleyman Berk'in *Zamanı Aşan Taşlar* kitabı, Sâmî Efendi'nin Zeytinburnu sınırları içerisindeki mezar taşı kitâbelerini bir arada görmek bakımından önem arz etmektedir. Süleyman Berk, *Zamanı Aşan Taşlar (Zeytinburnu'nun Tarihi Mezar Taşı Kitâbeleri (I-II))* (İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2016), 491, 806, 1182.

bütünlük bakımından incelemeye tâbi tutulmuştur.

1. Kıbrısîzâde İsmâil Hakkı Efendi Mezar Taşı Kitâbesi: Sâmi Efendi, İstanbul / Sümbül Efendi Dergâhı Haziresi'nde bulunan bu kitâbeyi, celi sülüs hattı ile ta'lîk hocası Kıbrısîzâde İsmâil Hakkı Efendi'nin vefâtı üzerine yazmıştır. Mermer üzerine hâkkedilen yazı, 1279 / 1862 târihlidir.

Yukarıdan aşağı doğru daralan mezar taşının çapı ortalama 86, boyu 157 cm'dir. Yazı alanı boyu 134,5 cm, harflerin kalem ağzı genişliği 8 mm'dir.

İbâresi:

مكة مكرمه پايه لولرندن اولوب / شعار علم و كمال ايله موصوف / و تعليم خط تعليق ايله / معروف عارف بالله ومحـ
خندان / رسول الله اولان طريق سعديه / مشايخندن اسماعيل حقي افندي / رحمة الله عليه / كتبه سامي ١٢٧٩

Okunuşu: Mekke-i mükerreme pâyelülerinden olup / Şiâr-ı ilm u kemâl ile mevsuf / Ve ta'lîm-i hatt-ı ta'lîk ile / Ma'rûf ârif-i billâh ve muhibbi hânedân-ı / Resûlullah olan tarîk-i Sa'diyye / Meşâyihinden İsmâil Hakkı Efendi / Rahmetullahi aleyh / Ketebehu Sâmi 1279



Fotoğraf 1. Solda Kıbrısîzâde İsmâil Hakkı Efendi mezar taşının fotoğrafı, sağda aynı taşın karbon kâğıdı ile alınmış kalıbı (Fotoğraf: Betül Erikoğlu 07.09.2019⁷ Estampaj: 28.05.2021)

Sâmi Efendi'nin celi sülüs hattıyla yazdığı bu mezar taşı, günümüze ulaşan en eski kitâbesidir. Kitâbede bulunan bazı harfler kırılmış ve deforme olmuştur. Kimlik, isim, duâ, târih kaydı ve hattat imzâsının yazılı olduğu silindir şeklindeki kitâbe, 7 satırdan oluşmaktadır. Her satır, satır istifi şeklinde kurgulanmıştır.

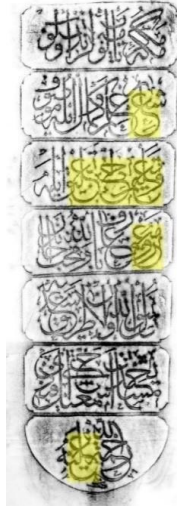
⁷ Mezar taşı, duvar korkuluğuna çok yakın olduğundan kitâbenin bütün olarak fotoğrafı çekilememiştir.

Kitâbenin 6. satırındaki “meşâyih” kelimesinde bulunan “şın” harfinin üç noktası ile “hı” harfinin bir noktası ortada kare boşluk oluşacak şekilde bir arada tasarlanmıştır. Fakat aşağıda renkli olarak gösterilen kısımda yazıyı taşa hâkkeden ustanın noktaların ortasını oymadığı görülmektedir.



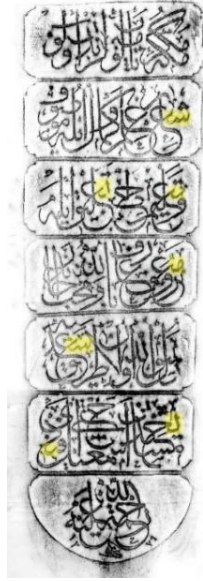
Fotoğraf 2. Kıbrısîzâde İsmâil Hakkı Efendi kabir taşı kitâbesinin 6. satırı

Kitâbede bulunan bazı “ayın” harfleri ile 3. satırdaki “hı” harfinin küp kısmından sonra gelen harflerin, küp bitmeden ortasına denk gelecek şekilde yazılması ile mekândan tasarruf sağlanmıştır. Bununla ilgili örnekler, kitâbenin 2, 3, 4 ve 7. satırlarında bulunmaktadır.



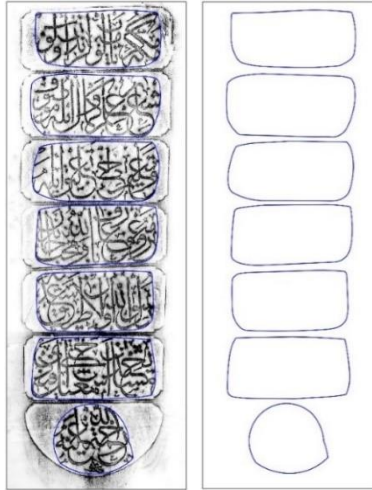
Fotoğraf 3. Kıbrısîzâde İsmâil Hakkı Efendi kabir taşı kitâbesinde bulunan bazı küplü harfler

2, 3, 4 ve 5. satırlardaki “şın, iki te, mim ve sin” harfleri devamında gelen “ayın” harfleriyle birleştirilmeden kaide dışı bitştirilmiştir. Böylece “ayın” başları, “sâdî” şeklinde yazılarak diğer “ayın” başları ile şekil birliği meydana getirilmiştir. 6. satırda bulunan “yâ” harfi, ardından gelen “hı” harfine kaide dışı bitştirilmiştir. Böylece “hı” başı, “müselles” şeklinde yazılarak diğer “hı” başları ile şekil birliği meydana getirilmiştir. Aynı satırda “efendi” kelimesindeki “nûn” harfi, ardından gelen “dâl” harfine kaide dışı bitştirilerek mekândan tasarruf sağlanmıştır.



Fotoğraf 4. Kırırsızâde İsmâil Hakkı Efendi kabir taşı kitabesinde kaide dışı bitiştirilen harfler

7 satırdan oluşan kitâbenin 6 satırı, köşeleri umûmiyetle dâirevî olmak sûretiyle dikdörtgene yakın şekilde kompoze edilmiştir. Son satırın kompozisyon şekli amorfür.



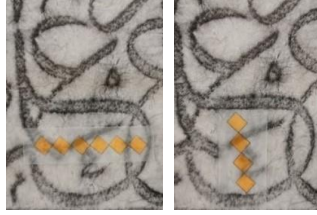
Fotoğraf 5. Kırırsızâde İsmâil Hakkı Efendi kabir taşı kitabesindeki satırların kompozisyon şekli

Kitâbenin en alt satırında yer alan ketebe kaydının yönü sağa doğrudur. Târih kaydının solda yer alan iki rakamı sağa, sağda yer alan iki rakamı ise sola doğru yazılmıştır.



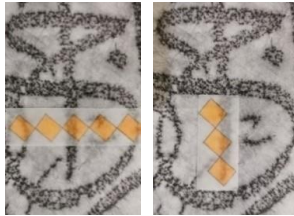
Fotoğraf 6. Kıbrısîzâde İsmâil Hakkı Efendi kabir taşı kitâbesinin son satırında yer alan imzâ ve târih detayı

Kitâbede bulunan bazı dikey harflerin uzunluğu dikkat çekmektedir. Sâmî Efendi'nin yazdığı iki mezar taşı kitâbesinde, ölçü bakımından tekâmülünün en iyi anlaşılacağı "küplü harfler" ile ilgili bazı incelemeler yapılmıştır. Bu kitâbelerden biri şimdi incelediğimiz Kıbrısîzâde İsmâil Hakkı Efendi, diğeri Abdullah Nidâî Efendi'nin mezar taşı kitâbesidir. İlk olarak Kıbrısîzâde İsmâil Hakkı Efendi'nin mezar taşı kitâbesindeki harflerin kalem ağzı genişliğine uygun şekilde noktalar çizilmiş, ölçü için de kitâbedeki on iki küplü harfi temsilen 2. satırdaki "küplü ayın" seçilmiştir. Kitâbedeki bütün küplü harflerin ölçüsü aynı olduğu için 2. satırdaki "ayın" harfi örneği ile iktifâ edilmiştir.



Fotoğraf 7. Kıbrısîzâde İsmâil Hakkı Efendi mezar taşı kitâbesinin 2. satırında bulunan "ayın" harfi

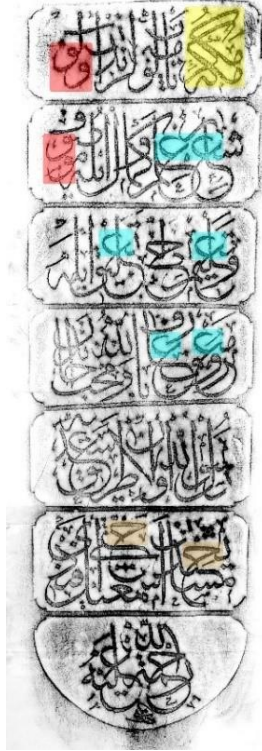
Kitâbedeki harflerin kalem ağzı kalınlığına göre çizilen noktalar ile "ayın" harfinin küp kısmı ölçülendirildiğinde küpün yatay ölçüsünün 6, dikey ölçüsünün 4 nokta olduğu görülmektedir. Sülûs yazıda küplü harflerin küp kısmının ideal yatay ölçüsü beş, dikey ölçüsü ise üç noktadır. Buna göre Sâmî Efendi, bu kitâbedeki küplü harfleri ideal ölçülerinden büyük yazmıştır. Bu da harflerin bir nebze cılız görünmesine neden olmuştur. Aradaki farkın daha iyi anlaşılması için Sâmî Efendi'nin on yıl sonra yazdığı Abdullah Nidâî Efendi'nin mezar taşı kitâbesinden küplü bir harf seçilerek nokta ile ölçülendirilmiştir. Bu küplü harfin küp kısmının dikey ölçüsü 3, yatay ölçüsü ise yaklaşık 5 noktadır.



Fotoğraf 8. Abdullah Nidâî Efendi mezar taşı kitâbesinin ilk satırında bulunan "cim" harfi

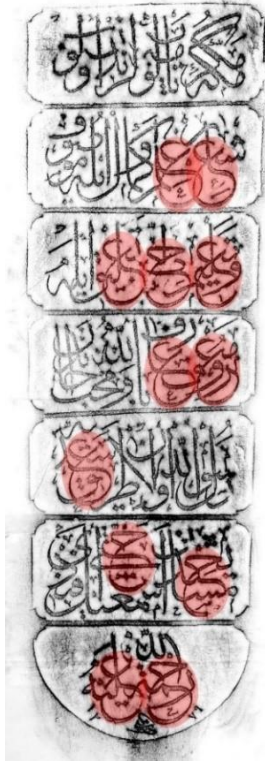
Sâmi Efendi, yalnızca Kıbrısîzâde İsmâil Hakkı Efendi'nin mezar taşı kitâbesindeki küplü harfleri ideal ölçüsünden büyük yazmıştır. Yazmış olduğu diğer kitâbelerde, küplü harflerin küp kısımlarının yatay ölçüsü genellikle 4,5; 5 veya 5,5; dikey ölçüsü ise 3 veya 3,5 noktadır. Aradan geçen zaman içinde Sâmi Efendi'nin harf ölçülerini daha ideal seviyeye getirdiği anlaşılmaktadır.

1. satırda bulunan ibârenin ilk kelimelerindeki alt alta denk getirilerek yazılmış “mim ve serenli kâf” harfleri, aynı satırın sonunda yer alan iki “vav” harfi, 2, 3 ve 4. satırlarda bulunan “ayın” başları ve aynı satırın sonundaki “vav” harfleri, 6. satırda bulunan “ha, hı” başları tekrar ilkesine uygun düşmektedir.



Fotoğraf 9. Kıbrısîzâde İsmâil Hakkı Efendi kabir taşı kitâbesinde bulunan tekrar örnekleri

Kitâbenin ilk satırı dışındaki bütün satırlarda bir ve birden fazla “küplü harf” bulunmaktadır. Küplü harfler, hem birden fazla yazıldığı hem ebadı itibâriyle yüzeyde geniş yer kapladığı için egemen harfler arasında zikredilebilir.



Fotoğraf 10. Kıbrısîzâde İsmâil Hakkı Efendi kabir taşı kitâbesinde bulunan küplü harfler

Kitâbenin 3. satırındaki “tâ” harfi, “küplü hı” harfinin son kısmı ile ortak yazılarak tetâbuk yapılmıştır.



Fotoğraf 11. Kıbrısîzâde İsmâil Hakkı Efendi kabir taşı kitâbesinin 3. satırında yer alan tetâbuk örneği

2. Ebûbekir Mümtaz Efendi Mezar Taşı Kitâbesi: Sâmi Efendi, İstanbul / Yenikapı Mevlevîhânesi Hazîresi'nde bulunan bu kitâbeyi, Ebûbekir Mümtaz Efendi için yazmıştır. Mermer üzerine hâkkedilen yazı, 19 Zî'l-ka'de 1287 / 10 Şubat 1871 târihlidir.

Yukarıdan aşağı doğru daralan mezar taşının çapı ortalama 114, boyu 204 cm'dir. Yazı alanı boyu 121,5 cm, harflerin kalem ağzı genişliği 11 mm'dir.

İbâresi:

لا موجود الا هو / دعاوي ناظري سابق / المرحوم المولوي / السيد ابو بكر ممتاز افندي / رحمة الله عليه / في ١٩ ذا سنة ١٢٨٧
 كتابه سامي

Okunuşu: “Lâ mevcûde illâ Hû / Deâvî nâzır-ı sâbık / el-merhum el-mevlevî / es-seyyid Ebûbekir Mümtaz Efendi / Rahmetullahi aleyh / Fî 19 ZA (Zi'l-ka'de), sene 1287, Ketebehu Sâmi”

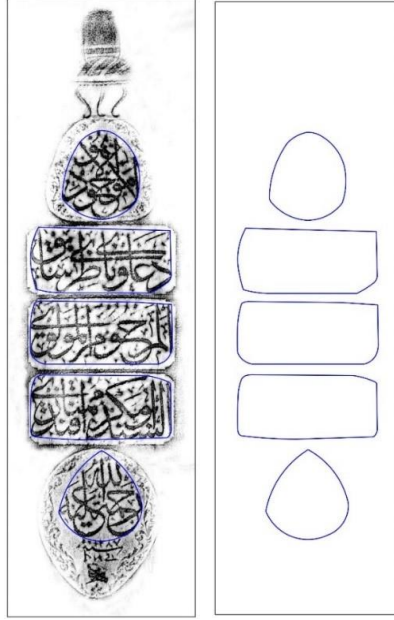


Fotoğraf 12. Solda Ebûbekir Mümtaz Efendi mezar taşının fotoğrafi, sağda aynı taşın karbon kâğıdı ile alınmış kalıbı (Fotoğraf ve estampaj: Betül Erikoğlu 28.05.2021)

Sâmi Efendi'nin rik'a hocası Ebûbekir Mümtâz Efendi için yazdığı mezar taşı kitâbesi, 5 satır hâlinde kurgulanmıştır. Hazret'in mevlevî olduğuna nisbetle satırların üstüne destarlı mevlevî sikkesi hâkkedilmiştir. Açıkğözoğlu, kuvvetli bir örnek olarak zikrettiği Sâmi Efendi'nin evâsıt (orta) dönemine ait bu eserin, sanat açısından Yenikapı Mevlevîhânesi Hazîresinin en kıymetli taşı olduğunu belirtir.⁸

Kitâbenin ilk ve son satırı beyzî; 2, 3 ve 4. satırları köşeleri umûmiyetle dâirevî olmak sûretiyle dikdörtgene yakın şekilde kompoze edilmiştir.

⁸ A. Sacit Açıkğözoğlu, “Yenikapı Mevlevîhanesi Hazîresi”, *Meşk-i İstanbul Yenikapı Mevlevîhanesi Restorasyonu 2005-2010* (İstanbul: Gürsoy Grup Kültür Yayınları, 2015), 120.



Fotoğraf 13. Ebûbekir Mümtaz Efendi kabir taşı kitâbesindeki satırların kompozisyon şekli

Serlevhada yer alan iki farklı "lâmelif" in diyagonal parçalarının meydana getirdiği yön birlikteliği dikkati çekmektedir.



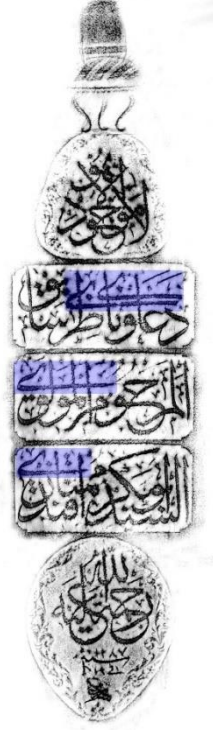
Fotoğraf 14. Ebûbekir Mümtaz Efendi kabir taşı kitâbesinin serlevhasında yazılı olan "lâm-elif" harfleri

En alt satırda yer alan ketebe kaydının yönü sağa doğrudur.



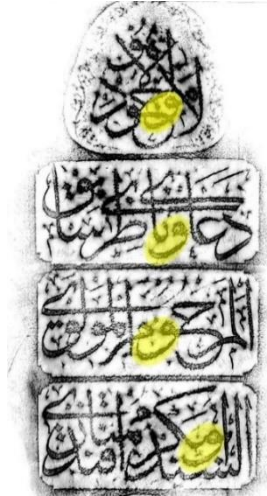
Fotoğraf 15. Ebûbekir Mümtaz Efendi kabir taşı kitâbesinin son satırında bulunan ketebe kaydının yönü

Kitâbede bulunan “ma’kus yâ” harfleri dikkat çekmektedir. 2. satırda üst üste yazılan iki “ma’kus yâ” harfi ayrıca uygunluk ilkesine uygun düşmektedir.



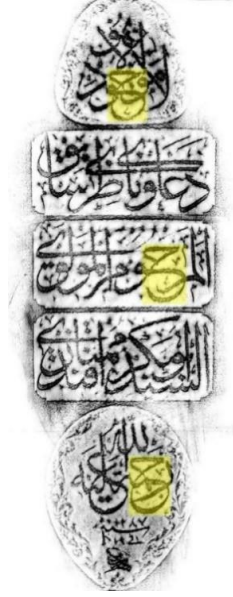
Fotoğraf 16. Ebûbekir Mümtaz Efendi kabir taşı kitâbesinde bulunan uygunluk ve ritim örnekleri

1, 2, 3 ve 4. satırlarda bulunan “vav” harfleri ritme örnek teşkil etmektedir.



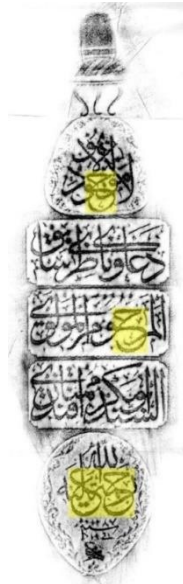
Fotoğraf 17. Ebûbekir Mümtaz Efendi kabir taşı kitâbesinin 1, 2, 3 ve 4. satırlarında bulunan “vav” harfleri

Ritim için verilebilecek bir diğer örnek 1, 3 ve 5. satırlarda bulunan küplü harflerdir.



Fotoğraf 18. Ebûbekir Mümtaz Efendi kabir taşı kitâbesinin 1, 3 ve 5. satırlarında bulunan küplü harfler

Sâmi Efendi'nin yazdığı bu kitâbede de birden fazla küplü harf mevcuttur. 1 ve 3. satırda bir, son satırda iki küplü harf bulunmaktadır. 1. satırın altında bulunan "küplü cim" ile son satırın altında bulunan iki küplü harf denge vazifesi görmektedir.



Fotoğraf 19. Ebûbekir Mümtaz Efendi kabir taşı kitâbesinde bulunan küplü

harfler

Boydaş, bu kitâbeyi içsel eleştirinin aşamaları olan betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargı açısından ele almıştır. Buna göre, kitâbedeki serlevha, üzerindeki mevlevî sikkesi, ketebe ve târih kaydının bulunduğu son satır ile kitâbe formu arasında yön âhengi bulunmaktadır. Ortada yer alan üç dikdörtgen satırın da yön, biçim ve büyüklük bakımından birbirleri ile âhenklidir. Zikredilen üç satırın kitâbe formu ile hem yön hem de biçim kontrastı ilişkisi içinde olduğu hissedilmektedir. Böylece hattın temeli olan yatay-dikey (aktiv-pasiv) ilişkisi, yâni kitâbe formunun dikey karakterli vurgusu, yatay olan üç dikdörtgen satır vurgusu ile cevaplandırılmaktadır.⁹

3. Abdullah Nidâi Efendi Mezar Taşı Kitâbesi: Sâmi Efendi, İstanbul / Sümbül Efendi Dergâhı Hazîresi'nde bulunan bu kitâbeyi, Abdullah Nidâi Efendi için yazmıştır. Mermer üzerine hâkkedilen yazı, 20 Zi'l-ka'de 1289 / 19 Ocak 1873 târihlidir.

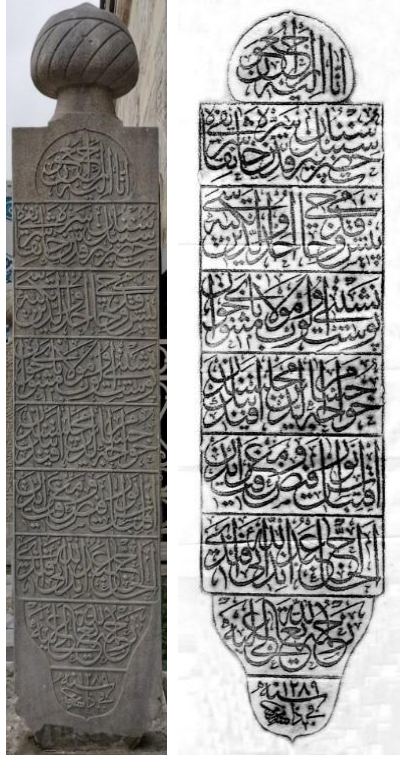
Mezar taşının ölçüsü 38 x 200 cm'dir. Yazı alanı boyu 150,5 cm, harflerin kalem ağzı genişliği 9 mm'dir.

İbâresi:

انا اليه راجعون / حضرت پير سنبل سنان قدس سره خانقاه شريفى / پيش قدمي و حاجي اوحد الدين تكيه سي /
پوستنشيئي اولوب مولانا مثنوي خوان / خواجه حسام الدين افنديك مجلسندن / اقتباس انوار فيض و معرفت ايدن /
الحاج عبد الله ندائي افندي / رحمة الله تعالى عليه / في ٢٠ ذا سنة ١٢٨٩ كتبه سامي

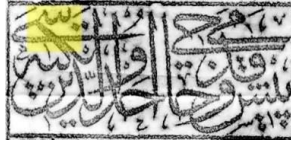
Okunuşu: “İnnâ ileyhi râciûn / Hazret-i Pîr Sünbül Sinan kuddise sirruh Hânkah-ı Şerîfi / Pîş-i kademi ve Hacı Evhadeddin Tekyesi / Postnişini olup Mevlânâ Mesnevîhân / Hoca Hüsâmeddin Efendi'nin meclisinden / İktibâs-ı envâr-ı feyz u ma'rifet eden / el-Hâc Abdullah Nidâi Efendi / Rahmetullahi teâlâ aleyh / Fî 20 Zi'l-ka'de, sene 1289, Ketebehu Sâmi”

⁹ Nihat Boydaş, “Plastik Değerler Açısından Bir Mezar Taşı”, 9. Milli Mevlana Kongresi 15-16 Aralık 1997, (Konya: 1998), 117-118.



Fotoğraf 20. Solda Abdullah Nidâi Efendi mezar taşının fotoğrafı, sağda aynı taşın karbon kâğıdı ile alınmış kalıbı (Fotoğraf ve estampaaj: Betül Erikoğlu 28.05.2021)

Bu mezar taşı kitâbesi, Abdullah Nidâi Efendi için 9 satır hâlinde tasarlanmıştır. 3. satırda bulunan “kâf” harfinin sereni uygun boşluk olmadığı için yazılmamıştır. Serenin yazılması gereken yerde bulunan “sin” dişi, sereni izlenimi vermektedir.



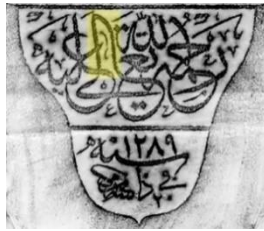
Fotoğraf 21. Abdullah Nidâi Efendi kabir taşı kitâbesinin 3. satırı

Sâmi Efendi, 1. satırdaki “râciûn” kelimesinde bulunan “vav” harfini, 6. satırdaki “ma’rifet” kelimesinde bulunan “râ” harfini, 8. satırdaki “aleyhi” kelimesinde bulunan “lâm” harfini küplü harflerin üzerine denk gelecek şekilde yazarak mekândan tasarruf sağlamıştır.



Fotoğraf 22. Abdullah Nidâi Efendi kabir taşı kitâbesindeki 1, 6 ve 8. satırlarda mekândan tasarruf sağlayan harfler

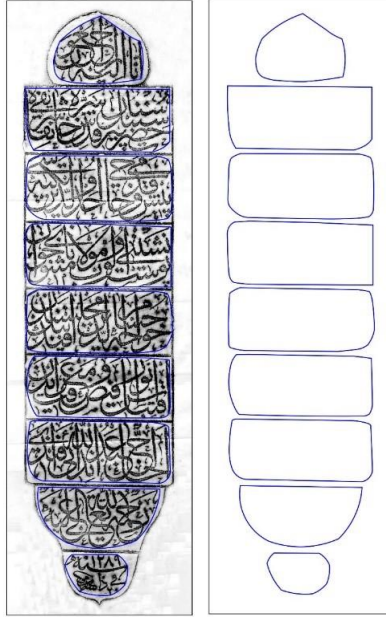
8. satırdaki “teâlâ” kelimesinde bulunan “elif ve lâm” harfi birleştirilerek müselsel şekilde yazılmıştır.



Fotoğraf 23. Abdullah Nidâi Efendi kabir taşı kitâbesinin 8. satırında bulunan müselsel örnek

6. satırdaki “ma’rifet” kelimesinde bulunan “mim” harfi, devamında gelen “ayın” harfine kaide dışı bitiriştirilmiştir. Böylece “ayın” başı, “sâdi” şekilde yazılarak diğer “ayın” başları ile şekil birliği meydana getirilmiştir.

Serlevha ve son satırın kompozisyon şekli amorfudur. 8. satır yarım dâire, diğer satırlar ise köşeleri umûmiyetle dâirevî olmak sûretiyle dikdörtgene yakın şekilde kompoze edilmiştir.



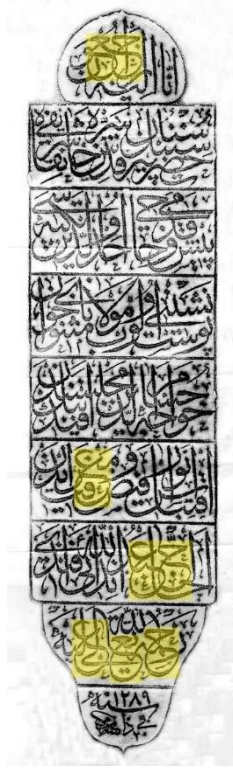
Fotoğraf 24. Abdullah Nidâî Efendi kabir taşı kitâbesinde bulunan satırların kompozisyon şekli

Kitâbede bulunan “ma’kus yâ” harfleri dikkat çekmektedir. Ölçü bakımından birbirlerinden farklı olsa da aynı harfin birden fazla yazılması bakımından tekrara uygun düşmektedir.



Fotoğraf 25. Abdullah Nidâî Efendi kabir taşı kitâbesinde bulunan “ma’kus yâ” harfleri

Kitâbenin 1. satırında iki, 6. satırında bir, 7. satırında iki ve 8. satırında üç olmak üzere toplam sekiz küplü harf kullanılmıştır. 8. satırda bulunan küplü harfler denge vazifesi görmektedir.



Fotoğraf 26. Abdullah Nidâi Efendi kabir taşı kitâbesinde bulunan küplü harfler

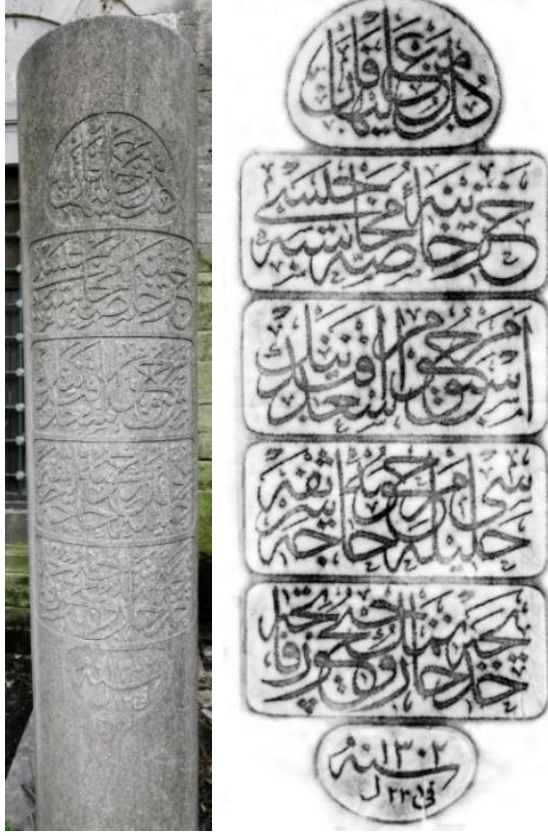
4. Şerife Hatîce Hanım Mezar Taşı Kitâbesi: Sâmi Efendi İstanbul / Eyüp Sultan Türbesi Hazîresi'nde bulunan bu kitâbeyi Şerife Hatîce Hanım için yazmıştır. Mermer üzerine hâkkedilen yazı, 23 Şevval 1302 / 5 Ağustos 1885 târihlidir.

Mezar taşının boyu 185; çapı 106 cm'dir. Yazı alanı boyu 101 cm, harflerin kalem ağzı genişliği 9 mm'dir.

İbâresi:

كل من عليها فان / خزينه خاصه محاسبه جيسى / اسبق مرحوم اسعد افنديك / حليله سى مرحومه حاجه شريفه / خديجه
خانمك روحچون فاتحه / في ٢٣ ل سنه ١٣٠٢

Okunuşu: “Küllü men aleyhâ fân / Hazîne-i Hassa muhâsebecisi / Esbak merhum Es'ad Efendi'nin / Halîlesi merhûme hâce Şerife / Hatîce Hanım'ın rûhîçün Fâtiha / Fî 23 Şevval sene 1302”

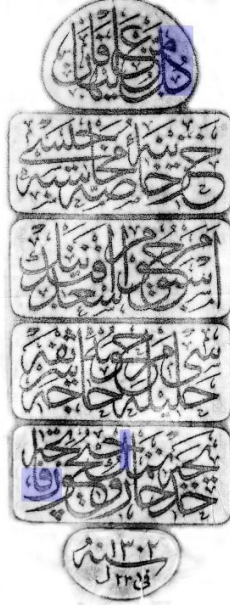


Fotoğraf 27. Solda Şerife Hatîce Hanım mezar taşının fotoğrafı, sağda aynı taşın karbon kâğıdı ile alınmış kalıbı (Fotoğraf ve estampaj: Betül Erikoğlu 17.08.2019)

Sâmî Efendi'nin Şerife Hatîce Hanım için yazdığı mezar taşı kitâbesi, 6 satırdan oluşmaktadır. Kitâbede ketebe kaydı bulunmamaktadır.¹⁰

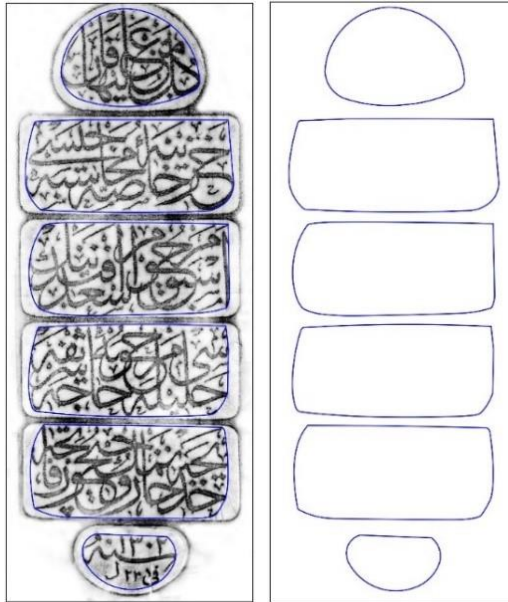
Serlevhada bulunan “kâf” harfi sereninin, kompozisyon şeklinin muhâfazası için yazılmadığı anlaşılmaktadır. 5. satırda bulunan “hanımın” kelimesindeki “kâf” harfi kısa yazılmıştır. Aynı satırda bulunan “ruhîcün” kelimesindeki “nûn” harfi mevkufe şeklinde yazılmıştır.

¹⁰ Açıkgözoğlu, Sâmî Efendi'nin bâzı imzâsız kitâbelerinde, sıkça kullandığı istif ve ifâdelerin kendisine aidiyetine teşkil ettiğini, birçoğunun da Sayın Uğur Derman'ın Necmeddin Efendi'den nakliyle tespit edildiğini belirtir. Açıkgözoğlu, “Hattat Sami Efendi'nin Mezar Taşı Kitabeleri”, 132.



Fotoğraf 28. Serlevhada bulunan “kâf” harfi ile 5. satırdaki “kâf ve nûn” harfleri

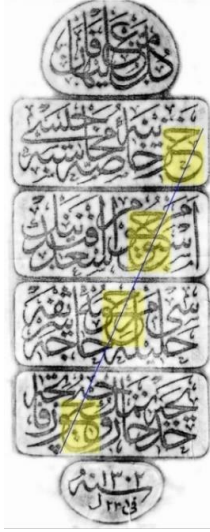
Kitâbenin serlevhası ile son satırı yarım dâireye yakın şekildedir. Diğer satırlar ise köşeleri umûmiyetle dâirevî olmak sûretiyle dikdörtgene yakın şekilde kompoze edilmiştir.



Fotoğraf 29. Şerife Hatîce Hanım kabir taşı kitâbesindeki satırların kompozisyon şekli

Kitâbede en dikkat çeken kısım, ilk ve son satır hâric diğer satırlarda diya-

gonal şekilde sıralanmış "küplü ha" harfleridir.



Fotoğraf 30. Şerife Hatice Hanım kabir kitâbesinde bulunan küplü harfler

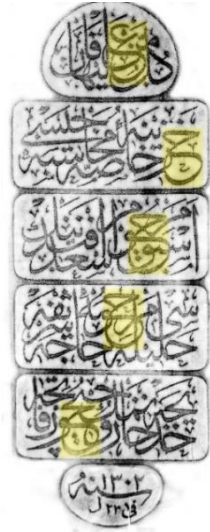
5. satırdaki "ha" harfleri yukarı doğru kurgulandığından satırdaki harflerin yönünde yukarı doğru bir yöneliş bulunmaktadır.



Fotoğraf 31. Şerife Hatice Hanım kabir kitâbesindeki 5. satırda bulunan harflerin yönleri

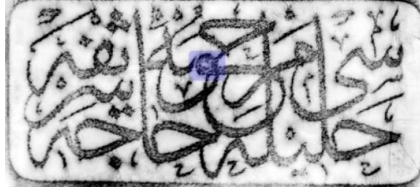
Kitâbenin son satırı dışındaki bütün satırlarda küplü harf bulunmaktadır.

Kitâbenin son satırı dışındaki bütün satırlarda küplü harf bulunmaktadır.



Fotoğraf 32. Şerife Hatice Hanım kabir kitâbesinde bulunan küplü harfler

4. satırda bulunan “merhûme” kelimesindeki “vav ve mim” başları ortak kullanılarak tetâbuk yapılmıştır.



Fotoğraf 33. Şerife Hatîce Hanım kabir kitâbesinin 4. satırında bulunan tetâbuk örneği

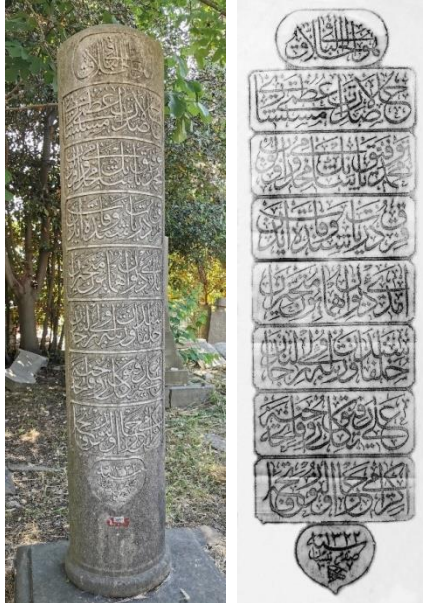
5. Ali Refik Bey Mezar Taşı Kitâbesi: Sâmi Efendi İstanbul / Karacaahmed Kabristanı 7. adada bulunan bu kitâbeyi Ali Refik Bey için yazmıştır. Mermer üzerine hâkkedilen yazı, 7 Safer 1322 / 23 Nisan 1904 târihlidir.

Yukarıdan aşağı doğru daralan mezar taşının çapı ortalama 113, boyu 185 cm’dir. Yazı alanı boyu 150 cm, harflerin kalem ağzı genişliği 8 mm’dir.

İbâresi:

هو الخلاق الباقي / حالا صدارت عظمى مستشارى / محمد توفيق پاشانك مخدومي اولوب / فرق درت باشنده وفات ايدين / امدى ديوان همايون متحيزان / خلفا سندن ورتبة اولي رجالنندن / علي رفيق بكك روحنه فاتحه / اكرامى رجا اولنور فاتحه / ٧ صفر ١٠ نيسان سنه ١٣٢٢ كتبه سامى

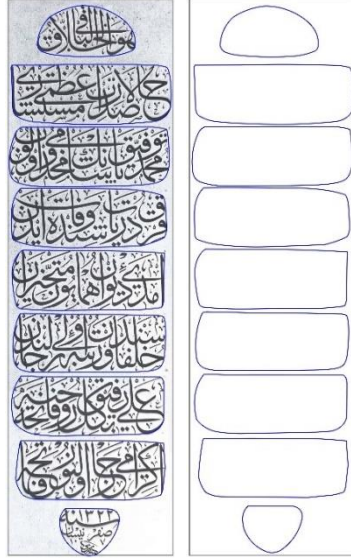
Okunuşu: “Hüve’l-Hallâku’l-Bâkî / Hâlâ sadâret-i uzmâ müsteşarı / Mehmed Tevfik Paşa’nın mahdumu olup / Kırk dört yaşında vefât eden / Amedi-i Dîvân-ı Hümâyun mütehayyizân / Hulefâsından ve rütbe-i ûlâ ricâlinden / Ali Refik Bey’in rûhuna Fâtiha / İkrâmı ricâ olunur Fâtiha / 7 Safer, 10 Nisan, sene 1322, Ketebehu Sâmi”



Fotoğraf 34. Solda Ali Refik Bey mezar taşının fotoğrafi, sağda aynı taşın

karbon kâğıdı ile alınmış kalıbı (Fotoğraf ve estampaj: Betül Erikoğlu 08.06.2024)

Sâmî Efendi'nin Ali Refik Bey için yazdığı taşa işlenmiş son mezar taşı kitâbesi, 9 satırdan oluşmaktadır. Kitâbenin serlevhası yarım dâire, ketebe ve târih kaydının bulunduğu son satır yarım beyzî şeklinde kompoze edilmiştir. Diğer satırlar, köşeleri umûmiyetle dâirevî olmak sûretiyle dikdörtgene yakın şekildedir.



Fotoğraf 35. Ali Refik Bey kabir taşı kitâbesindeki satırların kompozisyon şekli

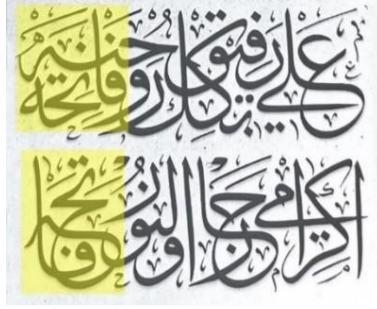
4. satır hariç bütün satırlarda “ma’kus yâ” kullanılmıştır. “Yâ” harfleri ölçü bakımından birbirlerinden farklı olsalar da aynı harfin birden fazla yazılması bakımından tekrara uygun düşmektedir. 4. satırda mürsel şekilde yazılmış “bâ” harfi ise “ma’kus yâ” harflerine nazîre gibidir.



Fotoğraf 36. Ali Refik Bey kabir taşı kitâbesinde bulunan “ma’kus yâ” harfleri

ile “bâ” harfi

“Fâtiha” kelimesi iki kez 7 ve 8. satırın son kısımlarına yazılmıştır.



Fotoğraf 37. Ali Refik Bey kabir taşı kitâbesinin 7. ve 8. satırlarında bulunan “fâtiha” kelimesi

2, 7 ve 8. satırda küplü harf kullanılmıştır. 6 ve 8. satırda iki ayrı denge unsuru vardır. Bunlar, 6. satırın başı ve sonundaki “hı ve cim”, 8. satırda ise iki küplü harftir.



Fotoğraf 38. Ali Refik Bey kabir taşı kitâbesinin 6. ve 8. satırlarında bulunan denge unsurları

6, 7 ve 8. satırların ortasındaki alt alta ve aynı hizâda yazılmış dikey harfler, ibâreleri yaklaşık olarak iki eşit parçaya ayıran denge unsurlarıdır.



Fotoğraf 39. Ali Refik Bey kabir taşı kitâbesinin 6, 7 ve 8. satırlarında bulunan dikey harfler

5, 7 ve 8. satırlarda bulunan dikey harfler buldukları satırlardaki ibâreleri eşit bölümlere ayıran denge unsurlarıdır.



Fotoğraf 40. Ali Refik Bey kabir taşı kitâbesinin 5, 7 ve 8. paftalarında bulunan dikey harfler

Sonuç

Sâmi Efendi'nin celî sülûs hattı ile yazılmış biri yazı kalıbı olmak üzere on dokuz mezar taşı kitâbesinin ilki 1279/1862, sonuncusu 1322/1904 târihlidir. Bu araştırmada, Sâmi Efendi'nin evâil, evâsıt ve evâhir dönemlerinde yazdığı 1279/1862, 1287/1871, 1289/1873, 1302/1885, 1322/1904 târihli beş mezar taşı kitâbesi tasarım ilkeleri bakımından incelenerek hattatın sanat zevki ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu kitâbeler, beş, altı, yedi ve dokuz satır şeklinde tasar-

lanmıştır. İlk kitâbe dışındaki bütün kitâbelerde serlevha mecuttur. Serlevhada “Lâ mevcûde illâ Hû, İnnâ ileyhi râciûn, Küllü men aleyhâ fân, Hüve'l-Hallâku'l-Bâkî” ibâreleri yazılıdır. Sâmi Efendi, imzâ olarak “Ketebehu Sâmi” ifâdesini kullanmıştır.

Sümbül Efendi Dergâhı Hazîresinde bulunan Kıbrısîzâde İsmail Hakkı Efendi'nin mezar taşı kitâbesindeki “küplü harfler” üzerinde incelemeler yapılmıştır. Kitâbedeki bütün küplü harfleri temsîlen seçilen ikinci satırdaki ayın harfinin küp kısmı ölçülendirildiğinde yatay ölçüsünün 6, dikey ölçüsünün 4 nokta olduğu görülmüştür. Sülüs yazıda küplü harflerin küp kısmının ideal yatay ölçüsü 5, dikey ölçüsü ise 3 noktadır. Buna göre Sâmi Efendi, bu kitâbedeki küplü harfleri ideal ölçüsünden büyük yazmıştır. Bu da harflerin bir nebze cılız görünmesine neden olmuştur. Sâmi Efendi yalnızca bu kitâbedeki küplü harfleri ideal ölçüsünden büyük yazmıştır. Diğer mezar kitâbelerinde bulunan küplü harflerin yatay ölçüsünü genellikle 4,5; 5 veya 5,5; dikey ölçüsünü ise 3 veya 3,5 nokta yazarak ideal ölçüye kavuşturmuştur.

Yüzeyi boşluk ve doluluk bakımından en ideal şekilde kullanan Sâmi Efendi'nin, kitâbelerde bulunan bazı küplü harflerin devamında gelen harfleri, küp bitmeden ortasına denk gelecek şekilde yazması ile mekândan tasarruf sağladığı görülmektedir.

Sâmi Efendi, ebadı itibâriyle egemen harfler arasında zikredilen küplü harfleri bütün kitâbelerde kullanmıştır. Bazı küplü ve dikey harfleri, tasarım ilkesi olan denge unsurunu sağlayacak şekilde yerleştirmiştir. 1 ve 4. kitâbede, hat sanatında tetâbuk olarak adlandırılan farklı harflerin benzer kısımlarının ortak kullanıldığı örnekler bulunmaktadır. Tetâbuk hem sanat bakımından dikkat çekmekte hem de mekândan tasarruf sağlamaktadır. 2 ve 5. kitâbede birden fazla yazılan “ma'kus yâ” harfleri ile 4. kitâbede diyagonal şekilde yerleştirilen küplü harfler dikkat çekmektedir.

Hat sanatında bazen kompozisyonun daha iyi oturması, mekândan tasarruf ve harfler arasında şekil birliği sağlamak için birleşik yazılması gereken harflerden biri ayrılarak ardından gelen harfe visâk denilen bağla kaide dışı bitştirilir. Böyle bir tasarruf visâktan sonra gelen harfi, müfred veya başta kullanılan şekli ile yazma imkânı sağlamaktadır.¹¹ Sâmi Efendi'de kitâbelerde bulunan bazı harfleri, devamında gelen harflerle birleştirmeden kaide dışı bitştirerek hem mekândan tasarruf, hem de bazı harflerle şekil birliği sağlamıştır.

Kitâbelere bütün olarak bakıldığında “vav, ayın, ha, hı, kâf, yâ” gibi harfler aynı şekillerde yazılarak hem tekrar hem de ritim ilkesi meydana getirilmiştir.

Mezar taşı kitâbeleri birden fazla satırdan oluşmaktadır. Dolayısı ile harf, kelime ve işâretler kompoze edilirken her bir satırın kendi içindeki uyumuyla bütün satırların birbirleri ile uyumunu yakalamak deneyim gerektiren bir husustur.

¹¹ Betül Erikoğlu, Mahmud Celeleddin, Mehmed Şefik Bey, Sami Efendi ve İsmail Hakkı Altunbezer'in Celi Sülüs Kompozisyonlarının Tasarım İlkeleri Bakımından İncelenmesi, (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, 2024), 95.

Sâmi Efendi'nin şekil, yön, espas (boşluk), ölçü, tekrar, ritim, denge, egemenlik, uyum, uygunluk, birlik, bütünlük gibi tasarım unsur ve ilkelerini en mükemmel şekilde uyguladığı, levhalarında olduğu gibi mezar taşı kitâbelerinde de görülmektedir..

Funding / Finansman: This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Conflicts of Interest / Çıkar Çatışması: The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Açıkgözoğlu, A. Sacid. "İmzasız Bir Sami Efendi Mezar Taşı". *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla II. Eyüp Sultan Sempozyumu Tebliğler*. 324-327. İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları, 1998.
- Açıkgözoğlu, A. Sacit. "Yenikapı Mevlevîhanesi Haziresi". *Meşki İstanbul Yenikapı Mevlevîhanesi Restorasyonu 2005-2010*. İstanbul: Gürsoy Grup Kültür Yayınları, 2015, 114-123.
- Açıkgözoğlu, Sacid. "Hattat Sami Efendi'nin Mezar Taşı Kitabeleri". *Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu 18-20 Aralık 1998*. 128-139. İstanbul: Mezarlıklar Vakfı Yayınları, 1999.
- Berk, Süleyman. *Zamanı Aşan Taşlar (Zeytinburnu'nun Tarihi Mezar Taşı Kitâbeleri (I-II))*. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2016.
- Boydaş, Nihat. "Plastik Değerler Açısından Bir Mezar Taşı". *9. Milli Mevlana Kongresi 15-16 Aralık 1997*, Konya: 1998, 115-121.
- Erikoğlu, Betül. *Mahmud Celaleddin, Mehmed Şefik Bey, Sami Efendi ve İsmail Hakkı Altunbezer'in Celi Sülüs Kompozisyonlarının Tasarım İlkeleri Bakımından İncelenmesi*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, 2024.
- İnal, İbnülemin Mahmud Kemal. *Son Hattatlar*. İstanbul: Maarif Basımevi, 1955.
- Kanbaş, M. Sami. *Hattat Sâmî Efendi ve Hat Sanatındaki Yeri*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2022.

Tanbûrî Cemil Bey ile Niyazi Sayın Arasındaki Müzikal Münasebetin Tâhir-Bûselik Peşrev İcrâları Özelinde İdrâki

Perception of the Musical Relationship Between Tanbûrî Cemil Bey and Niyazi Sayın by Their Performances of Tâhir-Bûselik Peşrev

Abdurrahman Özsağır* 

Araştırma Görevlisi, Karabük Üniversitesi, Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik, Karabük, Türkiye

Research Assistant, Karabuk University, Fethi Toker Faculty of Fine Arts and Design, Music, Karabük, Türkiye

abdurrahmanozsagir@karabuk.edu.tr | <https://orcid.org/0009-0006-9044-8440>

*Corresponding Author / Sorumlu Yazar

Muhammet Zinnur Kanık 

Doçent Dr, Bursa Uludağ Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Bursa, Türkiye

Associate Professor, Bursa Uludag University, Faculty of Theology, Islamic History And Arts, Bursa, Türkiye

zinnurkanik@uludag.edu.tr | <https://orcid.org/0000-0002-0960-6661>

Article Type / Makale Tipi

Research Article / Araştırma Makalesi

DOI: 10.31591/istem.1465215

Article Information / Makale Bilgisi

Received / Geliş Tarihi: 04.04.2024

Accepted / Kabul Tarihi: 10.06.2024

Published / Yayın Tarihi: 30.06.2024

Cite as / Atıf: Özsağır, Abdurrahman.- Kanık, Muhammet Zinnur. "Tanbûrî Cemil Bey ile Niyazi Sayın Arasındaki Müzikal Münasebetin Tâhir-Bûselik Peşrev İcrâları Özelinde İdrâki". *İstem* 43 (2024), 273-288. <https://doi.org/10.31591/istem.1465215>

Plagiarism / İntihal: *This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software. / Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi.*



Copyright / Telif Hakkı: "Authors retain the copyright of their works published in the journal, and their works are published under the CC BY-NC 4.0 license. / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC-BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanır."

Tanbûrî Cemil Bey ile Niyazi Sayın Arasındaki Müzikal Münasebet

Öz

Medeniyetler gelişimlerini sahip oldukları geleneklere borçludurlar. Bu geleneklerin sağlamlığı o medeniyetin devamının garantisi ile doğrudan ilgilidir. Müsiki böyle gelenekli bir sanat alanı olarak her medeniyetin mensupları için Allah vergisi bir meşgale alanıdır. Müsikiadaki kadim geleneğin sağlamlığı bazen yeniliklere karşı direnç oluşturmuştur. Bu gerçeklere karşın zaman zaman deha diye nitelendirilen şahsiyetler tebarüz ederek bu kadim geleneğe yenilik katmıştır. Çoğu zaman bu katkılar kendi dönemlerinde sancılı olmuştur. Bazen katkı sahibi şahıslar dışlanmış veya ötekileştirilmiştir. Fakat anlaşılmaktadır ki, o katkı sahiplerinin karşısında muhalefet eden kişiler çoğunlukla bir müddet sonra hayranlık içinde yapılan katkıları kabullenmiş ve hatta bazen en güçlü savunucuları haline gelmiştir. Joseph A. Schumpeter ortaya attığı "yaratıcı yıkıcılık" tanımı ile bu şahsiyetlerin faaliyetlerinin de izah edilebilmesine olanak vermiştir. Bekir Şahin Baloğlu da "yaratıcı yıkıcılık" tanımı üzerinden hareketle Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın'ın gelenekteki yerine değinerek bu çalışmanın ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir. Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın'ın çağdaşlarına nazaran ortaya koydukları icra ile uygulamış oldukları "yaratıcı yıkıcılık" kadim geleneği bozmamış bilakis ihya etmiştir. Bu makalede Tanbûrî Cemil ve Niyazi Sayın arasındaki güçlü bağ icra ettikleri tâhir-bûselik peşrevi üzerinden tartışılmış ve sonuç olarak Niyazi Sayın'ın icrasında her ne kadar Cemil Bey'in tavrından izler taşıdığı bölümler olsa da icranın bütününde kendine has icra özellikleriyle eseri özgün bir şekilde yorumladığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Müsiki, Tanbûrî Cemil Bey, Niyazi Sayın, Kemeñçe, Ney.

Perception of the Musical Relationship Between Tanbûrî Cemil Bey and Niyazi Sayın by Their Performances of Tâhir-Bûselik Peşrev

Abstract

Civilizations owe their development to the traditions they have. The durability of these traditions is directly related to the guarantee of the continuation of that civilization. Music, as such a traditional art field, is a God-given field of occupation for members of every civilization. The solidity of the ancient tradition in music has sometimes created resistance to innovations. Despite these facts, personalities who are described as geniuses have emerged from time to time and added innovation to this ancient tradition. Most of the time, these contributions were painful in their periods. Sometimes contributors are excluded or marginalized. However, it is understood that those who opposed those contributors mostly accepted the contributions after a while with admiration and sometimes even became their strongest advocates. Joseph A. Schumpeter made it possible to explain the activities of these individuals with his definition of "creative destruction". Bekir Şahin Baloğlu also inspired the emergence of this study by touching on the place of Tanbûrî Cemil Bey and Niyazi Sayın in tradition, based on the definition of "creative destruction". The "creative destruction" that Tanbûrî Cemil Bey and Niyazi Sayın implemented with their performance compared to their contemporaries did not disrupt the ancient tradition, but rather revived it. In this article, the strong bond between Tanbûrî Cemil and Niyazi Sayın has been discussed through the tâhir-bûselik peşrev they perform, and as a result, it has been seen that although there are parts in Niyazi Sayın's performance in which he bears traces of Cemil Bey's style, he interprets the work in a unique way with his unique performance features throughout the performance.

Keywords: Music, Tanbûrî Cemil Bey, Niyazi Sayın, Kemeñçe, Ney.

Giriş

Türk mûsikîsi bugün elde ettiği yüksek seviyeye asırlar öncesine dayanan bir tarihsel süreç ile ulaşmıştır. Sistem oluşturma çabaları edvâr kitaplarında ilmî olarak tespit edilmiştir. Safiyyüddin Abdülmümin Urmevi¹ ve Abdülkadir Meragi² maharetiyle temelleri atılan ses sistemi “Sistemci Okul” müntesiplerinin çabaları ile muazzam bir noktaya taşınmıştır. Türk devletlerinin ortaya koydukları siyasi başarılar neticesinde kazanılan güç, sanatın da gelişmesine olanak sağlamıştır. Bilhassa Osmanlı Devleti’nin kuruluşundan itibaren tasavvuf hayatının güçlü bir şekilde var olmasının da bunda payı olmuştur. Çünkü özellikle belli asırlarda tasavvufî tarikatlar çok etkin bir şekilde ferdî ve içtimâî hayata tesir etmişlerdir.³ Sınırlarını genişleten Osmanlı Devleti güttüğü siyaset gereği fethettiği yerlerde tarikatların kendi tekkelerini açmalarına imkan vermiştir. Bu sayede mûsikî gibi diğer tüm faaliyetlerini de gerçekleştiren tarikatlar halka nüfûz etmiş, halktan bir karşılık bulmuştur. Hatta Bosna gibi bazı yerler kan dökülmeden, sırf bu tekke faaliyetleri ile fethedilmiştir denilebilir. Bu güzel gelişmeler mûsikînin de bilhassa sarayda ve etrafında çok ilerlemesini sağlamıştır. 18. ve 19. asrın Osmanlı sarayında büyük mûsikîşinaslar bulunmuş ve bu mûsikîyi yaşatmış, geliştirmişlerdir.

Bütün bunlar olurken kadim bir gelenek oluşmuştur. Sarayda ve tekkelerde icra edilen mûsikî iptidai bir mûsikî değil bilakis kuralları ve prensipleri ile cihanşümül bir mûsikî olmuştur. Tarihe bakıldığında Türk mûsikîsine sistemsel yani ilmi anlamda veya besteleri ve icraları ile katkıda bulunmuş neredeyse bilinen bütün şahsiyetler tekke kökenlidir. Bunlar karşımıza hâfız, imam-hatip, zâkir, derviş, şeyh, eğer sarayda ise müezzin, şeyhülislam olarak çıkmaktadır. Bu geleneğin kökeninde cami ve tekke yatmaktadır.

Hem Tanbûrî Cemil Bey hem de Niyazi Sayın kendilerine gelene kadar elde edilmiş olan bu kadim geleneğin bugünkü nesil ile arasındaki köprü şahsiyetlerdir. İlginç olan şudur ki Tanbûrî Cemil Bey yaşadığı dönemde diğer tanbûrîler tarafından eleştirilirken aynı şekilde Niyazi Sayın da tekke tavrı ney icrasına sahip neyzenler tarafından çeşitli eleştirilere maruz kalmıştır. Çünkü Niyazi Sayın’ın icraları o güne kadar görülen icralardan teknik olarak çok farklılık arz etmekteydi. Tanbûrî Cemil Bey için de döneminde maruz kaldığı eleştirileri ele aldığımızda aynı durumların yaşandığı görülür.⁴ Mesud Cemil bu durumu şu sözlerle anlatmaktadır:

“Fakat ne karmaşık irsiyet kanunları ne de muhit tesirleri, Tanbûrî Cemil’in bir kuyruklu yıldız gibi sonsuzluklar içinden yüz yıllarda bir gelip geçen mûsikî cevherinin endividüel (*individual*, *zâtî*) kaynağını izâh edemeyecektir.”⁵

¹ Mehmet Nuri Uygun, *Kitâbü’l-Edvâr, Safiyyüddin Urmevi*, 2. basım. (İstanbul: İbn Haldun Üniversitesi Yayınları, 2019), 34-64.

² Murat Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, (İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986), 19-48.

³ Selçuk Eraydın, *Tasavvuf ve Tarikatlar* (İstanbul: M.Ü. İlâhiyat Vakfı Yayınları Nu.82, 7. Basım, 2004), 302-308.

⁴ Mesud Cemil, *Tanbûrî Cemil’in Hayâtı*, (İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 2002), 31-79.

⁵ Mesud Cemil, “Tanbûrî Cemil’in Hayâtı”, 85.

Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın'ın icraları geleneğe yıkıcı bir tesir ediyormuş gibi görüntü arz etse de tam tersine o geleneği yenileyici hüviyette olmuştur. Joseph A. Schumpeter ortaya koyduğu "yıkıcı yaratıcılık" fikri ile bu konuyu Kapitalizm, Sosyalizm ve Demokrasi kavramları üzerinden izah ederken⁶; Bekir Şahin Baloğlu da mûsikîdeki durumlara uyarlamış ve Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın'ın dehasını "yıkıcı yaratıcılık" kavramı ile izah etmiştir.⁷

Bu çalışmanın amacı Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın'ın icra etmiş oldukları tâhir-bûselik peşrevi üzerinden aralarındaki müzikal münasebeti anlamak ve bu münasebetin ne denli güçlü olduğunu, ayrıca varsa birbirleri arasındaki zayıflık veya farklılıklarını tespit etmektir. Dolayısıyla çalışmanın evreni tâhir-bûselik peşrevi icraları ile sınırlandırılmıştır. Evrenin belirlenmesinde bu icraların daha önce ele alınmamış olması ve her iki icracının icra karakteristiklerini açık bir şekilde anlamaya imkan vermesi etkili olmuştur. Yöntem olarak betimsel model esas alınmıştır. Mezkur icraların kaydına ulaşılmış, her bir icracının icra ettiği şekliyle yorumlama teknikleri gözetilerek notaya alınmıştır. Birbirleriyle mukayese etmek amacıyla Cemil Bey'in icrası üst dizekte, Niyazi Sayın'ın icrası alt dizekte olacak şekilde yazılmış ve ölçülere bölünerek analiz edilmiştir.

1. Tanbûrî Cemil'den Niyazi Sayın'a

Niyazi Sayın, babası Ömer Hulusi Bey'in Tanbûrî Cemil Bey'e olan hayranlığı sebebiyle çok küçük yaşlarından itibaren Tanbûrî Cemil Bey'in plaklarını dinlemiş ve kulağını o eşsiz nağmelerle doldurmuştur. Bir yandan da yaşadığı muhit itibarıyla dini mûsikîye merak salan Niyazi Sayın Mustafa Düzgünman'la tanışmış, onun ev meşklerine katılmış, meşhur "Attar Dükkanı"nda⁸ zaman geçirmiş ve nihayet yirmili yaşlarının başında ney üflemeye başlamıştır.⁹ Böylece Niyazi Sayın mûsikîde dinleyici rolünden icracı rolüne geçerek günümüz Türk mûsikîsinin seyrini değiştirecek icralarının ilk adımlarını atmış ve icralarıyla mûsikîmizde ve ney tavrında bir dönüm noktası teşkil etmiştir. Beşir Ayvazoğlu bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir:

"Niyazi Sayın'ın ney icrasında yeni (teknik) kalıplar ve pozisyonlarla bir dönüm noktası teşkil ettiği bu manada geleneğin kendi içinde yenilediği ortak kanaattir. Yani artık neyde bir "Niyazi Sayın öncesi" ve "Niyazi Sayın sonrası"ndan söz etmek gerekir. Perdeleri büyük bir titizlikle kullanması, nefes hâkimiyeti ve benzersiz legatosuyla mûsikî tarihimizde seçkin bir yer edinen Niyazi Sayın'ın eskilere nazaran daha esnek ve nüanslı, daha lirik, yerleşik kalıplara daha az bağımlı üslûbu

⁶ Joseph A. Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy*, (Taylor & Francis e-Library, 2003), 5-8.

⁷ Bekir Şahin Baloğlu, "Şimdiki Zamanda Geçmiş Kurmak: Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın Tarafından", *Güzel Sanatlar Eğitimi, Toplum Bilimler Etkileşimi Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, (Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları, 2017), 147-158.

⁸ Bk. Ahmed Yüksel Özemre, *Üsküdar'da Bir Attar Dükkanı*, 23. basım. (İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2018).

⁹ Ali Tan, *Niyazi Sayın'ın Ney Tavrında Perde Pozisyonları*, (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2008), 5

bugün bir ekolün üslûbudur, Niyazi Sayın Ekolü'nün."¹⁰

"Niyazi Sayın Ekolü" nün oluşumunda şüphesiz Tanbûrî Cemil Bey ve neyzen/ressam Halil Dikmen'in büyük tesirleri vardır. Niyazi Sayın bir yandan Tanbûrî Cemil Bey'in plaklarını dinlerken ney üflemeye başladıktan sonra da hocası Halil Dikmen'den kökleri Oskiyam'a kadar uzanan ney tavrını ve üslûbunu almıştır. Niyazi Sayın sanatında nasıl bir yol izlediğini bizzat kendisi şu sözlerle anlatır:

"Tanbûrî Cemil üstada olan sevgim ve onun elimizde olan plaklarından, oğlu Mesud Cemil'in göstermiş olduğu yoldan bilhassa istifâde etmiş olduğumu söylemeyi bir borç bilirim. Neyimde gerek hocam Halil Dikmen'in gerekse Tanbûrî Cemil'in yollarını ve sanat anlayışlarını birleştirebilmek yegâne arzum idi".¹¹

Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın'ı diğer icracılardan farklı kılan en temel özellik, kendilerinden önce yapılan müziği olduğu gibi tekrar etmeyip, geçmişten aldıkları mirasın üzerine kendi birikimlerini de koyarak yaşadıkları döneme uyarlama kabiliyetleridir. Tanbûrî Cemil Bey ile Niyazi Sayın'ın ortak yönlerinden biri de sazlarında daha önce yapılmayan fiziki yenilikler yapmış olmalarıdır ve bu yenilikler kendilerinden sonraki icracılar tarafından da kabul görmüştür. Mesela Tanbûrî Cemil Bey tanburu ilk defa bol mızraplı ve seri bir şekilde icra etmiş, farklı bir deneme olarak yay ile çalmış ve bunun neticesinde de yaylı tanbur sazını icat etmiştir. Kemençede ise o güne kadar ahenk teli olarak kullanılan yegah telini de icraya dahil ederek ses sahasını genişletmiş ve icrası zor olan ileri pozisyonları keşfederek ustalıklıca icra etmiştir. Diğer taraftan Niyazi Sayın da hem kendine has bulduğu neydeki perde açık tekniğiyle yeni pozisyonlar üretebilmiş hem de dudak ve baş hareketleriyle neyde icrası zor olan makamları icra etmeyi mümkün kılmıştır.

2. İcraların Mukayesesi

Bu bölümde önce tâhir-bûselik peşrevi icralarına dair genel bilgiler verilmiş ardından birbirleriyle mukayese edebilmek için Cemil Bey'in icrası üst dizekte, Niyazi Sayın'ın icrası alt dizekte olacak şekilde yazılmış ve ölçülere bölünerek analiz edilmiştir.

Tanbûrî Cemil Bey'in 1912-1915 yılları arasında Orfeon Record plak firması tarafından kaydedilen Tâhir-Bûselik Peşrevi icrasına Tanbûrî Kadı Fuad Bey eşlik ederken Niyazi Sayın eseri solo olarak üflemiştir.¹²

Cemil Bey'in icrasında kemençenin âhengi bolâhenk nısfîye âhengine göre yarım ses tiz iken; Niyazi Sayın müstahsen âhenginde üflemiştir.

Cemil Bey'in kaydında peşrevin birinci ve ikinci hâneleri bir plağa, üçüncü ve dördüncü hâneleri diğer plağa kaydedilmiştir. Toplam süresi 440 saniye olan

¹⁰ Beşir Ayvazoğlu, *Ney'in Sırrı Hâlâ Hasret*, (İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2002), 102.

¹¹ "Sadâ" *Niyâzi Sayın Sufî Music Of Turkish Vol.8*, (İstanbul: Mega Müzik, 2001).2.

¹² Niyazi Sayın'ın icrasına ait kesin bilgiye sahip olmamakla birlikte 1980'li yıllarda kaydedildiği düşünülmektedir. İcraların işitsel kaydına ulaşmak için bkz.

<https://youtu.be/MCcwNagleSg?si=Cev1sOYhmb-Ueku8>
<https://youtu.be/CxI-51hzck0?si=nR-X3UbvNE7VIG4h>

kayıt, Cemil Bey'in 27 saniyelik giriş taksimi ile başlamıştır. Taksim ve anonlar hariç net süre 410 saniyedir ve icranın toplam ölçü sayısı 129'dur.

Niyazi Sayın eserin sadece Cemil Bey kaydının birinci plağına denk gelen 2 hâne ve teslimlerini icra etmiştir. Kaydın süresi 225 saniye ve toplam ölçü sayısı 56'dır.

Niyazi Sayın eseri Cemil Bey'den daha yavaş bir tempoda icra etmiştir.

TÂHİR BÛSELİK PEŞREV

Karşılaştırmalı Notasyon

MUHAMMES
Birinci Hâne

Kemânî Rızâ Efendi
(1780 - 1852)

Şekil 1. 1-2. ölçüler

Eserin ilk ölçülerini iki icracı da melodik olarak aynı şekilde icra etmiştir. Cemil Bey esere çarpma ile başlarken, Niyazi Sayın kaydırma yaparak başlamıştır. Vurgu ve dalgalandırma kullanımları da oldukça benzerdir. Farklılık olarak 2. ölçüde Cemil Bey'in sessiz çarpma ve çarpma kullandığı perdelerde Niyazi Sayın kaydırma kullanmıştır.

Şekil 2. 3-4. ölçüler

3. ölçüde Cemil Bey sıklıkla 16'lık ve 32'lik notalar kullanıp sessiz çarpmalara başvururken, Niyazi Sayın daha uzun sesler kullanmıştır. 4. ölçüde her iki icracı da çarpma ve sessiz çarpma kullanmıştır.

Şekil 3. 5-6. ölçüler

5. ölçüde iki icracının da tiz çargah perdesine kaydırma yaparak ulaşması dikkat çekicidir. 6. ölçüde ise icralar melodik olarak aynı iken bağlı çalma tercihleri

farklıdır. Ayrıca Cemil Bey sessiz çarpma kullanımlarıyla Niyazi Sayın'dan farklılaşmıştır.

Şekil 4. 7-8. ölçüler

7. ölçüde Cemil Bey'in üçleme kullanımı ve bağlı çalma tercihleri Niyazi Sayın'dan farklılaştığı noktalar olurken; 8. ölçüde tek farklılık Cemil Bey'in kesik çalış tekniğini kullandığı neva perdesinde Niyazi Sayın'ın dalgalandırma yapmış olmasıdır.

Şekil 5. 9-10. ölçüler

9 ve 10. ölçülerde göze çarpan en büyük farklılık icracıların bağlı çalma tercihleri olmuştur. Benzerlik olarak ise her iki icracının da tiz çargah perdesine muhayyer çarpması ile ulaşması ve bu perdede dalgalandırma tekniği kullanması dikkat çekmektedir.

Şekil 6. 11-12. ölçüler

11 ve 12. ölçülerde benzerliklerden çok farklılıklar ön plana çıkmaktadır. Her iki icracı da kaydırma, dalgalandırma ve çarpma unsurlarını kullansa da bunları farklı perdelere kullanmışlardır. Niyazi Sayın, Cemil Bey'den farklı olarak kesik çalış tekniğini de kullanmıştır.

T.C.B.

N.S.

vib.

vib.

vib.

vib.

Şekil 7. 13-14. ölçüler

13 ve 14. ölçülerde iki icra arasında benzerlikten ziyade farklılıklar göze çarparsa da 13. ölçüde iki icracının da aynı yerde kaydırma tekniğini kullanması önemli bir benzerliktir.

T.C.B.

N.S.

vib.

vib.

Şekil 8. 15-16. ölçüler

15 ve 16. ölçülerde Cemil Bey yorumlama tekniklerinden yalnızca bir defa çarpma kullanırken Niyazi Sayın; dalgalandırma, kaydırma ve çarpma kullanmıştır.

T.C.B.

N.S.

Teslim

tr

vib.

vib.

vib.

vib.

Şekil 9. 17-18. ölçüler

Cemil Bey 17. ölçüye tarama yaparak başlarken, Niyazi Sayın çarpma yaparak başlamıştır. Yine iki icracının da aynı perdede kaydırma yapması önemlidir. 18. ölçüde sadece iki icracının da dalgalandırma kullanmış olması ortaktır.

T.C.B.

N.S.

vib.

vib.

vib.

vib.

Şekil 10. 19-20. ölçüler

19 ve 20. ölçülerde Niyazi Sayın Cemil Bey'e nazaran daha sade melodik yapılar kullanmıştır. Cemil Bey 20. ölçünün başında muhayyer perdesinden önce ve sonra **kaydırma** yaparken Niyazi Sayın 19. ölçünün sonunda **kaydırma** tekniğini

uzun bir süreye yayarak kullanmıştır.

Şekil 11. 21-22. ölçüler

21. ölçüde Cemil Bey acem perdesini sessiz çarpmalarla bölerken Niyazi Sayın acem perdesini dalgalandırma tekniğini de kullanarak uzatmıştır. 22. ölçüde ise iki icra birbiriyle tamamen aynıdır.

Şekil 12. 23-24. ölçüler

23. ölçüde Niyazi Sayın'ın Cemil Bey'le aynı perdelerde **kaydırma** kullanması önemli bir benzerliktir. 24. ölçüde ise Cemil Bey üçleme kullanımlarına yer verirken Niyazi Sayın 8'lik notalar kullanmıştır.

Şekil 13. 25-26. ölçüler

25 ve 26. ölçülerde benzerlikten ziyade farklılıklar daha çok göze çarpmaktadır. Cemil Bey **tarama** ve **sessiz çarpmalar** kullanırken, Niyazi Sayın **çarpma** ve **kaydırma** kullanımlarıyla farklılaşmıştır.

Şekil 14. 27-28. ölçüler

27. ölçüde Niyazi Sayın üçleme ve dalgalandırma kullanarak Cemil Bey'den farklılaşırken 28. ölçüde Cemil Bey ile aynı perdelerde kaydırma ve dalgalandırma kullanmıştır.

Şekil 15. 29-30. ölçüler

29. ölçüde Niyazi Sayın acem perdesini uzun ve dalgalandırma tekniğiyle beraber kullanarak Cemil Bey'den farklılaşsa da muhayyer perdesinden önce kaydırma tekniğini kullanması önemli bir benzerliktir. 30. ölçüde ise melodik olarak Cemil Bey'den farklılaşsa da çarpma ve dalgalandırma kullanımları Cemil Bey ile benzerdir.

Şekil 16. 31-32. ölçüler

31. ölçüde iki icracının da aynı perdelerde kaydırma tekniğini kullanması önemli bir benzerliktir. 31. ölçünün sonu ve 32. ölçüde ise Niyazi Sayın'ın Cemil Bey'e göre sade icra ettiği görülmektedir.

Şekil 17. 33-34. ölçüler

33 ve 34. ölçülerde Niyazi Sayın'ın Cemil Bey'in icrasından izler taşıdığı belirgin şekilde görülmektedir. 33. ölçünün başında **çarpma** kullanarak başlayıp sonunda **dalgalandırma** tekniğini kullanması ve özellikle 34. ölçüde Cemil Bey'le aynı perdelerde **dalgalandırma** ve **kaydırma** tekniklerini kullanması önemlidir.

Şekil 18. 35-36. ölçüler

35 ve 36. ölçülerde Niyazi Sayın melodik olarak Cemil Bey'e nazaran daha

uzun sesler kullanmış olsa da 35. ölçüde Cemil Bey ile aynı perdede dalgalandırma, 36. ölçüde ise Cemil Bey ile aynı perdede çarpma kullanarak benzerlik yakalamıştır.

Şekil 19. 37-38. ölçüler

37 ve 38. ölçülerde iki icracı da herhangi bir yorumlama tekniği kullanmamıştır. Melodik olarak ise ufak farklılıklar haricinde benzer bir icra söz konusudur.

Şekil 20. 39-40. ölçüler

39 ve 40. ölçülerde icralar arasında çok net bir benzerlik görülmesi de Cemil Bey'in 39. ölçünün sonunda kaydırma tekniği ile neva perdesine düşerken, Niyazi Sayın'ın 40. ölçünün başında çarpma tekniği ile neva perdesini göstermiş olması dikkat çekicidir.

Şekil 21. 41-42. ölçüler

41 ve 42. ölçülerin genelinde benzerlikler fazla olmasa da ölçü sonlarında iki icracının da aynı yorumlama tekniklerini kullanmış olması önemlidir.

Şekil 22. 43-44. ölçüler

43. ölçüde benzerlik olarak Niyazi Sayın'ın Cemil Bey'le aynı perdelere sesiz çarpma kullanması önemlidir. 46. ölçüde ise iki icracının bağlı çalma tercihlerinin aynı olması dikkat çekmektedir.

Şekil 23. 45-46. ölçüler

45. ölçüde benzerlik olarak iki icracının da muhayyer perdesinde dalgalandırma tekniği kullandığı görülmektedir. 46. ölçüde ise Niyazi Sayın'ın Cemil Bey ile aynı perdede kaydırma tekniğini kullanmış olması önemli bir benzerliktir.

Şekil 24. 47-48. ölçüler

47 ve 48. ölçülerde genel olarak icralar benzerdir. İki icracı da 47 ve 48. ölçülerde neva perdelerinden önce çarpma yapmış ve 48. ölçünün sonunda tekniğini kullanmıştır.

Şekil 25. 49-50. ölçüler

49. ölçüde iki icracıda gerdaniye perdesinden önce neva perdesini duyurmuştur. Cemil Bey 49. ölçünün başında kaydırma tekniğini kullanırken, Niyazi Sayın ölçünün sonunda kullanmıştır. 50. ölçüde ise Cemil Bey üçlemelere yer verirken Niyazi Sayın daha uzun sesler kullanmıştır.

Şekil 26. 51-52. ölçüler

51 ve 52. ölçülerde iki icracı da dalgalandırma tekniğini birden fazla kez kullanmıştır. Niyazi Sayın'ın Cemil Bey'le aynı perdelerde dalgalandırma yapmış olması önemlidir. 52. ölçünün başında her iki icracı da kaydırma tekniğini kullanmış-

tır.

Şekil 27. 53-54. ölçüler

53. ölçüde Cemil Bey'in kaydırma tekniğini kullandığı muhayyer perdesinden önce Niyazi Sayın da kaydırma tekniğini kullanmıştır. 54. ölçünün başında ise her iki icracı da çarpma yapmıştır.

Şekil 28. 55-56. ölçüler

Eserin son ölçüleri olan 55 ve 56. ölçülerde melodik olarak iki icracı da benzer icra ederken yorumlama tekniklerinin kullanımı bakımından farklılıklar görülmektedir. 55. ölçünün başında Cemil Bey tarama yaparken Niyazi Sayın kaydırma yapmıştır. 56. ölçüde Cemil Bey düğah perdelerini uzun ve dalgalandırmalı olarak duyururken Niyazi Sayın düğah perdelerinde kesik çalış tekniğini kullanmıştır.

Tablo 1: Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın Yorumlama Teknikleri Kullanma Sıklığı

YORUMLAMA TEKNİKLERİ	TANBÛRÎ CEMİL BEY	NİYAZİ SAYIN
Çarpma	22	29
Sessiz çarpma	31	5
Kaydırma (glissando)	21	28
Dalgalandırma (vibrato)	34	32
Kesik çalış (staccato)	16	24

Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın'ın analizi yapılan tâhir-bûselik peşrev icralarında en sık kullandıkları yorumlama teknikleri ve kullanım sıklıkları Tablo 1'de gösterilmiş ve dikkat çeken sonuçlar aşağıda maddeler halinde sıralanmıştır. Buna göre:

Dalgalandırma iki icracının da en sık kullandığı yorumlama tekniğidir.

Cemil Bey'in ikinci sırada en sık kullandığı teknik olan sessiz çarpma, Niyazi Sayın'ın en az kullandığı tekniktir.

İki icracı da çarpma tekniğini sıklıkla kullanmıştır.

Niyazi Sayın Cemil Bey'e göre daha sık çarpma, kaydırma ve kesik çalış kullanmış-

tır.

Tablo 2: Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın İcrasında Ortak Yönler

ORTAK YÖNLER	ÖLÇÜ NUMARASI	TOPLAM
Aynı melodik cümle	1, 2, 6, 8, 17, 22, 25, 46, 56	9
Çarpma	2, 4, 9, 12, 21, 22, 30, 33, 36, 39, 47, 48, 54	13
Sessiz çarpma	42, 43	2
Kaydırma (glissando)	5, 13, 17, 23(x2), 28, 29, 31(x2), 34, 42, 46, 52, 53	14
Dalgalandırma (vibrato)	1, 2, 14, 18, 19, 22, 28, 30, 33, 34, 35, 41, 45, 51, 52, 54	16
Kesik çalış (staccato)	48	1
Vurgu	1, 2(x2), 5, 20, 22, 31	7

Tablo 2’de mukayeseli inceleme sonucunda iki icracının tespit edilen ortak yönleri ölçü numaralarıyla beraber gösterilmiştir. Buna göre:

- İki icracı mukayese edilen 56 ölçünün sadece 9’unda aynı melodik cümleyi kullanmıştır.
- En fazla ortaklık sırasıyla *dalgalandırma*, *kaydırma* ve *çarpma* kullanımlarında görülmektedir.
- En az ortaklık sırasıyla *kesik çalış* ve *sessiz çarpma* kullanımlarında görülmektedir.

Sonuç

Bu çalışmada Tanbûrî Cemil Bey ile kurduğu ünsiyet mâlum olunan Niyazi Sayın’ın hangi hususlarda Cemil Bey’den etkilendiği tâhir-bûselik peşrev icrası özelinde ortaya konmuş ve “yaratıcı yıkıcılık” kavramı bağlamında iki şahsiyetin dehasının tespiti amaçlanmıştır. İki icra mukayese edildiğinde icralar arasında benzerlikler kadar farklılıkların da ön plana çıktığı görülmektedir. Göze çarpan farklılıklar Niyazi Sayın’ın eseri çok daha yavaş bir giderle icra etmesi ve nefes payı bırakmak için kesik çalış tekniğini sıklıkla kullanması olmuştur.

Niyazi Sayın ile Tanbûrî Cemil Bey arasındaki ünsiyeti kapsamlı bir şekilde ele alan Bekir Şahin Baloğlu Niyazi Sayın’ın Cemil Bey’den duyduğu motifleri tekrar etme yoluna gittiğini ama bu motif tekrarlarını icra ettiği müziğin ana unsuru haline getirmediği tespitini yapmıştır.¹³ Çalışmamızda mukayeseli olarak yazılan nota takip edildiğinde Niyazi Sayın yalnızca birkaç yerde Cemil Bey’le birebir aynı yorumlama tekniğini kullandığı, onda da mesela Cemil Bey’le aynı yerde kaydırma yapacaksa bunun süresini veya aralığını farklılaştırarak icra ettiği görülmüştür. Bu durum Niyazi Sayın’ın kopist bir icracı olmayıp özgün bir icracı olduğunu da göstermektedir.

Niyazi Sayın’ın Tanbûrî Cemil Bey de olduğu gibi çok güçlü bir yönü de yaratıcı icra kabiliyetidir. Niyazi Sayın da Tanbûrî Cemil Bey gibi kendinden önceki ic-

¹³ bk. Baloğlu, “Şimdiki Zamanda Geçmiş Kurmak: Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın Tarafından”

racılardan ve icra biçimlerinden farklılaşma cesaretini göstermiş ve öğrencilerine “*bunu herkes çalıyor, sen nasıl çalacaksın?*” diye sorarak onları da yaratıcı icraya teşvik etmiş bir sanatkârdır. Hazar Ertürk ve Aslıhan Erüzün Özel tarafından yazılan Niyazi Sayın’ın solo ve müşterek olarak icra ettiği yedi farklı Acemaşiran Peşrev kaydının analiz edilip her icrasında farklılıklar katarak icra ettiğini gösteren çalışma da Niyazi Sayın’ın yaratıcı icra kabiliyetini göstermesi açısından önemli bir örnektir.¹⁴

Niyazi Sayın ve Tanbûrî Cemil Bey Allah vergisi kabiliyetleri neticesinde ve çok çalışarak musiki sahasında hem fiziki anlamda sazlar üzerinde hem de icra anlamında ekol olmaya gidecek kadar başarılı katkılar sunmuşlardır. Nitekim bugün pek çok genç sâzende tanbur ve kemençeyi Tanbûrî Cemil Bey gibi; neyi de Niyazi Sayın gibi icra etmek arzusundadır. Bu iki isim başarılarını meşgul oldukları alanlarda işin aslını bozmadan, sürekli yenilik arayan ve farklı meşgalelerle bunu destekleyen bir anlayışa borçludurlar.

Author Contributions / Yazarların Katkısı: In the each of th conceptualization, methodology, software, investigation, writing review, editing and discussion processes, author-1 contribution rate is 51% and author-2 contribution rate is 49%. / Kavramsallaştırma, metodoloji, yazılım, araştırma, metin taslağının hazırlanması, metnin yazılması ve tartışma süreçlerinin her birinde, yazar-1 katkı oranı %51, yazar-2 katkı oranı %49’dur.

Funding / Finansman: This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Conflicts of Interest / Çıkar Çatışması: The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

¹⁴ Hazar Ertürk – Aslıhan Erüzün Özel, “Neyzen Sâlih Dede’nin Acemaşiran Peşrevinin Niyazi Sayın’ın İcrâ Özellikleri ile Oluşan Farklı Versiyonlarının Tespiti”, *Ahenk Müzikoloji Dergisi* 4, (2019), 55-80.

Kaynakça

- Ayvazoğlu, Beşir. *Ney'in Sırrı Hâlâ Hasret*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2002.
- Baloğlu, Bekir Şahin. "Şimdiki Zamanda Geçmiş Kurmak: Tanbûrî Cemil Bey ve Niyazi Sayın Tarafından". *Güzel Sanatlar Eğitimi, Toplum Bilimler Etkileşimi Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. 147-158. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları, 2017.
- Bardakçı, Murat. *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986.
- Ertürk, Hazar – Özel, Ashhan Erüzun. "Neyzen Sâlih Dede'nin Acemaşîran Peşrevinin Niyazi Sayın'ın İcrâ Özellikleri ile Oluşan Farklı Versiyonlarının Tespiti". *Ahenk Müzikoloji Dergisi 4* (2019), 55-80.
- Mesud Cemil, *Tanbûrî Cemil'in Hayâtı*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2002.
- Özemre, Ahmed Yüksel. *Üsküdar'da Bir Attar Dükkânı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 23. basım, 2018.
- "Sadâ" *Niyâzi Sayın Sufî Music Of Turkish Vol.8*, İstanbul: Mega Müzik, 2001.
- Schumpeter, Joseph A. "*Capitalism, Socialism and Democracy*". *Taylor & Francis e-Library* (2003), 5-8.
- Tan, Ali. *Niyazi Sayın'ın Ney Tavrında Perde Pozisyonları*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2008.
- Uygun, Mehmet Nuri. *Kitâbü'l-Edvâr, Safiyyüddin Urmevi*, İstanbul: İbn Haldun Üniversitesi Yayınları, 2. basım, 2019.
- <https://youtu.be/MCcwNagJeSg?si=Cev1sOYhmb-Ueku8>
- <https://youtu.be/CxI-51hzck0?si=nR-X3UbvNE7VIG4h>.

Nâyî Osman Dede'nin Hicaz Mevlevî Âyini'nin Güfte Tahlili ve Biçim Özellikleri

Nâyî Osman Dede's Hicaz Mevlevî Ayin Stylistic Analysis and Format Features

Ahmet Çalışır 

Doktora Öğrencisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Konya Türkiye
Ph.D Student., Necmettin Erbakan University, Turk Music Conservatory, Konya, Türkiye
ahmetcalisir@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0003-0025-9218>

Article Type / Makale Tipi
Research Article / Araştırma Makalesi

DOI: 10.31591/istem.1460132

Article Information / Makale Bilgisi
Received / Geliş Tarihi: 27.03.2024
Accepted / Kabul Tarihi: 19.05.2024
Published / Yayın Tarihi: 30.06.2024

Cite as / Atıf: Çalışır, Ahmet. "Nâyî Osman Dede'nin Hicaz Mevlevî Âyini'nin Güfte Tahlili ve Biçim Özellikleri". *İstem* 43 (2024), 289-310. <https://doi.org/10.31591/istem.1460132>

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



Copyright / Telif Hakkı: "Authors retain the copyright of their works published in the journal, and their works are published under the CC BY-NC 4.0 license. / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC-BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanır."

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/istem>

Nâyî Osman Dede'nin Hicaz Mevlevî Âyini'nin Güfte Tahlili ve Biçim Özellikleri

Öz

Nâyî Osman Dede, 17. yüzyılda (1652-1730) İstanbul'da yaşamış, Arapça, Farsça, mûsikî, edebiyat ve tasavvuf tahsil etmiş, 1780 yılında Galata Mevlevîhânesi'nde Neyzenbaşı, 1698 yılında Galata Mevlevîhânesi postnişini olmuş mûsikî tarihimizde kutbunnâyî unvanı ile meşhur olmuş önde gelen bestekarlarımızdandır. Şâirliği de bulunan bestekârın saz eseri, yürük semâî, na't, mi'râciye ve Mevlevî âyini (dört adet) formundaki eserleri günümüze ulaşmıştır. Mevlevî âyinleri, güfteleri genellikle Hz. Mevlânâ'nın eserlerinden alınarak Türk mûsikisi makam ve usullerinde kendine özgü beste biçimleri olan ve selam adı verilen 4 bölümden oluşan, mûsikîmizin günümüzde icrâ edilen en büyük formları durumundadır. Bu çalışmada mûsikî tarihimizde ve külliyatımızda önemli bir yer tutan Hicaz Âyin-i Şerifin her selâmının güfteleri vezin bakımından incelenmiş, çoğunlukla Farsça olan güfteler kaynaklarına da yer verilerek Türkçeye tercüme edilmiştir. Ayrıca form yapısının ortaya konulması bakımından eserin biçim tahlili yapılarak Mevlevî âyinlerinin form özelliklerini ve mûsikîmizin diğer formlarının oluşumuna katkılarını ortaya koyan önemli sonuçlara ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mevlânâ, Mevlevîlik, Mevlevî Âyini, Nâyî Osman Dede, Hicaz Âyin.

Nâyî Osman Dede's Hicaz Mevlevî Âyin Stylistic Analysis and Format Features

Abstract

Nâyî Osman Dede lived in Istanbul in the 17th century (1652-1730). He studied Arabic, Persian, music, literature and Sufism that became the Neyzenbaşı at Galata Mevlevî Lodge in 1780 and became the postman of Galata Mevlevî Lodge in 1698. He became famous in our musical history with the title of Kutubunnâyî. He is one of our leading composers. The works of the composer, who was also a good calligrapher and poet, in the form of instrument compose, Yürük Semâî, Na't, Mi'râciye and Mevlevî Rite (four pieces) have survived to the present day. Mevlevî rituals and lyrics are generally based on Hz. Mevlânâ's works, it is the largest form of our music performed today, consisting of 4 parts called selam, which have unique composition styles in the modes and modes of Turkish music, taken from the works of Mevlânâ. In this study, the lyrics of each greeting of the Hicaz Âyin-i Şerif, which has an important place in our musical history and corpus, were examined in terms of meter and the lyrics, mostly in Persian, were translated into Turkish by including their sources. In addition, by analyzing the form of the work in order to reveal its form structure, important results were reached revealing the form characteristics of Mevlevî rites and their contributions to the formation of other forms of our music.

Keywords: Mevlânâ, Mawlawiyah, Mawlawî Âyin, Nâyî Osman Dede, Hicaz Âyin.

Giriş

İslam tarihinde zikir maksatlı oluşturulan bütün tarikatlerin kendilerine mahsus bir mûsikî ve devran yapısı vardır. Nakşibendîlerin “hatm-i hâcegân”, Kadirîlerin “devran”, Halvetîlerin “darb-ı esmâ”, Sa'dî ve Rıfâîlerin “zikr-i kıyam” diye adlandırdıkları bu zikrullah yapısı, Mevlevîlikte bir ritüel halini almış ve zaman içerisinde günümüze ulaşan özgün haline kavuşmuştur.

Mevlânâ Muhammed Celâleddin Rûmî (k.s.)'nin vefatından sonra müesseseleşen ve O'nun Mevlânâ sıfatından ilhamla isimlendirilmiş olan Mevlevî tarikatında Semâ' esnasında icra edilen tekke mûsikî formuna Mevlevî âyini denir.

Mevlevî Âyinleri, günümüzde asırlar süzgecinden geçerek oluşmuş beste özellikleri ve yapıları korunarak icra edilen Türk mûsikîsi formlarının en büyüğüdür. Âyinler, selâm adı verilen 4 hânedan oluşur. Mevlevî âyini (mukâbele-i şerife) Hz. Mevlânâ'nın belli bir usule bağlı olmaksızın tamamen vecd hali ile yapmış olduğu semâ'nın sonradan birtakım kâidelere bağlanması ile oluşarak “Mevlevî Mukâbele-i Şerifesi” adı ile anılmıştır. Semâ ritüeline eşlik maksadı ile bestelenmiş olmasına rağmen, zaman içerisinde, semâ'ı ve mukâbele-i şerife de ifade/işaret edecek şekilde Mevlevî âyini ismi kullanılır olmuştur.

Tekke ve zaviyelerin kapatılmasına kadar geçen süre zarfında bestelenmiş, icra edilmiş ve dahi meydan görmüş âyinlerin tetkikinde görülmektedir ki, eserlerin güftelerinin büyük çoğunluğu Hz. Mevlânâ'ya âit olmakla beraber, başka şairlere ait şiirlerin de bulunduğu ve hatta tamamı ile güftenin Hz. Mevlânâ'ya ait olmadığı âyinlere de rastlanılmıştır. (Hasan Nazif Dede'nin Sûzinâk Âyiniinde olduğu gibi)¹

Mevlevî Âyinlerinin güfteleri çoğunlukla Hz. Mevlânâ'nın Mesnevî ve Divân-ı Kebîr'inden olmakla birlikte, zaman zaman bazı Mevlevî şairlerin (Sultan Veled, Ulu Ârif Çelebi, Ahmet Eflâki, Dîvâne Mehmet Çelebi, Gavsî Dede, Şeyh Gâlib gibi) şiirlerine de yer verildiği görülür.²

Kaynaklarda verilen bilgilere göre Mevlevî âyinlerinde çoğunlukla Hz. Mevlânâ'ya ait güftelerin kullanılması önemli bir gelenek ve kuvvetli bir teâmüldür. Ancak, Hz. Mevlânâ'ya ait zannı ile ona atfen kullanılan güfteler olduğu gibi,³ Mevlevî ya da meşrebleri bilinmemesine rağmen Mevlevîlik nisbet edilen şairlerin de güftelerine yer verilmiştir.

Mevlevî âyinleri, mutriban (mûsikî icra heyeti) tarafından icra edilir. Hz. Mevlânâ'dan esinlenmiş, Mevlevî veya Hz. Mevlânâ muhibbi bestekârlar tarafından bestelenmiş olan bu beste biçimi, Türk mûsikîsi asarının, birer defa bestelenmiş

¹ Timuçin Çevikoğlu, “Yasaklı Ayın - Haşim Bey'in Sûzinâk Âyini Şerifi, Bir Hayalin Peşinde _Klasik Türk Müziği Yazıları I”, *Edebiyat Ortamı Yayınları* 5 (2017), 27.

² Tuğrul İnançer, “Mevlevî Musikisi ve Mukabele âdâbı”, *Konya'dan Dünyaya Mevlana ve Mevlevilik*, ed. Nuri Şimşekler (Konya: Karatay Belediyesi Yayınları, 2002), 199; Ahmet Çalışır, *Mevlevî Ayinleri* (Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2016), 15.

³ Yılmaz Öztuna, *Türk Musikisi Ansiklopedisi* (İstanbul: National Education Publishing, 1974); Ahmet Çalışır, *Mevlevî Ayinleri*, 15.

olan “Mevlid ve Mîrâciye” formları -icra yerleri maksatları ve farklılıkları dolayısıyla- ayrı değerlendirildiğinde, bugün yaygın olarak icrası devam eden en büyük formudur.⁴

Hız. Pir’in mefkûre, hal, ilim ve de aşk meşrebinden mürekkebe bu husûsî müessesese, bizzat oğlu Sultan Veled ile torunu Ulu Arif Çelebi zamanında oluşmuş, zaman içerisinde de sistemleşmiştir. Sultan Veled ve Ulu Arif Çelebi’nin kendi hallerinde semâ ettikleri bilinmektedir. Semâ’nın Hz. Mevlânâ’yı anmak maksadı ile belli prensipler dahilinde tören haline gelmesi, Mukâbelenin bir düzenli hale gelmesine zemin oluşturmuş ve semâ meclislerine de bir şekil verilmeye başlanmıştır. 15. Yüzyılda tekke ve medrese kavgalarının da oldukça yoğun yaşandığı dönemler olmasına rağmen 1421 yılında çecelebilik makamındaki Pir Adil Çelebi tarafından bugünkü mânâ da düzenlenen mukabele-i şerife, daha sonra 1642 yılında Pir Hüseyin Çelebi tarafından, herkes tarafından kabul görmüş bir şekilde son halini almıştır.⁵

Belirli günlerde ve mekanlarda yapılan Mevlevî mukâbeleleri, İstanbul dışındaki tekkelerde genellikle Cuma namazından sonra yapılmıştır. İstanbul’da ise Cuma ve Salı günleri Galata, Cumartesi, Üsküdar Pazar, Kasımpaşa Pazartesi ve Perşembe, Yenikapı Çarşamba, Beşiktaş ve Bahariye Mevlevîhaneleri’nde mukabeleler tertib edilmiştir.⁶

Günümüzde Mevlevî Mukâbele-i Şerîfesinin icra edilmiş şekli aşağıdaki gibidir.

- 1- Kur’ân-ı Kerîm.
 - 2- İtrî’nin Rast makamında bestelediği Na’t-ı Mevlânâ.
 - 3- Post taksimi (neyzenbaşının, na’tın makamından âyin makamına geçiş yapılan baş taksim)
 - 4- Peşrev, (Devr-i Veledî esnasında icra edilen 4 haneli eser).
 - 5- Birinci selâm.
 - 6- İkinci selâm.
 - 7- Üçüncü selâm.
 - 8- Dördüncü selâm.
 - 9- Son peşrev ve son yürük semâ.
 - 10- Son taksim (sazlardan biri taksim yapar)
 - 11- Kur’ân-ı Kerîm.
 - 12- Mevlevî Gülbangi ve Selamlaşma (Gülbang akabinde şeyh efendinin semâzenler ve mutribanı selamlaması ile mukâbele sona erer).
- Âyin-i şerifler, bestelenişleri bakımından;
- a- Başlayış ve bitiş aynı makamda olanlar (Seyri de aynı makamdan olmak

⁴ Mevlid ve Miraciye formları için verilen kaynaklar incelenebilir. Mustafa İsmat Uzun, “Mîrâciye”, *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 42 Cilt (Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, 2020); Nuri Özcan, “Mevlid”, *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 42 Cilt (Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, 2004).

⁵ Mehmet Gönül, *Mevlevî Matbah-ı Şerîflerinde Mûsikî ve Semâ Eğitimi* (Konya: Selçuk University Sosyal Bilimler Enstitüsü, ts.), 34.

⁶ Mehmet Gönül, “Mevlevîlik ve Mûsikî”, *İstem* 5/10 (2007), 80.

kaydı ile)

b- Başlayış ve bitiş aynı makamda olanlar (Seyrinde başlangıç ve bitiş makamlarının dışında seyredenler)

c- Başlayış ve bitiş ayrı makamda olanlar (Seyri tamamen farklı ve hatta farklı âyinlerin bölümleri ile bitenler)

Mevlevî âyinleri mûsikîsi sanatımızın en büyük ve en sanatlı formu olarak kabul edildiğinden, Mevlevî âyini bestelemek bestekârlıkta bir zirve olarak kabul edilir ve bestekârı, sahib-i âyin olarak nitelendirilir.

Bestekarlık matematik yaklaşımı ile bir takım mûsikî cümlelerinin inşa edilmesi ile tamam olacak bir şey değildir. Dolayısıyla bir eserin bestelenmesi, bestelendiği formu tam anlamı ile aksettirebilmesi tamamen bestekârın mûsikî müktesebatının yüksek seviyede olması ile de doğru orantılı olmaz. Zira geleneğe uygun nitelikli bir âyin besteleyebilmek için o âyin formunu ve âyin formunda eserleri icra kaidelerince bilmek, hazmetmek gerekir. Şarkı, beste, kâr, ilahi, durak vb. fomlar kâğıt üzerinde tamam gibi görünseler de gelenekten yoksun olduklarında form özelliklerini yansıtmazlar. Kutbünnâyî Osman Dede âyin bestekarlığı konusunda temsil sanatkarlardan birisidir.

1. Kutbünnâyî Osman Dede ve Hicaz Mevlevî Âyin-i Şerifi

Neydeki üstün yeteneği sebebiyle "Kutbünnâyî " diye tanınan Osman Dede, İstanbul'un Vefa semtinde dünyaya gelmiştir. Süleymaniye Dârüşşifâsı baş hademelerinden Hacı İbrâhim Efendi'nin oğludur. Hüseyin Ayvansarâyî ve Hüseyin Vassâf onun Gelibolulu olduğunu, küçük yaşlarda öğrenim için İstanbul'a geldiğini söylüyorsa da, bütün tezkirelerde ve diğer kaynaklarda İstanbul'da doğduğu kaydedilmektedir. Çocukluğundan itibaren tasavvuf, edebiyat ve mûsikiye ilgi duyan Osman Dede, genç yaşlarında Galata Mevlevîhânesi şeyhi Mesnevîhan Gavsî Ahmed Dede'ye intisap etmiştir. Nefeszâde Seyyid İsmâil Efendi'den hüsn-i hat meşketmiştir. Ta'lik yazısını ve Farsça eğitimini; edebiyat ve mûsiki bilgilerinin yanı sıra ilk ney derslerini de Gavsî Ahmed Dede'den almıştır. 1680 yılında neyzenbaşılık görevine başlamıştır. Şeyhinin kızı Hatice Hanım'la evlenen Osman Dede, neyzenbaşılığı döneminde bestekârlık ve mûsiki nazariyatı konusunda da ileri bir seviyeye ulaşmıştır. Kendi adıyla anılan nota sistemini bulan Osman Dede aynı zamanda önemli bir bestekâr ve mûsiki nazariyatçısıdır Gavsî Ahmed Dede'nin ölümünün (1109/1697) ardından Galata Mevlevîhânesi meşihatına tâyin edilmiştir. Bu mevlevîhânedeki şeyhlik yapan ve her biri tanınmış birer mûsikişinas olan Ali Nutkî, Abdülbâki Nâsir ve Abdürrahim Kühnî dedeler Osman Dede'nin kızının çocuklarıdır.⁷

Tamamı aynı makamdan başlayıp aynı makamdan biten âyinler kategorisinden incelenen Nâyî Osman Dede'nin 4 adet âyin'i de Mevlevî âyinleri repertuvarında kaynak eserler olarak gösterilmektedir. Hicaz makamındaki âyin'i Şerif'in

⁷ Süleyman Erguner, "Nayi Osman Dede", *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2007), 33/462.

incelememi bu bakımdan anlamlıdır.

1.1. Hicaz Mevlevî Âyini'nin Güfte Tahlili

Eserin güftesinin tahlili aşağıdaki tabloda verilmiştir. Tabloda her selam güftenin geliş sırasına göre önce sol sütunda güftenin günümüzde kullandığımız alfabeğe göre yazımı ve aruz kalıbı, onun altına güftenin Farsça yazımı verilmiş, sağı sütuna güftenin şerhi yapılarak altına güftenin alındığı kaynak bilgisi sunulmuştur. Buna göre Hicaz Mevlevî âyinin güfte incelemesi şöyledir;

Tablo 1. Osman Dede'ye ait Hicaz Mevlevî âyinin güfte şerhi

HİCAZ ÂYİN-İ ŞERİFİ (Beste: Nâyî Osman Dede, v.1142/1729)	
<p>Yâ men livâu aşkike lâ zâle âliyâ Kad hâbe men yekûnû mine'l-aşkı hâliyâ Nâdâ nesîmû aşkike fî enfûsi'l-verâ Ahyâkûmû celâliyye celle celâliyyâ <i>Vezni: Mef'ûlü fâilâtû mef'ûlü fâilûn [Muzârî]</i></p> <p>یا من لواء عشقک لا زال عالیا(ای کسی که پرچم عشقت همیشه در اهتزاز است) قد خاب من یکون من العشق خالیا(هر که از عشق تهی باشد، ناامید است) نادی نسیم عشقک فی انفس الوری(نسیم عشق تو رو به انفاس خلایق ندا درداد) احیاکم جلالی جل جلالیا(جلال من شما را زنده می کند و به شما جلال و جبروت میبخشد) حضرت مولانا/ دیوان کبیر/ جلد اول/ غزل 282/ ص 174</p>	<p>Ey aşkının bayrağı dalgalanan (güzel)! Yüceliğın dâim olsun. Aşktan habersiz olan kişi ondan kaçır. Aşk nesîmin, insanların nefislerine seslendi: "Sizleri celâlim diriltir, yüceldikçe yücelsin!" Hz. Mevlânâ, Divân-ı Kebîr, Cilt:1,Gazel:282, S:174⁸</p>
<p>Kurretü'l-ayn-i menî ez can belî Mâh-ı bedrî gird-i mâ gerdan belî Sad hezâran âferin ber rûy-i tû Mî firisted hûri vü rıdvân belî <i>Vezni: Fâilâtün fâilâtün fâilûn [Remel]</i></p> <p>قرة العين منى اى جان بلى ماه بدرى گرد ما گردان بلى صد هزاران آفرين بر روى تو مى فرستد حورى و رضوان بلى حضرت مولانا/ دیوان کبیر/ جلد ششم/ غزل 2896/ ص 170</p>	<p>Ey can! Evet gözümün nûrusun. Evet, bizim etrafımızda dolaşan dolunaysın. Hûri ve rıdvân da senin yüzüne yüz binlerce âferin gönderiyor, evet. Hz. Mevlânâ, Divân-ı Kebîr, Cilt:1,Gazel:2896, s:170</p>
<p>Samt u cû u seher ü üzlet ü zikr-i be-devâm Nâ-temâmân-ı cihan râ bi-küned kâr-ı temâm Asl-ı in cümle kemâlât be-cüz mürşid nîst Sadr-ı sâhib-dil ü kâmil-sıfat ü bahr-âşâm <i>Vezni: Fâilâtün feilâtün feilâtün feilât (fa'lân)</i> <i>[Remel]</i> سمت او جو و سحر و عزلت و ذکر به دوام ناتمامان جهان را بکنند کارى تمام</p>	<p>Sükût, açlık, seher vakti (ibadet), halvet ve dâimî zikir, dünyadaki noksanları kâmil eyler. Bütün bu kemâlâtın aslı, gönül ehli, kâmil sıfatlı, denizler için mürşid olmadan olmaz.</p>

⁸ Mevlana Muhammed Celeleddin Rumi, *Külliyat Şems* (Tahran: Amirt Kebir, 1985), 174.

<p>اصل این جمله کمالات به جز مرشد نیست صدر صاحبدل و کامل صفات و بحر آشام لاادری</p>	<p><i>Bilinmiyor (Kaynaklarda kime ait olduğu bulunamamıştır)</i></p>
<p>Şevk-i hayâl-i döst tenim cânı cân ider Sûd ü ziyân ü zevk ü gamı bî-nişân ider Gâhî tebessüm ile selâmı temâm-i nâz Aşk âşinâye secdeye âyet beyân ider Bir tâb var ki şu'le-i ruhsâr-ı yârda Cibrîli aşk lem'asına dîdebân ider <i>Vezni: Mef'ûlü fâîlâtü mefâîlü fâîlün [Muzârî]</i> شوق خیال دوست تنیم جان جان ایدر (شوق خیال دوست تنم را جان جان می‌کند) سود و زیان و غم بی‌نشان ایدر (سود و زیان و غم را بی‌اثر و نشان می‌کند) گاهی تبسم ایله سلامی تمامی ناز (گاهی تبسم و سلامی سراسر همه ناز از سوی معشوق) عشق آشینایه سجده‌ی آیت بیان ایدر (برای کسی که آشنای عشق باشد سجده‌ی واجبیه همچون سجده بر آیات را ایجاب می‌کند) بیر تاب وار کی شعله‌ی روخساری یارده (انچنان رخسار یار تابی آتشین دارد) جبر ایلی عشق لمعه سینه دیده بان ایدر (که جبر ایلی را دیده بان لمعات و شعله‌های عشق می‌کند) لاادری</p>	<p>Sevgilinin hayâlinin şevki bedenimi, canın canı yapar. Faydayı, zararı, zevki ve üzüntüyü etkisiz bırakır. Bazen de bir tebessüm ile naz dolu selâmı, aşk ehli için secdeye işaret olur. Sevgilinin parlayan yanağında bir ışık var ki Cebrâil'i, aşkın parıltısına gözcü- luk yapar. <i>Bilinmiyor (Kaynaklarda kime ait olduğu bulunamamıştır)</i></p>
<p>Dâdendem ez ez el secde ber-in rûy-i sanem râ Ber bâm-i felek bürdem ez an rûy alem râ Mu'ciz bi-nümâ ez leb-i la'let çü Mesîhâ Tâ zinde künî mürde-i sad-sâle-i gam râ <i>Vezni: Mef'ûlü mefâîlü mefâîlü feûlün [Hezec]</i> داده‌اندم از ازل سجده بر این روی صنم را بر بام فلک بردم از آن روی علم را معجز بنما از لب لعلت چو مسیحا تا زنده کنی مرده صد ساله‌ی غم را لاادری</p>	<p>Ezelde bana sevgilinin yüzüne karşı secdeyi takdir ettiler.O yüzden göğün zirvesine bayrağı diktim. Lâl dudağınla İsa (a.s.) gibi mucize göster de üzüntü- den dolayı yüz yıldır ölmüş olan birini dirilt. <i>Bilinmiyor (Kaynaklarda kime ait olduğu bulunamamıştır)</i></p>

2.SELÂM	<p>Sultân-ı menî sultân-ı menî Ender-i dil ü can îmân-ı menî Der men bi-demî men zinde şevem Yek can çi şevad sad cân-ı menî Vezni: Fa'lün feilün fa'lün feilün [Mütedârik] Ey âşıkân ey âşıkân an kes ki bîned rûy-i ô Şûrîde gerded akl-i ô âşüfte gerded hûy-i ô Vezni: Müstefîlün müstefîlün müstefîlün müstefîlün [Recez] سلطان منى سلطان منى اندر دل و جان ايمان منى در من بدمى من زنده شوم يك جان چه بود صد جان منى حضرت مولانا، غزل شماره 3137 ديوان غزليات ، جلد 7، ص 24</p>	<p>Sultânımsın, sultânımsın; cânımda, gönlümde imânımsın. Bana üflersen ben dirilirim. Bir cân da nedir? Yüz cânımsın. Ey âşıklar, ey âşıklar! Onun yüzünü görenin aklı karışır, huyu değişir. Hz. Mevlânâ, Divân-ı Kebîr, Cilt:7,Gazel:3137S:24</p>
3.SELÂM	<p>Hüsn yekî hasen yekî yâr yekî sühan yekî Rûh yekî beden yekî yâr yekî sühan yekî Yâr-ı dil-i hazin yekî tâ dem-i âteşin yekî Milket-i aşk u din yekî yâr yekî sühan yekî Ayn-ı heme ayan yekî mâni-i her beyan yekî Zikr-i dil ü zeban yekî yâr yekî sühan yekî Aşk u melâletem yekî sakm u selâmetem yekî Men' ü melâmetem yekî yâr yekî sühan yekî⁹ Vezni: Müfteilün mefâilün müfteilün mefâilün [Recez] حُسن يکى حَسَن يکى يار يکى سخن يکى روح يکى بدن يکى بار يکى سخن يکى يار دل حزين يکى تا دم آتئين يکى ملکت عشق و دين يکى يار يکى سخن يکى عين يکى عيان يکى معنى هر بيان يکى ذکر دل و زبان يکى يار يکى سخن يکى عشق و ملالتم يکى سقم و سلامت يکى منع و ملامتم يکى يار يکى سخن يکى لاندرى</p>	<p>Güzellik bir, güzel bir, sevgili bir, söz bir. Ruh bir, beden bir, sevgili bir, söz bir. Hüzünlü gönlün sevdiği bir, ateşli ah bir; aşk ve din mülkü bir, sevgili bir, söz bir. Her görülenin aslı bir, her ifa- denin manası bir; gönlün ve dilin zik- rettiği bir, sevgili bir, söz bir. Aşkım ve bıkkınlığım bir, hastalığım ve iyiliğim bir; kovulmam ve kınanmam bir, sev- gili bir, söz bir. Bilinmiyor (Kaynaklarda kime ait oldu- ğu bulunamamıştır)</p>

⁹ Bu âyîn-i şerîfin notaları buraya kadar mevcut olduğundan, âyinin buradan itibaren ekseriya Abdürrahim Kühî Dede'nin, bazen de Musâhib Ahmed Ağa'nın Hicaz âyinleriyle tamamlanması âdet olmuştur. Ahmet Çalışır, *Mevlevî Ayinleri*, 158.

<p>Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur Kulu olan kişiler hüsrev ü hâkân olur Her ki bugün Veled'e inanuben yüz süre Yoksul ise bay olur bay ise sultân olur <i>Vezni: Müfteilün fâilün müfteilün fâilün [Münserih]</i> ای که هزار آفرین، بو نیجه سلطان اولور (ای هزار آفرین این چگوننه سلطانی است) کولو اولان کیشیلر، خسرو و خاقان اولور (کسانی که بندهی او شوند خسرو و خاقان می‌شوند) هر کی بوگون ولده اینانوبین یوز سوره (هر کسی که امروز به سلطان ولد باور داشته باشد و سر بر حکم فرو آورد) یوکسول ایسه بی اولور، بی ایسه سلطان اولور (اگر فقیر باشد ثروتمند می‌شود، اگر ثروتمند باشد سلطان می‌شود)</p>	<p>Binlerce tebrikler! Bu nasıl bir sultan- dır ki hizmetçisi olanlar, padişah olur. Bugün her kim (Sultan) Veled'e inanıp yüz sürerse, fakir ise bey olur, bey ise sultan olur.</p>
<p>Ey subh-i saâdet zi cebîn-i tû hüveydâ An hüsn çi hüsnest tekaddes ve teâlâ An cây ki cismest be küllî heme ismest An cây ki cânest ne ism ü ne müsemmâ <i>Vezni: Mef'ûlü mefâilü mefâilü feûlün [Hezec]</i> ای صبح سعادت ز جبین تو هویدا آن حسن چه حسن است تقدس و تعالا شاه قاسم انوار/ دیوان اشعار/ غزلیات/ غزل شماره 3/ ص 34 آن جای که جسمست بکلی همه اسمست آن جای که جانست نه اسم و نه مسماست لاادری</p>	<p>Ey (sevgili)! Mutluluk sabahı, senin alnında görünmektedir.O güzellik, ne güzelliktir! Mübârek olsun ve yücelsin! Şah Kasım Envar, Divân, Gazel:3, S:34 Cismin olduğu yer, tamamen isimden ibarettir; canın olduğu yerde ise ne isim vardır, ne müsemmâ (isim almış nesne)</p>
<p>Çün bende nefî nidâ-yi şâhî mî zen Tîr-i nazâr an-çünan ki hâhî mî zen Çün ez hod u gayr-i hod müselleme geştî Bî-hod bi-nişin kûs-i ilahî mî zen <i>Vezni: Mef'ûlü mefâilün mefâilün fa' [Hezec/Rub.]</i> چون بنده نه‌ای ندای شاهی می‌زن تیر نظر آنچنان که خواهی می‌زن چون از خود و غیر خود مسلم گشتی بی‌خود بنشین کوس الهی می‌زن حضرت مولانا/ دیوان/ رباعیات/ رباعی 1460/ ص 246</p>	<p>Mademki kul değilsin, padişahlığını ilân et; bakış okunu, nasıl diliyorsan öyle at. Mademki kendinden ve başkalarından kurtuldun, kendinden geçmiş bir halde ilahî kôsü çal.¹⁰</p>
<p>Men bâ tû çünânem ey nigâr-i Hotenî K'ender galatam ki men tüem yâ tû menî Nî men menem ü nî tû tüyî nî tû menî Hem men menem ü hem tû tüyî hem tû menî <i>Vezni: Mef'ûlü mefâilün (mefâilü) mefâilü feil [Hezec/Rub.]</i> من با تو چنانم ای نگار ختنی</p>	<p>Ey Hotenli güzel! Ben seninle o halde- yim ki ben sen miyim, sen ben misin bilemiyorum. Ne ben benim, ne sen sensin, ne sen bensin; hem ben benim, hem sen sensin, hem sen bensin.¹¹ Hz. Mevlânâ, Divân-ı Kebîr Rubâî n:1905,s:320</p>

¹⁰ Mevlana Muhammed Celeleddin Rumi, *Külliyat Şems*, 246.

¹¹ Mevlana Muhammed Celeleddin Rumi, *Külliyat Şems*, 320.

	<p>كاندر غلطم كه من توام يا تو منى نه من منم و نه تو توپى نه تو منى هم من منم و هم تو توپى هم تو منى حضرت مولانا/ ديوان كبير/ رباعيات/ رباعى 1905/ ص 320</p>	
	<p>Mevlâye ene't-tâibü mimmâ selefâ Hel yukbelü özüü âşıkın kad telefâ În kâne nedâmetü sudûden ve cefâ Mevlâye afallâhu afallâhu afâ <i>Vezni: Mef'ûlü mef'âilü (mef'âilün) mef'âilü feil</i> [Hezec/Rub.] مولای انالتائب مما سلفا(مولای من! از آنچه در گذشته کرده ام تائیم) هل یقبل عذر عاشق قد تلفا(ایا عذر عاشقی که خود را از بین برده می پذیری) ان کان ندامت صدودا و جفا(پشیمانی من اگر نشانی از وجود و هستی من دارد) مولایی عفاالله عفاالله عفا(مولای من! ای خدا مرا ببخش! مرا ببخش! مرا ببخش!) منسوب به مولانا</p>	<p>Ey Allah'ım! Geçmiş günahlarıma tevbe ediyorum. Kendinden geçmiş bir âşğın özüünü kabul eder misin? Benim pişmanlığım bile bir (varlık) ifadesi ve eziyet ise de ey Mevlâm sen affet, sen affet, sen affet!</p>
	<p>Kücâst mutrib-i dil tâ zi na'rehâ-yi salâ Der efkened dem-i ô der hezâr ser sevdâ Çü âfitâb-i cemâlet ber âmed ez meşrik Zi zerre zerre şinîdem ki ni'me mevlânâ <i>Vezni: Mef'âilün feilâtün mef'âilün feilün</i> [Müctes tes كجاست مطرب دل تاز نعره‌های صلا درافکند دمی و در هزار سر سودا چو آفتاب جمالت برآمد از مشرق ز ذره ذره شنیدم که نعم مولانا لادری</p>	<p>Gönül çalgıcısı nerede! Onun nefesi, "haydi" (diye) haykırışlarından binlerce başı sevdaya düşürsün. Güneş gibi yüzün doğudan doğunca bütün zerrelerden "Efendimiz ne güzel!" (sözünü) duydum. <i>Bilinmiyor (Kaynaklarda kime ait olduğu bulunamamıştır)</i></p>
4.SELÂM	<p>Sultân-ı menî sultân-ı menî Ender dil ü can îmân-ı menî Der men bi-demî men zinde şevem Yek cân çi şevad sad cân-ı menî <i>Vezni: Fa'lün feilün fa'lün feilün</i> [Mütedârik] سلطان منى سلطان منى اندر دل و جان ایمان منى در من بدمى من زنده شوم یک جان چه بود صد جان منى حضرت مولانا، غزل شماره 3137 دیوان غزلیات، جلد 7، ص 24</p>	<p>Sultânımsın, sultânımsın; cânımda, gönümde imânımsın. Bana üflersen ben dirilirim. Bir cân da nedir? Yüz cânımsın.¹²</p>
HİCAZ ÂYİNİ GÜFTESİNİN, BESTESİ BULUNAMAYAN KISMI		

¹² Mevlana Muhammed Celeleddin Rumi, *Külliyat Şems*, 24.

<p>Güşî ki be hak mest büved der heme cây Ô hiç suhan neş'neved illâ be Hudây V'an dîde k'ez ô nûr pezirêd ô rây Her zerre büved âyine-i dôst-nümây Vezni: Mef'ûlü mefâîlü mefâîlü feûl [Hezec/Rub.]</p> <p>گوشی که به حق مست بود در همه جای او هیچ سخن نشنود الا به خدای وان دیده کزو نور پذیرد و رای هر ذره بود آیینهای دوست نمای لادری</p>	<p>Hak ile mest olan kulak, hiçbir yerde Allah'tan başkasının sözünü duymaz. O'ndan nûrunu alan göz için her zerre, sevgiliyi gösteren ayna olur.</p>
<p>Olduk yine biz secde-ber-i nâr-ı muhabbet Olmaz dilimiz beste-i efkâr-ı muhabbet Cân u dilimi eyler idim gamzene teslîm Mahrûmi-i gam olsa dil-i zâr-ı muhabbet Vezni: Mef'ûlü mefâîlü mefâîlü feûlün [Hezec]</p> <p>اولدوک یینه بیز سجده بر این نار محبت (باز بر این آتش محبت سجده کردیم) اولماز دیلیمیز بسته افکار محبت (دردل ما بر روی افکار محبت آمیز بسته نمی‌شود) جان و دیلیمی ایلر ایدیدم غمزه نه تسلیم (جان و دلم را تسلیم غمزه ی چشمانت می‌کنم) محروم غم اولسا دل زار محبت (حتی اگر از غم محروم باشم و دلم زار محبت باشد)</p>	<p>Biz yine aşk ateşine secde eder olduk; (zaten) gönlümüz aşk düşüncelerine kapalı olmaz. Aşkdan inleyen gönlüm, gamdan mahrum olsaydı canımı, gönlümü yan bakışına teslim ederdim. Şah Kasım Envar, Divân, Gazel:3, S:34</p>
<p>Ey subh-i saâdet zi cebîn-i tü hüveydâ An hüsn çi hüsnest tekaddes ve teâlâ Vezni: Mef'ûlü mefâîlü mefâîlü feûlün [Hezec]</p> <p>ای صبح سعادت ز جبین تو هویدا آن حسن چه حسن است تقدس و تعالا شاه قاسم انوار/ دیوان اشعار/ غزلیات/ غزل شماره 3/ ص34</p> <p>An cây ki cismest be küllî heme ismest An cây ki cânest ne ism ü ne müsemmâst</p> <p>آن جای کهجاسمست بکلی همه اسمست آن جای که جانست نه اسم و نه مسماست لادری</p>	<p>Ey (sevgili)! Mutluluk sabahı, senin alnında görünmektedir. O güzellik, ne güzelliştir! Mübârek olsun ve yücelsin!¹³</p> <p>Cismin olduğu yer, tamamen isimden ibarettir; canın olduğu yerde ise ne isim vardır, ne müsemmâ (isim almış nesne). Bilinmiyor (Kaynaklarda kime ait olduğu bulunamamıştır)</p>

¹³ Seyyid Muinuddin Ali Envari Tebrizi, Hasan Nasiri Cami, "Tebrizi Envarı Şah Kasım", *Envarı Şah Kasım Tüm Eserleri* (Tahran: Mola, 2015), 34.

<p>Men bâ tü çünânem ey nigâr-i Hotenî K'ender galatam ki men tüem yâ tü menî Nî men menem ü nî tü tüyî nî tü menî Hem men menem ü hem tü tüyî hem tü menî <i>Vezi: Mef'ûlü mefâilün (mefâilü) mefâilü feil</i> <i>[Hezec/Rub.]</i></p> <p>من با تو چنانم ای نگار ختنی کندر غلطم که من توام یا تو منی نه من منم و نه تو تویی نه تو منی هم من منم و هم تو تویی هم تو منی حضرت مولانا/ دیوان کبیر/ رباعیات/ رباعی 1905/ ص</p>	<p>Ey Hoten'li güzel! Ben seninle o haldeyim ki ben sen miyim, sen ben misin bilemiyorum. Ne ben benim, ne sen sensin, ne sen bensin; hem ben benim, hem sen sensin, hem sen bensin.¹⁴</p>
<p>Men ez kücâ gam ü şâdî-i in cihan zi kücâ Men ez kücâ gam-ı bârân ü nâvidan zi kücâ Tü mürğ-i çâr-perî tâ ber âsüman bi-perî Tü ez kücâ vü reh-i bâm ü nerdüban zi kücâ <i>Vezi: Mefâilün feilâtün mefâilün feilün [Müctes]</i></p> <p>من از کجا غم و شادی این جهان ز کجا من از کجا غم باران و ناودان ز کجا تو مرغ چار پری تا بر آسمان پیری تو از کجا و ره بام و نردبان ز کجا حضرت مولانا/ دیوان غزلیات/ غزل 215/ ص 134</p>	<p>Bu dünyanın kederi, sevinci nerede, ben nerede? Yağmurun, oluğun üzüntüsü nerede, ben nerede? Sen dört kanatlı kuşsun, göğün tâ üzerine uçarsın; damın yolu, merdiven nerede, sen nerede?¹⁵</p>
<p>Kad eşrekatî'd-dünyâ min nûri humeyyânâ Ve'l-bedrî alâ sâkî ve'l-ke'sü süreyyânâ Es sabvetü îmânî ve'l-halvetü bostânî Ve'l-meşcirü nedmânî ve'l-verdü muhayyânâ Men (leyse) le-hû aynün yestabsıru an gaybin Fe'l-ye'ti alâ şevkîn fî hıdmeti mevlânâ <i>Vezi: Mef'ûlü mefâilün mef'ûlü mefâilün [Hezec]</i></p> <p>قد اشرفت الدنيا من نور حَمِيَانَا البدر غدا ساقى و الكأس ثريَانَا الصبوه ايمانى و الخلوه بستانى والمشجر ندمانى و الورد مُحِيَانَا حضرت مولانا/ دیوان کبیر/ جلد اول/ غزل 267/ ص 167</p>	<p>Dünya, ateşimizin ışığıyla aydınlandı. Dolunay bize sâki, Ülker de kadehimiz. Kalp temizliği inancımdır, yalnızlık bahçem, alev alev yanan ateş, kadeh arkadaşım; gül bahçesi de neşe yerimiz. Gayb âlemini göreceğ gözü olmayan, şevkle efendimizin huzuruna gelsin.¹⁶</p>

¹⁴ Mevlana Muhammed Celeleddin Rumi, *Külliyat Şems*, 320.

¹⁵ Mevlana Muhammed Celeleddin Rumi, *Külliyat Şems*, 134.

¹⁶ Mevlana Muhammed Celeleddin Rumi, *Külliyat Şems*, 167.

4-SELÂM	<p>Sultân-ı menî sultân-ı menî Ender dil ü can îmân-ı menî Der men bi-demî men zinde şevem Yek cân çi şevad sad cân-ı menî <i>Vezni: Fa'lün feilün fa'lün feilün [Mütedârik]</i> سلطان منى سلطان منى اندر دل و جان ايمان منى در من بدمى من زنده شوم يك جان چه بود صد جان منى حضرت مولانا، غزل شماره 3137 دیوان غزلیات ، جلد 7 ، ص 24</p>	<p>Sultânımsın, sultânımsın; cânımda, gönümde imânımsın. Bana üflersen ben dirilirim. Bir cân da nedir? Yüz cânımsın. Hz. Mevlânâ, Divân-ı Kebîr,Cilt:7,Gazel n: 3137,S:24</p>
---------	--	--

1.2. Hicaz Mevlevî Âyini'nin Biçim Açısından İncelenmesi

Araştırmamızda yöntem olarak özgün bir model oluşturulmuş, şekillendirilen tablo üzerinde simge ve rumuzlardan hareket edilerek ihtiva ettiği anlamlar açıklanmaya çalışılmıştır.

Tabloda görülmekte olan kutucuklardaki her bir harf ve rumuzun ihtiva ettiği anlamlar şunlardır;

Âyin: İncelenmekte olan âyini şerif'in hangisi olduğu,

Selâm: Âyin'in kaçınıcı selamının olduğunu,

Form: Sütununda o bölümde tespit edilen form yapısının (Parantezi içi) bilgi ile ne olduğunu ve altındaki rakamlar kaçınıcı form olduğunu,

Beste Rumuzu: Sütunundaki harfler, ilgili kısımdaki güftelerin lahin yapısını, beste cümlelerinin değişip değişmediğini, T rumuzu ise terennüm lahinlerini, T rumuzunun yanındaki alt rakamlar ise terennüm lahinin yapısının değişip değişmediğini,

Güfte Rumuzu: Rakamlar bestedeki güftelerin her birinin mısra olarak lahin karşılıkların ne olduğunu t harfi ise terennüm lafızlarını, t harfinin yanındaki alt rakam ise terennüm lafzının değişip değişmediğini,

Güfte: Âyin i şerifi oluşturan güftelerin mısralarını ifade etmektedir.

Tablo 2. Osman Dede'ye Ait Hicaz Âyininin 1. Selamının Biçim Tahlili

ÂYİN	SELÂM	FORM (Kâr)	BESTE RUMUZU	GÜFTE RUMUZU	GÜFTE
HICAZ ÂYİN-İ ŞERİFİ (Beste: Nâyî Osman Dede, v.1142/1729)	1	1	A	1	Yâ men livâu aşkıke lâ zâle âliyâ
	1	1	T ₁	t ₁	Yâr hey sultân-ı men vây
	1	1	A	2	Kad hâbe men yekûnü mine'l-aşkı hâliyâ
	1	1	T ₂	t ₁	Yâr hey sultân-ı men vây
	1	1	B	3	Nâdâ nesîmü aşkıke fî enfûsi'l-verâ
	1	1	T ₁	t ₁	Yâr hey sultân-ı men vây
	1	1	A	4	Ahyâkûmû celâliyye celle celâliyâ
	1	1	T ₂	t ₁	Yâr hey sultân-ı men vây, hünkâr-ı men dost, rânâ-ı men vây, hey sultân-ı men vây, yâr-ı yâr

1	1	C	5	Kurretü'l-ayn-i menî ez can belî,yâr yâr
1	1	t ₂	t ₂	yâr yâr
1	1	D	6	Mâh-ı bedrî gird-i mâ gerdan belî,
1	1	t ₃	t ₂	yâr yâr
1	1	C	7	Sad hezâran âferin ber rûy-i tü,
1	1	T ₂	t ₂	yâr yâr
1	1	D	8	Mî firisted hûri vü rıdvan belî,
1	1	T ₃	t ₂	yâr yâr
1	1	E	9	Samt u cû u seher ü uzlet ü zikr-i be-devâm
1	1	T ₄	t ₃	yâr murâd-ı men
1	1	E	10	Nâ-temâmân-ı cihan râ bi-küned kâr-ı temâm
1	1	T ₄	t ₃	yâr murâd-ı men
1	1	F	11	Asl-ı in cümle kemâlât be-cüz mürşid nîst
1	1	T ₅	t ₃	yâr murâd-ı men
1	1	G	12	Sadr-ı sâhib-dil ü kâmil-sıfat ü bahr-âşâm
1	1	T ₆	t ₃	yâr murâd-ı men
1	1	Ğ	13	Şevk-i hayâl-i döst benim cân-ı cân ider
1	1	T ₇	t ₄	Hey cân-ı men
1	1	H	14	Sûd ü ziyân ü zevk ü gamı bî-nişân ider
1	1	T ₈	t ₄	Hey cân-ı men
1	1	H	15	Gâhî tebessüm ile selâmı temâm-i nâz
1	1	T ₈	t ₄	Hey cân-ı men
1	1	H	16	Aşk âşinâye secdeye âyet beyân ider
1	1	T ₈	t ₄	Hey cân-ı men
1	1	H	17	Bir tâb var ki şu'le-i ruhsâr-ı yârda
1	1	I	18	Cibrîli aşk lem'asına dîdebân ider
1	1	T ₇	t ₄	Hey cân-ı men
1	1	İ	19	Dâdendem ezel secde ber-i rûy-i sanem râ
1	1	T ₇	t ₅	Hey makbul-i men
1	1	İ	20	Ber bâm-i felek bürdem ez an rûy alem râ
1	1	T ₇	t ₅	Hey makbul-i men
1	1	J	21	Mu'ciz bi-nümâ ez leb-i la'let çü

					Mesîhâ
1	1	T ₇	t ₅		Hey makbul-i men
1	1	İ	22		Tâ zinde küni mürde-i sad-sâle-i gam râ
1	1	T ₇	t ₆		Hey makbul-i men, hey sultân-ı men, Hünkâr-ı men,yâr ihsân meded,Gufrân meded vâ,y, hey sultân-ı men vâ,y

Değerlendirme ve yorum: Hicâz âyini'nin 1. Selâm'ının 1 bölümünde güfte ve de lahin birliğinden yola çıkılarak yapılan değerlendirmede, bend-i evvelinde;

“Yâ men livâu aşkike lâ zâle âliyâ

Kad hâbe men yekûnü mine'l-aşkı hâliyâ

Nâdâ nesîmü aşkike fî enfûsî'l-verâ

Ahyâkümü celâliyye celle celâliyâ”

Mısralarından oluşan 1 murabbâ beste, bend i sânisinde ;

“Kurretü'l-ayn-i menî ez can belî

Mâh-ı bedrî gird-i mâ gerdan belî

Sad hezâran âferin ber rûy-i tü

Mî firisted hûri vü rıdvan belî”

Mısralarından oluşan 1nakış murabbâ beste, Bend i miyânhânesinde;

“Samt u cû u seher ü uzlet ü zikr-i be-devâm

Nâ-temâmân-ı cihan râ bi-küned kâr-ı temâm

Asl-ı in cümle kemâlât be-cüz mürşid nîst

Sadr-ı sâhib-dil ü kâmil-sıfat ü bahr-âşâm”

Mısralarından oluşan 1nakış murabbâ beste, 1 nakış müseddes beste;

“Şevk-i hayâl-i döst tenim cânı cân ider

Sûd ü ziyân ü zevk ü gamı bî-nişân ider

Gâhî tebessüm ile selâmı temâm-i nâz

Aşk âşinâyecdeye âyet beyân ider

Bir tâb var ki şu'le-i ruhsâr-ı yârda

Cibrîli aşk lem'asına dîdebân ider”

Mısralarından oluşan 1nakış müseddes beste, Bend i kararârında da ;

“Dâdendem ezel secde ber-i rûy-i sanem râ

Ber bâm-i felek bürdem ez an rûy alem râ

Mu'ciz bi-nümâ ez leb-i la'let çü Mesîhâ

Tâ zinde küni mürde-i sad-sâle-i gam râ”

Mısralarından oluşan 1nakış murabbâ beste bulunan 8+3 beyitten müretteb zeyli müsemmen bir **kâr** formu tesbit edilmiştir. Bölümler arasındaki râbîta lafzî terennümlerle sağlanmıştır.

Her ne kadar murabbâlar kendi içlerinde müstakilen değerlendirilebilme durumunda olsalar da, sözlü eserlerin değerlendirilmelerinde aslanan unsurun güfte ve lahin birliğinin olduğu düşünülürse, kafiye, redif ve de lahin uyumundan ve

de terennüm yapılarından yola çıkarak, bu 11 beytin tamâmının bir eser olarak değerdendirilmeleri gerektiği ve formun 8+3 beyitten den müretteb, müsemmen bir **kâr** olduğu kanaatine varılmıştır.

Tablo 3. *Osman Dede'ye Ait Hicaz Âyinin 2. Selamının Biçim Tahlili*

Âyin	Selam	Form (Şarkı)	Beste Rumuzu	Güfte Rumuzu	Güfte
HİCÂZ ÂYİN-İ ŞERİFİ (Bestekârı: Nâyî Osman Dede,	2	1	J	21	Sultân-ı menî sultân-ı menî
	2	1	K	22	Ender dil ü can îmân-ı menî
	2	1	J	23	Der men bi-demî men zinde şevem
	2	1	K	24	Yek cân çi şevad sad cân-ı menî
	2	1	J	25	Âh Ey âşıkân ey âşıkân an kes ki bîned rûy-i ô
	2	1	L	26	Şûrîde gerded akl-i ô âşüfte gerded hûy-i ô
	2	1	T ₁₃	t ₇	Zâlim yâr, Âh mîrim

Her ne kadar murabbâlar kendi içlerinde müstakilen değerdendirilebilme durumunda olsalar da, sözlü eserlerin değerdendirilmelerinde aslanan unsurun güfte ve lahin birliğinin olduğu düşünülürse, kafiye, redif ve de lahin uyumundan ve de terennüm yapılarından yola çıkarak, bu 11 beytin tamâmının bir eser olarak değerdendirilmeleri gerektiği ve formun 8+3 beyitten den müretteb, müsemmen bir **kâr** olduğu kanaatine varılmıştır.

Değerdendirme ve yorum: Hicaz âyin'in 2. selâm'ında tam olarak zeminmeyân ve de karardan oluşan **müseddes bir şarkı formu** tesbit edilmiştir. Sonunda ilâve edilen kısa terennüm lafzı karar hissini kuvvetlendiren bir yeden cümle vazifesi görmüştür.

Tablo 4. *Osman Dede'ye Ait Hicaz Âyinin 3. Bölümünün Biçim Tahlili*

Âyin	Selam	Form (şarkı)	Beste Rumuzu	Güfte Rumuzu	Güfte
HİCÂZ ÂYİN-İ ŞERİFİ (Bestekârı: Nâyî Osman Dede,	3	1	M	27	Hüsn yekî hasen yekî yâr yekî sühan yekî
	3	1	M	28	Rûh yekî beden yekî yâr yekî sühan yekî
	3	1	N	29	Yâr-ı dil-i hazin yekî tâ dem-i âteşin yekî
	3	1	M	30	Milket-i aşk u din yekî yâr yekî sühan yekî
	3	1	M	31	Ayn-ı heme ayan yekî mâni-i her beyan yekî
	3	1	M	32	Zikr-i dil ü zeban yekî yâr yekî sühan yekî
	3	1	N	33	Aşk u melâletem yekî sakm u selâme-

					tem yekî
	3	1	M	34	Men' ü melâmetem yekî yâr yekî sühan yekî

Değerlendirme ve yorum: Hicâz âyin'in 3. Selâm'ının 1. Bölümünde zemin-meyan ve de karardan oluşan bir **şarkı formu** tesbit edilmiştir. Formun sonundaki terennüm tâkîben gelecek olan bölüme hazırlık maksadı ile ilave edilmiştir.

Tablo 5. Osman Dede'ye Ait Hicaz Âyinin 3. Selamının 2. Bölümünün Biçim Tahlili

Âyin	Selâm	Form (şarkı)	Beste rumuzu	Güfte rumuzu	Güfte
HİCÂZ ÂYİN-İ ŞERİFİ (Beste: Nâyî Osman Dede, v.1142/1729)	3	2	0	32	Ey ki hezâr âferin, âh, bu nice sultân olur
	3	2	Ö	36	Kulu olan kişiler cânım, hüsrev ü hâkân olur
	3	2	0	37	Her ki bugün Veled'e, âh, inanuben yüz süre
	3	2	Ö	38	Yoksul ise bâ y olur cânım, bâ y ise sultân olur

Değerlendirme ve yorum: Hicâz âyin'in 3. Selâm'ının 2. Bölümünde zemin-meyan ve de karardan oluşan bir **şarkı formu** tesbit edilmiştir. Formun sonundaki terennüm takiben gelecek olan bölüme hazırlık maksadı ile ilave edilmiştir. Güfte içerisindeki "âh-cânım ve amân" lafızları terennüm olarak değil, güftenin aslı unsuru olarak telakki edilmiştir.

Tablo 6. Osman Dede'ye Ait Hicaz Âyinin 3. Selamının 3. bölümünün biçim tahlili

Âyin	Selam	Form (Şarkı)	Beste Rumuzu	Güfte Rumuzu	Güfte
HİCÂZ ÂYİN-İ ŞERİFİ (Bestekârı: Nâyî Osman Dede, v.1142/1729)	3	3	P	39	Ey subh-i saâdet zi cebîn-i tü hüveydâ
	3	3	R	40	An hüsn çi hüsnest tekaddes ve Teâlâ
	3	3	S	41	An câ y ki cismest be küllî heme ismest
	3	3	Ş	42	An câ y ki cânest ne ism ü ne müsemmâst
	3	3	T ₁₄	t ₈	Âh yâr-i men yâr âh yâr-i men yâr-i merâ dost yâr-i men vâ y

Değerlendirme ve yorum: Hicaz âyini'nin 3. Selâmı'nın 3. bölümünde; kendi içerisinde dönüşlü olmak üzere, zemin-meyan ve de karardan oluşan bir **şarkı formu** tesbit edilmiştir. Formun sonundaki terennüm formu bozmayıp karar his-sini kuvvetlendirmekle beraber, takiben gelecek olan bölüme hazırlık maksadı ile ilave edilmiştir.

Tablo 7. *Osman Dede'ye Ait Hicaz Âyinin 3. Selamının 4. Bölümünün Biçim Tahlili*

Âyin	Selam	Form (şarkı)	Beste Rumuzu	Güfte Rumuzu	Güfte
HİCÂZ ÂYİN-İ ŞERİFİ (Bestekârı: Nâyî Osman Dede) v.1142/1729)	3	4	U	43	Çün bende nef nidâ-yi şâhî mî zen yâr
	3	4	U	44	Tîr-i nazâr an-çünan ki hâhî mî zen yâr
	3	4	Ü	45	Çün ez hod u gayr-i hod müselleme geştî yâr
	3	4	Ü	46	Bî-hod bi-nişin kûs-i ilahî mî zen yâr
	3	4	V	47	Men bâ tü çünânem ey nigâr-i Hotenî
	3	4	V	48	K'ender galatam ki men tüem yâ tü menî
	3	4	Y	49	Nî men menem ü nî tü tüyî nî tü menî yâr-i yâr
	3	4	V	50	Hem men menem ü hem tü tüyî hem tü menî

Değerlendirme ve yorum: Hicaz âyinin 3. Selâmı'nın 4. bölümünde; zemin-meyan ve de karardan oluşan müsemmen bir **şarkı formu** tesbit edilmiştir. Formun sonundaki terennüm takiben gelecek olan bölüme hazırlık maksadı ile ilave edilmiştir.

Tablo 8. *Osman Dede'ye Ait Hicaz Âyinin 3. Selamının 5. bölümünün Biçim Tahlili*

Âyin	Selam	Form (Şarkı)	Beste Rumuzu	Güfte Rumuzu	Güfte
HİCÂZ ÂYİN-İ ŞERİFİ (Bestekârı: Nâyî Osman Dede, v.1142/1729)	3	5	Z	51	Mevlâye ene't-tâibü mimmâ selefâ
	3	5	A ₂	52	Hel yukbelü özrü âşık'ın kad telefâ
	3	5	B ₂	53	În kâne nedâmetî sudûden ve cef
	3	5	C ₂	54	Mevlâye afallâhu afallâhu afâ

Değerlendirme ve yorum: Hicaz âyinin 3. Selâmı'nın 5. bölümünde; kendi içerisinde dönüşlü olmak üzere, zemin-meyan ve de karardan oluşan bir **şarkı formu** tesbit edilmiştir. Şarkının devamında takibeden bölüme hazırlık olmak üzere bir terennüm ilave edildiği görülmüştür.

Tablo 9. Osman Dede'ye Ait Hicaz Âyinin 3. Selamının 6. Bölümünün biçim Tahlili

Âyin	Selam	Form (Şarkı)	Beste Rumuzu	Güfte Rumuzu	Güfte
HICAZ ÂYİN-İ ŞERİFİ (Bestekâri: Nâyi Osman Dede, v.1142/1729)	3	6	D ₂	55	Kücâst mutrib-i dil tâ zi na'rehâ-yi salâ
	3	6	E ₂	56	Der efkened dem-i ô der hezâr ser sevdâ
	3	6	D ₂	57	Çü âfitâb-i cemâlet ber âmed ez meşrik
	3	6	E ₂	58	Zi zerre zerre şinîdem ki ni'me mevlânâ

Değerlendirme ve yorum: Hicaz âyinin 3. Selâmı'nın 6. bölümünde; kendi içerisinde dönüşlü olmak üzere, zemin-meyan ve de karardan oluşan bir **şarkı formu** tesbit edilmiştir.

Tablo 10. Osman Dede'ye Ait Hicaz Âyinin 4. Selamının Biçim Tahlili

Âyin	Selam	Form (Şarkı)	Beste Rumuzu	Güfte Rumuzu	Güfte
HICAZ ÂYİN-İ ŞERİFİ (Bestekâri: Nâyi Osman Dede, v.1142/1729)	4	1	F ₂	21	Sultân-ı menî sultân-ı menî
	4	1	G ₂	22	Ender dil ü can îmân-ı menî
	4	1	F ₂	23	Der men bi-demî men zinde şevem
	4	1	G ₂	24	Yek cân çi şevad sad cân-ı menî
	4	1	T ₁₅	t ₉	Âh îmân-ı menî

Değerlendirme ve yorum: Hicaz âyinin 4. Selâmı'nda; kendi içerisinde dönüşlü olmak üzere, zemin-meyan ve de karardan oluşan bir **şarkı formu** tesbit edilmiştir.

Mevlevî âyini beste biçiminin elimizdeki kısıtlı kaynaklar sebebi ile tam olarak beste biçimine eser üzerinden vakıf olamadığımız ancak kaynaklarda verilen tarifler ışığında Nevbet-i Müretteb formu ile büyük benzerlik gösterdiği görülmektedir.

Nevbet-i Müretteb hakkındaki ilk bilgilere Seyyid Şerîf el-Cürçânî'nin (ö. 816/1413) Şerhu Kitâbi'l-Edvâr'ında ulaştığımız Nevbet-i müretteb, **kavl**, **gazel** ve **terâne** isimli üç bölümden oluşmaktadır. Daha mufassal bir izahata Abdülkâdir-i Merâgî'nin eserlerinde rastlanılan nevbet-i müretteb, Abdülkadir Merâgî'ye göre kadim zamanlardan beri bilinen bir mûsiki formudur. Ancak Fârâbî, İbn Sînâ ve Safiyyüddin el-Urmevî gibi mûsiki âlimlerinin eserlerinde bu formdan söz edilmesi ne zamandan bu tarafa icra edildiği ve tekamül süreci ile alakalı belirsizliğin başlıca sebepleridir.

Abdülkadir Merağîye göre dört veya beş bölümden oluşur. En Mühim hususiyeti, nizamî sıra ile dizilmiş fasıllar arasında makam-usul tenasübiyeti ile eserin başlangıç ve bitiş seslerinin aynı lahinde olmasıdır. Makam ve usullerinin tesbiti ile icra tarzı tamamen icracı ve bestecinin mûsikî zevkine bağlıdır.

Nevbet-i mürettebin bölümleri şunlardır:

1. Kabil. Güfte Arapça'dır. İrticâlı kısımların da yer alması muhtemel olan bu bölümün birinci kısmı, bir taksimle başladıktan sonra bir mısra veya bir beyit üzerinde kurulan ezgi bölümünün matla' (zemin) kısmını teşkil eder. Ardından miyanhâne icra edilir. Miyanhânenin başında bir ara nağme vardır. Burada matla' ve miyanhâne arasındaki insicama dikkat edilmelidir. Nisbet 1 e 2 şeklinde olmalıdır. Yani zeminde 1 mısra kullanılmışsa miyanhanede 1 beyit, zemin 1 beyit ise miyanhane 2 beyit olmalıdır. Bu durumda miyanhânenin ilk mısraı yeni bir güfte ama farklı bir lahinle icra edilirken miyanhanenin ikinci mısra'ında zemin kısmındaki ezgiye dönüş yapılır. Aynı şekilde zemin lahni bir beyit üzerinde bestelenmişse miyanhâne lahni iki beyti kapsar. Bestekâr ayrıca orta ve dönüş kısımlarının arasında terennüm de ekleyebilir. Kavildeki miyanhâne bölümünde nakarat bulunması şarttır. Ayrıca biri lafzî, diğeri ikâî terennümle icra edilen iki tür nakaratın kullanılması mümkündür.

2. Gazel. Farsça güftelerle bestelenmiş olan bu bölümde, bazen nevbet-i mürettebin birinci bölümünden ikinci bölümüne terennümsüz geçiş yapıldığında icra süresi uzatılarak eserin daha etkili olması sağlanabilir. Gazel bölümünün ritmik usulü ve biçim özellikleri kavildekilerle aynıdır.

3. Terâne. Arapça ve Farsça yazılmış olan rubâîlerden oluşur. Eski dönemlerde terâne aynı zamanda bir şiir formunun adı olarak da bilinen bu bölümde icra edilen usul diğeri bölümlerde kullanılan usulden farklı değildir. Ayrıca terânenin giriş kısmı usulün ilk darblarıyla başlamaz, eksik ölçülerle başlar.

4. Fürûdâst (karar). Abdülkâdir Merâğî'den önceki son dönemde nevbet-i mürettebin son bölümü olup kavle benzer ve güftesi Arapça'dır.

5. Müstezad. Kendine mahsus bir üslubu olan Merâğî, nevbet-i mürettebin dört bahirli biçimine müstezad bahrini de de ilave ederek bu forma yeni bir soluk getirmiştir. Mûsikideki bu formun edebiyattaki müstezad formuyla bir alakası olmadığını belirtmek gerekir. Merâğî'ye göre bu beşinci bölümün bestelenmesinin önemli sebeplerinden biri nevbet-i mürettebin kapalı simetrik bir çerçeve içinde olmayan değişik bir nevbet-i müretteb meydana getirilmesidir. Daha önce kullanılan güfte ve form özelliklerinin tekrarlandığı bu bölüm bütün eserin özeti görünümündedir. İlk dört bahirdeki makam ve usullerin çeşitliliği yanında müstezadda usul giriş kısımları serbest bir şekilde uygulanır.¹⁷

Sonuç

Hicâz âyin'in 1. Selâm'ının 1 bölümünde güfte ve de lahin birliğinden yola çıkılarak yapılan değerlendirmede, bend-i evvelinde; 1 murabbâ beste, bend-i sânisinde; 1 nakış murabbâ beste bend-i miyânhânesinde; 1 nakış murabbâ beste, 1 nakış müseddes beste; bend-i kararârında da; 1 nakış murabbâ beste bulunan ve bölümler arasında lafzî terennümlerle râbitası sağlanan 8+3 beyitten müretteb

¹⁷ Süreyya Agayeva, "Nevbet-i Müretteb" (İstanbul, 2007), 33/43.

zeyilli müsemmen bir kâr formunda olduğu,

2. Selâm'ında tam olarak zemin-meyân ve de karardan oluşan müseddes bir şarkı formunda olduğu,

3. Selâm'ının 1. ve 2. bölümünde zemin-meyan ve de karardan oluşan bir şarkı formu, 3. bölümünde; kendi içerisinde dönüşlü olmak üzere, zemin-meyan ve de karardan oluşan bir şarkı formu, 4. Bölümünde, zemin-meyan ve de karardan oluşan müsemmen bir şarkı formu, 5. Bölümünde, kendi içerisinde dönüşlü olmak üzere, zemin-meyan ve de karardan oluşan bir şarkı formu olduğu,

4. Selâm'ında ise kendi içerisinde dönüşlü olmak üzere, zemin-meyan ve de karardan oluşan bir şarkı formu tesbit edilmiştir.

Elde edilen bu verilere göre; Mevlevî âyinleri içerisinde Türk mûsikisindeki Kâr, Beste, Şarkı vb. formları gibi formlar bulunduğu tespit edilmiştir. Her ne kadar kaynaklarda Mevlevî âyinleri'nin nevbet-i müretteb formundan oluştuğu bilgisine rastlamasak da bu çalışmamızdaki bilgilerden mülhem; Mevlevî âyinleri'nin nevbet-i müretteb formundan esinlenerek oluşturulduğu sonucuna varılmıştır.

Funding / Finansman: This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Conflicts of Interest / Çıkar Çatışması: The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Ahmet alışır. *Mevlevî Âyinleri*. Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yâinleri, 2016.
- Mehmet Gönül. *Mevlevî Matbah-ı Şeriflerinde Msikî ve Semâ Eğitimi*. Konya: Selçuk University Sosyal Bilimler Enstitüsü, ts.
- Mehmet Gönül. "Mevlevilik ve Msikî". *İstem* 5/10 (2007), 75-89.
- Mevlânâ Muhammed Celeleddin Rumi. *Kllyat Şems*. 10 Cilt. Tahran: Amirt Kebir, 1985.
- Mustafa İsmat Uzun. "Mi'râciye". *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Ankara: Diyanet Vakfı Yâinleri, 2020.
- Nuri zcan. "Mevlid". *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Ankara: Diyanet Vakfı Yâinleri, 2004.
- Öztuna, Yılmaz. *Türk Musikisi Ansiklopedisi*. İstanbul: National Education Publishing, 1974.
- Seyyid Muinuddin Ali Envari Tebrizi, Hasan Nasırı Cami. "Tebrizi Envarı Şah Kasım". *Envarı Şah Kasım Tüm Eserleri*. Tahran: Mola, 2015.
- Süleyman Erguner. "Nayi Osman Dede". *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 33/461-462. İstanbul: Diyanet Vakfı Yâinleri, 2007.
- Süreyya Agayeva. "Nevbet-i Müretteb". İstanbul, 2007.
- Timuçin evikoğlu. "Yasaklı Âyin - Haşım Bey'in SZinâk Âyini Şerifi, Bir Hayalin Peşinde _Klasik Türk Müziği Yazıları I". *Edebiyat Ortamı Yâinleri* 5 (2017), 251-291.
- Tuğrul İnançer. "Mevlevî Musikisi ve Mukabele âdâbı". *Konya'dan Dünyaya Mevlânâ ve Mevlevilik*. ed. Nuri şimşekler. 191-203. Konya: Karatay Belediyesi Yâinleri, 2002.

İslam Maden Sanatında İnsan Başlı Yazılar

Human-Headed Inscriptions in Islamic Metal Art

Erol Uğraşkan * 

Öğr. Gör, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye

Lecturer., Necmettin Erbakan University, Faculty of Theology, Islamic History and Arts, Konya, Türkiye
eugraskan@erbakan.edu.tr | <https://orcid.org/0000-0003-1511-3166>

*Corresponding Author / Sorumlu Yazar

Sami Naddah 

Öğr. Gör, Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye

Lecturer., Selçuk University, Faculty of Fine Arts, Traditional Turkish Art, Konya, Türkiye
s.naddah@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-0999-7033>

Article Type / Makale Tipi

Research Article / Araştırma Makalesi

DOI: 10.31591/istem.1468872

Article Information / Makale Bilgisi

Received / Geliş Tarihi: 15.04.2024

Accepted / Kabul Tarihi: 13.06.2024

Published / Yayın Tarihi: 30.06.2024

Cite as / Atıf: Uğraşkan, Erol.- Naddah, Sami. "İslam Maden Sanatında İnsan Başlı Yazılar". *İstem* 43 (2024), 311-332. <https://doi.org/10.31591/istem.1468872>

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



Copyright / Telif Hakkı: "Authors retain the copyright of their works published in the journal, and their works are published under the CC BY-NC 4.0 license. / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC-BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanır."

İslam Maden Sanatında İnsan Başlı Yazılar

Öz

Hüsn-i Hat, kitap sanatları dışında, mimari, maden, ahşap ve cam gibi muhtelif alanlarda kullanılmış ve geniş coğrafyaya yayılmış bir İslam sanatıdır. İslam Devletinin kuruluşunun ardından basılan ilk sikkelerde yer alan hüsn-i hat sanatı, daha sonra taslar, ibrikler, kâseler ve şamdanlar gibi birçok madenî eserde de tezyinî unsur olarak kullanılmıştır. İslam'ın çeşitli devirlerine ait olan ve özellikle arkeolojik kazılar neticesinde elde edilerek günümüzde müzelerde sergilenen madenî eserler, hüsn-i hat sanatının madenî eserler üzerindeki kullanım şekli ve çeşitliliği hakkında, bu sanatın uygulandığı diğer alanlara nazaran bazı farklılıklar içerdiğini göstermektedir.

Makalede, hüsn-i hat sanatının alışılmışın dışında madenî eserlerde kullanılan insan ve hayvan figürlerinin harflerin bünyesinde yer aldığı tespit edilmiş olup söz konusu yazıların metinleri ve hat çeşitleri incelenmiştir. "Canlı Yazılar" olarak adlandırılan ve az sayıda bulunan figürlü yazılarla, ağırlıklı olarak Selçuklu ve Eyyubî dönemlerinden kalma eserlerde karşılaşılmaktadır. Çalışmada, British Museum 1848,0805.2 envanter numaralı ibrik üzerinden, eser tanımlaması, hat analizi ve metin tespiti yapılmıştır. Ayrıca bu çalışmada, maden sanatının tarihçesi ve tekniklerinin yanı sıra, hüsn-i hat sanatının tezyinî boyutuna da değinilirken, bu konular özelinde ciddi bir literatür taraması yapılmış ve temel kaynak niteliğindeki yayınlardan istifade edilmiştir. Bununla beraber çalışma, dünyanın çeşitli müzelerinden alınan örneklerin görselleriyle desteklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hüsn-i Hat, İbrik, İnsan Başlı Yazı, Maden Sanatı, Kûfî Hattı.

Human-Headed Inscriptions in Islamic Metal Art

Abstract

Calligraphy, aside from book arts, is an Islamic art that has been utilized across various fields such as architecture, metalwork, woodwork, and glasswork, spreading widely across different geographical regions. Originating on the first coins minted after the establishment of the Islamic State, calligraphy later became a decorative element in numerous metal artifacts like trays, ewers, bowls, and candlesticks. Metal artifacts spanning various periods of Islam, especially those obtained through archaeological excavations and currently displayed in museums, indicate that the application of calligraphy on metal artifacts differs in certain aspects compared to its use in other domains of art.

In this article, it has been noted that human and animal figures, unusual for calligraphy, are integrated within the letters in metal artifacts, and the texts and calligraphic styles of these inscriptions have been examined. Referred to as "Living Scripts," these rare figural inscriptions are predominantly found in artifacts dating back to the Seljuk and Ayyubid periods. This study focuses on the analysis of an ewer with inventory number 1848,0805.2 from the British Museum, including artifact description, calligraphic analysis, and text determination. The history and techniques of metal art, as well as the decorative dimension of calligraphy, are discussed in this study too, drawing upon a thorough review of relevant literature and utilizing key publications as primary sources. Furthermore, this article is supplemented with visuals of examples gathered from various museums around the world.

Keywords: Calligraphy, ewer, Human-headed Inscriptions, Art of Metal Working, Kufic calligraphy.

Giriş

Hüsn-i hat sanatı, Kur'an-ı Kerim'in indirildiği günden itibaren büyük bir gelişme göstererek çeşitli alanlarda kullanılmıştır. İslam'ın doğuşuyla başlayan ve günümüze kadar süren geliştirme ve güzelleştirme çalışmaları, hattın İslam sanatları içinde özgün bir sanat dalı olarak ön sıralarda yer almasını sağlamıştır.

Söz konusu geliştirme ve güzelleştirme çalışmaları, asırlar boyunca birçok yeni hat çeşidi ortaya çıkardığı gibi, hattın farklı malzemelerle farklı kullanım alanlarında uygulanmasına neden olmuştur. Asr-ı Saadet'ten başlayarak ve sonrasında kurulan İslam devletlerinin mimari yapılarında hüsn-i hat sanatı yer almaya başlamıştır. İslam devleti genişledikçe ve fethedilen yerlerin kültür ve sanatlarıyla karşılaştıkça, İslam sanatları nispeten bazı alanlarda birtakım etkileşimler göstermiştir.

Hat sanatının uygulandığı yerlerden bir tanesi maden sanatıdır. Kazılardan çıkan ve müzelerde yerini alan eserlerden görüldüğü kadarıyla hat sanatı madenî eserlerde yerini alırken kûfi ve sülüs yazı karakterlerin çokça kullanıldığı, alışılmıyın dışında az da olsa değişime uğradığı görülmüştür. Söz konusu eserlerde yeri geldiğinde hattın katı kuralları yıkılarak tezyinata hizmet edecek şekilde bazen sade bazen süslü bir şekilde yazıldığı örnekler bulunmaktadır.

Maden sanatında hüsn-i hat sanatı, Erken İslam Döneminden itibaren farklı nesnelere üzerinde uygulanmıştır. Üzerinde hat sanatı uygulanan sikkeler, kılıçlar ve günlük yaşamda kullanılan ibrik ve şamdan gibi nesnelere dünyanın çeşitli müzelerinde yerini almıştır. Bu eserlerin birçoğu üretildiği dönemin özelliklerini taşıyan yazılarla bezelidir. Özellikle Selçuklu ve Eyyubiler Devrinde az sayıda madeni eser üzerinde insan ve hayvan figürleri ile tezyin edilen ilginç örnekler rastlanılmaktadır. Araştırmacılar tarafından "Canlı Yazılar" olarak adlandırılan bu yazılar, aslında eserin ait olduğu dönemin kûfi veya sülüs yazı karakterleriyle yazılmış ve harflerinin yükselen uçlarına insan veya hayvan çizimleri eklenmiştir.

Bir canlı yazı örneği ele alan bu makale beş bölümden oluşmaktadır. Makalenin "Maden Sanatının Tarihi ve Teknikleri" adlı bölümünde önce maden sanatının tarihçesine ilişkin genel bir bilgilendirme yapılmıştır. Ardından "Hat Sanatının Tezyini Boyutu"ndan bahsedilip, maden sanatındaki hat sanatının tezyini boyutu ele alınmıştır. "Canlı Yazı Tabiri" bölümünde, bu tabirin ortaya çıkışı ve buna örnek teşkil edecek eserlere yer verildikten sonra, makalenin katalog olarak kabul edilebilecek bölümünde "British Museum'da bulunan 1848,0805.2 numaralı ibrik örneği" incelenmiş, "Değerlendirme ve Sonuç" kısmında ise çalışma ile elde edilen bulgular ve tespitlere yer verilmiştir.

MADEN SANATININ TARİHİ VE TEKNİKLERİ

Maden sanatı, insanlık tarihinde önemli bir yere sahip olan ve çeşitli kültürlerde farklı biçimlerde icra edilen bir sanat türüdür. Bu sanat dalı, insanlığın erken dönemlerinden beri var olmuştur. Bakır, altın, gümüş gibi metallerin işlenmesiyle yapılan eserler, antik çağlardan beri bilinmektedir. Özellikle Mısır, Mezopotamya, Hindistan ve Çin gibi eski uygarlıklarda maden sanatının zengin örneklerine rastlanır.

Dünyada ilk madencilik faaliyetlerinin, yaklaşık on bin yıl önce Anadolu'da, Diyarbakır'da bulunan Çayönü yerleşim yerinde başladığı belirlenmiştir.¹ Ancak, madencilik faaliyetlerinin gerçek anlamda başlaması, maden cevherlerinin ısı kullanılarak arıtılmasıyla olmuştur. Bu noktada, ilk üreticilik dönemine geçişte önemli bir merkez olarak kabul edilen Çatalhöyük'te, MÖ 7000'lerde ilk maden arındırma işleminin yapıldığı tespit edilmiştir.²

Maden sanatı, büyük uygarlıkların doğuşuna tanıklık eden Yakın Doğu topraklarında, Mısır, Mezopotamya, Anadolu ve İran gibi bölgelerde gelişmiştir. Maden, taş, kemik ve tahtadan daha üstün niteliklere sahip olan bir malzemedir ve rengi, parlaklığı, işlenebilirliği ve dayanıklılığıyla ön plana çıkar.³

MÖ 2. binin sonunda, demir ve çeliğin yaygın olarak üretilmesiyle Demir Çağı'na geçilmiştir. Çelik aletlerin kullanılması, maden bezeme tekniklerinin gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Çelikten örs, çekiç ve maşa yapıldıktan sonra madenlerin sıcakken işlenmesi kolaylaşmıştır.⁴

Eski Türklerde madencilik ve özellikle demircilik kutsal kabul edilen mesleklerdi. Nevruz bayramlarında Türk hükümdarları, örs üzerinde demir döverek bir tören gerçekleştirirler, bazı Şamanist Türk topluluklarında ise şaman ile demircinin aynı kökten geldiğine ve demirin kötü ruhları uzaklaştırdığına inanılırdı.⁵

Türkler, Orta Asya kökenli olan madeni, hem işlevsel araçlara hem de süs eşyalarına dönüştürürken, dönemlerinin sanatsal atmosferine zaman zaman ulaşılması zor katkılar da sağlamışlardır. Orta Asya'daki kazılar ve bulgular, Türklerin maden sanatındaki köklü geleneği ve ileri düzeyini açıkça göstermektedir. Ayrıca, Orta Asya'daki kurganlarda bulunan eserler, maden sanatının geniş bir kullanım alanına sahip olduğunu kanıtlar.

¹Ata Akcil, "MiningHistoryIn Anatolia - Part 1" 1 (01 Ocak 2006), 91.

²Gündağ Kayaoğlu, *Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını* (Ankara, 1985), 439.

³Ülker Erginsoy, "Maden Sanatı", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (İstanbul: Yem Yayın, 1997), 2/1140.

⁴Ülker Erginsoy, *İslam Maden Sanatının Gelişmesi* (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1978), 6.

⁵Ayşe Afet İnan, *Mustafa Kemal Atatürk'ün Karlsbad Hatıraları* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1991), 229.

Göktürklere ait bazı kalıntılar, Türklerin bakır madenini kullanımı hakkında bilgi vermektedir. 1925 yılında Rus arkeolog G. Borovka, Orhun Bölgesi'ndeki Noin-Ula'daki bir Juan Juan Hakan'ının mezarında demirli hançerler, ok uçları, at gemleri ve at üzengileri bulmuştur. Prof. MaCh'ang-shou, bu demirli eşyaları Göktürklerin Juan-Juanlar için yapmış olabileceğini ileri sürmektedir. Rus arkeolog Okladnikov, Baykal Gölü'nün doğusundaki Ulan-Ude şehrinde bir demir döküm yeri bulmuştur. Altay bölgesinin Tuyahat Kurganları'nda madenî tencere, üç dilimli ok uçları, kınılı bir bıçak, gümüş plaka ve kovaya benzer bir kazan bulunmuştur.⁶

Orta Asya'daki arkeolojik kazılardan çıkan, hayvan motifleriyle süslenmiş ve çeşitli madenlerden yapılmış figürlerin plastik değerleri, Selçuklu Dönemi maden işlerinde görülen benzer üslupların kökenleriyle ilgili ipuçları sunmaktadır. Türk süsleme sanatında at kültürüne dair sahneler, ayrı bir konu olarak oldukça belirgindir. Bu dönemin maden eserlerinin süslemelerinde, hayvan figürlerine kıyasla insan figürlerinin daha az yer aldığı gözlemlenmektedir.⁷

İran bölgesindeki maden sanatının tarihi, oldukça eskiye gitmektedir. MÖ 12. yüzyıldan itibaren Luristan bölgesinde, bronz döküm tekniğiyle madenî eserler, heykeller, levhalar ve aletler üretilmeye başlanmıştır. Ancak, günümüze kadar ulaşan eserler genellikle MÖ 8. ve 7. yüzyıllara aittir.⁸

Sasanî Dönemi'ne ait madenî kapların bir kısmı dökme olarak yapılmıştır, ancak çoğunluğu tabaka halinde dövme ve kabartma bronz eserlerdir. Sasanî kapları büyük bir çeşitlilik gösterirler. Bunlar arasında tabaklar en yaygın olarak tercih edilenleridir. Tabaklarda genellikle kralların tasvirlerine sıkça rastlanır.⁹ Sasanîler Devri'nde kullanılan kabartma, kazıma, niyello¹⁰ ve yıldız gibi süsleme teknikleri, Erken İslam Devri'nde de devam ettirilmiştir. Ancak, Erken İslam Devri maden eserleri, bu tekniklerin uygulanışı açısından bazı farklılıklar gösterir.¹¹

Erken İslam Döneminde tabak, tepsi ve tasları süsleyen konuların ve motiflerin birçoğu, form ve teknikler açısından Sasanî örneklerine dayanmaktadır. Ancak bazı Sasanî motifleri sembolik anlamlar taşıdığından, İslam Dönemindeki ustalarca tam olarak anlaşılammış ve sık sık değişikliklere uğramıştır. Bu nedenle, Sasanî Döneminde ifade ettikleri anlamlarını kaybederek kullanılmışlardır. Erken

⁶Erkin Ekrem, "Eski Türkler'de Demircilik ve Bakırcılık", *Bilge* 3/11 (1997), 8.

⁷Can Kerametli, "Türk ve İslam Eserleri Müzesinde Erken İslam", *Türk Etnografya Dergisi* 64 (Ocak 1974), 22.

⁸Güner İnal, *Türk-İslam Maden Sanatı* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1995), 6.

⁹İnal, *Türk-İslam Maden Sanatı*, 7.

¹⁰"Niyello", gümüş veya altın üzerine ince bir katman oluşturmak veya renklendirmek için kullanılan bir tekniktir.

¹¹Erginsoy, *İslam Maden Sanatının Gelişmesi*, 53.

İslam Dönemi eserlerini süsleyen konular ve motifler, Sasanî örneklerine bağlı olmalarına rağmen, genellikle yeni bir anlayışın sembolleri olarak veya sadece dekoratif amaçlarla kullanılmışlardır. Bu dönemin örneklerinde görülen tüm motifler, Sasanî motiflerine kıyasla daha stilize bir üslupla işlenmiştir.¹²

İslam Dönemi maden eserleri, Türkistan'dan İspanya'ya uzanan geniş bir coğrafyayı kapsamaktadır. 7. yüzyıldan 12. yüzyılın ortalarına uzanan dönemde üretilen madenî eserler oldukça sınırlıdır. Bu eserler arasında Sasanî eserlerinin benzerleri olduğu gibi, İslam'a özgü tipler de bulunmaktadır. Bu süreçte gümüş ve altın esere ilave olarak, birçok bronz eser de üretilmiştir.¹³

Bu döneme tarihlenen eserler arasında sıvı kapları ve armut biçimli ibrikler öne çıkmaktadır. Kıvrık kulpların ucunda genellikle palmetler bulunurken, gövdelerinde dikey yivler görülür. Ayrıca, şişkin gövdeli ve uzun, dar boyunlu ibrikler, horoz gagasına benzeyen ağızlarıyla dikkat çeker. Aynı zamanda, cennetten hayat getirdiğine inanılan kuş biçimli sıvı kaplar da bu dönemde üretilmiştir.¹⁴

İslam maden sanatında kakma tekniğiyle süslenmiş eserler, toplumda yüksek prestije sahip örneklerdir. Bunlar hangi döneme ait olursa olsun, genellikle asil sınıf ve varlıklı tüccar aileleri için üretilmişlerdir. Dolayısıyla kakma tekniği bir bölgenin veya dönemin tekniği olarak değil, daha çok "seçkin bir zümrenin tekniği" olarak nitelendirilmelidir.¹⁵

İslam Dönemi eserlerinde yer alan rölyefler genellikle alçak kabartma olarak işlenmiştir. Ancak bu kabartmaların konturları kalın ve derin yivlerle oyulmuş, daha belirgin hale getirilmiştir. Erken İslam Döneminde, kabartmaların üzerine kazıma tekniğiyle detaylar eklenmiş ve kabartmadan daha fazla önem verilerek çizgiyle yapılan süslemeler artmıştır.¹⁶Bazı kabartma desenlerle süslenmiş Erken İslam dönemi gümüş tabaklarında, Orta Asya sanatında İskit Döneminden itibaren kullanılan "eğri kesim" tekniğinin izleri görülür. Bu teknikle yapılan eserlerin, Erken İslam döneminde, özellikle 9. Yüzyılda Samarra, Horasan ve Maveraünnehir gibi Türklerin yoğun olarak yerleştiği yerlerde üretildiği veya Batı İran ile Mezopotamya'ya yerleşen Orta Asyalı ustalar tarafından yapıldığı düşünülebilir.¹⁷

İslam dünyasında maden sanatına her zaman büyük önem verilmiştir. Yemeklerde ve ziyafetlerde kullanılan zarif metal eşyalar, statü ve aile zenginliğinin

¹²Erginsoy, *İslam Maden Sanatının Gelişmesi*, 50.

¹³İnal, *Türk-İslam Maden Sanatı*, 13.

¹⁴Erdem Yücel, *Türk Maden Sanatı*, "Antik-Dekor" 21 (1993), 111.

¹⁵Erginsoy, "Maden Sanatı", 2/1144.

¹⁶Erginsoy, *İslam Maden Sanatının Gelişmesi*, 22.

¹⁷Erginsoy, *İslam Maden Sanatının Gelişmesi*, 69.

bir nişanesi olarak kabul edilmiştir. İslam klasik döneminde altın, gümüş ve bakır madenleri, ziynet eşyalarının yanı sıra dinar, dirhem ve diğer madenî paraların üretiminde yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Askeri gereçlerden günlük hayata, ticaretten sanat hayatına kadar birçok alanda kullanılan demir, kurşun, çinko gibi madenler ise o dönemin İslam coğrafyasının farklı bölgelerinden temin edilmiştir.¹⁸

Selçuklu Dönemi maden sanatı, Horasan'dan Suriye'ye, Mezopotamya'dan Anadolu'ya uzanan geniş bir coğrafyada benzer teknikleri kullanan zengin bir maden sanatı geleneğinin varlığını göstermektedir. Motif zenginliği ve özellikle kakma tekniğinin yaygın olarak uygulanması, maden sanatındaki üstünlüğün göstergesidir. Bu bakımdan Selçuklu dönemi, maden sanatı tarihinde "Altın Çağ" olarak bilinmektedir.¹⁹

Selçuklu Döneminde, maden sanatının merkezi olarak Horasan ve Herat öne çıkmaktadır. 11. ve 12. yüzyıllarda, bu bölgelerde sanat açısından son derece değerli eserler üretilmiştir. Örneğin, Herat'ta 1163 yılında yapıldığı düşünülen ve şu anda Leningrad Hermitage Müzesi'nde sergilenen bir tunç bakraç, bu dönemin ünlü ve başarılı örneklerinden biridir. Bakracın, geniş kuşaklara bölünmüş yüzeyi üzerinde örgülü kûfi harfleri, insan başları ile sonlanan harfler, süvariler, müzisyenler ve dansözlerden oluşan kuşak şeklinde işlenmiş gümüş levhalarla süslenmiştir.²⁰

Selçuklu Dönemi'nde Türklerin bıraktığı metal eserlerin çoğunun, hayvan figürleri veya küçük hayvan heykelcikleriyle süslenmiş olduğu bilinmektedir. Özellikle 12. yüzyılın sonu ile 13. yüzyılın başına tarihlenen Horasan yapımı bir grup ibrik, gövde şekli açısından Selçuklu türbeleriyle benzerlikler taşır. Bu ibrikler, Selçuklu ustalarının sadece hayvan formlarından değil, aynı zamanda anıtsal mimariden de ilham aldıklarını göstermektedir. Selçuklu madenî eserlerinin süslemelerinde bitki örgüleri, hayvan ve insan figürleri, geometrik desenler ve yazı gibi unsurlar ön plana çıkmaktadır. Örneklerin hepsinde, Orta Asya göçebe kültürünün etkileri belirgindir. Selçuklu eserlerinde kullanılan kompozisyonların sadece boş formüller olmadığı, aynı zamanda Şamanizm'e dayalı sembolik anlamlar da taşıdığı anlaşılmaktadır. Ancak bu figürlerin yazıdan ayrı bir şekilde kullanılmış olması,

¹⁸Hamza Aktan, "Maden", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 2003), 27/209.

¹⁹Fulya Eruz, *Konuşan Maden* (İstanbul, 1993), 23.

²⁰Güngör Yavuz, "Türk Maden Sanatı ve Bir Selçuklu Şamdanı", *Arkitekt*, (1968), 79.

canlı yazının ortaya çıkmasında etkili bir neden olarak görülmemelidir.²¹

Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi, İslam maden sanatının altın çağını oluşturmaktadır ki bu dönem Büyük Selçuklular ile başlamıştır ve Anadolu'da derin izler bırakarak maden atölyelerinin ve ekollerinin doğmasına yol açmışlardır. Anadolu'daki maden sanatının iki önemli ekolünü gözlemlemek mümkündür. Bunlar, Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu'da döküm tekniğiyle zengin eserler üreten ve Artuklu ekolü olarak bilinen atölyeler ile Konya'da yer alan gelişmiş diğer maden atölyelerinin meydana getirdiği ekoldür.²²

Orta Asya'dan gelen ve Uygurlar tarafından da benimsenen tezyini unsurlar, Karahanlılardan Gaznelilere, Büyük Selçuklulardan Anadolu Selçuklularına uzanan bir bağlantının izlerini taşımaktadır. Bu bağlantı, Anadolu Beylikleri döneminde devam edip Osmanlılar zamanına kadar uzanan bir geleneği beraberinde getirmiştir ki bu da Orta Asya'da kurulan Türk devletleriyle Anadolu'da kurulan Türk devletlerinin aynı zincirin bir halkası olduğunu göstermektedir. 10. yüzyıldan itibaren, Türk etkilerinin İslam Sanatına girmesiyle birlikte sanat hayatında bircanlılık gözlemlenmiştir. Erken İslam dönemi, farklı uygarlıkların etkisi altında bir başlangıç ve arayış dönemi olarak nitelendirilir. Ancak zamanla, bu karmaşık etkiler kendine özgü bir Türk-İslam Sanatını oluşturmuştur.²³

İç içe geçmiş spiral hatların düğümler oluşturarak birbirini takip eden daireler meydana getirmesi, Selçuklu maden süslemelerinin temel öğelerinden biridir. Özenle işlenmiş Selçuklu dönemi maden eserlerinde genellikle kitabeler bulunur. Bu kitabeler çoğunlukla iyilik ve bereket dileklerini içerirken, kakma tekniğiyle süslenmiş örneklerin kitabelerinde bazen eseri sipariş veren kişinin veya ustanın adı yer alır. Bazı durumlarda ise eserin yapım tarihi veya yapıldığı şehir belirtilir. Eserlerde adı, tarihi veya şehri belirtilen yazıların yanında, hükümdarın tahtında oturduğu, şehzadenin avlandığı, beylerin şölende keyif sürdüğü, uşakların hizmet ettiği, sazende ve rakkase gibi figürlere ilave olarak eski hikâyelerden ve astrolojik sembollerden esinlenen hayvan ve insan figürleri de bulunur²⁴

Anadolu'ya atfedilen Selçuklu maden sanatı eserlerinden çok az sayıda örnek bulunmaktadır. Bu durumun temel nedeni savaşlar, isyanlar ve tahribattır. Ancak, bulunan eserlerdeki yüksek kalite, ustalık, mükemmel malzeme ve teknikler, motifler, formlar ve standartlar, Anadolu Selçuklularının maden sanatında ne

²¹Fulya Bodur, *Türk Maden Sanatı* (İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, 1987), 25.

²²Muharrem Çeken, "Maden Sanatı", ed. Ali Uzay Peker, Kenan Bilici (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006), 552.

²³Eruz, *Konuşan Maden*, 21.

²⁴Kerametli, "Türk ve İslam Eserleri Müzesinde Erken İslam", 22.

denli yüksek bir seviyede olduğunu göstermektedir.²⁵

Osmanlı Devleti'nin Anadolu'da güçlenmesiyle birlikte Türk maden sanatı yeni bir karaktere bürünmüştür. Siyasi olaylar ve toprak kazanımlarıyla birlikte, malzeme çeşitliliği de artmış ve sanat yeni bir boyut kazanmıştır. Güçlü ve merkezi Osmanlı yönetimi, sanatı etkileyerek ortak özellikler gösteren bir üslubun ortaya çıkmasına öncülük etmiştir. Osmanlı maden sanatı her asırda değişime uğramış ve altın, gümüş, bakır ve pirinç gibi malzemeler yaygın olarak kullanılmıştır. Kısa bir süre için çinko da kullanılmıştır. Bu değişimler arasında süsleme, teknik ve biçim çeşitliliği, özellikle diğer İslam maden sanatlarından daha fazla farklılık göstermektedir.²⁶

Gaziantep, Kahramanmaraş, Mardin, Diyarbakır, Siirt, Malatya, Elazığ, Erzurum, Trabzon, Giresun, Ordu, Sivas, Tokat, Kayseri, Çankırı, Çorum, Amasya, Kastamonu, Gerede, Konya, Burdur, Denizli, Muğla, Kavaklıdere, Afyon, Kütahya, Balıkesir, Bursa, İstanbul ve Edirne Osmanlı Devleti döneminde geleneksel maden sanatı atölyelerinin başlıca bulunduğu yerler arasında sayılmaktadır.²⁷

Günümüzde, Türk maden sanatına ait önemli örneklerin bir kısmı yabancı müzelerde sergilenmektedir. Ülkemizde ise Ankara Etnografya Müzesi ile özellikle İstanbul'daki Topkapı Sarayı Müzesi, Türk ve İslam Sanatları Müzesi ve Askeri Müze gibi kurumlarda son derece değerli eserler bulunmaktadır. Bu eserlerin bazıları incelenmiş, araştırılmış ve bu araştırmalar yayınlanmıştır. Ancak, daha fazla araştırılması ve incelenmesi gereken birçok eser araştırılmayı beklemektedir.²⁸

HÜSN-İ HAT SANATININ TEZYİNİ BOYUTU

Hüsn-i hat çalışmalarının sanatsal değeri olabilmesi için, estetik kurallara uygun olmasının yanı sıra hüsn-i hat sanatının özgün özelliklerini taşıması da gerekmektedir. Plastik sanatlarda olduğu gibi, hüsn-i hat sanatında da istifte denge, renk uyumu, birlik, tekrar, zıtlık, ritim, simetri, asimetri ve orantı gibi estetiği sağlayan unsurlar bulunmaktadır. Bunlara ilaveten, her harfin kendine özgü ölçüsü, anatomik yapısı, harflerin başta, ortada, sonda yazılış şekillerindeki farklılıklar ve asırlar boyunca benimsenen incelikler, hat sanatına özgü estetik şartları oluşturur.²⁹

²⁵Hasan Özönder, *Dünden Bugüne Konya'nın Kültür Birikimi* (Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi, 1999), 176.

²⁶Tarcan Yılmaz, "Mimar Sinan Dönemi Mimarlığı ve Sanatı", *16. Yüzyıl Maden Sanatı*, ed. Zeki Sönmez (İstanbul, 1988), 362.

²⁷Kayaoğlu, *Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını*, 441.

²⁸Yavuz, "Türk Maden Sanatı ve Bir Selçuklu Şamdanı", 79.

²⁹Fatih Özkafa, "7.Uluslararası Türk Kültür Kongresi", *Türk Hat Estetiğindeki Farklılaşmalar Bakımından*

Hüsn-i hat bir yazı sanatı olması hasebiyle yazının içerdiği mesajı iletmekle yükümlü bir sanattır. Bu nedenle levhalar dışında bir yapıda veyahut bir nesnede kullanılan hat, bu amacından uzaklaşmadığı gibi yerine göre uygun mana içeren metinlerle icra edilmiştir. Mimari eserlerin kapılarında “Yâ Fettah” (ey kapıları açan) duası, cami kible duvarında Müslümanların kiblesini gösteren âyet “fevellivecheke” âyeti bu durumun örneklerindedir. Maden sanatında benzer bir durum söz konusudur. Çünkü eserin sahibi ve sanatçısı hakkında bilgi içeren metinler dışında madenî nesnenin kullanımına uygun metinler yer almaktadır. Örneğin kılıçlarda Fetih Sûresinin ilk ayetleri işlenirken taslar ve ibriklerde sağlık ve afiyet dileyen dualar yazılmıştır.

Hüsn-i hat sanatında, metni düzenlerken dengeli bir istif dağılımı oluşturmak, çizgileri yerinde inceltip kalınlaştırmak, estetik kıvrımlar oluşturmak, dikey, yatay ve diyagonal hatları uyumlu bir şekilde kullanmak, bazen simetriyi bazen de asimetriyi tercih etmek aynı zamanda bazı harfleri ve hareketleri ritmik olarak tekrarlamak gibi birçok işlem gerçekleştirilir.³⁰ (Resim 1) Ancak, herhangi bir yapı veya nesnede tezyinî unsur olarak kullanılan hüsn-i hat sanatının bir hat levhasında “sanat eseri” olma kriterlerini sağlasa da sağlamasa da bulunduğu yerin veya nesnenin sanat değerine değer kattığı aşikârdır. Bu sanatın bir İslam sanatı olması, esere değer katmasının yanında bir de hüviyet kazandırmaktadır.



Resim 1 Hattat Hamid Aytaç'a ait bir levha (Hüsrev Subaşı'dan)

Önceden belirtilen özelliklere bağlı kalarak İslam sanatlarının önde gelen dalları arasında yerini muhafaza eden hüsn-i hat sanatının tezyinî unsur olarak kul-

→

Kadırga Sokullu Camii (7.Uluslararası Türk Kültür Kongresi, Konya: Atatürk Kültür Merkezi, 2012), 2754.

³⁰İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Türklerde Yazı Sanatı* (Ankara, 1958), 12.

lanımı asırlar boyunca birbirini takip eden İslam devletlerinin tamamında kullanılmıştır. Müslümanlar, İslam'ın ilk dönem sikkelerini basarken o sırada tedavülde bulunan Bizans ve Sâsânî sikkelerden etkilenmiş olmalarına rağmen tasvir yasağına uyarak söz konusu sikkelerdeki resimleri kaldırıp yerine hüsn-i hat sanatına yer vererek hükümdarın adı, unvanları, sıfatları ile dualar ve kelime-i tevhid gibi dinî ibarelere yer vermişlerdir.³¹ (Resim 2).



Resim 2 Ebü'l-Abbas es-Seffâh dönemine ait Abbâsî altın sikkесinin ön ve arka yüzleri (Oğuz Tekin'den)

İslam maden sanatına sikkelerle giriş yapan hüsn-i hat sanatı daha sonra

³¹Oğuz Tekin, "Sikke", *TDV İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul, 2009), 37/179.

maden sanatında geniş bir sahaya yayılmış, zamanla kullanım alanları ve çeşitliliği çoğalmıştır. Bu sanatın uygulandığı aynı eserlerde bile, birden fazla hat çeşidi ile bir süs unsuru olarak kullanılmıştır.

CANLI YAZI TABİRİ

Horasan'da 12. yüzyılın ortalarında kakma tekniğinde büyük bir ilerleme kaydedilmiş ve İslam sanatında madenî eserlerde görülen, harflerin insan ve hayvan formunu aldığı yeni bir yazı tarzı ortaya çıkmıştır. Bu yeni tarz, “canlı yazı” olarak adlandırılmıştır.³² Ancak bu terimin yeni bir yazı türünü ifade etmesi tartışmalıdır. çünkü bu yazılar, o dönemin sülüs veya kûfiyazı karakterleriyle yazılmıştır.

İlk olarak bu figürlerin sülüs hattında yaygın olan dikey harflerin süsü olarak algılanan zülfenin yerine konulduğu düşünülse de bu figürlerin zülfenin yerine kullanılmadığı anlaşılabilir. Zira sülüs hattında, zülfe her yükselen harfe yerleştirilmez; “elif”, “kef”, “lâm”, “râ”, “dâl”, “nûn” gibi harflerin başlangıçlarında kullanılır. Canlı yazılarda yer alan figürler ise ekseriyetle dikey harflerin bitişinde veya bazı harflerde başlı başına harflerin yerine kullanılmışlardır. Bu yazılarda, harf çizgileri insan ve hayvan vücutlarını oluşturur. Bu tür figürlü yazı kuşaklarında, bazıları okunabilir nitelikteyken bazıları tamamen dekoratif amaçlıdır.

Bu tür figürlü yazılar genellikle maden işlerinde kullanılmış ve günümüze kadar birkaç nadir örnek ulaşmıştır. Bunlar arasında, 1163 tarihli en eski örnek olan Bobrinsky kovanı (Rusya'nın Hermitage Müzesi'nde), Cleveland Sanat Müzesi'nde bulunan Wade kupası ve Musul testisi, Fransa Milli Kütüphanesi'ndeki Cabinetdesmédaillés'te bulunan Fano kupası, Freer Galerisi'nde yer alan bir bronz kalem kutusu (1210-1211) ve Louvre Müzesi'nde bulunan Zodyak testisi ve bakır leğen, ve son olarak British Museum'da bulunan Blacas testisi ve başka bir testi yer almaktadır.³³

D. S. Rice'a göre figürlü yazılar üç tipe ayrılır. İlki, yükselen harfler insan başlarıyla sona erer (Resim 3); Barbara Brend'e göre, bu tip, meyvesi insan başı şeklinde olan efsanevi “vakvak ağacı” olarak bilinmektedir. İkincisi, yazılar tamamen insan veya hayvan figürlerinden oluşur; Rice bunu “canlı yazı” olarak adlandırmaktadır.(Resim 5) Üçüncüsü de, “yerleşik” (meskun) olarak adlandırdığı, hayvanların, harfler arasındaki boşlukları doldurduğu yazılardır.³⁴(Resim 5)

³²D.S. Rice, “The Wade Cup in the Cleveland Museum of Art. 39 pp.20 plates, 31 figs. Paris: LesÉditionsduChêne, 1955.”, *Bulletin of the School of OrientalandAfricanStudies* 19/3 (1957), 588.

³³Irvin Cemil Schick, “Script as Image in Cross-CulturalPerspective (300–1600 ce)”, *Signand Design*, ed. BrigitteMiriamBedos-Rezak, Jeffrey F. Hamburger (Washington, 2016), 175.

³⁴Schick, “Script as Image in Cross-CulturalPerspective (300–1600 ce)”, 174.



Resim 3

https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object:ISL:uk:Mus01:12:en (Erişim tarihi 06:03.2024)



Resim 4

<https://www.britishmuseum.org/collection/image/33984001>, (Erişim tarihi 06:03.2024)



Resim 5

https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object:ISL:de:Mus01:24:en (Erişim tarihi 06:03.2024)

British Museum 1848,0805.2 Numaralı İbrik Örneği

Eser tanımlama formu:	
Genel Ad / Nesne türü	İbrik
Müze numarası/ Envanter No:	1848,0805.2
Tanım	Pirinç ibrik. Astrolojik sembollerle işlenmiş, yazıtlı ve gümüş kakmalı dekorasyon.
Kültürler/dönemler	12. yüzyıl
Üretim tarihi	1180-1200 (yaklaşık)
Üretim / Yapım yeri:	Asya: Afganistan: Herat (şehir)
Malzemeler	Pirinç, gümüş
Teknik	Kazıma, işlemeli (gümüş)
Boyutlar	Yükseklik: 40 cm, Genişlik: 20 cm, Derinlik: 17 cm
Müze raporu	<p>British Museum'da Dr. M. Hughes tarafından yapılan bilimsel analiz, bileşimin %80,3 bakır ve %19,3 çinko, dolayısıyla pirinç olduğunu gösteriyor.</p> <p>Bu ibrik, 12. yüzyılın sonlarında ve 13. yüzyılın başlarında Herat'a atfedilen benzer şekilli bir grup ibrikten biridir.</p> <p>Bunlardan biri 'Tiflis ibiği' olarak bilinir (Ward 1993:76-7), nesnenin şeklini öven bir şiirle yazılmıştır. güzelliği ve (yıkama) işlevine gönderme yapması. Dekorasyon, figürlü, astronomik ve kaligrafik imgelerin ustaca düzenlenmiş ve işlenmiş bir kompozisyonundan oluşur: boyunda ve omuzda kabartma aslanlar ve muhabbet kuşları görünür. Her biri gece veya gündüz evini temsil eden zodyak burcunu taşıyan gezegenler en geniş kayıta görünür. Kûfi ve nesih³⁵ hatla yazılmış Arapça yazıtlar, gümüşle vurgulanmış insan başlarıyla canlandırılmıştır. Detay, yivli pirinç levha üzerinde gümüş ve bakır ışıltılarıyla kakmanın ana metal üzerindeki parlak etkisini gösteriyor.</p>
Edinme adı / Satın alındığı yer:	Charles Lenormant
Önceki sahibi/eski koleksiyon:	Jean Baptiste Claude Odier
Edinme tarihi:	1848
Edinme notları:	1845'ten önce bu ibrikler Rota adlı Romalı bir kuyumcunun elindeydi; daha sonra Parisli M. Odier'nun mülkiyetine geçti.
Departman:	Orta Doğu
Kayıt numarası:	1848,0805.2

³⁵ İbrikte kullanılan yazıların çeşitleri kûfi ve nesih olarak tanımlanması yanlıştır. Doğrusu nesih yerine sülüs olmalıdır.

İbriğin genel görünümü:

12. yüzyılın sonlarına ve 13. yüzyılın başlarına tarihlenen Afganistan'ın Herat şehrine atfedilen ibrik, figürler, astronomik imgeler ve hat sanatıylaoluşan bir kompozisyonunu içerir.İbriğin boyun ve omuz kısmında kabartma aslanlar ve muhabbet kuşları yer alırken, ana gövdede gece ve gündüzü simgeleyen zodyak burçları yer alır.³⁶ Arapça yazılar ise kûfî ve sülüs hatlarla yazılmış olup, gümüşle vurulanmış insan başlarıyla süslenmiştir.

İbriğin 12 yivli olan ana gövdesindeki yazılar, birbirlerine rûmî ve tepeliklerle bağlanmış, her yivde bir pafta olacak şekilde yerleştirilmiştir. Yazı kuşakları arasında kalan boşluklarda av hayvanları ve onları kovalayan yırtıcı hayvanlar yer almaktadır. Aynı figürlere ibriğin kulpunda da yer verilmiştir.

12 burcun yer aldığı kuşağın alt ve üst kısmı rûmî motifleriyle süslenmiştir.



Resim 6: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/33984001>, (Erişim tarihi 06:03.2024)

³⁶Schick, "Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300–1600 ce)", 175.



Resim:8



Resim:9



Resim:10



Resim:11



Resim:12

Resim 7 İbriğin kısımları

İbriğin hat sanatıyla tezyin edilmiş bölümleri:

1. İbriğin boyun kısmında bulunan kûfi kuşak yazısı (Resim 7)

Kûfi hatıyla yazılmış olan bu kuşak yazısının herhangi bir yerinde canlı figür kullanılmadığına göre canlı yazı örneği teşkil etmemektedir. Fakat dikey harflerinin bitişinde bitkisel süsleme veya rûmîyi andıran tezyini unsur bulunmaktadır.

dır. Yazı metninde: “Sahibine hayır, bereket, devamlılık, güç, afiyet ve keramet” manasındaki “باليمن والبركة والدوام والدولة والعافية والكرامة لصاحبه³⁷”, “bi'l-yümnive'l-bereketi ve'd-devâmive'd-devleti ve'l-afiyeti ve'l-kerameti lisahibihi” ibaresi yer almaktadır.



Resim 8. <https://www.britishmuseum.org/collection/image/33984001>, (Erişim tarihi 06:03.2024)

2. İbriğin boyunla gövde arasındaki düz zeminde bulunan sülüs yazı (Resim 8)

İbriğin bu bölümünde yer alan yazı sülüs hattıyla yazılmış olup dikey harflerin bitişi insan başıyla tamamlanması itibarıyla canlı yazı örneğine uymaktadır.

Yazı metni: Elde edilen görselden okunabildiği kadarıyla; “sahibine izzet, keramet, saadet, devlet,.....” manasındaki “بالعز والكرامة والسعادة والدولة..لصاحبه” “bi'l-izzive'l-kerâmetive's-saâdetive'd-devleti...lisahibihi” ibaresi yer almaktadır. Harflerin arasında kalan boşluklar bitkisel süslemeler ve rûmîlerle doldurulmuştur.



Resim 9 <https://www.britishmuseum.org/collection/image/33984001>,

³⁷ Sahibine anlamındaki “lisahibihi” (لصاحبه) kelimesi yukarıda parantez içinde belirtilen (حبه) kısmı yazılmamış olup ibriğin diğer yazılarından tespit edilmiştir.

(Erişim tarihi 06:03.2024)

3. İbriğin gövde üst kısmında bulunan kûfi yazı (Resim 9)

İbriğin bu bölümünde yer alan yazı örgülü kûfi hattıyla yazılmış olup dikey harflerin insan başıyla bitmesi hasebiyle canlı yazı örneğine uymaktadır. Yazı zeminini bitkisel süslemelerle doldurulmuştur.

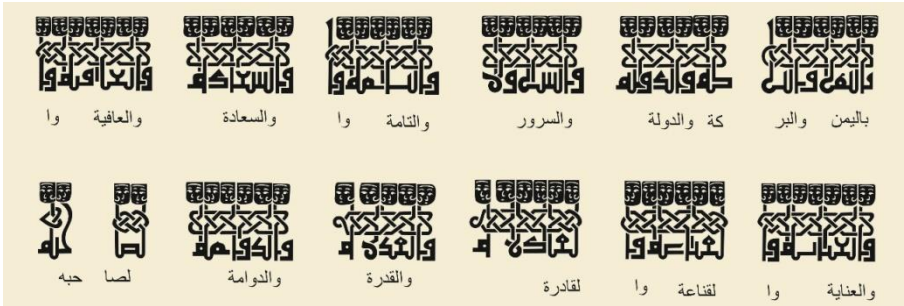
Yazı metni: “Sahibine, hayır, bereket, devlet, mutluluk, tamamlanma, saadet, afiyet, inayet, kanaat, kâdir olma, kudret, ve devamlılık” manasına gelen

“باليمن والبركة والدولة والسرور والتامة والسعادة والعافية والعناية والقناعة والقادرة والقدرة والدوامه”
 “bi'l-yumnive'l-bereketi ve'd-devleti ve's-sürûrive't-tâmetive's-saâdetive'l-âfiyeti ve'l-inâyetive'l-kanâative'l-kâdiretive'l-kudreti ve'd-devâmetilisâhibihî” ibaresi yer almaktadır. (Çizim 1)



Resim 10 <https://www.britishmuseum.org/collection/image/33984001>,

(Erişim tarihi 06:03.2024)



Çizim 1: İbriğin gövde üst kısmında yer alan kûfi kuşak yazısı

4. İbriğin gövde alt kısmında bulunan sülüs kuşak yazısı (Resim 10)

İbriğin gövde alt kısmında yer alan yazı sülüs hattıyla yazılmış olup dikey harflerin bitişi insan başıyla tamamlanması itibariyle canlı yazı örneği teşkil et-

mektedir. Yazı zemini bitkisel motifler ve rûmîlerle süslenmiştir.

Yazı metninde: “tamamlanma, nusret, saadet, kanaat, afiyet, inayet, devlet, bekâ, izzet, nasr, devamlılık, kâdir olma, kudret” manasına gelen

“والتامة والنصرة والسعادة والقناعة والعافية والعناية والدولة والبقاء والعز والنصر والدوام والقادرة والقدره” “ve't-tammeti ve'n-nusretive's-saadedi ve'l-kanaati ve'l-afiyeti ve'l-inayeti ve'd-devleti ve'l-bakaa'ive'l-izzi ve'n-nasrive'd-devâmive'l-kâdiretive'l-kudreti” ibaresi yer almaktadır.



Resim 11 <https://www.britishmuseum.org/collection/image/33984001>,
(Erişim tarihi 06:03.2024)

5. İbriğin kaide kısmında bulunan kûfi kuşak yazısı (Resim 11)

Bu bölümde kûfi hattıyla yazılmış olan kuşak yazısındaki dikey harflerin biçiminde insan başı yerine bitkisel motifler ve rûmîyi andıran tezyini unsur bulunması hasebiyle canlı yazı örneği teşkil etmemektedir.

Yazı zemini bitkisel motifler ve rûmîlerle süslenmiştir.

Yazı metninde “hayır, bereket, devamlılık, mutluluk, tamamlanma, afiyet, inayet, kanaat, kâdir olma, kudret, devlet” manasına gelen

“باليمن والبركة والدوام والسرور والتامة والعافية والعناية والقناعة والقادرة والقدره والدولة” “bi'l-yümnive'l-bereketi ve'd-devamı ves-sürûrive't-tammetive'l-afiyeti ve'l-inayeti ve'l-kanaati ve'l-kâdiretive'l-kudreti ve'd-devleti” ibaresi yer almaktadır.



Resim 12 <https://www.britishmuseum.org/collection/image/33984001>,
(Erişim tarihi 06:03.2024)

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

“Canlı Yazılar” tabiri, maden sanatında harflerin canlı bir varlık (insan veya hayvan) ile birleştiği hüsn-i hat sanatına yabancı maden araştırmacıları tarafından verilen addır. Maden dışında herhangi bir sanat alanında görülmeyen bu tür yazıların, İslam’dan önce figürlerin sıklıkla kullanıldığı gayrimüslim sanattan veya hut da vakvak üslubundan etkilenecek ortaya çıkmış olması muhtemeldir. Bu konuda yapılan araştırmalar gösteriyor ki; özellikle yabancı araştırmacılar ve onlara atıfta bulunan Müslüman araştırmacılar canlı yazı örneklerini taşıyan madenî eserleri tanımlarken kullanılan hat çeşitlerinin birinden “nesih” olarak bahsetmektedirler. Ancak “nesih” diye adlandırdıkları hat çeşidi, eserin yapıldığı dönemin “sülüs” hattıdır. Söz konusu eserlerde ağırlıklı olarak Selçuklu veya Eyyûbî Sülüsü diye adlandırmak mümkün olsa da makalede bu hat çeşitlerinden umumî olarak “sülüs” şeklinde bahsedilmiştir.

British Museum 1848,0805.2 numaralı ibrik örneği incelendiğinde, boyun, üst düz zemin, gövde üst kısmı, gövde alt kısmı ve kaide olmak üzere beş ayrı yerde hüsn-i hat sanatına yer verilmiştir. Boyun, gövde üst kısmı ve kaidedeki yazılar kûfî hatıyla yazılmıştır. Üst düz zemin, gövde alt kısmındaki yazılar ise sülüs hatıyla yazılmıştır.

İbriğin üst düz zemininde ve gövdede bulunan kûfî ve sülüs yazılar, canlı yazı tanımlamasına uymaktadırlar. İbriğin yazılı bütün bölümlerinde aynı metne yer verilmiş olması dikkat çekici bir husustur. Metin, ibriğin sahibine yapılan dua niteliğinde bir ibare olup yazıldığı alanın uzunluğuna göre bazı kelimeler eksiltmiş veya ilave edilmiştir. İbrikte yer alan metnin doğru şekilde tespit edilebilmesi için ibriğin gövde üst kısmında bulunan kûfî yazının çizimi yapılmış olup şu anlamdaki ibare okunmuştur:

(Bu ibriğin) sahibine, hayır, bereket, devlet, mutluluk, tamamlanma, saadet, afiyet, inayet, kanaat, kâdir olama, kudret, ve devamlılık (dilenir³⁸)

Hemen bu yazının altında yer alan ve sülüs hatıyla yazılan ibareye “nasr” “nusret” “iz” gibi kelimeler ilave edilirken “lisahibih”, kelimesi boyun yazısında yarım yazılmış, kaide yazısında ise hiç yazılmamıştır.

Metinde yer alan “ve’t-tammeti”, “ve’l-kâdireti” gibi bazı ifadelerin Arapçada yaygın şekilde kullanılmaması, mana seyrine uygun düşmemesi ve “ve’l” (ل) gibi bazı harflerin fazladan yazılmış olması (bkz Çizim 1) bu yazıları ibriğe uygulayan sanatkarın Arapçaya hakim olmamasını göstermiş olup mühtedi (sonradan Müs-

³⁸ Bu paragrafta parantez içinde yer alan kelimeler metinde bulunmamaktadır fakat dil açısından mananın tam oluşması için ilave edilmiştir.

lüman olmuş) olma ihtimalini akla getirmektedir.

Küfi hattıyla yazılan metinler arasında bir benzerlik bulunsa da gövde üst yazısında yükselen harflerden bir örgü örülmüş ve örgünün üstüne çıkan uzantılara insan başı eklenmiştir. Bu ilaveler yazının harf anatomisini ve iki yazının arasındaki üslup birliğini etkilememiştir.

Sülüs hattıyla yazılan metinler ise Selçuklu Sülüsünün özelliklerini taşımakta olup Selçuklu mimarisinde görülmeye alışılmış zemini tezyinli yazılara benzemektedir.

Sonuç olarak, makalede ele alınan örnek üzerinde yapılan değerlendirme ve incelemeler neticesinde, “canlı yazı” tabirinin bir hat çeşidi olarak algılanmaması gerektiğini, yazıldığı dönemde hüsn-i hat sanatında kullanılan yazı çeşitlerinin bazılarına eklenmiş bir süsleme şeklinin sonucu olarak ortaya çıkan bir tabir olduğunu söylemek mümkündür. Bu tezyinî üslup, hüsn-i hat sanatının anatomik yapısına müdahil bir unsur gibi görünse de hattın manevi boyutuna, İslâmî hüviyetine ve taşıdığı mesaja her hangi bir olumsuz etki etmemektedir. “Canlı Yazılar” diye tabir edilen bu figürlü yazıların günümüze kadar gelişen İslam maden sanatında tercih edilmemesi ve diğer İslâmî sanatlarda rastlanmaması İslam’da tasvire sıcak bakılmamasına bağlanabilir.

Author Contributions / Yazarların Katkısı: In the each of th conceptualization, methodology, software, investigation, writing review, editing and discussion processes, author-1 contribution rate is 51% and author-2 contribution rate is 49%.. / Kavramsallaştırma, metodoloji, yazılım, araştırma, metin taslağının hazırlanması, metnin yazılması ve tartışma süreçlerinin her birinde, yazar-1 katkı oranı %51, yazar-2 katkı oranı %49’dur.

Funding / Finansman: This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Conflicts of Interest / Çıkar Çatışması: The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Akcil, Ata. "Mining History In Anatolia - Part 1" 1 (01 Ocak 2006), 90-92.
- Aktan, Hamza. "Maden". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 27/306-310. Ankara: TDV Yayınları, 2003.
- Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı. *Türklerde Yazı Sanatı*. Ankara, 1958.
- Bodur, Fulya. *Türk Maden Sanatı*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, 1987.
- Çeken, Muharrem. "Maden Sanatı". ed. Ali Uzay Peker, Kenan Bilici. 543-552. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.
- Ekrem, Erkin. "Eski Türkler'de Demircilik ve Bakırcılık". *Bilge* 3/11 (1997), 6-9.
- Erginsoy, Ülker. *İslam Maden Sanatının Gelişmesi*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1978.
- Erginsoy, Ülker. "Maden Sanatı". *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. 2/1138-1147. İstanbul: Yem Yayın, 1997.
- Eruz, Fulya. *Konuşan Maden*. İstanbul, 1993.
- İnal, Güner. *Türk-İslam Maden Sanatı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1995.
- İnan, Ayşe Afet. *Mustafa Kemal Atatürk'ün Karlsbad Hatıraları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1991.
- Kayaoğlu, Gündoğ. *Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını*. Ankara, 1985.
- Kerametli, Can. "Türk ve İslam Eserleri Müzesinde Erken İslam". *Türk Etnografya Dergisi* 64 (Ocak 1974), 116-127.
- Özkafa, Fatih. "7.Uluslararası Türk Kültür Kongresi". *Türk Hat Estetiğindeki Farklılaşmalar Bakımından Kadırga Sokullu Camii*. 2751-2772. Konya: Atatürk Kültür Merkezi, 2012.
- Özönder, Hasan. *Dünden Bugüne Konya'nın Kültür Birikimi*. Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi, 1999.
- Rice, D.S. "The Wade Cup in the Cleveland Museum of Art. 39 pp.20 plates, 31 figs. Paris: Les Éditions du Chêne, 1955." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 19/3 (1957), 586-588.
- Schick, Irvin Cemil. "Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300-1600 ce)". *Sign and Design*. ed. Brigitte Miriam Bedos-Rezak, Jeffrey F. Hamburger. 173. Washington, 2016.
- Tekin, Oğuz. "Sikke". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 37/179-184. İstanbul, 2009.
- Yavuz, Güngör. "Türk Maden Sanatı ve Bir Selçuklu Şamdanı". *Arkitekt*, 78-81.
- Yılmaz, Tarcan. "Mimar Sinan Dönemi Mimarlığı ve Sanatı". *16. Yüzyıl Maden Sanatı*. ed. Zeki Sönmez. İstanbul, 1988.
- Yücel, Erdem. *Türk Maden Sanatı*. "Antik-Dekor" 21 (1993), 110-114.

Edebî Sistematik ve Belâğatin Perspektifinden Türk Müziğindeki Bestelerarası İlişkilerin Analizi

Analysis of Inter-compositional Relations in Turkish Music from the Perspective of Literary Systematics and Rhetoric

Musa Kazım Tığhoğlu 

Doktora Öğrencisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Türk Müziği, Konya, Türkiye

PhD. Student, Necmettin Erbakan University, State Conservatory of Turkish Music, Department Of Turkish Music, Konya, Türkiye

mktigli@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0003-1240-9578>

Article Type / Makale Tipi

Research Article / Araştırma Makalesi

DOI: 10.31591/istem.1468503

Article Information / Makale Bilgisi

Received / Geliş Tarihi: 15.04.2024

Accepted / Kabul Tarihi: 03.06.2024

Published / Yayın Tarihi: 30.06.2024

Cite as / Atıf: Tığhoğlu, Musa Kazım. "Edebî Sistematik ve Belâğatin Perspektifinden Türk Müziğindeki Bestelerarası İlişkilerin Analizi". *İstem* 43 (2024), 333-356.

<https://doi.org/10.31591/istem.1468503>

Plagiarism / İntihal: *This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software. / Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi.*



Copyright / Telif Hakkı: "Authors retain the copyright of their works published in the journal, and their works are published under the CC BY-NC 4.0 license. / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC-BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanır."

Edebî Sistematik ve Belâgatın Perspektifinden Türk Müziğindeki Bestelerarası İlişkilerin Analizi

Öz

Sanatta özgünlük esas olsa da her sanatçı, eserlerinde eslâfın eserlerinden etkilenir ve bilerek ya da bilmeyerek bu eserlerdeki bazı unsurları eserlerinde yeniden işler. Bu durum, husûsiyetle de bir an'aneye bağlı olan sanatlarda eserlerin oluşturulması sırasında birtakım benzerliklerin ortaya çıkmasına neden olur. Rastlanılan bu benzerlikler, Doğu ve Batı edebiyatlarında olduğu gibi Batı müziği müzikolojisi sahasında da tanımlanmış ve sınıflandırılmıştır. Ancak Türk müziği literatüründe benzer bir sınıflandırma eksikliği bulunmaktadır. Türk müziği üzerine çalışan araştırmacıların, bu tür benzerlikleri genellikle "nazîre", "melodik-ritmik benzerlik", "gönderme", "çeşitleme", "ezgi atfı", "bestekârlık meşki" gibi terimlerle tanımlamakta olduğu, ancak kullanılan terimin kavramla her zaman uyumlu olmadığı ve farklı terimlerin aynı mefhumlar için kullanıldığı gözlemlenmiştir. Makalede Klasik Türk edebiyatı belâgat terminolojisinden yola çıkılarak, literatürdeki bu kavram kargaşasına bir çözüm önerisi sunulmuş, Türk müziğindeki bestelerarası ilişkilerin tanımlanması ve açıklanmasında kullanılabilen yeni terimler önerilmiştir. Türk edebiyat ve belâgat sanatlarında nazîre ve serikât-ı şî'riyye başlıkları altında yer alan ve metinlerarası ilişkileri tanımlayan terimler incelenmiş, bunlardan bazıları olan nazîre, tazmîn, iktibâs, irsâl-i mesel, tehzîl, tevârüd, selh, ilmâm, mesh, iğâre, nesh, intihâl, akd ve hâll terimleri ile Türk müziğindeki bestelerarası ilişkilerin tarif ve tasnifine yönelik yeni bir öneride bulunulmuştur. Adı geçen her bir terim Türk müziğinin önde gelen bestekârlarından örneklerle açıklanmıştır. Bu bağlamda Dede Efendi, III. Selim, Şakir Ağa, Zekâî Dede ve bazı yakın dönem bestekârlarının eserlerinden örnekler kullanılmıştır. Bu makalede ayrıca daha geniş bir düzeyde, sanatçıların seleflerinin eserlerinden nasıl yararlandıklarını ve neden bu yöntemle başvurdukları irdelenerek bunun gelenek/tradisyon oluşumuna nasıl bir etkisi olduğu açıklanmaktadır. Önceki eserlerden malzemelerin ne şekilde ve neden kullanıldığı, ortaya çıkan sonucun kalitesine göre adlandırmanın nasıl değişeceği edebiyat terimleri ile farkları gösterilerek izâh edilmiştir. Tesbit edilebildiği kadarıyla bu çalışma, sahasında bir ilk olma özelliği taşımaktadır. Batı müziğindeki bestelerarası ilişkiler Burkholder tarafından "müzikal ödünç" kavramı altında 14 maddeye ayrılarak sınıflandırmaktadır. Onun bu tasnifi yaparken kullandığı terimlerin çoğunlukla edebiyat mahreçli olması, çalışmanın ilham kaynaklarından biri olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Belâgat, Müzikte Benzerlik, İktibâs, İntihal.

Analysis of Inter-compositional Relations in Turkish Music from the Perspective of Literary Systematics and Rhetoric

Abstract

While originality is essential in art, every artist is influenced by the works of their predecessors and, consciously or unconsciously, incorporates some elements from these works in their creations. This situation particularly causes the emergence of certain similarities during the creation of artworks that adhere to a tradition. These encountered similarities have been defined and classified in the field of Western musicology just as in Eastern and Western literature. However, there is a lack of a similar classification in the literature of Turkish music. It has been observed that researchers working on Turkish music generally define these types of similarities with terms such as "nazîre," "melodic-rhythmic similarity," "reference," "variation," "melody attribution," "meshk of composing," but the terms used do not always align with the concepts, and different terms are used for the same concepts. This article proposes a solution to the conceptual confusion in Turkish music literature, using the terminology of Classical Turkish literary rhetoric. New terms are suggested to define and explain inter-compositional relationships in Turkish music. In this regard terms that describe intertextual relationships under the headings of "nazîre" and "serikât-ı şî'riyye" in Turkish literature and rhetoric arts were examined, and a new proposal for the definition and classification of inter-compositional relationships in Turkish music was made using the terms: nazîre, tazmîn, iktibâs, irsâl-i mesel, tehzîl, tevârüd, selh, ilmâm, mesh, iğâre, nesh, intihâl, akd, and hâll. Each of these concepts is explained with examples from prominent Turkish music composers. In this context, examples from the works of Dede Efendi, Sultan Selim III, Şakir Ağa, Zekâî Dede, and some contemporary composers were used. This article also broadly examines how and why artists utilize the works of their predecessors and explains

how this method impacts the formation of tradition. The manner and reasons for using materials from previous works, and how the designation changes based on the quality of the resulting outcome, have been explained by highlighting the differences with literary terms. As far as we can ascertain, this study represents a pioneering contribution to its field. In Western music, inter-compositional relationships are classified by Burkholder under the concept of “musical borrowing,” divided into 14 categories. His classification, which predominantly utilizes literary terms, has been a source of inspiration for this study.

Keywords: *Turkish Music, Rhetoric, Similarity in Music, Citation, Plagiarism.*

Giriş

Her bir sanat eseri onu ibdâ eden sanatçının eseri olduğu kadar onu doğuran geleneğin de mahsûlûdür. Bir bestekâr ne kadar “özgün” ya da “farklı” olursa olsun kendi tarzını oluştururken büyük oranda kendinden önce yaşamış bestekârlardan etkilenir (Varèse-Wen-chung, 1966, 15) ve bilerek ya da bilmeyerek önceki eserlerdeki bazı unsurları eserlerinde yeniden işler. Bu durum, bilhassa gelenekli sanatlarda, eserler arasında birtakım benzerliklerin ortaya çıkmasına neden olur.

Bu benzerliklerin tarif ve tasnif edilmesi müzikolojinin çalışma alanlarından biridir. Batı müziği üzerinde araştırmalar yapan müzikologların, bu alana özellikle son yüzyılda ilgi duyduğu, Burkholder’ın çalışmalarından sonra bu alana duyulan ilginin her geçen gün arttığı görülmektedir (Hare, 2005; Lee, 2016). Burkholder bestekârların mevcut eserlerden nasıl yararlandıklarını tanımlamak adına, bu benzerlikleri 14 başlık altında tasnif etmiş (Burkholder, 1994, 854) ve bu tasnif ondan sonraki araştırmacılar tarafından bazı küçük farklılıklar haricinde genel kabul görmüştür (Blackburn, 2019,141).

Türk Müziği literatüründe ise bu benzerliklerin tasnifi noktasında araştırmacılar arasında intibak ve uzlaşmanın olmadığı, bu sahada bir “*kavram kargaşası*”nın (Uslu, 2012: 141) mevcut olduğu görülmüştür. Daha önce de bu duruma dikkat çeken araştırmacılar olmuşsa da önerilen, *melodik ve ritmik benzerlik* veya *gönderme* (Baydar, 2010, 291), *ezgi atfı* (Kaçar, 2020, 66), *ödünç alma, çeşitleme* (Uslu, 2012, 157, 160), *nazîre* (Baloğlu, 2020), bestekârlık meşki (Karakaya, 2020, 330) gibi tanım ya da terimlere bakıldığında, çalışma alanının tamamını kapsayabilecek bir terminolojinin henüz kurulamamış olduğu anlaşılmıştır.

Araştırmacıların çoğunlukla nazîre terimini kullandığı görülmektedir. Esasında edebiyata ait bir ıstılah olup Osmanlı’nın artistik düşüncesine önemli bir mevkî işğâl eden nazîre, edebiyattaki kadar sık olmasa da müzikte de kullanılmaktadır (Feldman, 1997, 43). Bununla birlikte kendisine mahsus çeşitli kurallara bağlı müstakil bir form olması hasebiyle nazîre, müzik eserleri arasındaki her türlü benzerliği tanımlamak için kullanılabilir bir terim olmaktan uzaktır.

Türk müziği eser varlığında birbiriyle bir şekilde illiyet/benzerlik barındıran eserlerin aralarındaki bu ilişkileri tasnif ve tarif ederken daha önceki araştırmacılar tarafından önerilen ve sıklıkla birbirlerinin yerine kullanılagelen alıntı, atıf, ezgi atfı, gönderme, çeşitleme veya ödünç alma gibi tanımlamalar ise benzerliklerin keyfiyetini, nüanslarını ve aralarındaki ilişkiyi ifade etmekte yetersiz kalmaktadır.

Edebiyatta ise metinlerarası ilişkiler yüzyıllardan beri derinlemesine analiz edilmiş, bu ilişkiler ince nüansları ile tanımlanmış ve kategorize edilmiş bulunmaktadır. Türk müziği müzikolojisindeki bu eksikliğe bir çözüm önerisi olarak belâgatte metinlerarası (intertextual) ilişkileri tanımlayan ve serikât-ı şî’riyye başlıkları altında yer alan terimlerin sunulabileceğini düşünmekteyiz. Makalede, bu terimlerden bazıları olan; *nazîre, tazmîn, iktibâs, irsâl-i mesel, tehzîl, tevârüd, selh, ilmâm,*

mesh, iğâre, nesh, intihâl, akd ve hâll ile Türk müziğindeki bestelerarası ilişkiler açıklanmaya çalışılmıştır.

Türk müziği gibi kuşaktan kuşağa aktarımı notadan ziyade, sözlü bir gelenek olan meşk müessesesi ile temîn edilen an'anevî müziklerde, eserlerin kulaktan kulağa, üstattan talebeye aktarımı sırasında oluşmuş olabilecek değişiklikler, ilâveler, benzeşmeler göz önünde bulundurulursa, tesbit edilen illiyetler bağlamında kimin kime kaynaklık ettiğini kesin olarak söylemek, bazı *buluş*ları muayyen bestekârlara hamletmek sûretiyle bestelerarası ilişkilerin kurulması güçleşmektedir. Ayrıca yakın dönemdeki bazı araştırmalarda (Korkmaz, 2018, 8-21); ("Musikiye Dair-1/Mustafa Doğan Dikmen ve Harun Korkmaz", 2016) bugün elde bulunan notalarda muayyen bestekârlara atfedilen bazı eserlerin farklı bestekârlara ait olabileceği öne sürülmektedir. Dolayısıyla eserleri kronolojik sıraya koymanın imkânsızlığı değilse de güçlüğü göz önünde bulundurularak bu çalışmada kimin kimden etkilendiği/aldığı gibi sorulara kesin cevaplar aramaktan sarfınazar edilecek, bunun yerine herhangi bir müzik eserinde karşılaşılabilecek benzerliklerin nasıl tarif ve tasnif edilebileceği üzerinde durulacaktır.

Bu makalede aynı zamanda daha geniş bir düzeyde, sanatçıların seleflerinin eserlerinden nasıl yararlandıklarını ve neden bu yönetime başvurduklarını da irdeleyerek bunun gelenek/tradisyon oluşumuna nasıl bir etkisi olduğu anlaşılacak istenmektedir. Dolayısıyla bu sorular etrafında Türk müziğinin entelektüel faaliyetinin bir vechesi ve bu durumun fikrî arka planı ortaya konmaya çalışılmıştır.

Bazı olguları tanımlayan kavramları keşfetmeyi amaçlayan bir araştırmacının, araştırmasını kuram oluşturma deseni çerçevesinde biçimlendirmesi gerekecektir (Yıldırım - Şimşek, 2018, 353). Kuram oluşturma, toplanan verilerden yola çıkarak daha önceden bilinmeyen birtakım sonuçları birbiri ile ilişkisi içinde açıklayan bir modelleme çalışması demektir (Glaser, 1978). Bu çalışma da kuram oluşturma desenini kullanan bir nitel araştırma olduğu için doküman analizi ve karşılaştırmalı analiz desenlerine de başvurulmuştur. Edebiyat ve müzik disiplinlerine ait terminoloji ortak olarak kullanılıp müziğe ilişkin bazı olguların açıklanıp tanımlanabileceği tümevarımcı (inductive) bir yaklaşımla ortaya konmuştur.

1. Felsefî Arka Plan ve kuramsal çerçeve

Fehm etmege sen de himmet eyle

Ol gevheri bul da sirkat eyle

Şeyh Gâlib (Şeyh, 1923, 101).

Sanatçılar, kendilerinden önce teşekkül etmiş olan geleneğin takipçileri oldukları kadar geleneğe kendi ilâvelerini yapmak sûretiyle aynı zamanda onu şekillendirenlerdir. Bu şekilde gelenek sanatçıyı sanatçı da geleneği oluşturmaktadır. Sanatçı ile gelenek arasındaki bu ilişki bütün gelenekli sanatlar için geçerlidir. Dolayısıyla gelenek oluşumunun devâm edebilmesi, gelenekten yararlanarak *ibdâ* ve *ihtirâ* faaliyetinin sürebilmesi için öncelikle çok *himm*et ve gayret edilerek geleneğin iyice *fehm* edilmesi, oradaki *cevher*lerin fark edilebilmesi gerekmektedir.

Bazı çağdaşları tarafından, eseri *Hüs*n ü *Aşk*'ın *Mesnevî*'den çalıntı olmasıyla

itham edilen Şeyh Gâlib'in mezkûr mesnevisinin Fahriye-i Őâirâne kısmındaki Şu mısraları (Şeyh, 1923, 100) gelenekle sanatçının ilişkisinin nasıl olması gerektiğini ağıklaması bakımından önemlidir. Bu mısralardan, Gâlib'e göre, kendisini de başarılı gördüğü sanat vadisinde, var olan veya olacak eserlerin/sanatçılarının başarılı sayılabilmesi için ne gibi özellikler taşıması gerektiğine dair ipuçları bulmak mümkün.

Tarz-ı selefte tekaddüm itdüm

Bir başka lgat tekellüm itdüm

Bir Şeye takaddüm etmek sözü öbeği lgatlerde Şöyle ağıklanıyor: *Mukaddem* yani daha önce olmak (Cudi, 2006, 543), *tefevvuk* etmek yani daha başarılı olmak (Cudi, 2006, 543), kıdem ve protokolde nde olmak (Devellioġlu, 2004, 1024), (Paşa, 2000, 848), (Redhouse, 1987, 576). Bir diğer ifadeyle bir Şeye takaddüm edenin; ondan protokolde nde olması, ona öncü olması veya ondan ileri gitmesi gerekiyor. Dolayısıyla "tekaddüm etmek" bir Şeyin zaman çizgisinde öncesinde olmayı ifade etmenin yanısıra, onu geliştirme ve ileriye götürme (tefevvuk) anlamıyla, sonrasında olmayı da ifade etmekte ve *selefin tarzına tekaddüm ettim* ifadesi Şu iki anlama da gelebilmektedir.

1. Benden nekilerin tarzını geğtim, onlara tefevvuk ettim.

2. Benden nekilerin tarzından önce geldim (onu ben ibdâ ettim).

Gâlib'in vezni de anlamı da bozmayacak Şekilde tefevvuk kelimesini kullanabileceksen, muhtemelen selef ve kıdem arasındaki tezdâdi göz önünde bulundu-rarak tekaddüm kelimesini kullanması, bu iki çeviriyi de kastettiğini akla getiriyor. Gâlib, bu iki eviri birlikte düşünüldüğünde, sanatta yaratma kudretinin zamandan âzâde bir Şekilde iŐlediđini, kıdemden ancak ibdâ kabiliyeti ile olduğunu ihsâs ettiriyor.

Takaddüm kelimesinin kökü olan kıdem Tanrı'nın varlığının baŐlangıcının olmaması ve mevcdiyetinin baŐkasına ihtiyaç duymaması (Yavuz, 2002, 394) Şeklinde tanımlanır. İslam kültüründe öncesi olmayan ilk El-Kadım olan Allah'tır. Buradan hareketle Şu çıkarımda bulunmak mümkündür: Sanat ilhâmının kaynağı ilâhîdir ve sanatkâr kendi üretiminin de tıpkı kendinden nekilerde olduğu gibi bu ilâhî nüvenin bir tezâhürü olduğunun farkında olarak bu kaynaktan beslenip, *selefin tarzından* yararlanarak yeni ve daha güzel bir ifade biçimi bulmalı, kendinden nekilerden daha başarılı eserler ortaya koymalıdır.

Platon da *İon*'da, Şiir ve müziğin kaynağının ilâhî olduğu ve bir silsile halinde Tanrı'dan, muselere; muselerden sanatçılara ve en son onları izleyen seyircilere aktarıldığı fikrini, mıkna-tısın bir demir zincirin sonuna kadar çekimini aktarması metaforuyla açıklanmakta ve büyük epos Şâirlerin Şiirlerini Tanrı'nın ilhâmıyla yazdıklarından bahsetmektedir. Tanrı'dan gelen bu ilhâm zinciri sanatkârın selefinden ilhâm alması, halefine ilhâm olması Şeklinde devâm eder ve zincirin son halkası olan seyirciye ulaŐır (Platon, 2010, 42).

Gelenekli sanatlarda sanatçı kendinden önce söylenmiş Şeyleri kendine has bir Şekilde yeniden terennüm edebilir, kendinden önce yapılmış eserlerle çeşitli

yollarla illiyetler kurabilir, yukarıda zikredilen vâsıtalarla mevcut eserlerden yararlanabilir. Çünkü önceki eserler de de aynı ilhâmın bir parçasıdır. Şu kadar var ki, bunu yaparken Gâlib'in ifadesiyle *tarz-ı sefe takaddüm* etmesi yani sefele geçebilmesi ve aynı şeyleri söylüyor olsa bile *bir başka lûgat tekellüm* etmesi, yeni bir ifade ortaya koyması aranır. Molla Câmî bir gazelinde sanatçının *sefele tekaddüm* etmesinin gerekliliğini bir güzele elbise giydirmek metaforuyla şöyle açıklamaktadır:

İyi bir fikir latif endamlı bir güzele benzer. Böyle birine ne giydirilse yakışır fakat sonraki elbise eskisinden daha aşağı olursa bu, o güzeli utandırır. Gerçek mahâret, onun sırtından çuha hırkayı alıp, ona ipekli elbise giydirebilmektir (Olgun, 1973, 68).

Benzer sözleri Molla Câmî'den 1000 yıl kadar önce, 5. yüzyılın başlarında yaşamış Romalı dilbilimci ve filozof Macrobius'da da buluyoruz. Macrobius, *Saturnalia*'da şunları söylüyor: "İki seçkin şâirin aynı şeyi söylediğini duymaktan daha sevindirici ne olabilir? İkincisi, kendisinden önceki şâirin sözlerini kendi eserine öyle mahâretle aktarmıştır ki, başkasından ödünç aldığı sözler kendi icadı gibi görünmektedir (Kelly, 1999, 3)."

William Boyce, Handel'in kendinden önceki bestecilerden yaptığı alıntılar hakkında şöyle demektedir "O başkalarının çakıl taşlarını alır ve onları parlatarak elmas haline getirir (Gresham College, 2011)."

Benzer fikirlere birbirlerinden çok farklı kültür coğrafyalarında, çok farklı çağlarda rastlanması, gelenekli sanatlar içerisinde, mevcut eserlerden faydalanmanın doğal karşılandığını, hatta bunun, ilhâm alınan eserden daha güzelini ortaya koymak kaydıyla, bir sanat telakkî edildiğini göstermektedir. Nitekim sanat eserinde olması gereken asıl farklılık -özellikle klâsik sanatlar için- üslûptaki farklılıktır. Kusur sayılan, bir sanatçının kendisinden önce ifade edilmiş bir düşünceyi aynı tarz ile terennüm etmesidir. İşte bu durum şiir terminolojisinde "*serikât-i şîriyye*" yani şiire ait serikât veya "*ahz ve serikât*" yani alma ve çalma olarak adlandırılır. Sanılanın aksine serikât doğrudan kötü bir ahlâkî durum olan hırsızlığı değil, kelimenin lûgat anlamı olan "*gizlice alma*"yı hatırlatır şekilde kullanılmıştır (Saraç, 2016, 270). Serikât bahsinin bedii sanatların içinde zikredilmiş olması bunu desteklemektedir (Saraç, 2016, 272).

Türkçe'de çalmak kelimesinin bir başka karşılığı olan uğurlamak/uğrulamak tıpkı serikât gibi gizlilik kökünden gelip, her zaman sadece hırsızlığı değil, gizlice almayı da karşılamaktadır (Gülensoy, 2007, 959). Bu kelimenin zarf olarak gizlice, gizli gizli şeklindeki anlamına gerek dîvan edebiyatında gerekse halk edebiyatında pek çok örneğine rastlanılan "uğrun uğrun" söz öbeğinde; sıfat olarak "gizli" şeklindeki anlamına ise günümüzde kullanımdan düşmüş olan "uğrun kapı" gibi söz öbeklerinde rastlanmaktadır. Bâkî'nin, hocası Zâtî'nin bazı mazmunlarını şiirlerinde kullanması üzerine Zâtî'nin verdiği cevâbı bize aktaran Nefî'nin, ahz ve serikât anlamında *uğurlamak* kelimesini kullanmış olması (Pala, 2004, 11), sanat eserinde alma ve gizlice alma/çalma anlamında "uğrulma/uğurlama" kelime-

sinin kullanılabileceğini göstermektedir

Dediler Zâtî'ye birkaç gammâz

Bâkî-i zâğ uğurlar sözünü

Dedi ol bülbül-i güلزâr-ı sühân

Besle kargayı çıkarsın gözünü

Osmanlı şâirleri aynı şeylerin aynı tarzda tekrarlanıp durmasını çığnemik söz yani *hâyîde sühân* olarak değerlendirmiş ve bunu ancak sanatı öğrenmek isteyen müptedîlere reva görülen bir eylem telakkî etmişlerdir. Bunda sanattan söz etmek imkânsızdır. 16. yüzyıl şâiri Mesîhî bir kasidesinde bunu şöyle ifade eder (Mesîhî, 2014, 41):

Almazam ağzuma ben ma'ni-i hâyîdeyi hiç

Değilem tıfl ki hâyîde idinem iftâr

Müziğe ait bazı olguların açıklanması için neden edebiyat ve belâğata başvurulduğu akla gelebilir. Öncelikle müziğin iyi anlaşılabilmesi için disiplinler arası çalışmalara ihtiyaç vardır (Koç - Yıldırım, 2019, 24). Bu anlama faaliyeti sürecinde müzik araştırmacıları zaman içinde, tarih, sosyoloji, felsefe, tasavvuf, dilbilim, edebiyat gibi ilim dallarından, tıp, matematik ve fiziğe kadar varan geniş bir yelpazede, farklı disiplinlere başvurma gereği duymuşlardır.

Çalışmanın odak noktasını teşkil eden Türk müziği özelinde şu net olarak söylenebilir ki Osmanlı/Türk mûsikîsi tarihinde her dönemde toplam repertuar içinde saz eserleri pek az bir yer tutarken, repertuarın büyük bir bölümünü sözlü eserler oluşturmuştur. Bu hâlâ böyledir (Behar, 2019, 79).

Müziğin iki temel sütunu olan beste ve güftenin kendilerine mahsus diyaloklere sâhip iki ayrı dil formu olduğu fikri sıklıkla karşımıza çıkan düşüncelerdendir. Notalar tıpkı kelimeler gibi duyguları ifade eden bir dildir (Cooke, 1959, 25). Tanbûrî Cemil Bey'e göre ise bu dil ilâhî bir dil yani *lisanullahtır* (Ayas, 2018, 86). Dil ve müziğin kulağımıza hitap eden olgular olmalarından dolayı bu iki kavram, İlâhî dil olan vahyi de kapsayacak şekilde, İslam tarihinde de pek çok yerde birlikte düşünölmüştür ("Music in the Islamic Tradition - Abdal Hakim Murad", 2017).

Her ne kadar müziğin ifade gücü yüksek bir dil olduğu sürekli söyleneğelse de bu dil, sözlüğü olan ve semantiğe sâhip bir dil değil, baştan ayağa istiâre olan mücerret bir dildir. Ali Rifat Çağatay'ın ifadesiyle müzik; "*tabiat-ı şiiiriyenin nevi-diğeri*" yani şiir doğasının bir başka çeşididir (Çağatay vd., 2021, 97).

Mûsikî kelimesinin etimolojisine ilişkin rivâyetlerde müzik karşımıza - söylenip dinlenen bir mefhum olması itibarıyla- bir tür dil olarak çıkmaktadır. Bu rivâyetlerden en yaygınına göre mûsikî kelimesi, peri anlamına gelen *mousa* - muse- kelimesine dil anlamına gelen *ika* kelimesinin eklenmesiyle oluşmuştur ve perilerin konuştuğu dil -perice- anlamına gelmektedir (Tanrıkorur, 2020, 13). Dolayısıyla müzik ve dilin ayrılmaz bir bütün olduğunu, müziğin aslında kendine has bir retoriğe sâhip olan bir dil formu olduğunu söylemek hata olmayacaktır.

Müzik ve edebiyat birbiriyle en çok ilişki barındıran iki sanat dalı olduğu-

dan iki sanat da daha iyi anlaşılabilmei için birbirine ihtiyaç duymaktadır. Tarih boyunca da zaten müzik ve şiir hep yan yana, iç içe olmuştur. Şiir ve müzik, tarih sahnesine birlikte çıkmış iki kardeştir ve bu iki sahanın tarihi birbirlerinin içinde mezc olmuştur; öyle ki müzik ve şiirin tarihine dair sık sık yapılagelen ayırıştırma- lar, iki araştırma sahasının aynı ölçüde intibâkının görölmesiyle neticelenmiştir (Winn, 1981, 1). Örneğın, İslam'dan önce Türklerde de müzik ozanlar tarafından ibdâ edilmiş ve mûsikînin şiirden ayrılmadığı bu ilk devirlerde ozan, bahşı, kam gibi adlarla anılan şâirler, aynı zamanda hep mûsikîşinas olmuşlardır (Ergun, 1942, 7).

Klasik Türk musikîsinde remel, hezec, hafif gibi bazı usûl adlarının aynı zamanda aruz bahirlerinin adları olması, murabbâ, nazîre, müstezâd gibi bazı form adlarının mûsikîde de kullanılması bu iki disiplin arasında bidâyetinden beri var olagelen irtibat ve geçişkenliğe bir diğeri örnektir. Dolayısıyla edebiyata ait bazı terimler ile müziğe dair bazı mefhumların açıklanabileceğini ileri sürmei yanlış olmayacaktır.

Batı müziği araştırmaları yapan müzikologların da benzer yaklaşımı benimsemiş görünüyor. Burkholder çalışma alanının bütünü için “*ödünç alma*” terimini en kullanışlı terim olarak değerlendirmektedir. Ona göre *iktibâs/alıntılama* çok spesifik; *var olan müziği kullanma* çok hantal ve *metinlerarasılık* çok genel bir adlandırmadır (Hare, 2005, 5). Burkholder'ın benimsemiş olduğu ve esasında edebiyat mahreçli olan bu terimin, Macrobius'un bir nevi nazîre veya pastiş -*pastiche*- anlamında kullandığı ödünç şiir -*poeta mutuatus*- (O'Connor vd., 2014, 199) teriminden geliyor olması muhtemel görünüyor. Burkholder'ın, tasnifinde kullandığı *patchwork* (cento), *allusion* (telmîh), *paraphrase* (açıklama), *quotation* (alıntı/iktibâs) gibi diğeri terimlerin bazılarının da yine edebiyata ait terimlerden alınmış olduğu anlaşılmalıdır (Abrams - Buchholz, 1993).

İki edebî metin arasındaki bu gibi benzerlikleri tanımlamaya çalışma faaliyeti günümüzde metinlerarası okumanın doğmasına yol açmış (Abrams - Buchholz, 1993, 9), bu ilişkilerin daha iyi tesbit edilmesi adına, metinlerarasılık -*intertextuality*- dalı Batı Edebiyatı'nda da edebî sanatlardan bağımsızlaşarak müstakil bir araştırma sahası haline gelmiştir (Tepebaşı, 2015, 87).

Esasında bu konular Türk Edebiyatı geleneğinde özellikle şâirlerin poetikalarını okuyucuya sundukları divan mukaddimelerinde bilhassa şâirin orijinallığı ve gelenek bağlamlarında kendine genişçe yer bulmuş bir tartışma konusudur. Bu çerçevede geleneğe uygun, orijinal ve anlaşılır söz söylemenin zorluğu, Farsça Divan'ının mukaddimesinde Fuzûlî'ye şunları söyletebilmiştir:

Öyle zamanlar olmuştur ki gece sabaha kadar uyanıklık zehrini tatmış ve bağrım kanaya kanaya bir mazmunu bulup yazmışım; sabah olunca diğeri şâirlerle tevârüde düştüğümü görüp yazdıklarımı çizmişimdir. Öyle zamanlar olmuştur ki gündüz akşama kadar düşünce deryasına dalıp şiir elması ile kimse tarafından söylenmemiş bir inci delmişim; bunu görenler, “bu mazmun anlaşılmıyor, bu lafız erbâbı arasında kullanılmaz ve hoş görülmez” der demez o mazmun gözümde

düşmüş hatta kalemi elime alıp onu kâğıda geçirmek bile istememişimdir. Ne tuhaf hâldir bu, söylenmiş bir şey evvelce söylenmiştir, diye; söylenmemiş bir söz de evvelce söylenmemiştir, diye yazılmıyor (Tarlan, 1998, 10).

Osmanlı şâirleri yukarıda zikredilen yöntemlerin bir kısmını sanat olarak görmüşken bazılarını bir *uyûb-i şiiir cümlesinden* -şiiir ayıplarından- (Olgun, 1973, 113) bir intihâl -plagiarism- faaliyeti olarak değerlendirmişlerdir.

Araştırma sahasının müzikle ilgili kısmının tümünü kapsayan bir üst başlık olarak İngilizce literatürde müzikal aşılama "*musical grafting*" (Plumley, 2013) gibi farklı terimlerin önerilmiş olduğu; zaman içinde "*musical borrowing*" ifadesinin büyük oranda benimsenmiş olduğu görülmektedir. Burkholder'ın mevcut müzik eserlerinin yeni eserlerde ne şekillerde kullanıldığına ilişkin kaleme almış olduğu *The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field* isimli bu makalesinde müzikal *alıntı* yöntemlerini 14 başlık altında sınıflandırmaktadır. Bu yöntemlerden bazıları sadece polifonik müzikle ilgili olup bunlara Türk müziğinde rastlanmaktadır.

Türkçe literatürde ilgili yayına atıf yapan bazı araştırmacıların *borrowing* kelimesini *ödünç almak* (Öztürk, 2019) şeklindeki tercümesini benimsedikleri görülüyor. Bu çeviri konuyu tam olarak ifade etmemektedir. *Borrowing*, Türkçedeki emânet, âriyet, eyreti, ödünç kelimelerinin yanısıra; *istiâre* (Redhouse, 1987, 99), *iktibâs* (Redhouse, 1987, 163) gibi edebî terimleri de karşılayan bir kelimedir. Kelime yerine göre salt "almak" anlamında da kullanılabilir (Redhouse, 1987, 189). Burkholder'ın bu kelimeyi terim anlamıyla *ahz ve serikâtın* tamamını kapsayacak şekilde geniş anlamda kullanılmakta olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim Burkholder bu terimi mevcut bir eserden "bir şey" alıp onu yeni bir eserde kullanmak şeklinde açıklanmaktadır. Bu "bir şey" nağmeden, strüktürel plana kadar herhangi bir şey olabilir (Burkholder, 1994). Ödünç/eğreti/emanet alınan şeyin geri vermek üzere alındığı, müzikte geri vermek üzere bir şey alınmayacağı göz önünde bulundurulursa bu terimin ödünç şeklinde çevrilmesi hatalı olacaktır.

2. Araştırmanın Problemi

Bu araştırma şu probleme cevap aramaktadır:

Türk müziği eserlerinde varlığı bilinen ve çeşitli çalışmalarda farklı terimlerle karşılanmış olan bestelerarası ilişkiler ne şekillerde karşımıza çıkmaktadır ve bunların tarif ve tasnifinde belâgat ve şiiirin hangi istihlaları kullanılabilir?

3. Yöntem

Giriş bölümünde detayları üzerinde durulduğu üzere, eserler arasındaki ilişkilere, edebiyatta olduğu kadar müzikte de rastlandığından şiiir ve belâgat terimlerinin Türk müziği eserlerindeki bestelerarası ilişkilerin tanımlanmasında da kullanılabilirliğini önermek yanlış olmayacaktır. Edebiyat ve müzik daha önce farklı yönleriyle bir arada incelenirse de henüz Türk müziğindeki bestelerarası ilişkilere henüz şiiir ve belâgat terminolojisi tarafından yaklaşılmadığı görülmektedir.

Bu çalışmada, edebiyat ve müziğin benzer iki yönü karşılaştırılarak bunlar arasında daha önce kurulmamış ilişkiler kurulmaya çalışılacağından çalışma ku-

ram oluşturma deseni çerçevesinde yürütülecektir. Bu çalışma literatürde gömülü teori *-grounded theory-* (Charmaz, 2015) şeklinde de karşımıza çıkan ve toplanan verilerden yola çıkarak daha önceden bilinmeyen birtakım sonuçları birbiri ile ilişkisi içinde açıklayan bir modelleme yapmaya imkân sağlayan kuram oluşturma (Glaser, 1978) desenini kullanacaktır.

Çalışmanın omurgasını teşkil eden belâgat terimlerine geçmeden önce şunu vurgulamak gerekiyor: Sarf ve nahiv belâgatten çok daha eski bir ilim dalı olup, daha çok esere konu olmuşsa da belâgatın terimleri sarf ve nahiv terimlerinden daha fazladır. Sarf ve nahiv terimlerinin sayısı 655'i aşmazken, belâgat terimleri 1000'in üzerindedir (es-Sâmil, 2013). Dolayısıyla çalışmada Türk edebiyatında kullanımda olan terimler tercih edilmiş, araştırmanın belâgatle ilgili kısmının evreni için şu eserler benimsenmiştir:

Belâgat-i Osmâniyye -Ahmet Cevdet Paşa (Paşa vd., 2000)-

Edebiyat Lüğati -Tâhirü'l-Mevlevî (Olgun, 1973)-

Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat -Yektâ Saraç (Saraç, 2016)-

Arap Belâgat âlimi İbnü'l-Esîr'e göre serikâtü's-şi'riyyeyi -şiiirler arasındaki bağları- tesbit etmek ancak sayısız şiiri ezberlemek ve inceliklerine vâkıf olmakla mümkündür (İbnü'l-Esîr, 1973, 3/223).

Özellikle Türk müziğinde seyir, makam gibi bağlayıcı unsurlar olduğundan dolayı benzerlikler bestenin yapısal özelliklerinden kaynaklanabilir (Işıkhan vd., 2020, 6). Dolayısıyla bunların alıntı mı yoksa makam ve usûle mahsus zaruretlerden ileri gelen benzerlikler mi olduğunu tesbit etmek güç olabilir.

4. Bulgular ve Yorumlar

Klasik Türk edebiyatından müzikolojiye aktarılabilceği düşünülen terimleri şu şekilde sıralayabiliriz:

4.1. Nesh/İntihal -plagiarism-:

Nesh kitap kopyalamak anlamına gelen *istinsahla* aynı kökten gelmekte ve lafız ve mânâyı herhangi bir ilâve yapmaksızın olduğu gibi almak anlamında kullanılmaktadır (İbnü'l-Esîr, 1973, 3/222), (Saraç, 2016, 271). *İktibâsa* bir şey denmez fakat bunu saklayıp da kendi düşünce kuvvetinin ürünü gibi göstermeye elbette *intihâl* denir (Naci - Kurnaz, 1986, 27). Türk edebiyatında olduğu gibi Türk müziği sahasında zaman zaman yekdiğerini hırsızlıkla suçlayan sanatçılar olmuştur. Özellikle modern zamanlarda bu mesele çeşitli davalara, hukûkî tartışmalara da konu olan güncel bir mesele haline gelmiştir.

Buna misal olarak çok eser zikretmek mümkünse de bir eserle örneklen-dirmeyi yeterli görüyoruz.

İbrâhim el-Aryân'ın Bayâtî Arap Sazsemâisi¹, ismi pek çok yerde *intihâl*le birlikte anılan (Gökçe, 31 Temmuz 2013) Muzaffer Özpınar tarafından kendi adına kaydedilmiştir.

¹ <https://divanmakam.com/attachments/saz-semâisi-ibrahim-alaryan-arap-bayati-v2-pdf.71959/>

4.2. Mesh/İğâre

Sözlükte, şeklini bozmak, ucubeye çevirmek (Paşa, 2000, 728) ve insanın (Tanrı tarafından) hayvana çevrilmesi -*metamorfoz*- (Redhouse, 1987, 1852) anlamlarına gelen mesh, edebî istilahta başkasının şiirindeki mânâyı aynen muhafaza etmek ve kelimeleri az çok değiştirerek yazılan bu yeni şiiri kaynak göstermeden kendine mal etmek demektir. Kıymet bakımından ikinci söz ilkenden daha değerli ise bu durum makbul sayılmışken daha kıymetli değilse bu kötü bir durum olarak görülmüştür (Saraç, 2016, 271).

Fethi Karamahmudoğlu'nun bir bestesi buna örnek olabilir. II. Selîm'in Sûzidilârâ Yürüksemâisi'nden alındığı çok belli olan bu eserde önce yürüksemâideki iki ölçü bir aksaksemâi ölçüsüne sığdırılmış, devâmında lafzî ternnümdeki "amân"



Resim 1 III. Selim Sûzidilârâ Yürüksemâi'sinin zemîni

Aksak Semai



Resim 1 Fethi Karamahmutoğlu Sûzidilârâ Ağırsemâi



Resim 3 III. Selim'in yürüksemâi'sinin terennümü

kelimesinin yerleştiği 6 dörtlük her bir ölçü 10 dörtlük bir ölçüye yerleştirilmiş, melodilerin birbiriyle bağı kopartılmış ve eserin sentaksı bozulmuş.

III. Selîm'in terennüm girişinde üç kere sekvensli kullanılarak melodiyi oluşturan cümle Karamahmutoğlu'nun eserinde *kesret-i tekrâr* (Olgun, 1973, 88) ile 4 kere sekvensli kullanılmıştır. Bu durum edebiyatta çok fazla sözle az mânâ ifade etmek anlamında (Olgun, 1973, 156) *itnâb* olarak değerlendirilen hatâyâ yol açmış ve eseri monoton bir hale getirmiştir. III. Selîm'in Sûzidilârâ Yürüksemâîsi'nden alındığı çok aşîkâr olmakla birlikte gerek makâmın işlenişi gerek güftenin yerleşimi gerekse orijinallik cihetiyle ikinci eser birincinin bozulmuş bir versiyonu olduğundan bu durum edebiyattaki *meshe* örnek verilebilir.

4.3. Selh ve İlmâm:

Lügat anlamı, soymak (Efendi - Kırkkılıç, 1999, 602) "*deri yüzme*" olan *selh*, edebî terim olarak, başka bir şâire ait bir şiirdeki mânâyı korumak fakat kelimeleri değiştirmek sûretiyle yeni şiir yazmak demektir (Redhouse, 1987, 1071).

Tâhirü'l-Mevlevî Edebiyat Lügati'nde, bir şâirin bir beytini diğer bir şâirin, kelimelerin eş veya yakın anlamlılarını kullanmak ve mânâyı aynı bırakmak sûretiyle, şu şekilde taklit edip kendine mâl etmesini *selhe* örnek olarak veriyor (Olgun, 1973, 134):

1. şâir

Ey mübeyyen zi-tü sebîl-i Hudâ

V'ey müzeyyen zi-tü semâ-yi sehâ

2. şâir

Ey muvazzah zi-tü tarîk-i necât

V'ey muhallâ be-tü sipîhr-i nevâl

Görüldüğü gibi bu iki şiir farklı kafiyelerle ve "mübeyyen"e karşılık "muvazzah", "sebîl"e karşılık "tarîk" gibi model aldığı şiirdekilerden lafzen farklı olsa da vezin ve mânâ yönünden onlara yakın kelimelerle yazılmıştır. *Selh* olarak adlandırılan bu şiirler yapısı itibarıyla *nazîrereye* benzese de redif veya kafiyede ortaklık mecburiyeti bulunmaması açısından *nazîre*lerden ayrılmaktadır. Gelenekte bir araya gelmiş mânâ ve lafzın bir bedene, salt mânânın, iskelete, o mânâyı ifade eden kelimelerin ise iskeleti kuşatan deriye benzetilmiş olması dikkate şâyândır.

Türk edebiyatında olduğu kadar Türk müziğinde de buna örnek olarak çok eser zikredilebileceği kanaatindeyiz. Bazı araştırmacılar tarafından "*bir eserin melodik çizgisinin, başka bir güftele ve başka bir makâmın nağmeleriyle birleştirilmesinden ortaya çıkmış eserler*" olarak tanımlanıp "*bestekârlık meşki*" olarak adlandırılan (Karakaya, 2020, 330) eserlerdeki ilişkiyi *selh/ilmâm* terimlerinin açıklayabileceği kanaatindeyiz.

Zekâi Dede'nin "Dil verdiğin ol çeşm-i siyeh-meste işittim" mısraı ile başlayan Hüzzam Yürüksemâî'si Karakaya'nın da dediği gibi Dede Efendi'nin "Sevdi bu gönül seni yaman eylemedi" mısraı ile başlayan Şehnaz Yürüksemâî'sini "model alarak bestelenmiş" olabilir (Karakaya, 2020, 333).

Bu iki eser arasındaki ilişkinin bir benzeri Dede Efendi'nin "Ey lebleri gonca

YEL LEL Lİ YE LE LÂ (SAZ) RÂ NÂ YI MEN
TE REL Lİ YE LE LÂ (SAZ) Zİ BÂ YI MEN

YELLELİ YELELELE LELLELELELELİ RA NÂ YI MEN TERELİ YELELELE

LEL LEL LEL LEL LEL Lİ Zİ BÂ YI MEN SEV

Resim 4 Dede Efendi'nin Şehnaz Yürüksemâî'si

YEL LEL Lİ YE LE LÂ (SAZ) RÂ NÂ YI MEN

TE REL Lİ YE LE LÂ (SAZ) Zİ BÂ YI MEN

YEL LEL Lİ YE LE LEL LEL LEL LEL LEL LEL LEL Lİ

RÂ NÂ YI MEN TE REL Lİ YE LE LEL LEL

LEL LEL LEL LEL LEL Lİ Zİ BÂ YI MEN VAY DİL

Resim 5 Zekâi Dede'nin Şehnâz Yürüksemâî'si "yüzü gül serv-i bülemdim" mısraı ile başlayan Acemaşîran Ağırsemaî'si ile Zekâi De-

de'nin "Gülşende hezâr nağme-i dem-sâz ile mahzûz" mısraı ile başlayan Hicazkâr Ağırsemâî'si arasında da vardır.

4.4. İlmâm-Nakl-

Arapça lemm "toplamak, bir yere inmek" kökünden gelen ilmâm edebî istihlah olarak bir şâirin başkası tarafından îrâd edilmiş güzel bir mânâyı az çok değiştirerek veya aynen alarak ve ilkinden daha iyi ve açık bir şekilde ifade etmek sûretiyle yeniden ifade etmesi anlamına gelir. Hasan Yâver'in Kitâb-ı Fenniyeye'sinde *Der Beyân-ı San'at-ı İlmâm* başlığı altında bu durum şöyle ifade edilir (Kaçar, 2011, 23):

*San'at-ı ilmâm ana dir ehl-i fen
Ya'ni ki dâniş-ver-i ehl-i sühân
Gayrın alup ma'ni-i beytin tamam
Gayri ibâretle verürler nizâm
Dahi letâfet bula mazmûn-ı beyt
Dahi halâvet bula mazmûn-ı beyt*

4.5. Tevarüd:

Lügat anlamı vürüd etmek, gelmek demektir. Edebiyatta, iki şâirin birbirinden habersiz bir şekilde aynı mısra veya beyti tesadüfen söylemesidir. Bu durumla daha çok tarih mısralarında karşılaşılır. Hicrî 1030 tarihindeki şiddetli soğuktan denizin donması üzerine İstanbul'da birkaç şâir birbirlerinden haberdar olmaksızın: "Yol oldu Üsküdâr'a bin otuzda Akdeniz dondu" mısraını söylemiş oldukları rivâyet edilir (Olgun, 1973, 172).

Müziğe bu terimi iki bestekârın birbirinden habersiz bir şekilde aynı şeyi bestelemesi olarak aktarmak mümkündür ki son derece nadir bir durum olmalıdır. Ayrıca bu başlıkta eser adı zikretmek ancak ve ancak bestekârların mevcut eserden haberdar olup olmadıklarını tam olarak bilmemizi gerektirir ve bu da dolaylı olarak yaşadıkları coğrafya, muhit ve tarih gibi bir dizi bilgiye bizi muhtaç kılar. Dolayısıyla bu başlık altında, hele hele Türk müziği tarihi gibi, hakkında maalesef elimizde çok fazla vesika bulunmayan bir araştırma sahası için çabucak hüküm çıkarmak yanıltıcı olacaktır.

4.6. İktibâs, Tazmîn ve İrâd-ı mesel

İktibâs, lügatte ateşi tutuşturmak için bir yerden kor almak demek olup edebiyatta sözü süslemek ve anlamı kuvvetlendirmek maksadıyla âyet, hadîs veya hadîs-i kudsînin tamamını ya da bir bölümünü alıntılamaaktır. *İktibâs* böylece tam ve eksik *iktibâs* şeklinde ikiye ayrılır (Olgun, 1973, 61). *İktibâstan* söz edebilmek için alıntılanan sözün, ayet veya hadîs olması gerekmektedir. Eğer bir başka şâirin beyit veya mısraı, sahibinin adını da anmak sûretiyle alıntılanırsa bunun adı *iktibâs* değil *tazmîn*, bir atasözü ya da deyim alıntılanırsa bunun adı *îrâd-ı mesel* olur. Müzik alıntıları özelinde bu üç terim de benzer mefhumu karşılayacağı için sadece birini benimsemek yanlış olmayacaktır.

Kelime anlamı bir şeyi bir şeyin içine koymak ve gizlemek olan *tazmîn* edebiyat terimi olarak, bir şâirin başka bir şâirin şiirinin bir bölümüne kendi şiirinin

içinde yer vermesi demektir. *Tazmîn*, *iktibâs* ve *îrâd-ı mesel* terimleri temelde bir başka sözün alıntılanmasını ifade etmekle birlikte bunlar; alıntı yapılan sözün *iktibâsta* ayet veya hadis, *îrâd-ı meselde* ise atasözü veya deyim olması yönüyle birbirlerinden ayrışırlar (Saraç, 2016, 281).

Dede Efendi'nin Aksaksemâî Eviç Şarkısı ile Şakir Ağa'nın aynı usûldeki Evcâra şarkılarının arasında birinci ölçülerinin tamamen aynı olması bakımından edebiyattaki *tazmîn* veya *iktibâs* sanatına benzetilebilir.

Şayet bu benzerlik zaman içinde eserlerin kulaktan kulağa aktarılması esnasında oluşmamışsa, birbiriyle çağdaş ve arkadaş olan bu iki bestekârimızın edebi-

Ağır Aksak Semai



Resim 6 Dede Efendi'nin Eviç Şarkı'sının zemîni

Ağır Aksak Semai



Resim 7 Şakir Ağa'nın Evcârâ Şarkı'sının zemîni

yatta da rastlandığı gibi yekdiğerinin bir güzel nağmesini/mısraını tazmîn etmesine benzetilebilir. Bu çalışmada kimin kimden aldığına dâir yargılardan çok durunun nasıl adlandırılabilceği üzerinde durulduğu için kimin kimden tazmîn yapmış olduğu belirtilmemiştir.

îrâd-ı mesel -yahut *irsâl-i mesel*- herkesçe bilinen, kullanılan söz kalıpları olan atasözleri ve deyimlere şiirin içinde yer verilmesi demek olduğundan (Olgun, 1973, 70), klasik Türk müziğinde makamların kendine mahsus nağme ve ezgi çekirdeklerini kullanmak *îrâd-ı mesel* tanımına girebilir.

4.7. Nazîre ve tanzîr

Bir şâirin manzûmesinden hareketle, başka bir şâirin aynı vezin ve kafiyede yazdığı şiire *nazîre*, bu şiiri yazma işine *tanzîr* denir. İran edebiyatında *nazîre* yerine *cevâb* da denilmektedir (Köksal, 2006, 32/455). *Nazîre*de esas amaç model alı-

nan şiirden daha güzelini ortaya koyma çabasıdır. Osmanlı Kültüründe *nazîre* mefhumunun ne kadar önemli olduğu, bu yöntemin edebiyatta olduğu kadar müzikte de paralel bir kullanıma sâhip olmasından anlaşılabilir (Feldman, 1997, 43).

Bazı nazîreler gerçekten de asıl eseri unutturmuş ve zaman içinde asıl eserden daha çok iştihar etmiştir. Buna örnek olarak Kanboso Mehmed -veya Ahmed-Çelebi'nin Uşşak Peşrevi'ne bilinmeyen bir bestecinin yaptığı nazîre olan ve asıl peşrevden daha çok iştihâr edip en az 250 yıldır pek çok nota külliyyatında kendine yer bulan Kanbos Nazîresi zikredilebilir (Ekinci, 2019, 2221).

Herhangi bir eseri temel almaksızın iki ayrı sanatçının bir müsâbaka çerçevesinde aynı anda, aynı vezin ve kafiyede gazel yazması veya aynı usûl ve aynı makamda beste yapması da Osmanlı kültür dünyası içinde karşılaşılan durumlardandır. Bu tarz eserlere nazîre demek yanlış olacaktır. Bu durumu Rauf Yektâ Bey şöyle anlatır:

Esâtîze-i mûsikiyeye kavâid-i mukarreredendir ki iki bestekâr arasında ciddî bir müsâbaka icrâsına lüzûm görüldükte, tarafeyne aynı usûl ve aynı makamda bir beste tanzîmi teklîf olunur; nagamâtın gerek letâfet ve imtizâcı ve gerek hangi usûl ve makamdaysa, o usûl ve makâma derece-i muvâfakati nokta-i nazardan bestelerin hangisi daha mükemmel bulunursa o beste sâhibinin diğerine tefevvukuna hükmedilir (Çergel, 2007, 313).

Ali Ufkî Bey'in Macmû'a-i Sâz ü Söz'ü ve Paris'te bulunan MS Turc 292 yazması, Kantemiroğlu'nun Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât'ı ve Kevserî Mecnûası gibi eserler Türk müziğinin ilk nota koleksiyonları arasında yer alır. Bu koleksiyonlar nazîre besteleri notaları ile birlikte içeren ilk eserler oldukları için, bestelerarası ilişkiler hakkında en temel bilgileri sunar. Bu dört eser birlikte değerlendirildiğinde toplam 16 nazîre peşreve rastlanmıştır. Daha önce bu külliyyatlardaki nazîreler üzerinde durmuş olan Feldman Kantemiroğlu'ndaki nazîrelerin sayısı ve bu nazîrelerin özellikleri konusunda çelişkili ifadeler kullanmıştır. Nazîre bestelerin analizine de yer verdiği *Music Of The Ottoman Court* isimli eserinde Kantemiroğlu edvârında birbirleriyle ilgili 10 çift eserin olduğunu söylemekte (Feldman, 2023, 431), bir sahife sonra Kantemiroğlu edvârında 12 çift nazîre peşrev bir tane de orijinali külliyyatta kendine yer bulamamış nazîre olduğunu söylemektedir (Feldman, 2023, 432). Bu eserlerin iki örneğine yer vermek yeterli olacaktır.

Saklı

Ferruh

Nazire-i Ferruh

Uslulün Darpları

U.D.

Resim 8 Ferruh'un Hüseyinî Peşrev'i ve ona yapılan bir nazîre

Sünbüle peşrev ve nazîresi

Devr-i Kebîr

MSS 1

Peşrev-i Şahmurâd der makâm-ı Sünbüle (AUP) 2

Kantemiroğlu

Uslulün Darpları

Resim 9 Sünbüle peşrev ve nazîreler

4.8. Tehzîl

Bir şiiri model olarak yazılan şiirler, yazılış maksadı itibarıyla üçe ayrılır: Model alınan şiirin daha güzelini ortaya koymak amacıyla yazılan şiirlere nazîre,

model alınan şiirin kafiye ve vezin açısından bir benzerini ortaya koymakla beraber mânâ açısından o şiirin tam zıddının ortaya konmasına *nakîze*; vezin ve kafiye-yi model alan fakat mânâ itibarıyla asıl şiirden farklı olup hiciv ve mîzâh için yazılan şiirlere *tehzîl* adı verilir (Olgun, 1973, 155).

Her ne kadar muayyen bir eserle ilişkisi bulunmasa da genel olarak bir şahısla alay etmek için Cinuçen Tanrıkorur tarafından bestelenmiş bir eser olan Rast Peşrev'i (Levendoglu - Kaynarca, 2022, 52) ve bundan sonra bu şekilde bestelenecek eserlerin *tehzîl* başlığı altında tasnif edilebileceğini düşünüyoruz.

Tanrıkorur bu eserin besteleniş sebebini notanın altına kendi el yazısıyla düştüğü notta şöyle dile getirmektedir:

Üstadın 'Rast Peşrevleri 71 tanedir' demesine o kadar güldüm ki İlahî Komedi Ansiklopedisi gözyaşlarımın sınırlanamadığı oldu. Not: Arel'in anlayışına uygun olarak bestelemeye çalıştım, adı onun için 'Gülmece'. Yine de gerek form gerek makam ve usûlleri yeterince bozabilecek ilhâmı bulabildiğimden emin değilim. Ümmü'l-Makâmat 'Peşrev' formu ve bütün klâsik bestekârlar beni affetsin! (Levendoglu - Kaynarca, 2022, 53).

4.9. Telmîh

Bir şeye gizlice bakmak anlamına gelen lemh kökünden gelen *telmîh*, kastedilen bir şeyi açık olarak değil söz arasında îmâ yoluyla söyleme anlamına gelir (Olgun, 1973, 159). Burkholder tarafından da kullanılan bu terim bir bestede başka bir besteden doğrudan alıntı yapmadan onun stilini çağrıştıracak şekilde bir üslup kullanmak şeklinde açıklanmaktadır (Burkholder, 1994, 854).

Sâdetin Kaynak'ın, güftesi Şeyh Gâlib'e ait olan ve "*Fârîğ olmam eylesen yüz bin cefâ sevdim seni*" mısraı ile başlayan İsfahan makamındaki şarkısında, şâirin adının geçtiği mahlas beytini Mevlevî âyinlerini çağrıştıracak bir tarzda ve Devrirevân usûlünde bestelemesi, Türk müziğinde *stil telmîhine* bir örnektir.

4.10. Akd

Kelime anlamı itibarıyla bağlama, düğümleme; bağlanma, düğümlenme demek olan *Akd*, edebiyatta başkası tarafından mensûr olarak söylenmiş bir sözü nazma dökmek anlamına gelmektedir (Olgun, 1973, 19). Müzikte ise serbest formda bestelenmiş bir eserin usûl ile yeniden düzenlenmesi için bu terim kullanılabilir. Buna örnek olarak İtrî'ye atfedilen Rast Naat-ı Mevlânâ'nın Ahmet Çalışır tarafından sofyan usûlünde düzenlenmesi (Çalışır, 26 Haziran 2024) bu sanata örnek olarak verilebilir.

4.11. Hâll

Açmak çözmek anlamına gelen bu kelime bir edebî terim olarak vezinle söylenmiş bir sözü düzyazıyla ifade etmek anlamında kullanılmaktadır (Olgun, 1973, 49). Müziğe aktarılabilceğini düşündüğümüz bu terim usûl ile bestelenmiş bir eserin tamamı ya da bir kısmına bir taksimde yer verilmesi için kullanılabilir.

Sonuç

Bu makalede geniş bir düzeyde, sanatçıların seleflerinin eserlerinden nasıl yararlandıklarını ve neden bu yönetime başvurdukları irdelenerek bunun gele-

nek/tradisyon oluşumuna nasıl bir etkisi olduğu açıklandı. Konuya ilişkin sorular etrafında Türk müziğinin entelektüel faaliyetinin bir vechesi ve bu durumun fikrî arka planı ortaya konmaya çalışıldı.

Önceki eserlerden malzemelerin ne şekilde ve neden kullanıldığı, ortaya çıkan sonucun kalitesine göre adlandırmanın nasıl değışeceği edebiyat terimleri ile farkları gösterilerek açıklandı.

Edebiyat ve müziğın bazı yönlerinin benzer mefhumlar içerdiği, belâgat ilmine dair bazı terimlerin müzikle ilgili olguları açıklamakta kullanılabileceği gösterildi.

Türk Edebiyat ve belâgat sanatlarında metinlerarası ilişkileri tanımlayan ve *serikât-ı şîriyye* başlıkları altında yer alan *tazmîn*, *iktibâs*, *irsâl-i mesel*, *tehzîl*, *tevârüd*, *selh*, *ilmâm*, *mesh*, *iğâre*, *nesh*, *intihâl*, *akd* ve *hâll* terimlerinin Türk müziğindeki bestelerarası ilişkilerin tarif ve tasnifinde kullanılabileceği gösterildi.

Nazîrenin ise bunlardan ayrı ve kendine has bir dizi özelliği olan bir tür olduğu ve herhangi bir benzerliği tanımlayabilecek bir terim olmadığı açıklandı.

Tesbit edebildiğimiz kadarıyla sahasında bir ilk olma özelliği taşıyan bu çalışmadan sonra Türk mûsikisi üzerine bu perspektiften bakan başka çalışmaların yapılmasında yarar görmekteyiz.

Tartışma

Kaçar'ın benimsediği *ezgi atfî* ifadesi (Kaçar, 2020, 66), bestelerarası ilişkilerin mevcudiyetini tesbit etmek bakımından değerli olmakla birlikte bu ilişkilerin hüviyetini ve nüanslarını ifade etmek noktasında yetersiz kalmaktadır.

Batı müziği sahasında Yolanda'nın kullandığı, müstakil bir kitaba da ad olarak benimsediği (Plumley, 2013) müzikal aşılama anlamındaki *musical grafting* ifadesi konuyu kapsamaktan uzak ve zorlama bir öneri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Uslu; bir ezginin sözlerinin değıştirilmesini, bir melodide aslını hatırlatacak *süsleme*, *zenginleştirme*, *göçürme* işlemi veya ritim değışiklikleri yapmayı ve bir müzik eserini *başka bir çalgıya uyarlamak* gibi birbirinden son derece farklı ve literatürde farklı adlarla çok kere değinilmiş unsurları *çeşitleme* başlığı altında toplayıp, *çeşitlemenin "çalğı uyarlaması"* yönteminden ilk kez kendi yazısında söz edildiğini ifade ediyor ve Türk müziği eserlerinin piyanoya uyarlanmasını da bir *çeşitleme* olarak değerlendiriyor (Uslu, 2012, 160). Kanaatimizce bu kadar farklı unsurun tek bir başlık altında değerlendirilmesi isabetli görünmemektedir.

Baloğlu, Cemil Bey'in eslâfın eserleri ile bir şekilde ilişkisi bulunan bütün eserlerini "*nazîre beste*" başlığı altında değerlendiriyor. Yazar ayrıca, "*Tıpkı tahmislerde, nazîre yapılan eserin (beyit) tamamıyla yeni eserin içinde bulunması gibi Cemil Bey'in müzikal nazîrelerinde de model eserin bir motifi tamamen alınmış, öncesi ve sonrasına yeni eklemeler, düzenlemeler yapılmıştır*" (Baloğlu, 2020, 134) ifadelerinde, *nazîre* ile, esasında *tahmis yoluyla tazmîn* yapma usûlünü kastettiği anlaşılıyor. Şu kadar var ki bu şekilde, başka bir şâirin bir mısra veya beytini, ilk şâirin adını da anmak şartıyla aynen kullanma yoluyla, yazılan şiirler edebiyatta *nazîre* değil

tazmîn olarak anılıyor (Olgun, 1973, 150), (Pala, 2011, 40/206). Çalışmanın bütününde *atıf*, *alıntı*, *nazîre*, *model alma* gibi ifadelerin tam olarak neyi karşıladığı net olarak ortaya konmuyor.

Funding / Finansman: This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Conflicts of Interest / Çıkar Çatışması: The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Abrams, M.H. - Buchholz, T. *A Glossary of Literary Terms*. Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1993.
- Ayas, Güneş. *Müzik Sosyolojisi-Kuramsal Bir Giriş*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2018.
- Aydoġan, Saliha. *Sa'id Paşa Mîzânü'l-Edeb İnceleme- Metin-Dizin*. Ankara Üniversitesi, Yüksek Lisans, 2007.
- Baloġlu, Bekir Şahin. *Osmanlı Müzik Yaşamının Deġişim Sürecinde "Gelenek İcadı" ve Artistik İcranın Temsilcisi Olarak Tanburî Cemil Bey*, 2020.
- Baydar, Evren Kutlay. "Osmanlıda görevli iki italyan müzisyen: Giuseppe Donizetti ve Callisto Guatelli". *Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks* 2/1 (2010), 283-293.
- Behar, Cem. *Osmanlı / Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Blackburn, Manuella. "The Terminology of Borrowing". *Organised Sound* 24/2 (Aġustos 2019), 139-156. <https://doi.org/10.1017/S1355771819000189>
- Burkholder, J. Peter. "The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field". *Notes* 50/3 (1994), 851-870. <https://doi.org/10.2307/898531>
- Charmaz, Kathy. *Gömülü (Grounded) Teori Yapılandırma: Nitel Analiz Uygulama Rehberi*. ed. Rabia Hoş. Seçkin Yayıncılık, 2015.
- Cooke, Deryck. *The Language of Music*. London ; New York : Oxford University Press, 1959.
- Cudi, İbrahim. *Lûgat-ı Cûdî*. Türk Dil Kurumu, 2006.
- Çaġatay, Ali Rifat vd. *Mûsikî Yazıları*. İstanbul: Vakıfbank Kültür, 2021.
- Çalışır, Ahmet. "Ahmet Çalışır » Beste: Rast Na`'t-i Mevlânâ (Düzenleme)". Erişim 26 Haziran 2024. <https://www.ahmetcalisir.com/calismalar/beste-rast-nat-i-mevlana-duzenleme/>
- Çergel, Muhammet Ali. Rauf Yekta Bey'In İkdâm Gazetesi'Nde türk Musikisi Konulu Makaleleri, 2007.
- Devellioġlu, F. *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat: eski ve yeni harflerle*. Aydın Kitabevi, 2004.
- Efendi, Şeyhülislâm, Mehmed Esad - Kırkkılıç, H. Ahmet. *Lehçetü'l-Lûgat*. Türk Dil Kurumu, 1999.
- Ekinci, Mehmet Uġur. "Piyasa'da Yaşayan Eski Bir Peşrev: Kanbos Nazîresi". *Rast Müzikoloji Dergisi* 7: 2.
- Ergun, S.N. *Türk musiki antolojisi*. İstanbul: Rıza Koşkun Matbaası, 1942.
- Feldman, Walter. "Imitatio in Ottoman Poetry: Three Ghazals of the Mid-Seventeenth Century". *Turkish Studies Association Bulletin* 21/2 (1997), 41-58.
- Feldman, Walter. *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Leiden, The Netherlands: Brill, 2023. <https://doi.org/10.1163/9789004531260>
- Glaser, Barney G. *Theoretical Sensitivity: Advances in the Methodology of Grounded Theory*. Sociology Press, 1978.
- Gökçe, Dinçer. "Ünlülerin bestecisi Özpinar'a 'intihal' şoku" (31 Temmuz 2013). <https://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/unlulerin-bestecisi-ozpinar-a-intihal-soku-24429693>
- Gresham College. "Classical Music: Fakes, Completions and the Art of Borrowing - Professor Christopher Hogwood". Yayın Tarihi 25 Aġustos 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=fEvI3vRYsBk>

- Gülensoy, Tuncer. *Türkiye Türkçesindeki Türkçe sözcüklerin köken bilgisi sözlüğü: etimolojik sözlük denemesi*. Türk Dil Kurumu Yayınları, 2007.
- Hare, Belva Jean. *The Uses And Aesthetics Of Musical Borrowing In Erik Satie's Humorous Piano Suites, 1913-1917*, 2005.
- Işıkhan, Cihan vd. "Türk Müziği İntihal Tespitinde Benzerlik Ölçümü". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* 111 (2020), 1-13. <https://doi.org/Doi Number: http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.47093>
- İbnü'l-Esîr, Ziyâüddîn. *el-Meseli's-Sâir fî Edebi'l-Kâtibi ve's-Şâ'ir*. Kahire: Dârü'n-Nahda, 2. Basım, 1973.
- Kaçar, Gülçin Yahya. *Türk Müsikisinde Eser ve İcrâ Tahlîli Yöntemleri (Mefhumlar - Semboller ve Örnekleriyle)*. Ankara: Gece Kitaplığı, 2020.
- Kaçar, Mücahit. "Şiire ve Söz Sanatlarına Dair Bir Mesnevî Hasan Yaver'in 'Kitab-ı Fenniyye-i Eş'âr' İsimli Eseri". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 40 (30 Kasım 2011), 95-140.
- Karakaya, Fikret. "Bestekârlık Meşki". *Bir allame-i cihan : Stefanos Yerasimos (1942-2005)*. ed. Çağatay Anadol vd. 331-355. IFEA/Kitap yayınevi. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2020.
- Kelly, Douglas. *The Conspiracy of Allusion: Description, Rewriting, and Authorship from Macrobius to Medieval Romance*. Brill, 1999.
- Koç, Tarkan - Yıldırım, Vural. *Müzik Felsefesine Giriş*. Bağlam Yayıncılık, 2019.
- Korkmaz, Harun. ed. Alaeddin Yavaşca. thk. Sinan Sipahi. 8-21. İstanbul, 2018.
- Köksal, Fatih. "NAZÎRE". TDV İslâm Ansiklopedisi. 32/456-458. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2006. <https://islamansiklopedisi.org.tr/nazire>
- Lee, Myung-Ji. *The Art of Borrowing: Quotations and Allusions in Western Music*. Ann Arbor: University of North Texas, D.M.A., 2016.
- Levendoglu, N. Oya - Kaynarca, Burak. "CİNÜÇEN TANRIKORUR SAZ ESERLERİNDE TASVİRİ ANLATIM VE UNSURLARI". *Cinuçen Tanrıkorur Uluslararası Armağan Kitabı*.
- Mesîhî. *Mesîhî Dîvânı*. çev. Mine Mengi. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2014.
- Naci, Muallim Kurnaz, Cemal. *Osmanlı Şairleri*. -Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Aslımlar Matbaası., 1986.
- O'Connor, Ralph vd. *Classical Literature and Learning in Medieval Irish Narrative*. Woodbridge, UNITED KINGDOM: Boydell & Brewer, Limited, 2014.
- Olgun, Tahirü'l-Mevlevî. *Edebiyat Lügati*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1973.
- Öztürk, Okan Murat. "Makam Nazariyatı, Nazîre ve Cantus Firmus: Müzikte Model Alarak Besteleme'yle İlgili Üç Yöntem Arasındaki Muhtelif Bağlantılar Üzerine". *Dîvân'dan Nağmeler: Farklı Boyutlarıyla Edebiyat-Mûsikî İlişkileri*. 51-85. İstanbul: Klasik, 2019.
- Pala, İskender. *Güldeste*. Kapı Yayınları, 2004.
- Pala, İskender. "TAZMİN". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 40/206, 2011.
- Paşa, Ahmet Cevdet vd. *Belâgat-ı Osmâniyye*. Akçağ, 2000.
- Paşa, Ahmet V. *Lehçe-i Osmânî*. çev. Recep Toparlı. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu, 2000.
- Platon. *İon*. çev. F. Akderin - A. Cevizci. Say yayınları, 2010.
- Plumley, Yolanda. *The Art of Grafted Song: Citation and Allusion in the Age of Machaut*. Oxford University Press, 2013.
- Redhouse, James W. (James William). *A Lexicon, English and Turkish*. Constantinople, Printed for the Mission by A. H. Boyajian, 1884.
- Redhouse, James W. (James William). *A Turkish And English Lexicon Shewing In English The Significations Of The Turkish Terms*. Beirut, 1987.
- Sâmil, Muhammed b. Ali es-. "Belâğat Terminoloji Sorunları". çev. Ömer Kara. *Usul İslam İstem* 43 (2024), 333-356

- Araştırmaları* 19/19 (01 Haziran 2013).
- Saraç, M. A. Yekta. *Klasik Edebiyat Bilgisi: Belâgat*. Gökkuşbe, Bilimevi Basın Yayın., 2016.
- Şeyh, Galib. *Hüsn ü Aşk*. İstanbul: Yeni Türkiye Matbaası, 1923.
- Tanrıkorur, Cinuçen. *Türk Müzik Kimliği*. İstanbul: Dergah Yayınları, 2020.
- Tarlan, A. Nihat. *Fuzûlî Divanı Şerhi*. Akçağ, 1998.
- Tepebaşılı, Fatih. *Edebiyat Bilimine Giriş*. Çizgi Kitabevi, 2015.
- Uslu, Recep. "Müzik Terimlerindeki Karmaşanın Akademik Çalışmalara Yansıması: Orijinal Nazire Çeşitleme Varyant Aranjman Cover İcra". *Idil Journal of Art and Language* 1/2 (Nisan 2012), 144-165. <https://doi.org/10.7816/idil-01-02-09>
- Varèse, Edgard - Wen-chung, Chou. "The Liberation of Sound". *Perspectives of New Music* 5/1 (1966), 11-19. <https://doi.org/10.2307/832385>
- Winn, James Anderson. *Unsuspected Eloquence: A History of the Relations between Poetry and Music*. New Haven, CT: Yale University Press, 1981.
- Yavuz, Yusuf Şevki. "KIDEM - TDV İslâm Ansiklopedisi". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 25/571, 2002.
- "Music in the Islamic Tradition – Abdal Hakim Murad". haz. Cambridge Muslim College. Yayın Tarihi 18 Mayıs 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=5qJdhhOCv04>
- "Musikiye Dair-1/Mustafa Doğan Dikmen ve Harun Korkmaz". haz. Mustafa Doğan Dikmen - Harun Korkmaz. Yayın Tarihi 26 Ekim 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=m1AbImPgyaQ>.

Islam and the Perennial Significance of Time: Exploring its Role in Human Existence and Cultural Perspectives

İslam ve Zamanın Daimi Önemi: İnsan Varoluşundaki Rolünü ve Kültürel Perspektifleri Keşfetmek

Hüseyin Gökalp 

Assistant Professor, Selçuk University, Faculty of Theology, Islamic History and Arts, Konya, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi, Selçuk Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi, İslam Tarihi, Konya, Türkiye
huseyin.gokalp@selcuk.edu.tr | <https://orcid.org/0000-0002-7954-083X>

Davut Baş 

Ph.D Student, Necmettin Erbakan University, Faculty of Theology, Islamic History and Arts, Konya, Türkiye
Doktora Öğrencisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi, Konya, Türkiye
davut42bas@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-5106-6355>

Article Type / Makale Tipi
Research Article / Araştırma Makalesi

DOI: 10.31591/istem.1464271

Article Information / Makale Bilgisi
Received / Geliş Tarihi: 03.04.2024
Accepted / Kabul Tarihi: 28.06.2024
Published / Yayın Tarihi: 30.06.2024

Cite as / Atıf: Gökalp, Hüseyin.- Baş, Davut. "Islam and the Perennial Significance of Time: Exploring its Role in Human Existence and Cultural Perspectives". *İstem* 43 (2024), 357-380.
<https://doi.org/10.31591/istem.1464271>

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



Copyright / Telif Hakkı: "Authors retain the copyright of their works published in the journal, and their works are published under the CC BY-NC 4.0 license. / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC-BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanır."

Islam and the Perennial Significance of Time

Abstract

Time, a universal concept deeply intertwined with human existence, has been the subject of contemplation and exploration in various belief systems and cultures. However, the relativity of time leads to difficulties in making a comprehensive definition of time. Each civilization has developed its own unique way of defining and using time. This article emphasizes the quest to examine and understand the fundamental role of time in human life, which has shaped human experience even before its birth. Human beings want to know and define the time in which they live. Since ancient times, people have analyzed the planets, stars and celestial bodies created by Allah in an orderly manner to determine the time and obtained various data as a result of their movements. According to these data, they have determined the time, its position and directions on Earth and organized their lives. Each society has its own historical trajectory and temporal perception. Due to this difference, societies have created different definitions of time in accordance with their own culture, civilization and perceptions. This difference has caused problems for societies to create a common perception of time and as a result, standardized time measurement tools have been created. People have developed various units such as year, month, week, day, hour, minute and second to facilitate their daily lives. Islam, in particular, attaches special importance to the value of time, as reflected in many verses and hadiths. The development of time units and calendars by civilizations throughout history further exemplifies the human need for a common temporal framework. In this context, Muslims have also used the Hijri calendar to fulfil their specific temporal requirements. They organized their worship times and daily affairs according to the Hijri calendar. This article sheds light on the multifaceted nature of time from an Islamic time perspective and its significance in different cultural and social contexts.

Keywords: Time, Human Existence, Islamic Perspectives of Time, Time Measurement, Calendars.

İslam ve Zamanın Daimi Önemi: İnsan Varoluşundaki Rolünü ve Kültürel Perspektifleri Keşfetmek

Öz

İnsanın varoluşuyla derin ve iç içe geçmiş evrensel bir kavram olan zaman, çeşitli inanç sistemleri ve kültürlerde tefekkür ve keşif konusu olmuştur. Bununla birlikte, zamanın göreceliliği, zaman hakkında kapsamlı bir tanım yapmakta zorluklara yol açmaktadır. Her medeniyet zaman hakkında kendine özgü bir tanımlama ve kullanım biçimi geliştirmiştir. Bu makale, doğumundan önce bile insanın deneyimlerini şekillendiren zamanın, insan hayatındaki temel rolünü inceleme ve anlama arayışına vurgu yapmaktadır. İnsan yaratılışı gereği içinde bulunduğu zamanı bilmek ve tanımlamak ister. Çok eski dönemlerden beri insanlar zamanı tespit edebilmek için Allah'ın bir düzen içerisinde yarattığı gezegenleri, yıldızları ve gök cisimlerini incelemiş, onların hareketleri sonucunda çeşitli veriler elde etmiştir. Bu verilere göre zamanı, yeryüzündeki konumunu ve yönlerini tespit etmiş ve hayatını düzenlemiştir. Her toplumun kendine özgü tarihsel bir yörüngesi ve zamansal algısı vardır. Bu farklılık sebebiyle toplumlar kendi kültür, medeniyet ve algılamalarına uygun farklı zaman tanımları oluşturmuşlardır. Bu farklılık toplumların ortak bir zaman algısı oluşturması konusunda problemlere yol açmış bunun sonucunda standartlaştırılmış zaman ölçüm araçları oluşturulmuştur. İnsanlar günlük yaşamlarını kolaylaştırmak için yıl, ay, hafta, gün, saat, dakika ve saniye gibi çeşitli birimler geliştirilmiştir. Özellikle İslam, pek çok ayet ve hadise de yansıdığı üzere, zamanın değerine özel bir önem vermektedir. Tarih boyunca medeniyetler tarafından zaman birimlerinin ve takvimlerin geliştirilmesi, insanların ortak bir zamansal çerçeveye olan ihtiyacını daha da örneklendirmektedir. Bu bağlamda, Müslümanlar da kendi özel zamansal gereksinimlerini karşılamak için Hicri Takvimi kullanmışlardır. İbadet vakitlerini ve günlük işlerini Hicri Takvime göre düzenlemişlerdir. Bu makale, İslami zaman perspektifinden zamanın çok yönlü doğasına, farklı kültürel ve sosyal bağlamlardaki önemine ışık tutmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Zaman, İnsanın Varoluşu, İslami Zaman Perspektifleri, Zaman Ölçümü, Takvimler.

Introduction

Time is an Arabic noun used to indicate the scarcity and abundance of time.¹ Throughout history, humans have continuously strived to comprehend and make sense of the concept of time.² The remembrance or forgetting of individuals, societies, states, and the various events they have caused are intricately tied to the passage of time. The feelings of nostalgia or trauma stemming from the past, which hinder reconciliation with the realities of the present, as well as the utopian or melancholic aspirations towards the future, are also deeply intertwined with the notion of time. Essentially, human beings exist within the confines of a single day, or more precisely, a fleeting moment, which separates them from both the past and the future. It is for this reason that humans are referred to as "ibn al-waqt" - meaning the children of time. Time itself is not subject to the influence of humans; rather, it is humans who are subject to the relentless flow of time. The intricate relationship between time and mankind has been a subject of contemplation and inquiry throughout the course of human history.³

Each civilization possesses its unique perspective on comprehending, utilizing, and categorizing time. The significance attributed to time within a civilization serves as a reflection of its core essence, wherein crises and deviations concerning time give rise to social predicaments within said civilization.⁴

Throughout history, societies in the pendulum of ifrâṣ and tafrits⁵ have represented extremes in their relations with time. Time has sometimes been perceived as an omnipotent deity, such as the Ancient Greek Khronos⁶ or the Ancient Persian Zurvan⁷, and at other times, as in Parmenides and later Kant, it has been reduced to a concept that exists in the human imagination.⁸ In the history of sects, these different perspectives clustered in Jabriyya and Qadariyya are important in exemplifying the two opposite ways of comprehension that humans can establish over time.⁹

¹ Murat Aġarlı, "Zaman Kavramı: Nedir-Ne Değildir?", *Karabük Türkoloji Dergisi* 6/1 (2023), 125.

² Ertuğrul Döner, "Bazı Kültürlerde ve Dinlerde Zaman", *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 17/1 (2017), 227.

³ Mehmet Yıldız, "Geleceğin Korkusunu Geçmişin Hüznünü Taşımayan İnsan: İbnü'l-vakt", *Sufiyye* 11 (2021), 91.

⁴ Mustafa Demirci, "Batı Medeniyetinin Zaman Algısının İslam Medeniyetinde Uygulanabilirliği Problemi: Gündelik Zaman ve Devirler Meselesi", *Uluslararası İslam Medeniyetinde Zaman Sempozyumu* (Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları, 2015), 1/379.

⁵ Increase and decrease, excess and paucity, going to the extremes, unbalanced views or opinions, and lack of balance.

⁶ Khronos is believed to be the father of Zeus. See: Seyyid Hüseyin Nasr, *Bilgi ve Kutsal* (İstanbul: İz Yayınları, 2013), 240.

⁷ In Avesta it is referred to as "Zrvan", in Pahlavi as "Zaravan". Zurvan means time and is the name of the highest God and gave Zoroastrianism its name. See: Arslan Topakkaya, *Felsefe, Din ve Kültür'de Zaman* (İstanbul: Paradigma Yayınları, 2013), 42; Mehmet Alıcı, "Kadim İran'da Din: Monoteizm'den DUALİZM'e Mecusi Tanrı Anlayışı", *İslâm Araştırmaları Dergisi*, (2012), 237.

⁸ Döner, "Bazı Kültürlerde ve Dinlerde Zaman", 229-230.

⁹ Mehmet Ödemiş, "İslam Mezheplerinde İnsan Hürriyeti Hakkındaki İlk Tartışmaların Teo-Politik

Throughout history and in the present, most individuals have focused on practical matters and meeting their basic needs rather than engaging in theoretical sciences and constructing abstract concepts. Their perception of time is similarly practical, grounded in everyday life and its current, past, and future dimensions. To fully explore the nature of time, it is insufficient to compare only the era of the Prophet with the present day, as this approach may lead to conceptual misconceptions. Therefore, it is essential to incorporate an examination of ancient societies understanding of time in these comparisons. Moreover, this inclusion allows for a critical examination of the contemporary concepts of time that we currently regard as unquestionable.

The Concept of Time and Time Zones in Daily Life

An implication of the notion that the present is definitive and accurate, while the past is uncertain and unfinished, is connected to the concept of time, as exemplified by the evolving comprehension of history. The process of dividing the day into equal parts and achieving our current state is said to have taken a considerable duration.¹⁰ Furthermore, other flawed and inaccurate assumptions exist, such as the notion that contemporary computations are flawless, such as the fixed duration of a minute being 60 seconds, or the assumption that a year is constant in duration each year, or the opinion that all nations worldwide presently adhere to the same calendar system. Nevertheless, from the most ancient periods, individuals have partitioned time into distinct intervals and assigned them diverse designations. Currently, several calculation techniques are still employed, and recommendations for improving existing computations are proposed. By setting aside these considerations and adopting a broad perspective, we come to the realization that the shared essence of humanity lies in the concept of time, specifically the day.

Since the advent of humanity, a correlation has existed between the concept of time and the natural world. The notion of a day commences with the ascent and concludes with the descent of the sun. The measurement of time is determined by the presence of daylight, rather than by the position of clocks.¹¹ It is universally accepted that a day is composed of the presence of the Sun, followed by a period of daylight and a period of darkness. The points of contention are around the allocation of time within a day and the calculation of larger units of time, such as weeks, months, seasons, years, and centuries. Their disagreement stems from divergent social, economic, and political needs, rather than a lack of computational competence. Now, let's examine the frequently utilized time zones that are prevalent in

→

Eleştirisi", *EKEV Akademi Dergisi* 88 (2021), 301.

¹⁰ Neşet Çağatay, "Eski Çağlardan Bu Yana Zaman Ölçümü ve Takvim", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 22 (1978), 106.

¹¹ Döner, "Bazı Kültürlerde ve Dinlerde Zaman", 228.

different eras and cultures.

Century: A century may span a duration that is either shorter or longer than 50, 150, or 200 years.¹² Although the terms "century" in Turkish, "Jahrhundert" in German, and "century" in English all originate from the Latin word "centum" and denote a period of one hundred years, Romance languages like Italian, French, and Spanish prefer words derived from the Latin concept of "saeculum," which encompasses the ideas of generation and period without specifying a precise limit. The term "karn" in Arabic is used to denote a generation, much like the Latin term "saeculum".¹³ A century is a duration of either 80 or 100 years. Conversely, in earlier times, the Aztecs employed a 52-year cycle while the Indians utilized a 60-year cycle.¹⁴

Year: While there exist uncommon calendars that rely on the star Sirius, the majority of people typically determine the length of a year by using either the Sun or the Moon, and occasionally both when necessary. When civilizations devised their calendars, they designated significant days as the starting point of their calendars. The Jews designated 3760 B.C. as the recognized year of creation, the Greeks acknowledged 776 B.C. as the established date of the inaugural Olympics, the Romans recognized 753 B.C. as the year of Rome's liberation, the Christians designated the birth of Jesus as the milestone of zero, and the Muslims recognized the year 622 as the starting point of their calendar, marking the Hijrah of the Prophet (peace be upon him).¹⁵

Ancient Egypt followed a calendar system where a year included of 365 days, divided into 3 seasons, with each season consisting of 4 months. Agricultural activities were guided by the lunar calendar, while state matters were regulated by the solar calendar. Europeans, having gained access to the scientific knowledge of Mesopotamia and Egypt, embraced the Julian calendar in 46 BC under the rule of Julius Caesar. Julius Caesar shifted the commencement of the year to the initial day of January in 45 BC. The calendar was named the Julian Calendar due to the numerous modifications made by him.¹⁶

During the Council of Nicaea convened in 325, certain modifications were made to the calendar. However, throughout the course of many years, discrepancies began to emerge in the calendar. Hence, a new calendar regulation was necessitated. Pope Gregory XIII, who held the papacy from 1572 to 1585, implemented a calendar reorganization in 1582. Upon discovering a time discrepancy of ten days between the years 325-1582, it was established that Thursday, October 4, 1582

¹² Çağatay, "Eski Çağlardan Bu Yana Zaman Ölçümü ve Takvim", 108.

¹³ Diehl, Ernst. "Das saeculum, seine Riten und Gebete: Teil I. Bedeutung und Quellen des saeculum. Die älteren saecula". Rheinisches Museum für Philologie. n.s. 83 (3) (1934), 255-272.

¹⁴ "Aztec Calendar | Mesoamerican, Tonalpohualli & Sun Stone | Britannica" (Erişim 28 Haziran 2024).

¹⁵ Belgin Tezcan Aksu, "Sekizinci Yüzyıldan Günümüze Takvimlerimiz", *Uluslararası Türk Lehçe Araştırmaları Dergisi* 2/1 (2018), 383.

¹⁶ Çağatay, "Eski Çağlardan Bu Yana Zaman Ölçümü ve Takvim", 121.

corresponded to Friday, October 15. As per the Gregorian calendar, a year was determined to be 365 days, 5 hours, and 47 minutes. During this period, Murad III held the position of ruler of the Ottoman Empire, while Soğollu Mehmed Paşa served as the Grand Vizier.¹⁷

Turkey implemented the Gregorian calendar on January 1, 1926, by enacting two distinct laws: "The Law on the Change of the Date in the Calendar"¹⁸ and "The Law on the Division of the Day into 24 Hours".¹⁹ These laws introduced the average solar day on December 26, 1925. Similar to ancient Egypt, both the Hijri Calendar, which is based on the Moon, and the Gregorian calendar, which is based on the Sun, are currently in use. However, they are used in distinct contexts. Additional instances of distinct computations include the Jalali Calendar, which utilizes the Sun as its basis and commences from the Hijrah, the Sun-based Ethiopian Calendar, which determines the birth of Jesus based on the Coptic Church, and the Hebrew Calendar, which incorporates both the Moon and the Sun in its calculations. The Assyrians had a dual calendar system, using both lunar and solar measurements concurrently. In instances where the alignment of seasons did not correspond with the lunar months, they occasionally adjusted the year to consist of 13 months.²⁰

Hijri year is determined by the completion of 12 lunar orbits around the Earth, which amounts to 354 days, 8 hours, 48 minutes, and 36 seconds. Gregorian year is defined as the time it takes for the Earth to complete one orbit around the Sun, which amounts to approximately 365 days, 5 hours, 47 minutes, and 48 seconds. Hence, there is a time difference of 10 days, 20 hours, 59 minutes, and 12 seconds between the Hijri year and the Gregorian year. Approximately 33 Hijri years correspond to 32 Gregorian years.²¹

Month: The term "month", denoting a time span of 28-31 days, derives its origin from the Moon. The months have been determined by tracking the lunar motion throughout history. The English words "month" and "moon", the German words "Monat" and "Mond", and the Persian word "māh" are all interconnected and used to refer to the same concept. The term "arkh", which serves as the etymological basis for the Arabic word "tarikh", has the meaning of "moon" in Hebrew and South Arabian Arabic. It is understood that the term "tarikh/history" in Arabic also encompasses the concept of moonisation, specifically referring to the process of calendaring based on the moon.²²

¹⁷ Çağatay, "Eski Çağlardan Bu Yana Zaman Ölçümü ve Takvim", 122.

¹⁸ Takvimde Tarih Mebdeinin Değiştirilmesi Hakkında Kanun (Takvimde Tarih Mebdeinin Değiştirilmesi Hakkında Kanun), *Resmî Gazete* 698 (26 Aralık 1925).

¹⁹ Günün 24 Saate Taksimine Dair Kanun (Günün 24 Saate Taksimine Dair Kanun), *Resmî Gazete* 697 (01 Ocak 1926).

²⁰ Çağatay, "Eski Çağlardan Bu Yana Zaman Ölçümü ve Takvim", 109.

²¹ Çağatay, "Eski Çağlardan Bu Yana Zaman Ölçümü ve Takvim", 107.

²² Muhammed Hamidullah, *İslâm Tarihine Giriş*, çev. Ruhi Özcan (İstanbul: Beyan Yayınları, 2015), 16.

The Moon completes one orbit around the Earth in a period of 27 days, 7 hours, 43 minutes, and 25 seconds. However, due to the Earth's simultaneous orbit around the Sun, the Moon completes its orbit in a duration of 29 days, 12 hours, 44 minutes, and 2.8 seconds. Since a partial day is impossible, a month is precisely 29 days, 12 hours, 44 minutes, and 2.8 seconds in duration. Due to the inability to have a partial day, a month alternates between 29 and 30 days.²³ In ancient Egypt, a month comprised precisely 30 days. In the Hebrew calendar, certain months were determined to have a duration of 29 days, while others were assigned a duration of 30 days. Additionally, the length of the year varied, ranging from 12 months to 13 months. Nevertheless, not all nations measured time in terms of years; instead, they regarded months as the primary unit of time. In the past, the moon was used to determine time. However, nowadays, the year is calculated based on the sun. The moon's calculation is now done arbitrarily, such as in the Gregorian calendar, to provide a standard for timekeeping. Presently, the Moon's movements hold significance mostly for farmers and sailors. The current lunar phases are readily accessible to those with an interest, particularly through NASA.²⁴

Week: The Arabic phrase "usbū'" refers to a continuous span of seven days, generally referred to as a week. The Turkish phrase for week, "hafta," is etymologically derived from the Persian word "haft," which signifies the number seven. Multiplying 52 weeks in a year by 7 results in 364. Dividing both the year and the month into seven-day weeks does not yield accurate results. Ancient China and ancient Greece both had a ten-day week. France adopted a decadi system, consisting of a ten-day week, from 1793 to 1802. The ancient Baltic peoples employed a nine-day week, while ancient Rome utilized an eight-day week. The Assyrians followed a five-day week, which they named "hamushtym," sharing the same etymological root as the Arabic term "khamisa," meaning the number five.²⁵ The Babylonians devised a system where the week consisted of seven days, each named after one of the seven observable planets.²⁶ Due to the absence of a cosmic calculation, the week is considered relative, and its interpretation has varied among cultures over time. Nonetheless, the practice of considering a week as consisting of seven days has remained the prevailing choice, both in contemporary times and throughout history.

Day: The term "yawm" is frequently employed in the Holy Quran to denote a unit of time, specifically referring to a day.²⁷ Yawm refers to the time from sun-

²³ Kasım Şulul, *Hicri Takvim ve Siyer Kronolojisi Etütleri / Makaleler* (İstanbul: Siyer Yayınları, 2012), 56.

²⁴ "Nasa" (03 Ekim 2023). <https://www.nasa.gov/>

²⁵ Çağatay, "Eski Çağlardan Bu Yana Zaman Ölçümü ve Takvim", 108.

²⁶ Arslan Topakkaya, "Zaman ve Takvim İlişkisi", *Uluslararası İslam Medeniyetinde Zaman Sempozyumu* (Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları, 2015), 1/274.

²⁷ İlhan Kutluer, "Zaman", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2013), 44/111.

rise to sunset.²⁸ Sunday marks the start of the week. It begins with the setting of the sun on Saturday. For this reason, the beginning of the months starts with the appearance of the crescent moon in the evening.²⁹ The commencement of the week and the nomenclature assigned to each day have been a subject of dispute. The Romans assigned the names of the days to the deities they believed represented the visible planets during that period. The first day was devoted to the deity associated with the Sun (Sunday), the second to the deity associated with the Moon (Monday), the third to the deity associated with Mars (Mardi), the fourth to the deity associated with Mercury (Mercredi), the fifth to the deity associated with Jupiter (Jeudi), the sixth to the deity associated with Venus (Vendredi), and the seventh to the deity associated with Saturn (Saturday).³⁰

In the Jāhiliyya period, the Arabs designated the days of the week as follows: the first day was termed "Awwal", the second day "Ahwan", the third day "Jubar/Jabbar", the fourth day "Doobar/Dabbar", the fifth day "Mu'nis", Friday "Aruba", and Saturday "Shiyar/Shayyar".³¹ The Christians differentiated themselves from the Jews by consecrating Sunday as a holy day in lieu of Saturday. Christians consider this day a commemoration of the resurrection of the Son of God.³² The Teutons and Anglo-Saxons perpetuated the Roman tradition and designated it as Sunday, Sonntag, while Romance languages opted for terms such as Domingo, Domenica, etc. to signify "Lord's Day". Throughout the world, Jews maintain the practice of revering Saturday as a sacred day and a festive occasion.

Clock: The Babylonians pioneered dividing the day into 12 equal hours.³³ In ancient Greece, the daytime was divided into 12 hours, while the nighttime was divided into three.³⁴ According to Greek poet Nonnus, the term "hour" did not refer to a 60-minute duration. The Greeks viewed the clock as division of the day into 12 hours. During longer days, the hours were longer, while in winter, they were shorter. Additionally, clocks were not designated by numbers, as they are today, but by names, similar to the Arabs. The 12 divisions of the day were: "Auge"

²⁸ Ebü'l-Fazl Cemälüddin Muhammed İbn Manzûr, *Lisânü'l-Arab* (Beyrut: Dâru Sadır, ts.), 4974.

²⁹ Yavuz Unat, *al-Fargânî'nin Kitab el-Fusûl Adlı Astronomi Eseri Üzerine Bir Araştırma* (Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe (Bilim Tarihi) Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 1996), 95.

³⁰ Before the telescope was invented, people only knew about planets in the sky that they could see with their eyes. At that time, in addition to Mercury, Venus, Mars, Jupiter and Saturn, they also considered the Moon and the Sun as planets. Today, the Sun is considered a star and the Moon is considered a satellite. When Egyptian, Mesopotamian, Indian and Chinese sources were examined, no record of any planet other than these planets could be found, which is quite natural. Because it is not possible for Uranus and Neptune to be seen with the naked eye without using a telescope. See. Yavuz Unat, "Antik Uygarlıklar, Uranüs, Neptün ve Plüton Gezegenlerini Biliyorlar mıydı?", *Bilim ve Ütopya* 272 (2017), 64-67.

³¹ Ebu'l-Hasen Ali b. Hüseyin Mesûdî, *Murûcu'z-Zeheb ve Meâdinu'l-Cevher*, thk. Muhammed Muhyiddin Abdülhamid (Beyrut, ts.), 2/276.

³² Çağatay, "Eski Çağlardan Bu Yana Zaman Ölçümü ve Takvim", 109.

³³ Topakkaya, "Zaman ve Takvim İlişkisi", 1/272.

³⁴ James Evans, *The History & Practice of Ancient Astronomy* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 95.

(dawn), "Anatole" (sunrise), "Mousike" (morning work and music), "Gymnastics" (morning exercise), "Nymphs" (morning cleansing), "Mesembria" (midday), "Sponde" (post-lunch drinks), "Elete" (time for prayer), "Akte" (time for meals and entertainment), "Hesperis" (afternoon), "Dysis" (evening), "Arktos" (nightfall).³⁵ The concept of dividing the day and night into 24 hours is attributed to Hipparchus of Nicaea, who made significant contributions from 147-127 BC.³⁶ In the Jewish Calendar, a day consists of 24 hours, with each hour equivalent to 1080 rings. Each ring is equivalent to 1/3 of a second. Another approach was to divide the day into 12 hours and the night into 12 hours.³⁷ In ancient India, a day was divided into 30 units, each lasting 48 minutes.³⁸

In the present era, individuals utilize smartwatches for making phone calls, sending text messages, monitoring their physical activities, and measuring their heart rate. However, watches underwent numerous stages prior to reaching their current state. The sundial is one of the first examples of timekeeping devices. This device is a basic apparatus comprised of a rod that projects a shadow, with markings etched on a surface, typically crafted from stone or metal.³⁹ The ancient Egyptians were the first to introduce sundials. Islamic sundials are renowned for their unparalleled precision and accuracy throughout history. The need of Muslims to accurately identify the prayer hours necessitated the adjustment of sundials accordingly. Islamic sundials can be classified into three categories: horizontal, vertical, and cylindrical. In Islamic culture, the terms "ruhama" or "basita" were employed to refer to the horizontal variations of sundials, while "munharifa" was used for the vertical varieties.⁴⁰

Due to the limitations of sundials, which could only function during daylight hours, the Egyptians endeavored to find a clock that could accurately estimate time during the night as well. Through much research, water clocks were developed, wherein water is transported from one container to another, and the markings on the flowing container indicate the passage of time. It is believed that Ammenemes I is the inventor of this clock.⁴¹ While sundials indicated a precise time, water clocks also provided a measure of elapsed time. There are two categories of water clocks: one that operates by discharging water and the other that operates by sinking. Water clocks were extensively utilized throughout the Roman Empire. Hārūn al-Raṣhīd reportedly delivered an intricate water clock to Charlemagne, the monarch

³⁵ "Family of the Hours", *Horai* (01 October 2023).

³⁶ Michael A Lombardi, "Why is a minute divided into 60 seconds, an hour into 60 minutes, yet there are "only 24 hours in a day?", *scientificamerican* (01 October 2023).

³⁷ Otto Neugebauer, *Astronomy of Maimonides oath Its Arabic Sources* (Hebrew Union college Annual, 1949), 22/321-363.

³⁸ Saradha Srinivasan, *Mensuration in Ancient India* (Delhi: Ajanta Publications, 1979), 119-122.

³⁹ Çağatay, "Eski Çağlardan Bu Yana Zaman Ölçümü ve Takvim", 115.

⁴⁰ Nusret Çam, "Güneş Saati", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1996), 14/298.

⁴¹ Çağatay, "Eski Çağlardan Bu Yana Zaman Ölçümü ve Takvim", 114.

of France.⁴²

The hourglass is another time-measuring device. Hourglasses are comprised of two glass lanterns stacked on top of one another. The sand in the upper container gradually descends into the bottom container over a specific duration. Thus, a certain duration is quantified. Therefore, the English term "hourglass" is used. The hourglass, initially introduced in Europe during the 8th century, found widespread usage in several domains like as games, competitions, churches, and ships. Its origin can be attributed to a priest. Hourglasses were utilized by the Arabs, Chinese, and Asian Turks.⁴³

Mechanical clocks were developed based on the dial mechanism observed in water clocks. Taqi ad-Din Muhammad ibn Ma'ruf, the founder of the Istanbul Observatory, became the first individual in the Islamic world to demonstrate an interest in mechanical clocks in 1579. The sundials, water clocks, and sand clocks invented thus far were designed to measure certain durations of time. In contrast, mechanical clocks were employed within monasteries to quantify specific time intervals and ascertain the timing of religious observances by the emission of sound at designated moments. During that era, clocks would alert individuals at specific intervals by sounding bells. Hence, the etymology of the English term "clock" can be traced back to the Latin word "clocca" which denotes a bell. Nevertheless, this term was subsequently employed to refer to all timepieces in a generic sense.

Minute: The division of an hour into 60 minutes, the division of a minute into 60 seconds, and the division of a second into 100 salisa/tertia was originally introduced by al-Birūnī (d. 453/1061).⁴⁴ In 1267, Roger Bacon employed this computation to partition the hour into 60 segments, namely horae, minuta, secunda, tertia, and quarta. The application of these computations in daily life commenced solely subsequent to the invention of the clock. The English watchmaker Thomas Tompion is credited with the invention of the spring, which led to the widespread use of clocks. Between 1793 and 1795, the French attempted to partition the day into 10 hours, but eventually discontinued the practice. Clocks are synchronized based on Coordinated Universal Time (UTC), a time standard that has been utilized since 1963. Nevertheless, the duration of a minute is not always limited to exactly 60 seconds; it might vary slightly to either 59 or 61 seconds. A leap second is a temporal discrepancy resulting from the variation in the duration of the Earth's rotation. For instance, as reported by time.gov, the discrepancy at the conclusion of 2016 amounted to 1.4 seconds.

⁴² Çağatay, "Eski Çağlardan Bu Yana Zaman Ölçümü ve Takvim", 114.

⁴³ Çağatay, "Eski Çağlardan Bu Yana Zaman Ölçümü ve Takvim", 116.

⁴⁴ Muhammad İbn Ahmad Birūnī, *The Chronology of Ancient Nations*, çev. Eduard Sachau (London: William H. Allen & Co, 1879).

Conception of Time in the Pre-Nubuwwah Jāhiliyya Society

The Jāhiliyya society held the concept of a divine creator alongside their practice of idol worship. They held the belief that God was the creator of the world, while also asserting themselves as God's earthly representatives and ascribing divine qualities to others. The circumstance described in Surah al-ʿAnkabūt is as follows: If you asked them, "Who created the heavens and earth and subjected the sun and the moon?" they would surely say, "Allāh." Then how are they deluded?⁴⁵ They believed that Allāh would not interfere in their mundane matters and that it was the passage of time that would ultimately pass judgment on them in this earthly realm.⁴⁶ Surah al-Jāthiyah draws attention to this point: And they say, "There is not but our worldly life; we die and live, and nothing destroys us except time." And they have of that no knowledge; they are only assuming.⁴⁷

Throughout history, individuals have attempted to rationalize their ego by ascribing the outcomes to insufficient information or inconsequential factors, rather than acknowledging their hardships or pursuing remedies for redemption. Similar to Zurvanism, the pre-Islamic Arabs magnified the influence of time and submitted to its authority rather than controlling it. This surrender caused them to become so preoccupied that it diverted their attention from their obligations, such as worshipping Allāh and rejecting the concept of the hereafter.

The pre-Islamic Arabs possessed knowledge of the sun's movements in the desert, utilized celestial bodies such as the moon and stars for navigation during nighttime, and made weather forecasts based on observations of the sky.⁴⁸ The poetry of the al-Jāhiliyya Arabs provides evidence of their understanding of astronomy. Several poems list over 300 names of stars.⁴⁹ The presence of astronomical references in the Qur'an, such as the stars being guides, the planets being illuminators and adornments, and the zodiac signs being guiding stars, indicates that the Jāhiliyya Arabs possessed a fundamental understanding of astronomy.⁵⁰

Nevertheless, in the Jāhiliyya period, there was a lack of a precise comprehension regarding the calendar. Specific years were designated based on significant events that transpired throughout specific years. For instance, they designat-

⁴⁵ "Kur'an-ı Kerim" (Erişim 28 Aralık 2023), al-ʿAnkabūt 29/61.

⁴⁶ Taha Çelik, "'Dehre Sövmeyiniz ... " Rivayeti Çerçevesinde Zaman Algısı", *Uluslararası İslam Medeniyetinde Zaman Sempozyumu* (Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları, 2015), 1/70-71.

⁴⁷ Al-Jāthiyah 45/24.

⁴⁸ Ziya Kazıcı - Mehmet Şeker, *İslam-Türk Medeniyet Tarihi* (İstanbul, 1982), 129.

⁴⁹ Fuat Sezgin - Eckhard Neubauer, *İslam'da Bilim ve Teknik* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2008), 2/3.

⁵⁰ Seyfettin Kaya, "Ortaçağ'da Arap-İslam Dünyasında Astronomi Bilimi", *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 6/2 (2017), 357.

ed the year of scarcity, the year of the elephant episode, the year of calamity and the year of disease.⁵¹

Conception of Time in the Prophet's Period⁵²

When we examine the hadiths describing the time, we find statements such as: the sun moves from the zenith to sunset, the shadow is the length of a human being or twice its length, the dawn disappears, the first or second redness appears, the sun rises first, reaches the zenith and sets⁵³ when an arrow is shot and it is bright enough to see where it falls.⁵⁴ Additionally, we understand from the information that the prayers have a wide range of intervals, each with a first and last time⁵⁵ indicating that a time interval that does not require precise minute and second settings is defined for prayers. Apart from these, the Prophet also highlighted the virtue of an obscure time of the night, such as the Night of Laylat al-Qadr, and encouraged Muslims to spend the night in worship and to seek this night.⁵⁶

The Qur'an and the hadiths of the Prophet (pbuh) contain several references to time. The Qur'an does not explicitly employ the term "time,"⁵⁷ although it contains numerous references to temporal concepts, including night⁵⁸, day⁵⁹, fajr (dawn)⁶⁰, Sun⁶¹, Moon⁶², full moon⁶³, morning⁶⁴, evening⁶⁵, and asr (afternoon)⁶⁶. In Sūrat al-Isrā', verse 12, Allāh states that "And We have made the night and day two signs, and We erased the sign of the night and made the sign of the day visible that you may seek bounty from your Lord and may know the number of years and the account [of time]. And everything We have set out in detail." The verse highlights that the universe was deliberately designed with a quantifiable struc-

⁵¹ Muhammed Hamîdullah, "Hicri Takvim ve Tarihi Arka Planı", çev. Kasım Şulul, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 9/9 (2000), 676.

⁵² This chapter utilizes the findings from the paper "Thoughts on the Concept and Perception of Time During the Prophet's Period," presented by Hüseyin Gökalp on June 25, 2022, at the session "Concepts and Issues Regarding Sîrah" as part of the "From Sîrah to Sunnah" National Congress Series on the Eras of Islamic Sciences and Thought, organized by the Faculty of Theology at Burdur Mehmet Akif Ersoy University.

⁵³ Müslim, "Şalâtü'l-müsâfirîn", 293; Ebû 'îsâ Muḥammed b. 'îsâ et-Tirmizî, *es-Sunen*, thk. Beşşâr 'Avvâd Ma'rûf (Beyrut: Dârü'l-Ğarbi'l-İslâmî, 1998), "Salât", 1.

⁵⁴ Muslim, "Masajid", 217.

⁵⁵ Abu Dâwûd, "Salat", 2; Bukhârî, "Mawâqîf", 1.

⁵⁶ "There is an hour during the night at which no Muslim man will ask God for good in this world and the next without His giving it to him; and that applies to every night." Tirmidhi, "Vitr", 16; Nasa'i, "Mawakit", 35.

⁵⁷ Kasım Şulul, "Hicri Takvimin Ortaya Çıkışı", *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 10/4 (2002), 154.

⁵⁸ Baçara. 1/164.

⁵⁹ Âl 'Imrân, 3/27

⁶⁰ Al-Fair. 89/1

⁶¹ Al-An'âm, 6/96.

⁶² Yûnus. 10/5.

⁶³ Al-Inshîâa. 84/16.

⁶⁴ Al-Muddaththir, 74/34.

⁶⁵ An-Nâzi'ât, 79/46.

⁶⁶ Al-'Asr, 103/1.

ture, which can be computed for the advantage of humanity.⁶⁷

The polytheists during the Jahiliyya period occasionally altered the timing of the three consecutive forbidden months (Dhu'l-Qa'dah, Dhu'l-Hijjah, and al-Muḥarram) due to their inability to engage in raiding and looting during these months. Additionally, they wanted to ensure that the pilgrimage season and the fair did not occur simultaneously. In the Quran, Allah says about this: "Indeed the number of months with Allah is twelve [lunar] months in the register of Allah [from] the day He created the heavens and the earth; of these, four are sacred. That is the correct religion [i.e., way], so do not wrong yourselves during them. And fight against the disbelievers collectively as they fight against you collectively. And know that Allah is with the righteous [who fear Him]." The number of months is twelve, and four of them (Dhu'l-Qa'dah, Dhu'l-Hijjah, Muharram, Rajab) are forbidden months. Trade was conducted in the fairgrounds during the forbidden months while all forms of violence were prohibited.

In the Jāhiliyya period, the polytheists occasionally altered the timing of the three consecutive forbidden months (Dhu'l-Qa'dah, Dhu'l-Hijjah, and al-Muḥarram) due to their inability to engage in raiding and looting during these months. Additionally, they wanted to ensure that the pilgrimage season and the fair did not occur simultaneously.⁶⁸ In the Qur'an, Allāh says about this: "Indeed, the number of months with Allāh is twelve [lunar] months in the register of Allāh [from] the day He created the heavens and the earth; of these, four are sacred. That is the correct religion [i.e., way], so do not wrong yourselves during them. And fight against the disbelievers collectively as they fight against you collectively. And know that Allāh is with the righteous [who fear Him]."⁶⁹ The number of months is twelve and four of them (Dhu'l-Qa'dah, Dhu'l-Hijjah, Muharram, Rajab) are forbidden months. Trade was conducted in the fairgrounds during the forbidden months, while all forms of violence were prohibited.

The Hijri months were initially given the name after significant events that occurred during certain months. Muharram is classified as one of the prohibited months, and it derives its name from the Arabic word "Muharram," which translates to "forbidden." During this month, combat and warfare are strictly prohibited. The month of Safar derives its name from the Arabic word (اصفر), which signifies the hue yellow. In the Jāhiliyya period, individuals had a discoloration of their facial complexion, turning yellow, as a result of the plague occurring in this particular month. Consequently, this month came to be known as Safar. Prior to the division of a year into twelve, it was divided into four halves. The months of Rabi' al-Awwal and Rabi al-āhir were named from the Arabic term (ربيع), which means one-fourth

⁶⁷ Diyanet İşleri Başkanlığı, *Kur'ân Yolu*, (2024), 3/467-468. (Erişim 20 Haziran 2024).

⁶⁸ Veli Kayhan, "Son Zaman Ayari-II: 'Nesî' Ya Da Haram Aylara Müdahale", *Bilimname* 1/28 (2015), 10-11.

⁶⁹ At-Tawbah, 9/36.

or quarter. The months of Dhamāz al-'Awwal and Dhamāz al-'Akhir correspond to the winter season, during which the water bodies freeze. The names of these months are taken from the Arabic term (جمود) which means lack of brightness or excitement. Rajab, one of the sacred months in Islam, signifies a state of fear or apprehension about something. The event of Miraj occurred during this month. The reason for naming this month in such a manner is due to its significant worth. Shaban denotes the state of being distinct or isolated. The name was derived from the practice of individuals venturing to different locations in search of water during this arid month and subsequently dispersing. Ramadan refers to a period of exceptionally high temperatures. This month aligned with the summer season and the weather was exceedingly scorching. Consequently, this month was designated as Ramadan. Shawwal refers to the action of a pregnant camel lifting its tail. Dhu'l-Qaddah is one of the months during which certain activities are prohibited. The term "Arabic" refers to the act of sitting. Dhu'l-Hijjah is referred to as such because it is a month dedicated to peaceful activities and abstaining from conflict. It is classified as one of the prohibited months. Hajj, being conducted during this month, is sometimes referred to as 'the month of pilgrimage'.⁷⁰

Islam has eradicated the significance of time attributed to it by the Jāhiliyyah Arabs. The Qur'an and Sunnah have consistently promoted the need for time awareness. Imam Shāfi'ī's comment sheds light on this matter, stating that he has formed friendships with Sufis and has derived benefit from them solely through two phrases. I overheard the statement: Time is like to a sword; if you fail to wield it, it will wield power over you. Failure to engage your soul with the truth will result in its preoccupation with lies."⁷¹ The Prophet said in a hadith: "Some people of the period of ignorance used to say, 'None destroys us but the night and the day. It is he who destroys us, kills us and gives us life,' and they cursed time (dahr)."⁷² In this regard, Allāh Almighty says: The son of Adam abuses Dahr (the time), whereas I am Dahr since in My hand are the day and the night.⁷³ The concept of cursing time can be seen as harboring resentment towards one's circumstances and defying one's predetermined fate. Conversely, continuous and unbroken time, sometimes referred to as genius, was viewed unfavorably by the polytheistic Arabs. However, it appears to have been elevated to the level of a deity, despite the fact that it does not actually exist.⁷⁴ Just like in Zurvanism, the pre-Islamic Arabs exaggerated the power of time and surrendered to it instead of managing it. This submission evolved to such an extent that it freed them from their duty to serve

⁷⁰ İnci Koçak, "Arapların Ay Takvimindeki Ay Adları", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 37/1-2 (1995), 400.

⁷¹ Muhammed İkbāl, *İslam'da Dinî Düşüncesinin Yeniden İnşası*, çev. Rahim Acar (İstanbul: Timaş Yayınları, 2016), 104.

⁷² Dehr is generally used to mean time of more or less length. Bkz. İbn Manzûr, *Lisânü'l-Arab*, 4/292.

⁷³ Bukhārī, "Tafāsīr" 316; Muslim, "Al-Alfāz" 1.

⁷⁴ Döner, "Bazı Kültürlerde ve Dinlerde Zaman", 239.

Allāh and denied the Hereafter. The verse on this subject reads as follows: "And they say, "There is not but our worldly life; we die and live, and nothing destroys us except time." And they have of that no knowledge; they are only assuming."⁷⁵ Throughout history, individuals have attempted to absolve themselves by assigning outcomes to factors that may or may not be connected to their ignorance, rather than acknowledging the adverse events they have had or actively pursuing remedies for redemption. This was the temporal disposition of the Arabs prior to the advent of the Prophet Muhammad.

During the time of the Prophet, there were certain days apart from Ramadan that were considered virtuous for fasting. These included days of prayer, fasting, zakat, pilgrimage, the forbidden months, the period of iddah, days specifically recommended for fasting, and the most virtuous times of the night for the *tahajjud* prayer. Additionally, there were specific days considered virtuous for naming a newborn child. The measurement of time has played a crucial role in various aspects of worship and transactions, including determining the appropriate times for embarking on or returning from a journey, the timing of optional prayers, the specific times for performing the *qaramah*, and the decision to delay the noon prayer during excessively hot weather. Furthermore, time was partitioned and labeled for the sake of commerce, military operations, and political affairs, as well as to facilitate individuals in determining specific moments in their daily routines. The division was established in response to specific requirements. In ancient times, the division of the day was not based on precise measurements of seconds or minutes as we understand them now. Instead, different names were used to denote different periods of the day based on the location of the sun, similar to how it was done in Ancient Greece.

The day length in Medina on June 21 is 13 hours and 39 minutes, while on December 21 it is 10 hours and 37 minutes. During the Prophet's time, the day was divided according to the position of the sun, regardless of whether it was summer or winter. For the day, the words *ishaqr*⁷⁶, *bukūr*⁷⁷, *gadwa*⁷⁸, *duḥā*⁷⁹, *zahira*⁸⁰,

⁷⁵ Al-Jāthiyah, 45/24.

⁷⁶ "Indeed, we subjected the mountains [to praise] with him, exalting [Allāh] in the [late] afternoon and [after] sunrise." *Sād*, 38/18.

⁷⁷ "And mention the name of your Lord [in prayer] morning and evening." *Al-Insān*, 76/25.; "O Allāh, make the early hours of my ummah blessed!" *في بُكُورِهَا* see. Ebū Muhammed Abdullah b. Abdurrahman b. Fazl ed-Dārimī, *Sūnen-i Dārimī*, thk. Abdullah Aydınlı (İstanbul: Madve Yayınları, 1994), "Siyer" 1.

⁷⁸ Going out before noon or after noon, in the cause of Allāh, the Mighty and Sublime, is better than this world and everything in it! "وَمَا أَفْضَلُ مِنَ الدُّنْيَا وَمَا فِيهَا" Ebū Abdurrahman Ahmed b. Şu'ayb Nesāi, *Sūnenū'n-Nesāi*, thk. Abdülfettāh Ebū Gudde (Haleb: Mektebū'l-Matbū'ati'l-İslāmiyye, 1986), "Cihad" 11.

⁷⁹ "By the morning brightness", *الضُّحَى*, Ad-Duhā, 93/1.

⁸⁰ "There were three times at which Allāh's Messenger forbade us to pray, or bury our dead: When the sun begins to rise till it is fully up, when the sun is at its height at midday till it passes over the meridian, and when the sun draws near to setting till it sets. *ثَلَاثَ سَاعَاتٍ كَانَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ يَنْهَانَا أَنْ نُصَلِّيَ فِيهِنَّ أَوْ أَنْ نُقْبَرَ فِيهِنَّ مَوْتَانَا جِئِن تَطَلَعَ الشَّمْسُ بَارِغَةً حَتَّى تَرْتَفِعَ وَجِئِن يُقُومُ قَائِمَ الظُّهَيْرِ حَتَّى تَمِيلَ الشَّمْسُ وَجِئِن تَضَيَّفَتِ الشَّمْسُ لِلْغُرُوبِ حَتَّى*

ravāh⁸¹, ‘aṣr⁸², and maghrib⁸³, were used. For the night, the words dawn⁸⁴, asil⁸⁵, mesa⁸⁶, gasag⁸⁷, iṣhā⁸⁸, atamah⁸⁹, sahar⁹⁰ and fajr⁹¹ were used. These times were also known to Arabs by custom.⁹² For this reason, in order to avoid confusion about the times of prayer, the Prophet (pbuh) forbade the Bedouin Arabs to use the word "atamah" instead of the word "iṣhā", which is used for the night prayer. He also forbade them to use the word "iṣhā" for "maghrib", which is used for the evening prayer.⁹³ This was because "atamah" was a time of night when the Arabs milked their camels and this time could extend until the first third of the night. Rather than prolonging the time, it interfered with the habitualization of the time, the change in terminology, and the shift of the exact time of 'iṣhā, which is the exact time of 'Isha', to 'atamah'.

A day, according to Islamic tradition, spans from sunset to the next sunset, known as the shar'i day, while contemporary convention marks it from midnight to the next midnight.⁹⁴ A week consists of seven consecutive days, a month is one full orbit of the moon around Earth, and a year is twelve lunar months. The Arabs once used a method called nesi to synchronize with the solar year, which led to arbitrary rearrangement of forbidden months and pilgrimage timings, practices prohibited during the Farewell Pilgrimage.⁹⁵ Time calculations relied on the sun's

→

تَعْرَبُ. Müslim, "Salât'ül Müsâfirîn ve Kasruhâ", 293.

⁸¹ عبد الرزاق عن ابن جريج عن عطاء قال: إذا اغتسل أول النهار يوم الجمعة قبل الرواح ثم أحدث، فإنما يكفيه الوضوء. Musannef, Abdurrezzak, III, 201.

⁸² Once Allāh 's Messenger remained behind us in a journey. He joined us while we were performing ablution for the 'Asr prayer which was over-due. We were just passing wet hands over our feet (not washing them properly) so the Prophet addressed us in a loud voice and said twice or thrice, "Save your heels from the fire. تَخَلَّفَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ فِي سَفَرٍ سَافَرْنَا فِيهِ فَأَنْزَلَنَا وَقَدْ أَرْهَقْنَا الصَّلَاةَ صَلَاةَ الْعَصْرِ وَنَحْنُ نَتَوَضَّأُ، فَجَعَلَنَا نَمْسُخُ عَلَى أَعْقَابِنَا مِنْ نَارٍ." Bukhari, "Ilm", 30.

⁸³ وَيَلُّ لِلْأَعْقَابِ مِنَ النَّارِ " مَرَّتَيْنِ أَوْ ثَلَاثًا أَوْ جَلِينًا، فَتَأْتِي بِأَعْلَى صَوْتِهِ عِنْدَ غَابَتِ الشَّمْسُ " Süleyman b. Eṣ'as b. İshak el-Ezdi es-Sicistani Ebu Dâvud, *Sünen-i Ebu Dâvud*, thk. Muhammed, Abdulaziz el-Halidi (Beyrut: Daru'l-Kutubi'l-İlmiyye, 2001), "Salat", 2.

⁸⁴ مِمَّنْ جَاءَهُ لِلْمَغْرِبِ جِبِينَ ذَهَبَ شَفَقُ اللَّيْلِ " Ebü 'Abdurrahmân Ahmed b. Şu'ayb el-Ḥorāsânî en-Nesâ'î, *es-Sunenu'l-Kubrâ*. thk. Ḥasen 'Abdulmun'im (Beyrut: Mu'essesetu'r-Risâle, 1421/2001), "Mevâkt", 6.

⁸⁵ Al-Insân, 76/25.

⁸⁶ Ar-Rûm, 30/17.

⁸⁷ Al-Isrâ. 17/78.

⁸⁸ Ar-Rûm, 30/18.

⁸⁹ فَهَاتَمَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فَصَلَّى الْعَتَمَةَ Sahih-i İbn Hibban, "Salât", 2628, 6/356.

⁹⁰ الصُّبْحُ وَإِذَا أَقْبَلَ مِنْ مَكَّةَ فَلَيْلٌ مَرَّ بِهِ فَبَلَ الصُّبْحُ بِسَاعَةٍ أَوْ مِنْ آخِرِ السَّحَرِ عَرَسَ حَتَّى يُصَلِّيَ بِهَا 3/17.

⁹¹ Al-Fajr, 89/1.

⁹² Bukhari, "Mawâkīt al-ṣalât", 19.

⁹³ Muslim, "Masâjid", 229.

⁹⁴ M. Kâmil Yaşaroğlu, "Vakit", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 42/488.

⁹⁵ "Indeed, the number of months with Allāh is twelve [lunar] months in the register of Allāh [from] the day He created the heavens and the earth; of these, four are sacred. That is the correct religion [i.e., way], so do not wrong yourselves during them. And fight against the disbelievers collectively as they fight against you collectively. And know that Allāh is with the righteous [who fear Him]. Indeed, the postponing [of restriction within sacred months] is an increase in disbelief by which those who have disbelieved are led [further] astray. They make it lawful one year and unlawful another year to correspond to the number made unlawful by Allāh and [thus] make lawful what Allāh has made

→

and moon's movements, as emphasized in the Quranic verses highlighting their roles in marking time for rest and worship, including hajj."⁹⁶ The word "yawm" is used when pointing out that in the cosmic order, the clock calculations are not as they are in the world. "It is Allah who created the heavens and the earth and whatever is between them in six days; then He established Himself above the Throne. You have not besides Him any protector or any intercessor; so will you not be reminded? He arranges [each] matter from the heaven to the earth; then it will ascend to Him in a Day the extent of which is a thousand years of those which you count." In another verse, it is said, "And indeed a day with your Lord is like a thousand years of those which you count."⁹⁷ This highlights the vast difference between human and divine perceptions of day/time.

The Islamic tradition incorporates a seven-day week, a system that aligns with the broader historical context of week structuring. According to Ibn 'Abbās, Allāh created the initial day and designated it as "one". Subsequently, He proceeded to establish the second day, designating it as "second". He continued this pattern by creating the other days and assigning them the names "third", "fourth", and "fifth". "Friday" is the designated day for the assembly of many beings. "Saturday marks the day of Adam's inception, which was subsequently disrupted."⁹⁸

Jumu'ah is a noun from the root "jam" meaning "to gather, to bring together". In the pre-Islamic period, the sixth day of the week was called "aruba". Dictionaries state that this word is not Arabic, and researchers have determined that it is of Aramaic origin. In the Aramaic language, "aruba", which means "the day of 'arafa", was a day on which the Jews prepared for Saturday and set up a market in Medina from morning until noon.⁹⁹ During the early period of Islam, there is no historical evidence indicating the designation of any certain day of the week as an official holiday. The timing of zakat is also expected to be calculated in terms of days and months in matters such as the passage of one year after the income reaches the nişāb amount, i.e. hawalān al-ḥawl¹⁰⁰, fasting for two months in a row as atonement for dhīhār and breaking the fast¹⁰¹, waiting time of divorced women for three periods¹⁰², ilā, those who cannot complete the hajj for various reasons fasting for a total of ten days, three on the hajj and seven on their return¹⁰³, fasting
→

unlawful. Made pleasing to them is the evil of their deeds; and Allāh does not guide the disbelieving people." At-Tawbah, 9/36-37

⁹⁶ Al-An'ām, 6/96; Al-Baqarah, 2/189; Ar-Rahmān, 55/5.

⁹⁷ As-Sajdah, 32/4-5.

⁹⁸ Ebū'l-Hasan Ali b. Hüseyin b. Ali Mes'udî, *Mürûcû'z-zehab ve me'âdinü'l-cevher*, thk. Muhammed Muhyiddin Abdülhamid (Kahire: el-Mektebetü't-Ticaretî'l-Kübra, 1964), 2/206-207.

⁹⁹ Hayreddin Karaman, "Cuma", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1993), 8/85.

¹⁰⁰ Ebū 'Abdullāh Muḥammed b. Yezîd el-Ḳazvînî İbn Mâce, *Sunenu İbn Mâce*, thk. Muḥammed Fuâd 'Abdülhâkî (b.v.: Dâru 'İhyâ'î'l-Kutubi'l-'Arabîyye, ts.), "Zekât", 5.

¹⁰¹ Al-Mujādalah 58/2-4.

¹⁰² Al-Baqarah, 2/228.

¹⁰³ Al-Baqarah, 2/196.

for three days as atonement for oaths.¹⁰⁴

Certain days and times, apart from the obligatory ones, were regarded as virtuous for various actions during the Prophet Muhammad's (pbuh) time, shaping the time sensitivity of his Companions. For instance, Ali would pray after sunset during journeys, emulating the Prophet. The Prophet advised against returning home from long journeys at night and maintained specific routines, such as not sleeping before or after Isha prayers, praying night prayers in the later third of the night, and engaging in various community and personal tasks throughout the day. His daily routine included prayers, visiting the sick, resolving disputes, checking the market and interacting with his followers.¹⁰⁵ He also managed military and political responsibilities, leading over 20 battles and dispatching 70 seriyahs, indicating a busy and dynamic lifestyle. The Prophet emphasized the value of health and free time, warning that many people fail to appreciate these blessings.

The Concept of Time in the Four Caliph Period

When we examine the period of Abu Bakr, we observe a lack of institutional innovation. This period does not provide information about the calendar and clocks used. The majority of institutional activities occurred during the reign of Caliph 'Umar. Prior to 'Umar time Muslims named years based on events such as the Elephant Incident, the Battle of Fijar, the Year of the Earthquake, the Farewell Pilgrimage and the deaths of significant figures. However, this practice led to confusion in dating.

While 'Umar was consulting with other Companions to resolve this confusion, events that took place revealed the necessity of setting a calendar: "Ya'la b. Umayya, the governor of Yemen, sent a letter to 'Umar in which the day, month and year were not clear. Likewise, a promissory note was brought to Abū Mūsā al-Ash'arī, the governor of Basra, whose due date was recorded as the month of Sha'bān. When it was not clear which year the month of Sha'ban in the deed belonged to, this date and deed caused a dispute. These events revealed the necessity of determining a calendar. Although the idea of adopting the calendars of countries such as Iran, Greece, etc. was put forward, these proposals were not accepted. Ali argued that the beginning of the calendar should be the Hijrah. His view was adopted and the beginning of the Hijri calendar was accepted as the year 622, the date of Hijrah.¹⁰⁶ It is reported in the sources that when the Prophet came to Medina in the month of Rabi' al-Awwal, he himself asked for the date of his arrival to be determined.¹⁰⁷ The Prophet had migrated to Medina in the month of Rabi' al-

¹⁰⁴ Al-Mā'idah, 5/89.

¹⁰⁵ M. Mahfuz Sözlomez, "Hz. Peygamber'in Bir Günü Üzerine", *İslami İlimler Dergisi* 1/1 (01 Nisan 2006), 77.

¹⁰⁶ Tezcan Aksu, "Sekizinci Yüzyıldan Günümüze Takvimlerimiz", 389.

¹⁰⁷ Ebū'l-Fazl Şihâbüddîn Ahmed b. Alî b. Muhammed İbn Hacer Askalânî, *Fethü'l-bari bi-şerhi Sahihi'l-Buhari*, thk. Muhammed Fuâd Abdülbâkî - Muhibbüddin el-Hatîb (Kahire: Dârür-Reyyan li't-Türas, 1987), 7/268.

Awwal. However, since the lunar year began with the month of al-Muḥarram, the date was moved back by two months and eight days and the beginning of the Hijri Calendar was fixed as July 23, 622.

Hijri Calendar is divided into two as Hijri Shams (solar) and Hijri Qamar (lunar) Calendar. The calendar system that accepts September 20, 622, the day of the Prophet's arrival in Kuba, as the beginning of the Hijri year and is based on the circulation of the Earth around the Sun is called the Hijri Shams Calendar. With a decision taken in the 17th year of the Hijrah during the reign of Umar, the date 622 was accepted as the 1st year of the Hijri Calendar and the month of Muharram of that year was accepted as the beginning of the Hijri Lunar Calendar, and July 16, 622, which coincided with 1 Muharram that year, was accepted as the beginning of the Hijri Lunar Calendar. The calendar we call the Hijri Calendar is actually the Hijri Lunar Calendar.

During the reigns of 'Uthman and Ali, the Hijri Calendar, which had been introduced during the reign of 'Umar, was used in the same way. Due to the internal turmoil and rebellious movements during this period, the works and arrangements related to the calendar slowed down.

Astronomy Activities in the Umayyad and Abbasid Periods

The translation movement that started in the Umayyad period reached its peak during the Abbasid period and many works on astronomy were translated into Arabic. In the field of astronomy, Khālīd b. Yazīd's (d. 102/720) translation of Ptolemy's "Kitab al-Samere" is recorded as the first translation activity in this field.¹⁰⁸ During the Umayyad period, muwaqqithanes were built to determine the times of worship. These institutions not only led to the development of astronomy but also caused many astronomical terms to enter the Arabic language.¹⁰⁹ Astronomy also manifested itself in the field of architecture, and about 400 stars and constellations were depicted on the dome of the baths of the Qusayr 'Amra Palace built during this period.¹¹⁰

The Abbasid period can be described as the peak period in the history of Islamic astronomy. Especially with the construction of Bayt al-Hikma in this period, many astronomical works were translated into Arabic. Especially with the translations made, works of Mesopotamian, Greek-Roman, Iranian-Indian cultures in the fields of astronomy, mathematics, medicine, chemistry and philosophy were translated into Arabic.¹¹¹ Many observatories and observatories were built during this period.

The negative repercussions of the massive translation movements that took

¹⁰⁸ Ali Bakka, "İslam Astronomi Tarihinde İbn Rüşd", *Diyanet İlmî Dergi* 48/3 (2012), 198.

¹⁰⁹ Kaya, "Ortaçağ'da Arap-İslam Dünyasında Astronomi Bilimi", 359-360.

¹¹⁰ Sezgin - Neubauer, *İslam'da Bilim ve Teknik*, 2/3-4.

¹¹¹ Zeki Tez, *Ortaçağ İslam Dünyasında Bilim ve Teknik* (Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1991), 2.

place during the Abbasid period were the introduction of astrology into Islam. Astrology (‘Ilm al aḥkām al-nujūm) is the belief that the stars and planets form a system and that it is possible to obtain information about the future through this system.¹¹² The person who provides this information is called a munajjim. This belief entered Islam through the translation of Iranian and Indian texts. During the Abbasid period, army commanders had munajjims with them, and commanders and caliphs consulted munajjims in wars and administrative affairs.¹¹³

In the field of astronomy, Muslims adopted the Earth-centered universe model of Ptolemy and Aristotle.¹¹⁴ According to this model, the Earth is fixed at the center and the Sun and other planets orbit around the Earth.¹¹⁵ Until Nikolaus Copernicus (d. 1543), it was believed that the Earth was the center of the universe and the planets orbited around the Earth. With Copernicus, the heliocentric model of the universe was accepted. In this model, the Sun is at the center and the other planets orbit around the Sun in specific orbits.

Evaluation and Conclusion

Time is a universal concept in every faith and culture. People have always tried to understand and make sense of time. Time, calendars, measuring time, naming time and managing time are all related to human needs. For this reason, each society has its own historical process as well as a unique perception of time. For example, in ancient Egypt, the lunar calendar was used for agriculture, the solar calendar was used for state affairs, and in ancient Egypt and Mesopotamia, calculations similar to today's were used. In some periods, some societies calculated time to the smallest units, while in other periods there was no need to do so. In general, people divided time into units such as period, year, season, month, week, day, time, hour, minute, second, moment. While the seasons were not very important to people living in the equatorial region in the past, ancient Egypt divided the year into three seasons, and the Romans preferred to divide the year into four seasons. Similarly, while the clock in some societies was 24 or 48 minutes, some societies divided the day into 12 hours and the night into 3 hours.

Remembering or forgetting people, societies, states or various events caused by them is related to time. Nostalgia or traumas from the past that prevent reconciliation with today's realities, or utopian or melancholic relationships with the future, are also related to time. Man, lives in the moment, which is why he is called “ibn al-waqt”. Since the first man, there has been a relationship between time and nature. The concept of the day begins with the rising and ends with the

¹¹² Tevfik Fehd, “‘Ilm-i Ahkām-ı Nücûm”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2000), 22/124.

¹¹³ Davut Baş, *Nizâmeddin En-Nisâbûrî'nin Şerhu Sî Faslı Adli Eserinin Tahkik ve Değerlendirilmesi* (Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, İslam Tarihi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2023), 195.

¹¹⁴ Kaya, “Ortaçağ'da Arap-İslam Dünyasında Astronomi Bilimi”, 356.

¹¹⁵ Yavuz Unat, “Tarih Boyunca Türklerde Astronomi”, *Ortaçağ İslam Dünyası'nda Bilim ve Teknik (Makaleler)* (Ankara: Lotus Yayınevi, 2008), 158.

setting of the sun. Daylight, not clocks, determines time. The points of disagreement are how to divide a day within itself and how to value times such as weeks, months, seasons, years, centuries, which are multiples of a day. People have defined these times according to their social, economic and political needs.

In the Jāhiliyya period, people believed in God but thought that time was the one who would judge them in their worldly affairs. During this period, people exaggerated the power of time and surrendered to it instead of managing it. This submission had dragged them into a dimension that would prevent them from their duties, such as serving Allah and denying the Hereafter. Also in this period, some people thought that it was time that gave them life and killed them, and they cursed time.

With Islam, there have been significant changes in the way Muslims understand time. The Qur'an and the Hadiths of the Prophet (pbuh) emphasise that the universe was created with a measure, that it can be calculated for the benefit of human beings, and that people should always be aware of time. In response to people cursing time during the Jāhiliyya period, Allah said that they were wrong and that time was in their own hands. Islam has also set a definite limit on the number of months in a year. In verse 36 of Surat al-Tawbah, Allah has stated that the number of months is twelve and that four of these months are forbidden months. When these months were first named, important events that occurred during these months were taken into consideration.

For Muslims, the determination of time was fundamental to every aspect of life, from basic acts of worship such as prayer, fasting, zakat, pilgrimage and the forbidden months, to determining the appropriate times to travel or return from a journey. In addition, for commercial, military, political or everyday reasons, time was divided in such a way as to allow people to give a time, and these parts were given different names according to the position of the sun. Both Arabs living in the city and those living in the desert had a common language and concept when it came to naming time. For Muslims, the day begins with the setting of the sun, and the period from dawn to sunset is called the *shar'f* day. A week is made up of seven days. A month is calculated from one revolution of the moon around the Earth, so sometimes a month is 29 days and sometimes it is 30 days. A year is made up of twelve lunar months.

Until the time of Hz. Umar, Muslims used to mark the years with events such as the elephant incident, the war of Fijar, the year of the earthquake, the farewell pilgrimage and the death of some important people. But this situation led to confusion about dates. Muslims who wanted to use a common calendar accepted the year 622, the date of the Prophet's (pbuh) migration from Mecca to Medina, as the beginning of the Hijri calendar in order to eliminate this confusion. The translation movement, which began in the Umayyad period, reached its peak during the Abbasid period, and many works on astronomy were translated into Arabic. In addition, *muwaqqithanes* were built in many places. These institutions both ensured

the development of the science of astronomy and introduced many astronomical terms into the Arabic language.

After the industrial revolution, concepts such as productivity, efficiency, shift, overtime have entered human life, and minutes, seconds have gained importance, and in cases where technical calibrations have gained sensitivity, even seconds, milliseconds, microseconds, nanoseconds have become units of measurement for certain specialists. A slogan of the Hitachi brand sums up the age in which we live: Speed is God and time is the devil. As a result, time management has become a necessity rather than an option.

We believe that the generations after us will give a more accurate answer to the question of whether it is more humane to accept the extremes and the extremes of the period from a time when time was deified in ancient Greece and ancient Persia to an age when time was demonized, to put a question mark at the end of the affirmation of truth as truth, and how to slice time, and whether a mediocre point can be caught between these extremes.

Author Contributions / Yazarların Katkısı: In the each of th conceptualization, methodology, software, investigation, writing review, editing and discussion processes, author-1 contribution rate is 51% and author-2 contribution rate is 49%. / Kavramsallaştırma, metodoloji, yazılım, araştırma, metin taslağının hazırlanması, metnin yazılması ve tartışma süreçlerinin her birinde, yazar-1 katkı oranı %51, yazar-2 katkı oranı %49'dur.

Funding / Finansman: This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Conflicts of Interest / Çıkar Çatışması: The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Bibliography

- Ağarlı, Murat. "Zaman Kavramı: Nedir-Ne Değildir?" *Karabük Türkoloji Dergisi* 6/1 (2023).
- Alici, Mehmet. "Kadim İnan'da Din: Monoteizm'den Düalizm'e Mecusi Tanrı Anlayışı". *İslâm Araştırmaları Dergisi*.
- Bakkal, Ali. "İslam Astronomi Tarihinde İbn Rüşd". *Diyanet İlmî Dergi* 48/3 (2012).
- Baş, Davut. *Nizâmeddin En-Nisâbü'rî'nin Şerhu Sî Fasl Adli Eserinin Tahkik ve Değerlendirilmesi*. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, İslam Tarihi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2023.
- Bîrûnî, Muhammed İbn Ahmad. *The Chronology of Ancient Nations*. çev. Eduard Sachau. London: William H. Allen & Co, 1879.
- Buhârî, Ebû Abdillâh Muhammed b. İsmail el-. *el-Câmi'ü's-Şâhîh*. nşr. Muhammed Zühreir b. Nasr. 8 Cilt. b.y.: Dâru Tavki'n-Necât, 2. Basım, 1422/2001.
- Çağatay, Neşet. "Eski Çağlardan Bu Yana Zaman Ölçümü ve Takvim". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 22 (1978).
- Çam, Nusret. "Güneş Saati". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 14/297-299. İstanbul: TDV Yayınları, 1996.
- Çelik, Taha. "'Dehre Sövmeyiniz ...' " Rivayeti Çerçevesinde Zaman Algısı". *Uluslararası İslam Medeniyetinde Zaman Sempozyumu*. C. 1. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları, 2015.
- Dârimî, Ebû Muhammed Abdullah b. Abdurrahman b. Fazl ed-. *Sünen-i Dârimî*. thk. Abdullah Aydınli. İstanbul: Madve Yayınları, 1994.
- Demirci, Mustafa. "Batı Medeniyetinin Zaman Algısının İslam Medeniyetinde Uygulanabilirliği Problemi: Gündelik Zaman ve Devirler Meselesi". *Uluslararası İslam Medeniyetinde Zaman Sempozyumu*. C. 1. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları, 2015.
- Diehl, Ernst. "Das 'saeculum', seine Riten und Gebete: Teil II. Die 'saecula' der Kaiserzeit. Ritual und Gebet der Feiern der Jahre 17 v. Chr., 88 und 204 n. Chr". *Rheinisches Museum für Philologie*. n.s. 83 (4) 1934.
- Döner, Ertuğrul. "Bazı Kültürlerde ve Dinlerde Zaman". *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 17/1 (2017), 227-247.
- Ebu Dâvud, Süleyman b. Eş'as b. İshak el-Ezdi es-Sicistani. *Sünen-i Ebu Dâvud*. thk. Muhammed, Abdulaziz el-Halidi. Beyrut: Daru'l-Kutubi'l-İlmiyye, 2001.
- Evans, James. *The History & Practice of Ancient Astronomy*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Fehd, Tevfik. "İlm-i Ahkâm-ı Nücüm". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 22/124-126. İstanbul: TDV Yayınları, 2000.
- Hamîdullah, Muhammed. "Hicri Takvim ve Tarihi Arka Planı". çev. Kasım Şulul. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 9/9 (2000).
- Hamîdullah, Muhammed. *İslâm Tarihine Giriş*. çev. Ruhi Özcan. İstanbul: Beyan Yayınları, 2015.
- İbn Hacer Askalânî, Ebû'l-Fazl Şihâbüddîn Ahmed b. Alî b. Muhammed. *Fethü'l-bari bi-şerhi Sahihî'l-Buhari*. thk. Muhammed Fuâd Abdülbâkî - Muhibbüddin el-Hatîb. Kahire: Dârü'r-Reyyan li't-Türas, 2. Basım, 1987.
- İbn Mâce, Ebû 'Abdullâh Muhammed b. Yezîd el-Kâzvinî. *Sunenu İbn Mâce*. thk. Muhammed Fuâd 'Abdülbâkî. 2 Cilt. b.y.: Dâru 'İhyâ'i'l-Kutubi'l-'Arabiyye, ts.
- İbn Manzûr, Ebû'l Fazl Cemâlüddîn Muhammed. *Lisânü'l-Arab*. Beyrut: Dâru Sadır, ts.
- İkbal, Muhammed. *İslam'da Dinî Düşüncesinin Yeniden İnşası*. çev. Rahim Acar. İstanbul: Timaş Yayınları, 2016.
- Karaman, Hayreddin. "Cuma". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 8/85-89. İstanbul: TDV Yayınları, 1993.
- Kaya, Seyfettin. "Ortaçağ'da Arap-İslam Dünyasında Astronomi Bilimi". *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 6/2 (2017), 354-373.
- Kayhan, Veli. "Son Zaman Ayarı-II: 'Nesî' Ya Da Haram Aylara Müdahale". *Bilimname* 1/28 (2015).
- Kazıcı, Ziya - Şeker, Mehmet. *İslam-Türk Medeniyet Tarihi*. İstanbul, 1982.
- Koçak, İnci. "Arapların Ay Takvimindeki Ay Adları". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 37/1-2 (1995).
- Kutluer, İlhan. "Zaman". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 44/111-114. İstanbul: TDV Yayınları, 2013.
- Lombardi, Michael A. "Why is a minute divided into 60 seconds, an hour into 60 minutes, yet

- there are only 24 hours in a day?" *scientificamerican*. 01 Ekim 2023. <https://www.scientificamerican.com/article/experts-time-division-days-hours-minutes/>
- Mesûdî, Ebu'l-Hasen Ali b. Hüseyin. *Murûcu'z-Zeheb ve Meâdinu'l-Cevher*. thk. Muhammed Muhyiddin Abdülhamid. Beyrut, ts.
- Mes'udi, Ebû'l-Hasan Ali b. Hüseyin b. Ali. *Mürûcü'z-zeheb ve me'âdinü'l-cevher*. thk. Muhammed Muhyiddin Abdülhamid. Kahire: el-Mektebetü't-Ticaretî'l-Kübra, 4. Basım, 1964.
- Nasr, Seyyid Hüseyin. *Bilgi ve Kutsal*. İstanbul: İz Yayınları, 2013.
- Nesâî, Ebû Abdurrahmân Ahmed b. Şu'ayb. *Sünenü'n-Nesâî*. thk. Abdülfettâh Ebû Gudde. Haleb: Mektebü'l-Matbû'âtî'l-İslâmiyye, 1986.
- Nesâî, Ebû 'Abdurrahmân Aḥmed b. Şu'ayb el-Ḥorâsânî en-. *es-Sunenu'l-Kubrâ*. thk. Ḥasen 'Abdulmun'im. 10 Cilt. Beyrut: Mu'essesetu'r-Risâle, 1421/2001.
- Neugebauer, Otto. *Astronomy of Maimonides and Its Arabic Sources*. Hebrew Union College Annual, 1949.
- Ödemiş, Mehmet. "İslam Mezheplerinde İnsan Hürriyeti Hakkındaki İlk Tartışmaların Teo-Politik Eleştirisi". *EKEV Akademi Dergisi* 88 (2021).
- Sezgin, Fuat - Neubauer, Eckhard. *İslam'da Bilim ve Teknik*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2008.
- Sözlemez, M. Mahfuz. "Hz. Peygamber'in Bir Günü Üzerine". *İslami İlimler Dergisi* 1/1 (01 Nisan 2006), 69-84.
- Srinivasan, Saradha. *Mensuration in Ancient India*. Delhi: Ajanta Publications, 1979.
- Şulul, Kasım. *Hicri Takvim ve Siyer Kronolojisi Etütleri / Makaleler*. İstanbul: Siyer Yayınları, 2012.
- Şulul, Kasım. "Hicrî Takvimin Ortaya Çıkışı". *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 10/4 (2002).
- Tez, Zeki. *Ortaçağ İslam Dünyasında Bilim ve Teknik*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1991.
- Tezcan Aksu, Belgin. "Sekizinci Yüzyıldan Günümüze Takvimlerimiz". *Uluslararası Türk Lehçe Araştırmaları Dergisi* 2/1 (2018).
- Tirmizî, Ebû İsâ Muhammed b. İsâ et-. *es-Sunen*. thk. Beşşâr 'Avvâd Ma'rûf. 6 Cilt. Beyrut: Dâru'l-Ğarbi'l-İslâmî, 1998.
- Topakkaya, Arslan. *Felsefe, Din ve Kültür'de Zaman*. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2013.
- Topakkaya, Arslan. "Zaman ve Takvim ilişkisi". *Uluslararası İslam Medeniyetinde Zaman Sempozyumu*. C. 1. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları, 2015.
- Unat, Yavuz. *al-Fargânî'nin Kitab el-Fusûl Adlı Astronomi Eseri Üzerine Bir Araştırma*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe (Bilim Tarihi) Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 1996.
- Unat, Yavuz. "Antik Uygarlıklar, Uranüs, Neptün ve Plüton Gezegenlerini Biliyorlar mıydı?" *Bilim ve Ütopya* 272 (2017).
- Unat, Yavuz. "Tarih Boyunca Türklerde Astronomi". *Ortaçağ İslam Dünyası'nda Bilim ve Teknik (Makaleler)*. Ankara: Lotus Yayınevi, 2008.
- Yaşaroğlu, M. Kâmil. "Vakit". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 42/488-491. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.
- Yıldız, Mehmet. "Geleceğin Korkusunu Geçmişin Hüznünü Taşımayan İnsan: İbnü'l-vakt". *Sufiyye* 11 (2021).
- "Aztec Calendar | Mesoamerican, Tonalpohualli & Sun Stone | Britannica". Erişim 28 Haziran 2024. <https://www.britannica.com/topic/Aztec-calendar>
- Horai. "Familiy of the Hours". 01 Ekim 2023. [https://www.theoi.com/Titan/Horai.html#:~:text=%22The%20names%20of%20the%200Horae,Orthosie%2C%20Thallo%20\(Bud\).](https://www.theoi.com/Titan/Horai.html#:~:text=%22The%20names%20of%20the%200Horae,Orthosie%2C%20Thallo%20(Bud).)
- Günün 24 Saate Taksimine Dair Kanun, Günün 24 Saate Taksimine Dair Kanun. *Resmî Gazete* 697 (01 Ocak 1926).
- Kur'ân Yolu*, 2024. <https://kuran.diyabet.gov.tr>
- "Kur'an-ı Kerim". Erişim 28 Aralık 2023. <https://kuran.diyabet.gov.tr/mushaf>
- "Nasa". 03 Ekim 2023. Erişim 03 Ekim 2023. <https://www.nasa.gov/>
- Takvimde Tarih Mebdeinin Değiştirilmesi Hakkında Kanun, Takvimde Tarih Mebdeinin Değiştirilmesi Hakkında Kanun. *Resmî Gazete* 698 (26 Aralık 1925).

Geleneğin Devamı Çorum/Bayat'ta Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş Camiler

Continuation of the Tradition Mosques Built with Çantı Technique in Çorum/Bayat

Oktay Gündoğdu 

Dr. Öğr. Üyesi, Hitit Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Başkanı,
Çorum, Türkiye
Associate Professor, Hitit University, Faculty of Theology, Department of Islamic History and Arts,
Çorum, Türkiye
oktaygundogdu@hitit.edu.tr | <https://orcid.org/0000-0002-0361-349X>

Article Type / Makale Tipi
Research Article / Araştırma Makalesi

DOI: 10.31591/istem.1458936

Article Information / Makale Bilgisi
Received / Geliş Tarihi: 26.03.2024
Accepted / Kabul Tarihi: 29.06.2024
Published / Yayın Tarihi: 30.06.2024

Cite as / Atıf: Gündoğdu, Oktay. "Geleneğin Devamı Çorum/Bayat'ta Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş Camiler". *İstem* 43 (2024), 381-406. <https://doi.org/10.31591/istem.1458936>

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



Copyright / Telif Hakkı: "Authors retain the copyright of their works published in the journal, and their works are published under the CC BY-NC 4.0 license. / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC-BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanır."

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/istem>

Geleneğin Devamı Çorum/Bayat'ta Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş Camiler

Öz

Çorum il ve ilçelerinde yapılan yüzey araştırmasının Bayat ilçesine ait tespitlerinde, çantı tekniği ile inşa edilmiş yapılar belirlenmiştir. Karedeniz Bölgesinde yaygın olarak kullanılan bu mimari yapılaşmanın benzer örneklerini Bayat ilçesinde görmek, Çorum genelinde tespiti yapılacak diğer yapıların (cami, türbe, okul, kışla, konut, mezar/mezartaşı, çeşme, hamam, vs.) yeri ve öneminin belirlenmesinde basamak oluşturmaktadır. Nitekim Çorum, konumu itibarıyla çeşitli kültürlerin bir arada yaşadığı ve eserler bıraktığı bir coğrafyadır. Dolayısıyla içerisinde farklı yapı grupları ve malzemelerin örneklerini bulmak ve tercih edilme nedenlerini sorgulayarak mimari gelişimi günümüze kadar takip edebilmek mümkün gözükmektedir. Çalışma kapsamında geç dönemlerde çantı tekniğiyle inşa edilen Ahacık Köyü Yüceardı Mahallesi Cami, Falı Köyü Cami ve Yenişihlar Köyü Camisinin plan özellikleri, kütle kompozisyonları, malzeme ve teknik özellikleri, tezviyi unsurları ayrıntılı olarak incelenmiş ve literatüre kazandırılmaya çalışılmıştır. Bu eserlerden Yüceardı Mahallesi Camisi alt katında köy odası olmak üzere zemin + 1 katlı yapılırken diğer iki yapı tek katlı ve tek mekânlı olarak tasarlanmıştır. Bu yapılardan özellikle Yenişihlar Camisi bölgenin Cuma Camisi olarak kullanılmıştır. Bu bilgiyi hem yapının ölçüleri ve konumu hem de köy sakinlerinin yapıyı isimlendirmesinden anlıyoruz. Özgün yerinden taşınan bu eser sözlü tarih verileriyle birleştirildiğinde bu bilgi doğrulanmaktadır. Ahşap malzemenin coğrafyada antik dönemlerden beri kullanılması teknik uygunluğu ve türleri beraberinde getirmiştir. Çalışılan yapıların köşelerindeki çatma yerlerinde kurt boğazı tekniği kullanılmıştır. Bu teknik yapının strüktüründeki mukavemeti artırmakla birlikte bir arada çalışmasına imkân tanımaktadır. Süsleme özelliklerine bakıldığında yapıların harim bölümleri sade olmakla birlikte tavan tasarımları açısından özgün bir karakter taşıdıklarını belirtebiliriz. Çankırı, Kastamonu, Sinop ve Çorum'un kuzey bölgelerinde bu tür tasarımların örneklerini görmek mümkündür. Netice itibarıyla bu çalışmada daha önce incelenmeyen yapıların sanat ve mimarlık tarihi açısından önemi değerlendirilmeye çalışılmıştır. Çorum bölgesinin kuzeyindeki yapı mimarisini temsil eden bu özellikteki eserlerin, bölgenin yerleşim tarihinin analiz edilebilmesi açısından önemi büyüktür. Bununla birlikte tespit edilen örneklerin korunabilmesi ve gelecek nesillere aktarılabilmesi milli sorumluluk olarak görülmüş buna ilişkin ilk girişimler başlatılarak tescil önerileri sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Çorum Yüzey Araştırması, Bayat, Çantı Cami, Ahşap Cami, Ahşap Süsleme.

Continuation of the Tradition Mosques Built with Çantı Technique in Çorum/Bayat

Abstract

During the survey findings in Çorum/Bayat district, structures built with the çantı technique were identified. Seeing similar examples of this architectural structure, which is widely used in the Karedeniz region, in the Bayat district, constitutes a step in determining the location and importance of other structures (mosques, tombs, schools, barracks, residences, graves/gravestones, fountains, baths, etc.) to be identified throughout Çorum. Çorum is a city where various cultures live and produce many works. Therefore, it seems possible to find examples of different building groups and materials and to follow the architectural development until today by questioning the reasons why they were preferred. Scope of work; The plan, mass composition, material-technique and decoration features of Ahacık Village Yüceardı District Mosque, Falı Village Mosque and Yenişihlar Village Mosque, which were built in late dates, were examined in detail. Among these works, the Yüceardı District Mosque was built with two floors, with a village chamber on the lower floor and a mosque on the upper floor, while the other two buildings were designed as one storey. Among these structures, Yenişihlar Mosque, with its location and dimensions, suggests that it was built as a Ulu Mosque. The village people call this work, which was moved from its original place, the Grand Mosque. The use of wooden material since ancient times has brought technical development and types. The saddle notch technique was used in the cracks at the corners of the studied buildings. This technique increases the strength of the structure of the building and allows it to work together. Considering the decorative features, we can say that although the interiors of the buildings are simple, they have a unique character in terms of ceiling designs. It is possible to see examples of such designs in the northern regions of Çankırı, Kastamonu, Sinop and Çorum. As a result, this study tried to evaluate the importance of structures

that have not been examined before in terms of art and architectural history. These works, which represent the building architecture in the north of the Çorum region, are important in terms of the settlement history of the region. However, preserving the identified samples and transferring them to future generations should be seen as a national responsibility.

Keywords: *Çorum Survey, Bayat, Çantı Mosque, Wooden Mosques, Wooden Decoration.*

Giriş

Orta Karadeniz ve İç Anadolu Bölgesi arasında konumu, topografyası ve iklim özellikleriyle bir geçiş bölgesi olan orum, bu çevresel faktörler ışığında gelişim ve yerleşim göstermektedir. orum kuzeyde Sinop, kuzeydoğuda Samsun, kuzeybatıda Kastamonu, doğuda ise Amasya ve Tokat ile Karadeniz'in ılıman ikliminden; güneyde Yozgat, batıda ankırı, Kırıkkale ile de karasal iklimi coğrafyasında birleştirmektedir. Günümüzde merkeze bağlı 14 ilçesi 759 köyü bulunmaktadır¹. Karasal iklim tipinin yanı sıra ılıman iklimin de bölgede hâkim olması doğall bitki örtüsü üzerinde etkili olmuştur. Karadeniz iklim tipinin yaşandığı bölgelerdeki ormanların, steplerin fazlalığı bu geçişin doğall bir göstergesidir. Yükseltiye ve yağış oranına göre çeşitlilik gösteren bitki örtüsü yerleşimlerin oluşmasında da etkilidir². Bunun bir sonucu olarak orum'un kuzey, kuzeydoğu ve doğusunda geniş ormanlık alanlar ve yüksek yerleşimlerle karşılaşmaktadır. Bu bölgelerde iklimin elverdiği imkânların insanlar tarafından keşfedilmesi ve hayatlarına bu şekilde yön vermeleri, sanatlarını etkilemiştir. Malzemenin bulunabilirliği, dayanıklılığı, kullanışlı ve işlenebilir olması, maddi açıdan halkı zorlamaması gibi birçok etken de mimarinin şekillenmesinde rol oynamıştır. Bunun için bölge halkı kolaylıkla ahşap malzemeye ulaşmış ve ev, ambar, samanlık, ahır hatta aralık/kovanlıklar inşa ederek kendilerine yaşam alanı oluşturmayı başarmışlardır. Ahşap malzemeye ulaşım la alakalı olarak bölgede kırsal mimarinin yapı türleri şekillenmeye başlamıştır. Bunlardan dini mimari grubuna giren camiler de antı tekniğinde inşa edilerek bölgesel dokuyla bütünleşmiştir. antı tekniğinde inşa edilen sivil mimarlık örneklerinde sadelik ve işlevsellik; camilerinde ise estetik kaygının ön plana çıktığını görmek mümkündür. Genellikle Karadeniz Bölgesi'ndeki bu tür yapıların mimari elemanlarında karşılaşılall tasarım farklılıkları, işçilik ve atölye ayrımının ortaya çıkartılabilmesi açısından detaylar barındırmaktadır. Bunlar ahşapı işleme tekniklerinden, ölçülerinden, malzeme ve süslemelerinden analiz edilebilmektedir. Bu bakımdan Bayat ilçesinde karşılaşılall ahşap yapıların bölgedeki yerinin değerlendirilmesine katkı sağlayarak yerleşimlere kimlik ve nitelik kazandıracğını değerlendiriyoruz.

antı, andı, ahşap yığma olarak ifade edilen inşa tekniği, ahşap özlerin işlenerek köşelerinden birbirlerine çivi kullanılmadan farklı yöntemlerle geçirilmesiyle oluşmaktadır³. Anadolu coğrafyasında antı yapı örneklerinin Batı Karadeniz'de Zonguldak kıyılarındaki İnönü mağarasında yapılan kazılarda elde edilen verilerle

¹ <https://www.nufusune.com/corum-ilceleri> Erişim: 20.02.2024, 20:30

² Kemalettin Şahin, *Çorum Ovası ve Yakın Çevresinin İklim Koşulları ile Tarımsal Faaliyetler Arasındaki İlişkiler* (Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, 2004), 64.

³ Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü* (İstanbul: YEM Yayınları, 2012), 113.; Ekrem Hakkı Ayverdi, *İstanbul Mi'mârî Çağının Menşei Osmanlı Mi'marîsinin İlk Devri 630-805 (1230-1402)* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1966), 120.; Celal Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi* (İstanbul: Maarif Basımevi, 1983), 1/368; Metin Sözen - Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992), 56.

Geç Bronz Çağ'a tarihlendirildiği ve zemin de kullanılan ahşapların birleşim sisteminde çantı tekniğinin kullanıldığı belirlenmiştir⁴. Buna ilave olarak Selçuklu dönemine tarihlendirilen ve çantı tekniğiyle inşa edilmiş mevcut bir başka eserde Samsun/Çarşamba Göğceli Cami (1206) olup bölgenin en eski çantı camilerinden birisi olarak sayılmaktadır⁵. Kazılardan elde edilen bulgular ve bu camiden elde edilen veriler, ahşap mimaride çatı geleneğinin sürekliliğini kanıtlamaktadır. Bununla birlikte bu çalışmada zikredilen üç yapının da geç tarihlerde yapılmış olmaları değerlendirildiğinde Karadeniz Bölgesi için sürdürülebilir bir mimari geleneğin verilerle tescillendiğini ifade edebiliriz. Samsun'da tespit edilen Ustacalı Köyü Cami ve Kocakavak Köyü Camileri de benzer tasarım ve işçiliğin görüldüğü yapılar arasında olup ahşap cami geleneğinin bu bölgelerde devamlılığına işaret edebilecek örnekler arasında sayılabilir⁶. Ahşap destekli veya ahşap tavanlı camilerden farkı, yapının ana malzemesinin tamamen ahşap olması ve bu malzemenin beden duvarları da dâhil olmak üzere tüm yapıyı oluşturmasıdır. Bu özellikleriyle bu camiler, belirli bir mimari tekniği temsil etmektedir. Karadeniz Bölgesi'nde araştırılan çantı camiler genellikle coğrafyanın etkisi, banilerin talepleri ve kabristanlara yakınlık gibi faktörlerden dolayı genellikle bünyesinde hazireler bulundurur⁷. Ancak Bayat ilçesinde tespit edilen yapılar incelendiğinde, bu tür bir uygulamaya rastlanmamıştır.

Ahşap cami (çantı cami) geleneği ilçelerde yapılan yüzey araştırması projesinin tespit edilen bir grubunu oluşturmaktadır. Ayverdi'nin belirttiği üzere bu eserlerin hak ettiği değeri görmemesi ve yok olmaya başlaması⁸ Çorum ve çevresindeki çantı yapılar için de aynı durum geçerlidir. Bu yapıların belgelenmemesi, korunamaması ve tahribata maruz bırakılması, kültürel mirasın devamlılığını sağlayan zincirin bir halkasının daha kaybolmasına yol açabilir. Bu kapsamda Bayat ilçesinde yapılan çalışmalarda tespiti ve belgelemesi tarafımızca yapılmış üç çantı cami belirlenmiştir. Bu yapıları kronolojik bir sırayla incelemek yerine, kırsal mi-

⁴ Barbaros Yaman - Hamza Ekmen, "Waterlogged wood remains found in a Late Bronze Age settlement (İnönü Cave) on the Western Black Sea coast of Türkiye", *Journal of Archaeological Science: Reports* 52 (2023), 3-5.

⁵ Çiğdem Furtuna - Demet Ulusoy Binan, "Samsun-Çarşamba' da Çantı Tekniği'nde İnşa Edilmiş Ahşap Camilerin Korunmalarına Yönelik Belgeleme ve Değerlendirme Yaklaşımı", *TÜBA-KED* 23 (2021), 13.; Yusuf Burak Dolu, "Kocaeli ve Çevresinde Çantı (Ahşap Yiğma) Teknikle Yapılmış Camiler", *Uluslararası Gazi Akça Koca ve Kocaeli Tarihi Sempozyumu Bildirileri*, (Kocaeli: Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Dairesi Başkanlığı Yayınları, 2015), 3/1685.

⁶ Eyüp Nefes, "Samsun/Çarşamba'da Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş İki Ahşap Camii; Ustacalı Köyü Camii ve Kocakavak Köyü Camii", *Vakıflar Dergisi* 38 (2012), 156.

⁷ Bu konuyla ilgili Samsun, Sinop, Kastamonu yörelerinde yapılan çalışmalarda çok sayıda mezarlık içerisinde cami örneği bulunmaktadır. Detaylar için bkz. Yılmaz Can, *Samsun Yöresinde Bulunan Ahşap Camiler* (İstanbul: Etüt Yayınları, 2004), 15, 26.; Yılmaz Can, "Kastamonu ve Sinop Yöresinde Bulunan Ahşap Camiler", *OMÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi* 14/14-15 (Haziran 2003), 119, 121, 122.; Eyüp Nefes, *Samsun Yöresindeki Son Dönem Ahşap Camiler* (Samsun: Etüt Yayınları, 2009), 65.; Ahmet Ali Bayhan, "Ordu Yöresinde 2017'de Belirlenen Ahşap Çantı Cami Örnekleri", *Akdeniz Sanat Dergisi*, 13 (2019), 20, 21, 26.

⁸ Ayverdi, *İstanbul Mi'mârî Çağının Menşe'i Osmanlı Mi'marîsinin İlk Devri 630-805 (1230-1402)*, 120.

maride köy odalı camileri örnekleyen Ahacık Köyü Yüceardı Mahallesi Camisi'yle başlayıp ardından tescilli olan Falı Köyü Camisi'yle devam edilmiştir.

1. Ahacık Köyü Yüceardı Mahallesi Çantı Cami

Çorum ili Bayat ilçesine bağlı Ahacık Köyü, 1576 yılında 134 nüfus; 1840 yılında 102 hane ve 510 nüfus; 1935 yılında 1024 nüfus; 1965 yılında ise 1014 nüfusa sahip bir köy olarak kayıtlarda görülmektedir. 1840 yılında en çok hane sayısı ve nüfus sayısı ile 1. sırada olan Ahacık, sonraki dönemlerde nüfus artış hızına rağmen diğer köylere göre biraz gerilemiştir⁹.

Geniş bir coğrafyada dağınık bir yerleşim gösteren Ahacık Köyü'nde T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın izniyle yapılan yüzey araştırmasında Yüceardı Mahallesi'nde 1970 yılında¹⁰ çantı tekniğiyle inşa edilmiş bir cami tespit edilmiştir. 40° 48' 14.92" N - 34° 07' 35.38" E koordinatlarında 1442 m. yükseklikte konumlandırılan bu cami, köy halkının desteğiyle köydeki ustalar tarafından yapılmıştır. 158/2 ada parselde yer alan yapı, köy odası, imam evi/lojman, kömürlük, depo ve arsadan oluşmaktadır.



Şekil 1. Çorum Bayat İlçesi, Ahacık Köyü, Eski Köy Camisinin Konumu¹¹

Eğimli bir arazide kuzey-güney doğrultusunda konumlandırılan cami, zemin+1 kattan oluşmaktadır. Odalı cami tipolojisinde tasarlanan yapı, zemin kat güney cephede 1.00 m. yığma taş subasman üzerine ahşap hatıllı taş örgüyle; batıda ise tamamen yığma taşla yükseltilmiştir. Yapının alt kat düzeninde güney cepheye açılan bir kapıyla ön mekâna yani karşılamanın yapıldığı, ayakkabıların bırakıldığı, kuruluk olarak odanın ihtiyaçlarının giderildiği alana girilir. Ardından kuzey, doğu ve batı yönde ahşap sedirlerle çevrili odaya ulaşılmaktadır. Zemin katta doğu cephede dışarıdan ahşap kepenklerle kapatılan üç pencere yer almaktadır.

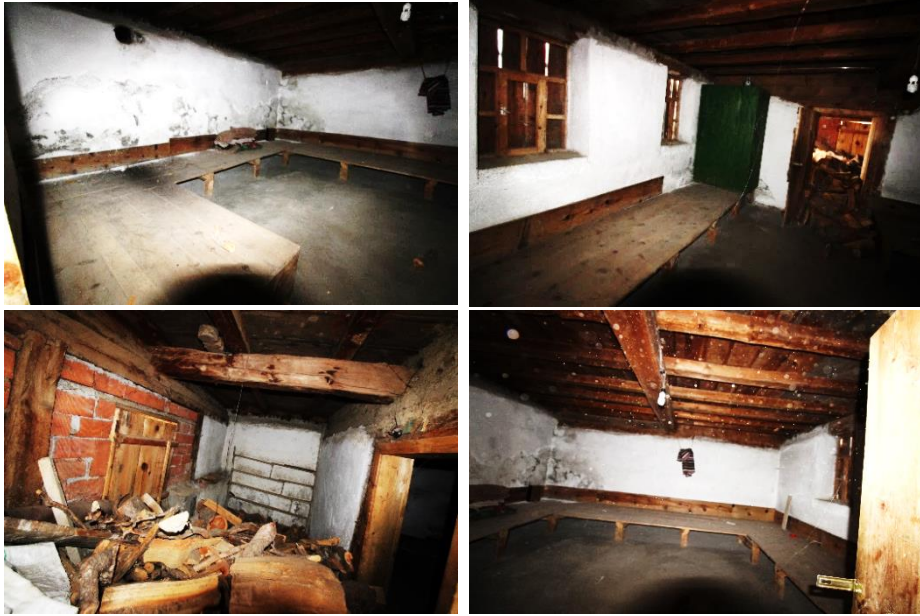
⁹ Kürşat Kemal Şahin, "Çorum Bayat İlçesinin Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemindeki İdari Durumu", *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)* 2/2 (2016), 365-376.

¹⁰ Köy halkından edinilen bilgi doğrultusunda caminin inşa tarihi 1970 olarak belirlenmiştir. Şaban Düz (1945), Ahacık Köyü Yüceardı Mahallesi.

¹¹ <http://www.corumozelidare.gov.tr/ilce-ozel-idareler2> (Erişim: 15.02.2024, 15:00), <https://kulturenvanteri.com/tr/harita/#16.05/40.804473/34.126244> (Erişim: 20.02.2024, 15:20)

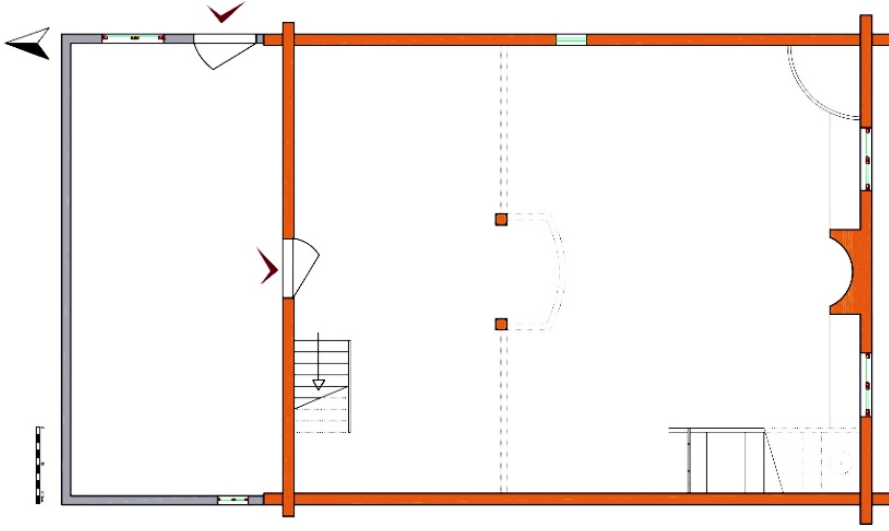
Bunlardan birisi ön mekâna diğerleri ise oda kısmına açılmaktadır (Şekil 2,3). Batı cephede ise eğimli yamaca yaslanmış taş örgü beden duvarı harim alt kotuna kadar yükselerek kuzey istikamette harim giriş kapısına kadar uzanmıştır. Bu bölümde odanın batısına açılan muhdes soba bacası bulunmaktadır.

Zemin kat mekânlarının üzerine atılan çift sıra özlerden oluşan üst tabanlara zıt yönde kirişler atılarak döşeme kirişleri oluşturulmuştur. Odadan başlayıp ön mekân girişine kadar yapının eksenini boyunca uzanan ölçü itibarıyla diğerlerinden daha yüksek ve geniş bir ahşap kirişle desteklenmiştir. Yörede öz adı verilen bu ahşap kirişin üzerinde yine yapı boyunca doğu-batı doğrultusunda uzanan on bir adet kiriş yerleştirilerek döşeme kotuna geçilmiştir. Duvarlarda nemden dolayı dökülmeler ve kabarmalar oluşmuştur. Pencerelerin dış cepheden kepenklerle kapatılması içeride aydınlatmayı engellemiştir.



Şekil 2. Ahacık Köyü Yüceardı Mah. Cami, Köy Odası, Odunluk ve Harim Girişi (O. Gündoğdu 2023)

Caminin harim bölümü içten 7.40 x 5.84 m. ölçülerinde olup on sekiz sıra ahşap perde ile mekân duvarları yükseltilmiştir. İç yüzeyleri düz, dış cephe yüzeyleri ise üçgen şekilde tıraşlanan keresteler köşelerde kurt boğazı geçme ile birleştirilmiştir. 0.25 m. çıkıntı yapan keresteler yekpare kullanılmıştır (Şekil 3,4). Cami boyutundan dolayı dikey desteklere gerek duyulmamıştır. Harim bölümüne kuzey cephenin ortasında, mihrap aksında yer alan tek kanatlı ahşap kapıdan girilmektedir. Kapının batısında kadınlar mahfiline çıkılan ahşap merdiven yer almaktadır. Harimde mihrap duvarında dikdörtgen formlu, çift kanatlı üç pencereyle; doğu ve batı cephelerde ise kare formlu küçük pencerelerle mekânda aydınlatma sağlanmıştır.



Şekil 3. Ahacık Köyü Yüceardı Mah. Çantı (Eski) Cami Planı (E. Gündoğdu 2024)



Şekil 4. Ahacık Köyü Yüceardı Mah. Cami, Genel Görünüm (O. Gündoğdu 2023)

Caminin kuzeyinde sonradan yapıldığı anlaşılan imam odası ve giriş bölümü bulunmaktadır. Bu mekânın dış cepheleri hıms tekniğinde yapılmış olup köşe dikmelerine bağlı payandaların arası rustik tuğlaların yatay olarak yerleştirilmesiyle inşa edilmiştir. Giriş mekânının üst kısmı imam odası olarak kullanılmaktadır. Yapı kırma çatı ile örtülü olup saçaklar 0.90 m. dışa taşkındır. Çatı ahşap üzerine marsilya tipi kiremitle kaplanmıştır (Şekil 4). Karşısına yeni bir cami inşa edilmesi sebebiyle günümüzde yapı özgün işlevini sürdürmemektedir.

Yapı içerisinde yer alan mimari elemanlardan minber, mihrap ve vaaz kürsüsü ahşaptan yapılmıştır. Mihrap, duvar yüzeyinden dışa taşkın olarak yerleştirilmiştir. Yarım daire formlu nişin iç yüzeyi 0.05 m. genişliğindeki dikey çıtaların yan yana çakılmasıyla çevrelenmiştir. Çıta yüzeyleri mavi, beyaz ve kırmızı yağlı boya kullanılarak renklendirilmiştir. Mihrap nişinin alınlık kısmı yay formlu kıvrımlarla hareketlendirilmiş ve yüzeyi yeşil renkte boyanmıştır. Yan bordürleri ise mavi ve kahverengi boya kullanılarak oluşturulmuş üçgen ve baklava dilimi motiflerle bezenmiştir (Şekil 5).

Minber, bölgede diğer konutlarda ve odalarda karşılaştığımız yağlı boya süs-

lemelerle benzerlik göstermektedir. Minber kapısının üstündeki taç bölümü mihrap tacıyla aynı formda yapılmıştır. Yan aynalık, köşk altı ve köşk korkuluğunda, minber korkuluğu üzerinde farklı boyutlarda oluşturulmuş yatay ve dikey dikdörtgen tablaların yüzeylerinde renkli boylarla yapılan geometrik süslemeler bulunmaktadır. Korkuluk üzerine ajur tekniğiyle ay-yıldız motifi işlenmiştir. Vaaz kürsüsü güneydoğu köşede yarım daire formda tasarlanmıştır (Şekil 5).



Şekil 5. Ahacık Köyü Yüceardı Mah. Cami, Vaaz Kürsüsü, Mihrap ve Minber (O. Gündoğdu 2023)

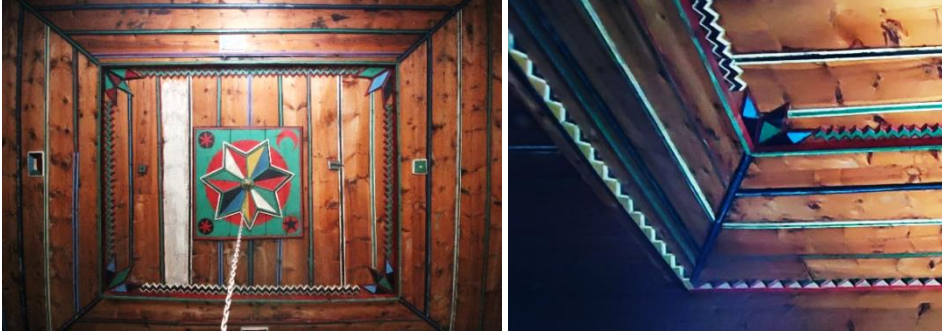
Kadınlar mahfili, mihrap duvarına paralel tasarlanmış iki ahşap direkle hem alt kat hem de üst kattan desteklenmiştir. Üst katta müezzin mahfili iki desteğin arasından 1.00 m. çıkmalıdır. Mahfilde ahşap yüzeylerde kazıma tekniğiyle oluşturulmuş zikzak motiflerle karşılaşılmaktadır (Şekil 6).



Şekil 6. Ahacık Köyü Yüceardı Mah. Cami, Kadınlar Mahfili (O. Gündoğdu 2023)

Süsleme özellikleri açısından değerlendirildiğinde harim duvar yüzeyleri oldukça sade yapılırken tavan yüzeylerinin bezemeli tasarlandığı görülmektedir. Mahfil katının başladığı noktada son bulan harim bölümünün üzerinde kareye yakın dikdörtgen planlı ahşap çıtalı ters tavan detaylı incelendiğinde; tavan ile duvar arasında geçiş sağlayan kuşak üçgen formunda birleştirilen küçük ahşap parçalarla oluşturulmuştur. Tavan tasarımında köşeliklerden merkeze doğru uzatılan çıtalar sayesinde perspektif kazandırılarak tekne tavan görünümü verilmeye çalışılmış olsa da düz tavan olarak yapılmıştır. Kuşaktan içeriye doğru farklı renklerde boyanmış çıtalarla oluşturulan dört çerçeve ve içerisinde dikey yerleştirilmiş dokuz çıta, köşelerinde üçer baklava dilimi motifli köşelik ve bu köşeliklerin arasına yerleştirilen zikzaklı kuşaklar applike edilerek tavan tasarımı tamamlanmıştır. Merkez-

de kare plaka üzerine ahşap çıtalarla oluşturulmuş yedi kollu yıldız formunda bir tavan göbeği yapılmıştır. Renkli boyalar kullanılarak motifler hareketlendirilmiştir. Kare plakanın köşelerinde boyalarla ay, yıldız ve çiçek formulu süslemeler yapılmıştır. Çerçevesel içerisinde birkaç tane boyayla renklendirilmiş kare ve dikdörtgen tablolar aplike edilmiştir. Mihrap ve minberin tasarımı ve kullanılan renkler, bu öğelerin aynı dönemde aynı usta tarafından yapıldığını düşündürmektedir (Şekil 7).



Şekil 7. Ahacık Köyü Yüceardı Mah. Cami, Ahşap Tavan Süslemeleri, Detaylar (O. Gündoğdu 2023)

2. Bayat Falı Köyü Çantı Cami

Falı Köyü'nün merkezinde 1971 yılında çantı tekniğiyle inşa edilmiş bir cami tespit edilmiştir. 40° 46' 10.80" N - 34° 07' 42.61" E koordinatlarında 1210 m. yükseklikte konumlandırılan bu cami köy halkı tarafından köydeki ustalarca inşa edilmiştir. 178/1 ada parselde yer alan yapı, 300 m²'lik bir arsa üzerinde bulunmaktadır. Yapı 13.10.2015 tarihinde 1605 no'lu kararla tescillenmiştir.



Şekil 8. Çorum Bayat İlçesi, Falı Köyü, Köy Camisinin Konumu¹²

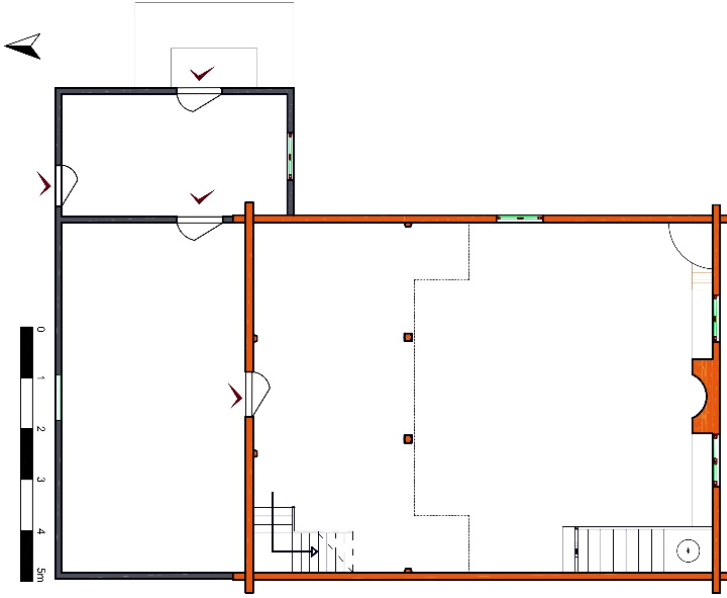
¹² <http://www.corumozelidare.gov.tr/ilce-ozel-idareler2-> (Erişim: 15.02.2024, 15:00), <https://earth.google.com/web/search/Fal%c4%b1.+Bayat%2f%c3%87orum/> (Erişim: 20.02.2024, 22:00)

Köy merkezinde kendi arsası üzerinde konumlandırılan çantı cami, tek katlı oluşmaktadır. Taş zemin üzerine oturtulmuş yapının kuzey cephesine sonraki dönemlerde son cemaat yeri ve giriş mekânı eklenmiştir. Zemin taş dolgu olup üstüne yerleştirilmiş iki sıra ahşap kiriş üzerine ahşap perdeler yağma olarak birleştirilmiştir. Son cemaat yeri ahşap+tuğla ile karkas sistemle örülmüş, giriş mekânı ise betonarmedir. Kuzey cepheye duvara bitişik şekilde ahşap odunluk/kuruluk eklenmiştir. Yapı kırma çatı ile örtülü olup saçaklar 1.00 m. dışa taşkındır. Çatı ahşap üzerine marsilya tipi kiremitle kaplanmıştır (Şekil 9). Yapı günümüzde işlevine uygun olarak kullanılmaktadır.



Şekil 9. Falı Köyü, Çantı Cami, Dış Görünün ve Detay (O. Gündoğdu 2023)

Yapı dıştan son cemaat yeri de dâhil olmak üzere 13.00x9.64 m. ölçülerindedir. Yapının son cemaat yerine bitişik olarak yapılan giriş mekânına (4.43x2.41 m.) doğu ve kuzeyde yer alan iki ayrı kapıdan giriş sağlanmaktadır. Bir kapı ile son cemaat yerine (6.87x3.62 m.) geçilen giriş mekânı güneyde yer alan bir pencereyle dışarı açılmaktadır. Muhdes yapılan son cemaat yerinin tavanı, ahşap çıtalı düz tavan tekniğiyle yapılmıştır. Bu mekânın pencere aksında yer alan kapıyla harime geçilmektedir (Şekil 10,11).



Şekil 10. Falı Köyü, Çantı Cami Planı (E. Gündoğdu 2024)



Şekil 11. Falı Köyü, Çantı Cami, Giriş ve Son Cemaat Yeri (O. Gündoğdu 2023)

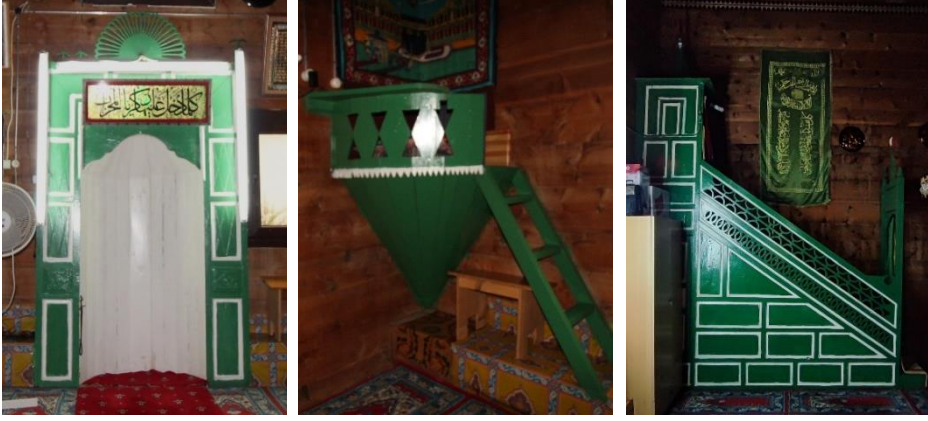
Caminin harim bölümü içten 9.00 x 6.90 m. ölçülerinde olup on dokuz sıra ahşap perde ile mekân duvarları yükseltilmiştir. İç yüzeyleri düz, dış yüzeyleri ise üçgen şekilde tıraşlanan ve 0.25 m. çıkıntı yapan yekpare keresteler, köşelerde kurt boğazı geçme ile birleştirilmiştir. İç mekânda ve dış yüzeylerde dikey kerestelerle yapı sağlamlaştırılmaya çalışılmıştır. Kuzey cephede mihrap aksında yer alan tek kanatlı ahşap kapıdan harime girilmektedir. Kapının batısında kadınlar mahfi-line çıkılan ahşap merdiven yer almaktadır. Mihrap duvarında dikdörtgen formu, çift kanatlı üç, doğu cephede ise bir pencere olmak üzere toplam dört pencereyle mekân aydınlatılmıştır. Pencereler yakın dönemlerde yenilenmiştir (Şekil 12).



Şekil 12. Falı Köyü, Çantı Cami, Harim, Genel Görünüş (O. Gündoğdu 2023)

Yapı içerisinde yer alan mimari elemanlardan minber, mihrap ve vaaz kürsüsü ahşap malzemeden yapılmıştır. Mihrap, duvar yüzeyinden 0.40 m. kuzeye doğru uzanırken; yarım daire formundaki nişin iç yüzeyi 0.05-0.08 m. genişliğindeki dikey çitaların yan yana çakılmasıyla oluşturulmuştur. Yağlı boya ile boyanmış mihrap nişinin alınlık kısmı düzdür ve üstünde yelpaze formu taç bulunmaktadır. Bu tacın sağında stilize lale formu bezeme applike edilirken; soluna ok formu iki ahşap parçanın yerleştirildiği görülmektedir. Yan bordürler tablalar halinde bölünmüş, bu tablaların yüzeyleri de kazıma tekniğiyle oluşturulmuş baklava dilimi motiflerle bezenerek yeşil renge boyanmıştır. Mihrabın doğusunda üç basamakla çıkılan oval vaaz kürsüsü ise yeşil beyaz renkte boyanmıştır. Korkuluk eşkenar dörtgenlerle tasarlanmış ve oyma tekniğinde işlenmiştir. Saçak kısmı ise zikzaklarla hareketlendirilmiştir (Şekil 13).

Minber, mihrapta olduğu gibi yeşil ve beyaz renkle boyanmıştır. Minber kapısının üstünde ay-yıldız motifi olan iç yüzeyi oymalı bir taç bulunmaktadır. Hemen altındaki aynalık üzerinde ise oyma tekniğinde yapılmış üçgenlerle bezeli, baklava dilimi motifler görülmektedir. Üstte altıgen külaha applike edilmiş alemde de hilal motifi bulunmaktadır. Yan aynalıkların ve köşk altıyla korkuluğunun üzerinde farklı boyutlarda oluşturulmuş yatay ve dikey dikdörtgenler, üçgenler renkli boyalarla oluşturulmuş; yan korkuluk ise oyma tekniğinde yapılmıştır. İki ayrı levha üzerine farklı motifler işlenirken alttakinde daireler birbirine geçme olarak birleştirilmiş; üsttekinde ise ince bir çıta etrafında ters-düz hilal formları oluşturulmuştur. Korkulukla minber sövesinin birleştiği köşede birbirine bakan kuş formu bezemeler işlenmiştir (Şekil 14).



Şekil 13. Falı Köyü, Çantı Cami, Mihrap, Vaaz Kürsüsü ve Minber (O. Gündoğdu 2023)



Şekil 14. Falı Köyü, Çantı Cami, Mihrap ve Minber Detayları (O. Gündoğdu 2023)

Kadınlar mahfili, başlıkları süslü dört ahşap direk ile desteklenmiştir. Mahfil katında kuzeydoğu köşede yer alan ahşap kapıdan sonradan eklenmiş alana geçilmektedir. Burası da cemaatin kalabalık olduğu zamanlarda kullanabileceği bir yer olarak yapılmıştır. Mahfil zemininin harime bakan yüzündeki ahşaplarda geometrik şekillerin yüzeyel kazındığı görülmektedir. Bu alanlar süsleme için hazırlanmış ancak sonradan üzeri boyanmıştır. Ahşap direkler incelendiğinde kazıma tekniğiyle “1971” olarak yapının inşaa tarihinin işlendiği görülmüştür. Diğer direkte askının altında kalmış yazıda “Kapının takıldığı tarih 3 Mayıs 1971” okunmaktadır. Kapıda da mihrap ve minber tasarımıyla benzerlik gösteren bir üslup görülmektedir. Üzerindeki tablalar kazıma tekniğiyle bezenmiştir (Şekil 15).



Şekil 15. Falı Köyü Cami, Kadınlar Mahfili, Ahşap Direkler ve Kapı Detayları (O. Gündoğdu 2023)

Çorum Bayat tanıtım kitapçığında ‘Yenişihlar Çatma Cami’ olarak basılmış
İstem 43 (2024), 381-406

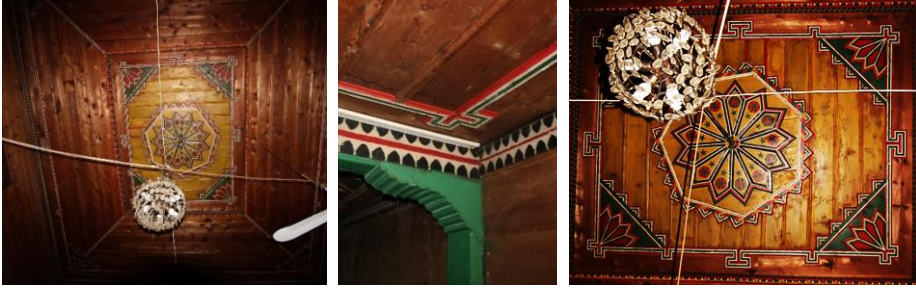
fotoğraf incelendiğinde bu yapının aslında Falı Köyü Çantı Camisi olduğu anlaşılmıştır. Eski haline ait iç mekân fotoğraflarında minber, mihrap ve kadınlar mahfili boyayla farklı motifler yapılarak değiştirilmiştir. Mihrabın formunun değişmediği ancak yeşil, kırmızı, siyah ve beyaz renklerle boyandığı, kenarlarında dikdörtgen motifler yerine baklava dilimi motifler bulunduğu görülür. Minberde de yine form değişmemiş ancak yan aynalık, köşk korkuluğu ve köşk altının beyaz boya üzerine yeşil renk kullanılarak yıldız, baklava dilimi, dairesel formlu geometrik motiflerle bezendiği anlaşılmaktadır. Günümüzde tamamen yeşile boyalı kadınlar mahfilinin ise önceden farklı renklerde bezendiği görülmektedir. Üstte yer alan direklerin sarı, kırmızı, yeşil ve beyaz renklerle zikzaklı bir şekilde bezendiği, mahfil katının zemin etek kısmının da yine farklı renk ve motiflerle bezeli olduğu fotoğraftan anlaşılmaktadır (Şekil 16).



Şekil 16. Çorum, Bayat Tanıtım Kitapçığında Yer Alan Falı Köyü Camisi Eski Hali

Caminin harim duvarı oldukça sade tasarlanırken; tavan işçiliği süsleme açısından zengindir. Tavan süslemelerini mahfil ve harim örtüsü olarak değerlendirecek olursak mahfile kadar olan alan köşelikler, bordürler, çerçeveler ve tavan göbeği olmak üzere zengin bir kompozisyonu içerirken mahfilin tavanı sadece köşelik ve kenar bordürlerinden oluşmaktadır. Mahfil katının başladığı noktada son bulan dikdörtgen planlı, ahşap çıtalı ters tavan detaylı incelendiğinde; Köşelerden uzanan çıtaların ortaya koyduğu perspektif sayesinde tekne formlu bir tavan olarak algılansa da düz tavan olarak tasarlanmıştır. Tavanın etek kısmı siyah, beyaz ve kırmızı boylarla oluşturulmuş geometrik bezeme kuşağıyla çevrelenmiştir. Etekten sonra içe doğru çıtalarla çerçeveler oluşturularak tavan göbeğinin çevresi belirlenmiştir. İlk çerçevede ince çıtaların birleştiği kısımlarda baklava dilimi motifli ahşaplarla köşelikler oluşturulmuştur. Üçgenlerin içe gelen kısımlarına ise küçük ahşap parçalarla oluşturulmuş üçgen dizileri applike edilmiştir. Merkezde etrafı üçgen kuşaklarla çevrili yedigün çerçeve, onun içinde ise on üç kollu yıldız tasarlanmıştır. Çıtalarla oluşturulmuş göbek ve merkezde yer alan yuvarlak parça üzerinde boya ile yapılmış yıldızlar ve çiçekler bulunmaktadır. Tavanda sarı, kırmızı, yeşil, beyaz ve siyah renk tercih edilmiş ve renklerle motiflere hareketlilik kazandırılmıştır. Mahfil tavanında ise etek ve iç kısımdaki köşelikli bordürün devam

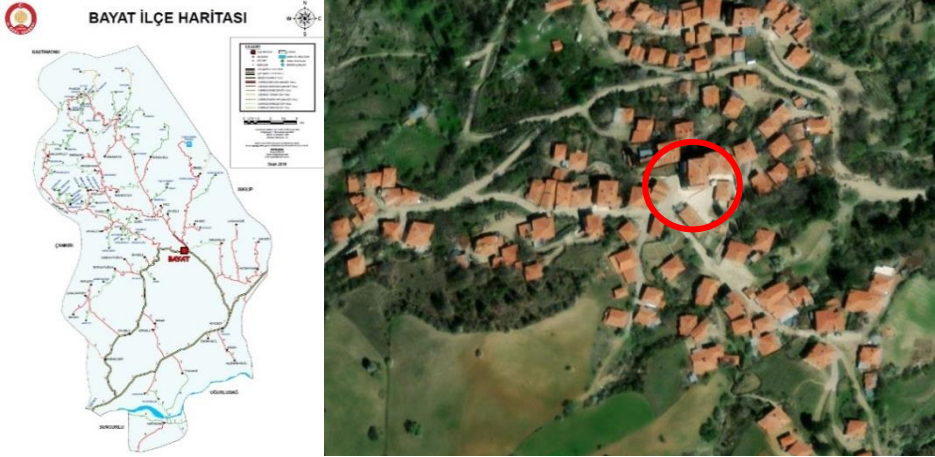
ettirildiği görölmektedir (Şekil 17).



Şekil 17. Falı Köyü, Çantı Cami, Tavan Süslemeleri, Detaylar (O. Gündoğdu 2023)

3. Bayat Yenişihlar/Yenişeyhler Köyü Çantı Cami

Bayat ilçesine bağlı Yenişihlar/Yenişeyhler Köyü'nde yapılan yüzey araştırmasında köy merkezinde yeni yapılan caminin hemen bitişinde yer alan 1965 yılında çantı tekniğiyle inşa edilmiş bir cami tespit edilmiştir. 40° 43' 40.07" N - 34° 8' 19.09" E koordinatlarında 1132 m. yükseklikte konumlandırılan bu cami, köy halkı tarafından köydeki ustalarca inşa edilmiştir. Yapı içerisinde yer alan ibadete açılış beratında mimarın Ahmet Murat olduğu belirtilmiş ancak buna dair herhangi yazılı bir kaynağa ulaşılamamıştır. 150/6 ada parselde yer alan cami, 135 m²'lik bir arsa üzerinde bulunmaktadır. Eskiden bu yapının Cuma Camisi olarak kullanıldığı ve köyün aşığısından taşınarak buraya getirildiği ifade edilmektedir.

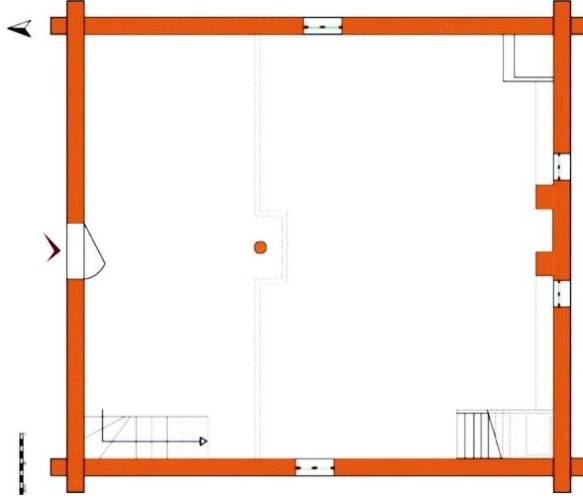


Şekil 18. Çorum Bayat İlçesi, Yenişihlar Köyü, Eski Çantı Caminin Konumu¹³

Günümüzde köy merkezinde yeni cami yanında konumlandırılan çantı cami tek kattan oluşmaktadır. Beton zemin üzerine oturtulmuş yapının kuzey cephesinde sonraki dönemlerde kütüphane olarak kullanılan bir oda eklenmiştir. Kuzey

¹³ <http://www.corumozelidare.gov.tr/ilce-ozel-idareler2> , (Erişim: 15.02.2024, 15:00) <https://kulturenvanteri.com/tr/harita/#15.15/40.728081/34.138576> (Erişim: 20.02.2024, 23:30)

cepheye diğer cami ile arasındaki alana giriş mekânı oluşturulmuştur. Yapı yakın dönemlerde onarılmış ve iç mekân özgünlüğünü büyük oranda yitirmiştir. Özgün haline ait iki fotoğrafa ulaşılmıştır. Günümüzde de işlevine uygun olarak kullanılan yapı kırma çatı ile örtülü olup saçaklar 1.00 m. dışa taşkındır. Çatı ahşap üzerine marsilya tipi kiremitle kaplanmıştır. Yapı dıştan 8.80x8.04 m. ölçülerinde olan caminin harim bölümü ise içten 7.70x6.95 m. ölçülerinde olup 16 sıra ahşap perde ile mekân duvarları yükseltilmiştir. İç yüzeyleri düz, dış yüzeyleri ise üçgen şekilde traşlanan yekpare keresteler, köşelerde 0.25 m. çıkıntı yaparak kurt boğazı geçme ile birleştirilmiştir (Şekil 19,20).



Şekil 19. Yenişihlar Köyü, Çantı Cami Planı (E. Gündoğdu 2024)



Şekil 20. Yenişihlar Köyü, Çantı Cami, Dış Görünümler ve Detay (O. Gündoğdu 2023)

Yapı boyutundan dolayı iç ve dış mekânda dikey desteklere ihtiyaç duyulmamıştır. Kuzey cephede mihrap aksında yer alan tek kanatlı ahşap kapıdan harime girilmektedir. Kapının batısında kadınlar mahfiline çıkılan ahşap merdiven yer almaktadır. Mihrap duvarında iki tanesi asimetrik yerleştirilmiş dört küçük pencere bulunmaktadır. Batı cephede yine asimetrik yerleştirilmiş iki; doğu cephede ise bir pencere olmak üzere toplam yedi pencere ile mekân aydınlatılmıştır (Şekil 20,21).



Şekil 21. Yenişihlar Köyü, Çantı Cami, Harim ve Kadınlar Mahfili (O. Gündoğdu 2023)

Yapı, dış cephelerde özgün halini korumuşken içeride duvarlar ve mimari elemanlar tamamen güncel malzemeyle (lambri) kaplanarak yenilenmiştir. Kadınlar mahfili ve örtü dışında diğer elemanların özgün durumlarıyla ilgili verilere ulaşılamamıştır. Mevcut haliyle mihrap, duvar yüzeyinden 0.30 m. dışa taşkındır ve niş bölümü dikdörtgen planlıdır. Kapı ve köşk üzerindeki zikzaklı taç dışında herhangi bir süsleme ve yazı bulunmamaktadır. Külah üstünde ters hilal motifli bir alem yer almaktadır (Şekil 22).



Şekil 22. Yenişihlar Köyü, Çantı Cami, Mihrap, Minber ve Vaaz Kürsüsü (O. Gündoğdu 2023)

Doğu batı doğrultusunda uzatılmış dikdörtgen planlı kadınlar mahfili, mihrap duvarına paralel olup eksenine yerleştirilmiş ahşap direklerle desteklenmiştir. Müezzin mahfili 0.70 m. çıkmalı yapılırken mahfil korkulukları ters düz üçgenler olarak şekillendirilmiştir. Aralara yerleştirilen 2 ahşap tablanın ön yüzlerinde ise kazıma tekniğinde üçgen ve baklava dilimi motifler yapılarak yeşil ve beyaz renk boya ile boyanmıştır. Mahfili destekleyen ahşap direk, soba ısısından koruma amacıyla sacla kaplanmıştır (Şekil 23).



Şekil 23. Yenişihlar Köyü, Çantı Cami, Kadınlar Mahfili (O. Gündoğdu 2023)

Caminin iç mekânda özgünlüğünü koruyabilmiş ögesi ahşap çıtalı ters tavanıdır. Tavan etekle 4 parçaya bölünmüş ve her bir parça farklı şekilde oluşturulmuştur. Kadınlar mahfili tavan tasarımında çıtalar yatay yönde yerleştirilmiş, köşelerde küçük kare ve üçgen ahşaplarla köşelikler yapılmıştır. Ortada merkezden genişleyen sekizgen ve çevresinde sekiz kollu yıldızdan oluşan tavan göbeği yerleştirilmiştir. Mahfil tavanında çıtalar, köşelik ve tavan göbeği mavi, sarı, beyaz, siyah, kırmızı, pembe gibi renklerle boyanmıştır. Harim tavanında yanlar yaklaşık 1.00 m. genişliğinde ortaya doğru çekilmiştir. Bu kısım üçgen ve zikzaklarla oluşturularak tavan etek kısmıyla çevrelenmiştir. Mahfilde yer alan tavan göbeğinin biraz küçük boyutlu bu iki bölümde de görülmektedir. Yine bu kısımlarda da renkli boyalar kullanılmıştır. Orta kısımda ise mihrap duvarına dikey olarak yerleştirilmiş, üzerleri farklı renklerle boyanmış çıtaların ortasında yaklaşık 1.00x1.00 m. ölçülerinde bir tavan göbeği bulunmaktadır. Çıtalarla oluşturulan kare çerçevenin köşelerine üçer baklava dilimi parça aplike edilmiştir. Bu köşelikler sarı, kırmızı, pembe ve mavi boylarla renklendirilmiştir. Maviye boyanmış zeminin ortasında ise yedigen çevresinde ışınsal yayılım gösteren çok kollu yıldız tasarımı yapılmıştır. Yıldız kollarının ve merkezdeki yedigenin iç içe geçmiş parçalarının her biri farklı renklerde boyanmıştır (Şekil 24).



Şekil 24. Yenişihlar Köyü Cami, Ahşap Tavan Süsleme Detayları ve Göbekler (O. Gündoğdu 2023)

Değerlendirme ve Sonuç

Çalışma kapsamında Bayat ilçesinin orman köylerinde tespit edilen u antı cami; mimari yapısı, süslemeleri, malzeme ve teknik özellikleri bakımından incelenmiştir. Yüzyıllardır bölgede sürdürülen mimari geleneğin devamı olması, bölgeye has süsleme özellikleri taşıması, ahşap işçiliği, antı tekniğinin yaygın kullanımı, daha önce çalışılmamış olması gibi birçok farklı etken bu çalışmanın hazırlanmasını gerekli kılmıştır.

Karadeniz Bölgesi'nde incelenen antı camilerin coğrafyanın etkisi, banilerin isteği kabristanlara veya hazirelere yakın yerlerde camiye ihtiyaç duyulması, ulaşımın kolay olması gibi durumlar nedeniyle genellikle bünyesinde hazireler barındırmaktır. Fakat Çorum/Bayat'ta incelediğimiz camilerin büyük oranda yerleşimin merkezinde konumlandırıldığı ve etrafında mezarlık olmadığı görülmektedir. Cuma Camisi olduğu belirtilen Yenişihlar Camisi'nin özgün yeri veya yakın çevresi incelendiğinde de herhangi bir mezarlık izine rastlanılmamıştır. Nüfus yoğunluğuna göre yeni camilerin inşa edilmiş olsa da bazı köylerde bu camiler kullanılmaya devam etmiştir. Ancak Ahacık Yüceardı Mah. Camisi nüfusun az olması ve yeni bir caminin inşa edilmesi gibi sebeplerden ötürü işlevini devam ettirememiştir. Atıl durumda olan cami, özgünlüğünü korumasına rağmen bozulma ve yok olma tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Mimari şemaları incelendiğinde; çalışılan u yapı da kuzey güney doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Ahacık Yüceardı Mahallesi Cami, zemin+1 katlıyken Falı ve Aşağışihlar Köyü camileri tek katlıdır. Yapılara sonradan eklenen son cemaat yerleri ve n giriş meknları ise malzeme, teknik ve form açısından çok net ayrıştırılmaktadır. Bu bağlamda Ahacık Yüceardı Mahallesi Cami altında yer alan köy odası, odunluk, imam odası ve kömürlük gibi birimleri barındırması bakımından farklılık göstermektedir. Caminin günümüzde kullanılmaması yapıyı kısmi müdahalelere maruz bırakmış ancak antı yapısı harim bölümü, i ve dış meknda, mimari yapı elemanlarında büyük oranda korunmuştur. Ahacık ve Falı antı camilerinde mihrap cephesi ve pencereler benzer formlarda tasarlanmıştır. Aşağışihlar Camisi'nde ise daha asimetrik bir pencere yerleşim düzeni görülmektedir. Harim lleri en büyük yapı Falı Köyü Camisi (9.00x6.90 m.) daha sonra sırasıyla Aşağışihlar Köyü Cami (7.70x6.95 m.) ve Ahacık Yüceardı Mahallesi Cami'dir (7.40x5.84 m.). Bayat ilçesinde tespit edilen bu yapılar dış ölçüleri itibariyle kütlesel zellikleleriyle karşılaştırıldığında Yüceardı Mahallesi Camisi'nde 8.20x6.44 m. Falı Köyü Cami 9.83x7.60 m. ve Yenişihlar Köyü Cami 8.80x8.00 m. llerinde yekpare olarak 16-19 sıra ahşap perde ile mekn duvarlarının yükseltildiğini belirtebiliriz. Harim bölümleri tek mekndan oluşan bu yapıların tamamında mahfil katları bulunmakta ve yapılar genellikle st kat sıralara açılan pencerelerden aydınlatılmaktadır. zgn hallerinde bu pencere açıklıklarının daha kk clerde ve daha az sayıda olduğunu belirtmek gerekir. Coğrafya nedeniyle ham malzemeye ulaşımın elverişli olması bu yapılarda genellikle am tercih edilmesini sağlamıştır.

Çalışma kapsamında incelenen u yapının 20. yüzyılda antı tekniğiyle inşa

edildiği bilinmektedir. Bayat ve çevresinde sadece üç yapının tespit edilmesi Çorum genelinde yapılacak tespitlere bir basamak sağlayacaktır. Çantı tekniğiyle bu bölgede daha çok İskilip ve çevresinde karşılaşılmaktadır. Bölgenin coğrafi yapısı Karadeniz iklimine yakınlığıyla ilişkilendirilmektedir; bu sebeple mimarinin de etkilendiği söylenebilir. Karadeniz Bölgesi'nde görülen çantı tekniğinin dini mimarideki yansıması da günümüze gelebilmiş örneklerden anlaşılmaktadır. Çorum İskilip Marangozlar ve Tavukçuhoca Cami¹⁴, Evlik Köyü Cami, Tosya İskilip güzergahında yer alan Geyikli Cami, Sinop Derepazarı Köyü Cami, Kastamonu, Beldeğirmeni Köyünde bulunan Eski Cami¹⁵, Samsun Çarşamba Koca Kavak Köyü Cami, Ustacalı Köyü Cami¹⁶, Rize İkizdere Güneyce Kurtuluş Mahallesi Cami¹⁷, Ordu Perşembe Afırlı Cami ile Kutluca Cami¹⁸, Ordu Akkuş Ambargürgen Köyü Camisi, Çökek Köyü Camisi ve Karaçal Köyü Camisi¹⁹, Ordu İkizce Laleli Cami, Çaycuma Yeni Cuma Camisi, Çaybaşı Kargalı Cami, Akkuş Çaldere Köyü Cami²⁰, Trabzon Sürmene Kuşluca Cami ile Çaykara Filak Cami²¹, Artvin-Borçka Düzköy Merkez Cami²² gibi örnekler çantı tekniğinde inşa edilmiş camilerden bazılarıdır. Çoğu 18. yüzyıl olan camilerin birkaçı 19. ve 20. yüzyıla tarihlendirilmiştir. Bu yapılar mimari şemaları bakımından Bayat'taki üç örnekle karşılaştırıldığında erken örneklerden geç dönemlere doğru yapılarda mimari şema olarak sadeliğe gidildiği gözlemlenmektedir. Bayat örneklerinde revak kullanımının olmaması, iç mekânda kadınlar mahfilinin U formundan ziyade ortası girintili veya çıkmalı şekilde düz tasarlandığı görülmektedir. İç mekânda destek sayısının az olması da yine incelediğimiz üç yapıyı bu örneklerden ayıran küçük detaylardır. Bayat Ahacık Köyü Yüceardı Mah. Cami, zemin katında bulunan oda/köy odası ile diğer iki yapıdan ayrılmaktadır. Plan özellikleri açısından karşılaştırıldığında bu cami ile benzerlik gösteren yapılar Bayat çevresinde sadece İskilip ilçesine bağlı köylerde görülmektedir. Yakın yörelerde ise altında odası olan örneklerle Sinop'ta Dereçatı Köyü Ca-

¹⁴ Eyüp Nefes- Recep Gün, "Çorum/İskilip'te Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş İki Cami:Sanayi Marangozlar Ve Tavukçuhoca Camileri", *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15/30, (2016), 299-309.

¹⁵ Yılmaz Can, "Kastamonu ve Sinop Yöresinde Bulunan Ahşap Camiler", (2003), 118,119,122.

¹⁶ Eyüp Nefes, "Samsun/Çarşamba'da Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş İki Ahşap Camii", (2012), 157,158.

¹⁷ Haşim Karpuz, "Doğu Karadeniz Bölgesinde Bazı Ahşap Camiler". *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 2/4, (1989), 39.

¹⁸ Ahmet Ali Bayhan, "Ordu/Perşembe'den İki Ahşap Çantı Cami Örneği", *Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, 12, (2014), 101,102.

¹⁹ Serpil Seyfi, "Ordu/Akkuş'ta Çantı Tekniğinde Yapılmış Cami Örnekleri", *EKEV Akademi Dergisi*, 71, (2021), 327-346.

²⁰ Ahmet Ali Bayhan, "Ordu'dan Bazı Tarihi Ahşap (Çantı) Camiler", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2/7, (2009), 56-84.

²¹ Mehmet Yavuz, *Çaykara ve Dernekpazarı'nda Geleneksel Köy Camileri*, (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009), 14.

²² Demet Taşkan, *Artvin İli Borçka ve Hopa İlçelerinde Ahşap Camiler*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (2011), 116.

misi ve Killik Köyü Camisi'nde²³ karşılaşılmaktadır. Buna ek olarak Tokat/Niksar'da bulunan Gültepe Camisi ve Buz Köyü Camisi'nde alt katta köy odası uygulaması görülmektedir²⁴. Bu tür yapılaşmalar, kırsal yaşamın mimari tasarım ortaya koymasında ve kültür-sanat ilişkisi içerisinde şekillenmesine örnek oluşturması açısından değerlendirilmelidir.

Yenişihlar Köyü Camisi, plan olarak Ordu Gököy Emirler Mahallesi Camisi ile benzerlik göstermektedir; ancak Yenişihlar Köyü Camisi kareye yakın dikdörtgen planlıdır, bu da diğer iki yapıdan ayrılmaktadır. Samsun Çarşamba ilçesindeki Yukarı Kavacık Köyü Camii, Samsun Kavak ilçesindeki Bekdemir Köyü Camii, Asarcık Alan Köyü Cuma Camii, Akkuş Çaldere Mahallesi Camii, Gürgenliyat Mahallesi Merkez Camii ve Akpınar Yeniköy Mahallesi Camii, benzer örnekler arasında yer almaktadır²⁵.

Malzeme ve teknik açıdan bu üç cami değerlendirildiğinde; yapının ana duvarlarını oluşturan ahşapların zeminde taş dolgu üzerine yerleştirilmiş ahşap kirişlerle yerden yükseltildiği ve daha sonra üst üste kurt boğazı geçme tekniği kullanılarak yapı beden duvarlarının oluşturulduğu görülmektedir. Ahşap malzeme işlenişinin uzun yıllar devam etmesi işçilikte teknik olgunluğu beraberinde getirmiştir. Köşe birleşimlerinde kullanılan kurt boğazı tekniği yapının strüktüründeki mukavemeti artırmakla birlikte bir arada çalışmasını da sağlamıştır. Cami duvarlarını oluşturan perde sayılarının 16-19 arasında değişiklik gösterdiği ve tamamının geçme tekniğiyle inşa edildiği görülmektedir. İnşası köy halkı tarafından gerçekleştirilen Ahacık Yüceardı Mahalle Camisi için kullanılan ana malzemenin bir kısmı yıkılmış köy odasından bir kısmı da ormandan getirilmiştir²⁶. Falı Köyü Camisi için ise ahşap malzemenin Fındıcak Tepeliği denen yerden köy halkı tarafından getirildiği belirtilmiştir. Lapa Köyü'nden gelen Osman Usta ve Kadir Ustayla birlikte halının da desteğiyle cami inşa edilmiştir²⁷. İç mekânda zeminleri tahta kaplamalı ve tavanları ahşap çıtalı ters tavan olup boyalarla renklendirilmiş tavan göbekleri bulunmaktadır. Duvar yüzeyleri iç mekânda tıraşlanarak; dış cephelerde ise üçgenler oluşturacak şekilde düzlenmiştir. Yenişihlar Camisi'nin duvarları yakın zamanda ayrıca lambriyle kaplanmıştır. Mihraplar, minberler ve vaaz kürsüleri de ahşap malzemenin yapılmıştır. Sade ve basit tasarlanan bu mimari elemanlarda renkli boyalar ve kazıma tekniğiyle süslemelerin uygulandığı görülmektedir. Aşağışihlar

²³ Eyüp Nefes, "Sinop'ta Çantı Tekniğinde İnşa Edilen Camiler", *Uluslararası Geçmişten Günümüze Sinop'ta Türk-İslam Kültürü Sempozyumu Bildiriler Kitabı I* (5-7 Ekim 2018), (2018), 505.

²⁴ Emel Şener Boy, "Aynı Çatı Altında Buluşmak: Niksar-Gültepe Köyü Camisi, Köy Odası ve Tahıl Ambarları" *Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Özel Sayı, (2020), 205.

²⁵ Ahmet Ali Bayhan-Ahmet Yavuz Yılmaz, "Samsun/Çarşamba'da Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş İki Cami" *Anadolu Arkeolojisiyle Harmanlanmış Bir Ömür Mehmet Karaosmanoğlu'na Armağan*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, (2021), 146.

²⁶ Malzeme ve inşa ile ilgili bilgi veren kaynak kişi; Şaban Düz (1945), Ahacık Köyü Yüceardı Mahallesi. Kendisi ayrıca caminin inşasında da bulunmuştur.

²⁷ Malzeme ve inşa ile ilgili bilgi veren kaynak kişi; İshak Kendirci (1958), Falı Köyü.

Köyü Camisi'nin de aynı şekilde yüzeyleri kaplanmışır. Malzeme ve teknik Karadeniz Bölgesi'nde tespit edilen çoğu yapı ile benzerlik göstermektedir.

Bayat çantı camileri süslemeleri açısından değerlendirildiğinde ise yapı genelinde cephelerde büyük oranda sadelik ön planda tutulmuştur. Mimari formları, malzeme ve teknik açıdan İskilip köylerinde tespit ettiğimiz çantı camilerle benzerlikler gösterse de süsleme açısından Bayat renkli yağlı boya uygulamalarıyla bu çevrede görülen örneklerini hatırlatmaktadır. Çankırı, Kastamonu, Sinop, Çorum kuzey bölgeleri bu tür tasarımların görüldüğü yerlerdendir. Bitkisel süslemenin az sayıda olduğu bunun yerine geometrik tasarımların oluşturduğu tek eksenden yayılan ışınsal çizgilerle yıldız formları uygulanmıştır. Özellikle düz tavan tasarımlarında, köşelerdeki çıtaların kullanımıyla perspektif etkisi yaratılarak ters tavan görünümü elde edilmeye çalışılmaktadır. Bu tasarımlar genellikle şemseli cilt tasarımları gibi, ortada tavan göbeği bulunan ve kenarlarda bordürler ile köşelerde köşeliklerin ve dış bordürlerin yer aldığı desenlerden oluşmaktadır. Merkezde geometrik tasarımların kollarında farklı renklerden oluşturulmuş yağlı boya uygulamalarının gelenekselleştiği görülmektedir. Mahfil katını taşıyan ayaklar dahil olmak üzere mimari elemanlar süsleme açısından incelenebilir; çünkü bu unsurlar bölgesel özellikleri yansıması açısından önem arz etmektedir. Bayat genelindeki köy odaları ve evlerin konuk odaları gibi örneklerde canlı renklerin süsleme için zengin örnekler oluşturduğu, bu odaların süslenmesinde ustaların köyleri dolaşp taleplere göre çalıştıkları ifade edilmektedir. Bu camilerin süslemelerini yapan kişiler hakkında belge bulunmamaktadır, ancak diğer yapıların süslemelerini yapan ustaların kimlikleri bu sanatçılarla ilgili ipuçları sağlayabilir. Boya ile süsleme geleneğinin yakın zamanlara kadar devam ettiği düşünülebilir. Örneğin, Falı Köyü Camisi'nin eski fotoğraflarından önceki durumu incelendiğinde, yapılan müdahalelerin ve değişikliklerin genellikle boya kullanılarak gerçekleştirildiği, motiflerin değiştirildiği ve bazı bölgelerinin tamamen boyanarak kapatıldığı gözlemlenmiştir.

Sonuç olarak bu çalışma, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı izniyle yürütölen "Çorum İl ve İlçelerinde Türk-İslam Dönemi Yüzey Araştırması" projesi kapsamında gerçekleştirilmiştir. Proje çerçevesinde yapılan araştırmalarla, Bayat çantı camilerinin belgelenmesi ve bölgesel özelliklerinin tanıtılması hedeflenmiştir. Çorum merkezinde benzer bir yapı örneği bulunmamasına rağmen, Karadeniz'e yakın ilçelerde genellikle dağ köylerinde bu mimarinin yaygın örneklerine rastlanması, bölgesel özelliklerin mimari üzerindeki etkisini göstermektedir. Karadeniz bölgesinin geleneksel işçiliğini yansıtan bu üç cami örneği, tarihsel süreçteki geç dönemlere kadar inşa sürekliliğini belgelemesi açısından son derece önemlidir. Son zamanlarda tescillenerek koruma altına alınan Falı Köyü Cami gibi diğer yapıların da özgünlüklerini korumaları önem arz etmektedir. Kısmi müdahalelere maruz kalan ve işlevlerini sürdürmeye çalışan bu yapıların, milli mirasımızın sembeleri olduğu ve bu bilinci gelecek nesillere aktarmakla sorumlu olduğumuz bilinci unutulmamalıdır.

Funding / Finansman: This research was carried out with the support of the Hitit University Scientific Research Projects Coordination Unit under the project number ILH1901.23.001./ Bu alışma, Hitit Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi'nin ILH1901.23.001 nolu proje desteği ile gerekleştirilmiştir.

Conflicts of Interest / ıkar atışması: The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir ıkar atışması olmadığını beyan eder.

Teşekkr / Thanks: This study was conducted with the permission of the Republic of Turkiye Ministry of Culture and Tourism, as part of the "Survey of the Turkish-Islamic Period in orum Province and its Districts" project. The research was supported by the Hitit University Scientific Research Projects Coordination Unit under the project number ILH1901.23.001. In this context, I would like to extend my gratitude to both institutions for their contributions. / Bu alışma, Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı izniyle yrtlen "Çorum İl ve İlçelerinde Türk-İslam Dönemi Yüzey Araştırması" projesi kapsamında gerçekleştirilmiştir. Araştırma, Hitit Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından ILH1901.23.001 numaralı proje ile desteklenmiştir. Bu bağlamda, her iki kuruma da katkılarından ötürü teşekkürlerimi sunarım.

Kaynakça

- Arseven, Celal Esad. "Çantı", *Sanat Ansiklopedisi*. 1 Cilt. İstanbul: Maarif Basımevi, 1983.
- Ayverdi, Ekrem Hakki. *İstanbul Mi'mârî Çağının Menşe'i Osmanlı Mi'marisinin İlk Devri 630-805 (1230-1402)*. İstanbul: İstanbul Feth Cemiyeti, 1966.
- Bayhan, Ahmet Ali - Yılmaz, Ahmet Yavuz. "Samsun/Çarşamba'da Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş İki Cami" *Anadolu Arkeolojisiyle Harmanlanmış Bir Ömür Mehmet Karaosmanoğlu'na Armağan*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, (2021), 135-158.
- Bayhan, Ahmet Ali. "Ordu Yöresinde 2017'de Belirlenen Ahşap Çantı Cami Örnekleri". *Akdeniz Sanat Dergisi*, 13 (2019), 17-35.
- Bayhan, Ahmet Ali. "Ordu/Perşembe'den İki Ahşap Çantı Cami Örneği", *Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, 12, (2014), 101,102.
- Bayhan, Ahmet Ali. "Ordu'dan Bazı Tarihi Ahşap (Çantı) Camiler", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2/7, (2009), 56-84.
- Bayhan, Ahmet Ali. *Geçmişten Günümüze Ordu'nun Geleneksel Ahşap Camileri*. Ordu: Ordu Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Can, Yılmaz. "Kastamonu ve Sinop Yöresinde Bulunan Ahşap Camiler". *OMÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 14/14-15 (Haziran 2003), 117-134.
- Can, Yılmaz. *Samsun Yöresinde Bulunan Ahşap Camiler*. İstanbul: Etüt Yayınları, 2004.
- Dolu, Yusuf Burak. "Kocaeli ve Çevresinde Çandı (Ahşap Yığma) Teknikle Yapılmış Camiler". *Uluslararası Gazi Akça Koca ve Kocaeli Tarihi Sempozyumu Bildirileri*. Kocaeli: Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Dairesi Başkanlığı Yayınları, 3/2015.
- Furtuna, Çiğdem - Ulusoy, Binan Demet. "Samsun-Çarşamba' da Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş Ahşap Camilerin Korunmalarına Yönelik Belgeleme ve Değerlendirme Yaklaşımı". *TÜBA-KED*, 23 (2021), 11-36.
- Hasol, Doğan. *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: YEM Yayınları, 2012.
- Karpuz, Haşim. "Doğu Karadeniz Bölgesinde Bazı Ahşap Camiler", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 2/4, (1989), 37-45.
- Nefes Eyüp - Gün, Recep. "Çorum/İskilip'te Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş İki Cami:Sanayi Marangozlar Ve Tavukçuhoca Camileri", *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15/30, (2016), 299-309.
- Nefes, Eyüp. "Samsun/Çarşamba'da Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş İki Ahşap Cami; Ustacalı Köyü Cami ve Kocakavak Köyü Cami". *Vakıflar Dergisi*, 38 (2012), 155-163.
- Nefes, Eyüp. "Sinop'ta Çantı Tekniğinde İnşa Edilen Camiler", *Uluslararası Geçmişten Günümüze Sinop'ta Türk-İslam Kültürü Sempozyumu Bildiriler Kitabı 1 (5-7 Ekim 2018)*, (2018), 495-512.
- Nefes, Eyüp. *Samsun Yöresindeki Son Dönem Ahşap Camiler*. Samsun: Etüt Yayınları, 2009.
- Seyfi, Serpil. "Ordu/Akkuş'ta Çantı Tekniğinde Yapılmış Cami Örnekleri", *EKEV Akademi Dergisi*, 71, (2021), 327-346.
- Sözen, Metin - Tanyeli, Uğur. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1992.
- Şahin, Kemalettin. *Çorum Ovası ve Yakın Çevresinin İklim Koşulları ile Tarımsal Faaliyetler Arasındaki İlişkiler*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, 2004.
- Şahin, Kürşat Kemal. "Çorum Bayat İlçesinin Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemindeki İdari Durumu". *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD) 2/2 (Aralık 2016)*, 365-376.
- Şener Boy, Emel. "Aynı Çatı Altında Buluşmak: Niksar-Gültepe Köyü Camisi, Köy Odası ve Tahl Ambarları" *Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Özel Sayı, (2020), 198-208.
- Taşkan, Demet. *Artvin İli Borçka ve Hopa İlçelerinde Ahşap Camiler*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.
- Yaman, Barbaros - Ekmen, Hamza. "Waterlogged wood remains found in a Late Bronze Age settlement (İnönü Cave) on the Western Black Sea coast of Türkiye". *Journal of Archaeological Science: Reports*, 52 (2023), 3-5.

Yavuz, M. *Çaykara ve Dernekpaazarı'nda Geleneksel Köy Camileri*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009.

<http://www.corumozelidare.gov.tr/ilce-ozel-idareler2> Erişim: 15.02.2024)

<https://kulturenvanteri.com/tr/harita/> Erişim: 20.02.2024)

Sözel Tarih

1. Kaynak Kişi: İshak Kendirci (1958), Falı Köyü.
2. Kaynak Kişi: Şaban Düz (1945), Ahacık Köyü Yüceardı Mahallesi.