METAFORİK ANLATIMLARLA BEZENMİŞ BİR MÜZİĞİN DİLİ NEY'İ ANLATIR?*

Fulya SOYLU BAĞÇECİ** N. Oya LEVENDOĞLU***
Cenk GÜRAY****

Giriş

Mistisizm ve müzik arasındaki ilişki, farklı kültürlerde en eski kaynaklardan bugüne kadar çeşitli yönleriyle ele alınmış ve müziğe ait pek çok unsur, gök ve yer arasındaki iletişimin bir sembolü olmuştur. Melodi, ritm, insan sesi ve enstrumanların evrensel sırları fısıldayan ilahi birer araç oldukları fikri, gerek batılı gerekse doğulu müzik adamları ve düşünürleri tarafından çarpıcı olarak işlenen konulardan biridir. Bu konu, Avrupa müziği kültürü içinde de dönem dönem ele alınmış olsa da mistisizm ve müzik arasındaki kopmaz bağlar, doğu müzik felsefeleri içinde çok daha ayrıcalıklı bir yerde durmaktadır. Tanrısal bilgiyle bezenmiş 'gerçeği' müzik kanalıyla arama ve duyma çabaları bu felsefenin ve bu felsefeye güçlü köklerle bağlı olan doğu dünyası makam müziği geleneğinin temel dokusunda bulunmaktadır. Bu müzik geleneği, günümüzde yaşayan farklı tür ve formlardaki uygulama alanlarının yanı sıra kuramsal kaynaklar bakımından da zengin bir kültürel yelpazeye ve köklü bir geç-

* Bu yayın, Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimince SDK-2014-5356 proje kodu ile desteklenen 'Günümüz Anlayışında Mevlevilik ve Mevlevi Ayinleri' isimli proje kapsamında gerçekleştirilmiştir.
** Arş. Gör. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü
*** Prof. Dr., Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü
**** Doç. Dr., Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı

mişe sahiptir. Osmanlı dönemine Ortaçağ İslam Dünyası yazılı kaynaklarından beslenerek ulaşan ve bu dönemde çeşitlilik ve estetik açısından adeta zirve noktasına ulaşan makam müziği, gerek dini gerekse de din dışı formlarında mistik unsurlarla olan bağlarını canlı tutmuştur. Bu bağlar kuramsal müzik metinlerine, dört unsur nazariyesi, gezegenler, burçlar ve makamlar gibi konularla yansırken müzik dışı metinlere, çalgılara ve makam müziğine olan derinlikli atıflar aracılığıyla yansımıştır. Söz konusu kozmofilozofik aktarımlar Ortaçağ İslam Dünyası müzik metinlerine Grek ekolünün etkisi ile girmiş ve bu aktarımlarda kâinatın dört unsuru olan hava, su, toprak ve ateş ile çalgılar ve makamlar arasındaki ilişkiler bütünlüklü bir yaklaşım içinde ele alındığı gibi kozmik geleneğin diğer unsurları olan gezegenler ve burçlar da makam ögeleri ile ilişkilendirilmiştir. Kökleri Eski Mısır ve Eski Mezopotamya inanç sistemlerine kadar uzanan (Güray, 2011: 12) bu ilişkiler doğrultusunda açıklanan müziğin insan-evren-Tanrı ilişkisindeki işlevi, Osmanlı döneminde yazılan hemen tüm nazari kaynakları besleyen önemli bir fikri zemini var etmiştir (Öztürk, 2014: 2). Kuramsal kaynakların dışında, müzik dışı metinlere konu olan ud, çeng, rebab, ney, tanbur gibi çalgılara yüklenen anlamlar, aynı batıni algının ifadesi olup adeta insanın evren ile ilişkisini tanımlayan parçaları teşkil etmektedir. Bu manada söz konusu çalgılar gerek halk edebiyatı gerekse divan edebiyatı kaynaklarında yalnızca birer müzik yapma aracı olarak değil, evrensel sırları ifşa eden, Tanrısal gerçeği feryat ederek anlatmaya çalışan birer mistik karakter olmuşlardır. Bu gerçek her canlının, vahdet'e yani tek gerçek varlık olan Tanrı'ya dönme ihtiyacıdır, söz konusu 'feryad' ise Tanrı ile olan ayrılığa dair hüznü yansıtmaktadır. Aynı manevi kaynaktan beslendiği bariz biçimde görülen müzik ve edebiyat alanlarına ait farklı dönemlerde verilen eserlerde bu anahtar- kilit uyumunu tüm yönleri ile görmek mümkündür (Levendoğlu, Erol vd., 2012). Yaratılış, ahenk, inanç, zaman ve sonsuzluk, devir gibi pek çok soyut kavramın müziğin içerisinde toplanışı ve müziğin bu kavramlarla olan akrabalığı, divan edebiyatının ve halk edebiyatının bü-

yük isimleri tarafından büyük bir incelikle işlenmiştir. Tüm sanat alanlarını ilgilendirebilecek bu atıflara dini müzik sahasında gösterilebilecek en iyi örneklerden biri ise 'mevlevi ayini' beste biçimidir. Bu müzik türünde dans, ritm ve çalgıların ilişkisi somut algı biçimlerinden oldukça uzak bir yerde durmaktadır. Din dışı Türk müziğini de besleyen çok kuvvetli bir damar olan 'mevlevi ayin müziklerindeki' bu mana yüklü unsurlar, yalnızca dini müzik kültürüne değil din dışı müziğin de yukarıda bahsi geçen pek çok ögesine besin kaynağı olmuştur. Bu ayinlere temel olan anlayış ise Mevlana Celaleddin Rumi'nin müzik algısı ve bilgeliğe giden yolda önemli bir arınma ve keşfetme aracı olarak müziğe biçtiği rol ile yakından ilgilidir. (Arslan 2015: 377) Mevlana Celaleddin Rumi'nin müzik sanatı üzerinden verdiği mesajlar, kendisinden sonra da bu sanatın Mevlevilik geleneği içindeki yerini belirlemede önemli bir rol üstlenmiş ve ayin müziği ile sembolleşen mesajlar, çok geniş bir coğrafyada nesilden nesile aktarılmıştır. Rumi'nin eserlerinde müzik sanatı, yaratılışın sırlarını anlatan, insanın dünyadaki yolculuğu ile bu yolculuğun öncesi ve sonrasını da kapsayan metafizik algılar arasında köprü kuran bir nitelik taşır. İnsan-ı kâmile giden yolda müziği önemli bir rehber kılan metafor yüklü mesajlar, konuları derinden kavramayı, görünenin ötesini algılayıp kavramların çok yönlü anlamının farkında olmayı gerektiren bir süreç üzerinden *hakikat* kavramına vurgu yapar. Bu eserlerde müzik üzerinden verilen mesajlar ile ilişki kurup onların katmanlı manalarına 'hermenötik' geleneğin yaklaşımları ile ulaşmayı denemek bu çalışmanın temelini oluşturacaktır. Bu amaçla, kuramsal temellerinden icra geleneğine kadar Türk makam müziğinin karakterine sinmiş olan bir anlama ve duyma biçiminin, bu anlamın en yoğun haliyle gözlendiği kaynaklardan biri olan Rumi'nin *Divân-ı Kebîr*'i üzerinden izlenip yorumlanması, bize bu müziğin anlattığı hikâyeyi kavramada kapı aralayacak bir yaklaşım olacaktır. Sır geleneklerinde sıklıkla başvurulan metaforik anlatımların *Divân-ı Kebîr'*deki yansımaları, müziğe ait unsurların bu kaynakta anlam gizleme yollarından biri olarak nasıl kullanıl-

dığı ve müziğin bu anlatımlarda hangi konulara vurgu yapan bir araç olarak kullanıldığı çalışmada cevap aranacak sorulardır. Kültürümüzün köklü bir unsuru olan geleneksel müziklerimizin yalnızca bir sanat dalı değil aynı zamanda insan ruhunun *hakikate* açılan penceresi olarak yorumlanışının dayandığı ifadeleri, *Divân-ı Kebîr*'deki metaforlar üzerinden yorumlamaya gayret ederken perde, makam, ney, çeng, rebab, gibi metaforların evren, insan, tekâmül gibi kavramlarla ilişkisinin ve bu ilişkinin bugünün insanına sunacağı mesajların incelenmesi çalışmanın kalbini oluşturacaktır. Günümüzde bu geleneği temsil eden kişilerle yapılan görüşmeler ve bu kişilerin Rumi'nin mesajlarını nesilden nesile aktarmak amacını taşıyarak kurulan Mevleviliği anlatmak için kullandıkları ifadeler de çalışmanın kapsamına dahil edilmiştir. Çalışmada *Divân-ı Kebîr*'in tamamının taranması ile tespit edilecek metaforlar, yorumbilim çalışmaları için önemli bir analiz yolu olan metafor analizi ile yorumlanacaktır. Sonrasında da metin içerisinde keşfedilen ve yorumlanan simgelerin, Mevlevi ayinlerinde mevcut olan müzikal simgelerle bağlantısının araştırılması çalışmanın diğer ayağını temsil edecektir. Çalışmanın sonunda tüm sözlü ve işitsel alanlardaki çalışmalar bir araya getirilecek ve Mevlevi Geleneğinin öne sürdüğü 'mistik müzik algısının' çok katmanlı bir analizi gerçekleştirilmiş olacaktır.

1. DİVÂN-I KEBÎR'DE YER ALAN MÜZİK UNSURLARI: HAKİKATI MÜZİK ÜZERİNDEN ANLAMAK

Mevlana Celaleddin Rumi'nin yazmış olduğu eserler Mevlevi geleneğinin felsefi yaklaşımlarını yansıtan temel kaynaklar olma niteliği taşırken aynı zamanda kendisinden önceki dönemlere ait manevi birikimleri ve insanoğlunun evreni anlama çabasındaki mistik yaklaşımlarını da bünyesinde barındırır. Bu eserlerde yansıtılan farkındalık biçimi ve yaşam algısını aktarmada müzik unsurlarının belirgin bir biçimde köprü vazifesi taşıması, bir yandan Mevlevi geleneğinin müzikle olan ilişkisini açıklarken diğer yandan tarihsel süreçte benimsenmiş yaklaşımların da izlerini taşır. Bu bağlamda Rumi'nin *Divân-ı Kebîr*'i, insanın Tanrı'yla

olan ilişkisini, müzik ekseni etrafında kuvvetle ifade eden ve Tanrısal bilgiyi müziğe ait unsurlar üzerinden aktarmayı özellikle tercih eden eserlerden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserde inanç ve müzik ilişkisinin boyutları yoğun bir biçimde gözlemlenebilirken kullanılan müzik unsurlarının ve müzik bilgilerinin zenginliği de Rumi'nin müzik sanatına olan hakimiyetinin önemli bir göstergesidir. Çalgılar, icra teknikleri, ezgi özellikleri, makam ve perde çeşitliliği ve tizlik-peslik gibi müzikle ilişkili pek çok konunun eserde yer alışı, bu konuların aktarılmak istenen mesajla iç içeliği, mistik dünya ile müzik arasındaki sıkı ilişkiyi açıkça ortaya koymaktadır. Dolayısıyla her bir müzik unsuru ve bu unsurun eserdeki ifadelere hangi özellikleriyle yansıdığı önem taşımaktadır. *Divân-ı Kebîr*'de bahsi geçen müzik unsurlarının neler olduğu ve eserin tamamında ne sıklıkta kullanıldığı aşağıdaki tabloda özetlenmiş olup bu ifadelerin taşıdığı mesajlar, örneklerle açıklanmaya gayret edilecektir.

Çalgılar	**Makam-Perde İsimleri**	**Müzisyen Kimlikleri**	**Ezgi Terimleri**	**Çalgı Unsurları**
Çeng (180)	Hicaz (10)	Çalgıcı (164)	Nağme (185)	Tel (67)
Davul (159)	Buselik (4)	Neyzen (10)	Ten-ten (13)	Mızrap (18)
Ney (157)	Mâye (2)	Davulcu (12)		Yay (10)
Def (81)	Irak (7)	Rebapçı (5)		Tokmak (4)
Rebap (55)	Rast (2)			
Zurna (41)	Uşşak (6)			
Tanbur (11)	Hüseyni (2)			
Erganun (6)	Zengüle (3)			
Kopuz (4)	Isfahan (3)			
Tar (2)	Neva (1)			
Kemençe (1)	Rehavi (1)			
	Zîr (18)			
	Bam (14)			

Divân-ı Kebîr'de sıklıkla yer alan müzik unsurlarının başında çalgılar gelir. Çeng, ney, rebap, tanbur, def, davul ve zurna gibi çalgıların her birinin fiziksel ve tınısal özellikleri evrensel ahenkle, Tanrı-insan ilişkisiyle ve kozmosla ilgili ifadelerin birer parçasıdır. Çalgılara ve müziğe yüklenen bu manaların izlerine Pythagoras'tan ve Hermes'e kadar uzanan manevi aktarım sürecinde, İslam düşünürü El-Kindi'de ve İhvan-ı Safa ekolünün müzik düşüncesinde rastlamak mümkündür (Çetinkaya, 1995). Üflemeli, telli ve vurmalı gibi icra teknikleri farklılık içeren çalgıların bulunduğu ifadeler incelendiğinde, aktarılmak istenen mesajların dikkat çekici oranda çalgı özellikleri üzerinden kurulan benzerliklerle ifade edildiği görülür.

> *"İçimiz ney gibi bomboş; sâkıy üflüyor da söylüyoruz; yoksa söz söylemeyi istemeyiz biz" (Divân-ı Kebîr*, C VII: 4415).

Sufi geleneklerinde yaşantının amacı Tanrı'yla bir olma yani insanın içindeki Tanrısal bilgiyi 'olgunlaşarak' keşfetmek olarak tanımlanabilir. Bununla birlikte Tanrı'nın mutlak iradesine tam olarak bir teslimiyet söz konusudur. Buradaki mesele insani yönlerin tam olarak yok edilmesinden ziyade Tanrı'nın kudret ve iradesini tam anlamıyla tanıyabilmektir (Affifi, 1999: 124). Bu farkındalığı yansıtan 'ney'in içinin boş olması, boğumlarının bulunmaması, delik sayısı gibi fiziksel özellikler soyut olan ilahi tecrübe, hal ve oluş durumlarını açıklamada bir dayanak vazifesi görür. Edilgen bir durumda olan ney ile insan arasında yakın bir ilişki vardır. Tasavvuf geleneğinde insanın kendisi de açılımlara ve çeşitliliklere imkan tanıyan bir enstrüman gibidir (Khan'dan akt: Küçük, 2003: 112). Örnekte de ney'e benzetilen insan Tanrı'nın enstrümanı gibi kaynağı Tanrı olan ilahi aşkla harekete geçer ve sadece onun iradesini yansıtır.

> *"Dedi ki: Sen bizim çengimizsin, sendeki bizim sesimizdir; hal böyleyken nedir bu ağlaman, zaten kucağımızdasın bizim" (Divan- Kebir*, C I: 3438).

Eserde aynı yaklaşımın 'ney' dışındaki diğer çalgılarla ilişkilendirildiği benzer ifadeler yer alır. 'Çeng' bu çalgılardan biridir. Ney'in Mevlevi geleneğinde bir sembol niteliği taşıdığı göz önü-

ne alınırsa eserde diğer çalgıların da azımsanmayacak bir düzeyde anılması ve Çeng'in ise ney sazından daha fazla zikredilmesi dikkate değerdir. Çeng'in eğri yapısı, kucakta icra edilişi, ve telleriyle ilgili anlatımlarda tasavvuf geleneğindeki vahdet, tevhid ve birlik kavramlarının yansımaları görülmektedir.

> *"Her selvi boylu, baş çekmiş güzel için çeng gibi belin bükülmüş ama sonunda onun o usul boyu yüzünden boyunda bir eğrilik, bir kamburluk da kalmamış a gönül" (Divân-ı Kebîr,* C VII: 8229).

Çengin yapısı ve üretilen ses arasındaki ilişkiyle insanın tekâmülü ve Tanrı'yla yakınlaşması arasında bir benzerlik söz konusudur. İnsan tekâmül sürecinde zorluklardan beslenerek bir nevi arınma yaşar ve bu oranda Tanrı'ya daha çok yaklaşır. Yine temelleri XIII. yüzyıl öncesine dayanan 'vahdet' kavramına göre "her insan tanrıdan bir öz bulundurmakta ve olgunlaşarak, bu özün bilincine vararak tanrıya yaklaşma imkânı taşımaktadır" (Güray, 2012). Bu özün bilincine varmak ise insanın evrenin küçük bir modeli olarak kabul edilebilecek olan kendi iç ahengini keşfi ile ilgilidir. Geleneksel benlikten kurtulup evrensel bir algılama biçimine ulaşmak için bilinçaltının yaratacağı zorlukları aşmak, mutlak varlığa ulaşmak için yaşanması gereken bir süreci getirir. (Küçük, 2004: 7). Müzik ve çalgılar ise, bu zor ve engellerle dolu yolculukta insanın en önemli kılavuzudur, zira müziğin ahengi de evrensel ve içsel ahengin doğal bir yansımasıdır. İfadelerde aynı mesaj tellere temas eden mızrap darbeleri kanalıyla ya da vurmalı çalgıların vuruş darbeleriyle de aktarılmaya çalışılmıştır.

> *"A boyuna vurulup duran, tokatlar yiyen tef, ne mazlumsun, ne de sabırlısın" (Divân-ı Kebîr, C II: 3640).*
>
> *"Senin yeni Ay'a benzer kaşlarını seyretmedikçe bayram insana bir ferahlık vermiyor. Senin tokmağının yüceliği olmadıkça davulun da sesi çıkmıyor, dümbeleğin de" (Divân-ı Kebîr, C VII: 1756).*

Ayrıca bu vurmalı çalgılardan biri olan 'davul'un sesinin 'sinyal', 'uyanış', 'ilahi ilham' gibi anlamlara da işaret ettiği söylenebilir. Bu işaretleri kudümün darp sesine benzetilen *kün-ol* nağmesiyle, "varlığın özüne söylenen bu ilahi sözle" (Yıldırım, 2007:

114) yani 'Tanrının sonsuz devri içinden, yaşamı başlatan ve sürdüren devirlerin ortaya çıktığı' 'yaratma-yaratılma kavramlarıyla da ilişkilendirmek mümkün olabilir.

> *"Kendisinin elest şarabını, kendi sarhoşuna kadeh-kadeh kendi sunar; uçmuş gönül doğanına kendi eliyle kendisi davul çalar" (Divân-ı Kebîr: C VII: 1102).*
>
> *Uyan da düşünceden kurtul, hayalden de; yârabbi şu bizim uykuya dalanımıza bir davulcu gönder (Divan- Kebir, C II: 3850).*

Yukarıdaki sözlerde dikkat çekilen nokta, insanın içindeki yaratıcı güçtür ve Kur'an-ı Kerim'e ait pek çok referansta vurgu yapıldığı üzere, insanın bu gücü keşfederek Tanrısal dünyaya ortak olması mümkündür.

Kayseri Develi'li ozan Seyrâni'ye (Yaltırık, 2002: 125) ait bir nefes adeta bu anlayışı özetlemektedir:

Kur'an yazılırken arş-ı rahmanda,
Kudret kâtibinin elindeydim.
Kandil asılırken Tur-i Sina'da,
Bülbül idim gonca dalindeydim.

Muhammed Ali'nin sır kelâmında,
Nihân söylenirken dilindeydim.
Mevlâ'm balçıktan yarattı Âdem'i
Ben ol vakit onun belindeydim.

Niyâzî-i Mısrî (1617-1693), *Risâle-i Devriye* adlı eserinde (Uçman, 2004: 448) Allah'ı bir çember (daire) ile ifade etmiştir. Çemberi ikiye bölen çizgide varlığın kendi özüne, yani mutlak'a yolculuğu başlar. Bu mutlak öze ulaşma ve onunla bir olma insanın iki tabiatı arasındaki, yani insâni ve tanrısal olan arasındaki geçişi de simgelemektedir. Niyâzî-i Mısrî, Devre-i Arşiyye olarak tanımladığı "çıkış devrini" iki kısma ayırır. Bu kısımlardan Devre-i Külliye tüm devirleri içine alırken, Devre-i Nev'iyye ise bazı cinslere özel devirleri içine alır. Bu özel devirlerden ilki 12 burcu, ikincisi ise 7 gezegeni tamamlar. Devre-i Külliye'de ise bu 12 burcun 12 meleğin suretindeki oluşumlarına ek olarak, gezegenlerin ve dört unsurun etkileriyle nasıl bir değişiklik geçir-

dikleri de anlatılır. Bu devir, önce madenlerde, sonra bitkilerde, sonrasında da hayvanda ve insanda sayısız defa zuhur ettikten sonra, Hak Tealâ'da ilgili fiil, sıfat ve zatların yok olmasına dek sürer (Aşkar, 2011: 257-259). Dolayısıyla insan Tanrı'dan geldiği bu yolculuğun sonunda hem manevi hem de fiziksel olarak Tanrı'ya ulaşır veya Tanrı'ya dönüşür. Dolayısıyla, insan burada sadece edilgen bir yapı değil, Tanrısal özüne istinaden Tanrısal devrin de bir parçasıdır, bu manada 'başı ve sonu' olmayan bir zaman algısına sahiptir ve bu algıyı sadece 'devirsel bir kavrayışla' ifade edebilir.

Bir diğer unsur makam ve perdeler konusudur. Eserde bahsi geçen makam ve perdeler içerdiği çeşitlilik açısından dikkat çekicidir. Tabloda gösterilmiş olan ırak, zengüle, hicaz, rast, uşşak ve buselik gibi pek çok makam ve perde ismi eserde yer alır. İfadelerde müzik ve makam bilgisine olan hakimiyet gözlemlenebilirken aynı zamanda makamların birbirleriyle ve insan tabiatı ile ilişkileri ve tesirleri üzerinden çeşitli mesajlar verilmiştir.

> *"Sarhoş dostların meclisine zengüle makamından eserler düzerek git, işi sonuna getir, niceyebir bu vesvese, bu ağır davranış?*
> *Doğru sözlü, doğru işli dostsan rast makamından çal ki hicaza gelesin.*
> *Uşşâkı hüseynî perdesinden topla, bûselik, mâye perdeleriyle gönüller aç.*
> *Senden dügâh istiyorlar, sen çargâhtan söyle; sen bu yerin, bu yurdun, mumusun, ışığısın, a güzelim, ne de hoş çalmadasın, ne hoş söylemede" (Divân-ı Kebîr, C I: 3466).*

Müziğin ve makamların insan üzerindeki etkileri konusuna XIII. yüzyıl öncesinde Pythagoras, Eflatun ve Farabi gibi düşünürler değinmiş, XIII. yüzyılla birlikte bu konu edvar geleneğinde yer almıştır (Kalender, 1970: 362). Ancak insanın ritme ve ahenge doğası gereği kayıtsız kalamayacağı göz önüne alınırsa bu konunun ortaya çıkışı insanın varoluşunun başlangıcına kadar geri gidebilir. Nietzsche (2014:105) "Müzik istencin dili olarak dolaysızdır" der. Bu nedenle insanın benliğini sarmış olan simgeler ve semboller dünyasında doğru müzik 'kısayol' etkisiyle insanı sonradan öğrenilmemiş, zaten hep insan varlığının özünde olmuş bir bilince ya da noktaya çekebilir. Dolayısıyla

'müzik ve makam' olgusu, insanı varoluşunun özüyle buluşturmayı amaçlayan tasavvufi ve felsefi akımların yakın ilgi alanına girmiştir. Bu etkileşim doğrultusunda Eski Mezopotamya döneminden itibaren inanç ve müzik ilişkisinin felsefi boyutları ses organizasyonlarına ve 'makam' olgusuna yansımıştır (Güray, 2011: 126). Tarihsel süreçte şekillenen ve kuramsal bir düzlemi de var eden makam olgusu bu ilişkinin kodlarını bünyesinde taşımaktadır ve müzik kuramı 'devir' anlayışı aracılığıyla evrensel ahengin bir tür yansımasını oluşturmaktadır.

Metaforlarla bezenmiş sembolik bir anlam dünyasını yansıtan *Divân-ı Kebîr*'i dolaysız ve düz bir eksende değerlendirmek imkansızdır. Her biri derinliğe doğru açılan ifadelerin kilitleri olan metaforlar, varlığın mutlak özünü kavramada etkili olan sözlü ve yazılı olanakları ortaya koyar. Rumi'nin hakikati anlatmada seçtiği yöntemin müzik ve müzikle ilgili unsurlar olması ve eserde yoğun bir biçimde müzikle ilişkili metaforlara rastlanması müziğin evrensel ve ilahi şifrelerini yansıtan bir farkındalığı içerir. Bu noktada müziğin bilinçleri doğrudan beslendiği ilahi kaynağa çekmesi müzik unsurlarını yazı dilinde kilit görevi gören metaforlar için doğal bir kaynak olarak belirginleştirir. Metaforlar da yazılı ve sözlü alanda kaynağı dünyevi olan algı biçimlerini soyut ve ilahi olan bir düzleme taşır. Nietzsche (2014: 41) müziğin ifade gücünün ne denli yüksek olduğunu "Bizim için halk şiiri müziğin evren aynasıdır, ezgi, ilk ve genel olandır ve şiiri kendi özünden doğurur" sözleriyle ifade eder. Müziğin ilahi özle güçlü bağları vardır. Diğer bir taraftan müziğin bu ilahi yönünün yansımalarının tasavvufi metinlerde de görüldüğü söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında *Divân-ı Kebîr* ve diğer tasavvufi metinler katmanlı ve çok boyutlu bir yapı içerir. Böylesi kutsallık atfedilen metinler ve gizli öğretileri yansıtan kaynaklar böylesi bir analizi gerçekleştirmeye uygun araçlara sahip olan hermenötik ve göstergebilimin çalışma alanına girmektedir. Bu disiplinlerin çalışma alanına yönelik tartışmalardaki kanı ise bir metnin tek geçerli bir yorumunun olamayacağıdır (Berger, 2014: 31). Çalışmanın bu bölümü, *Divân-ı Kebîr*'in çok boyutlu bir dinamiz-

mi içeren metinlerinde müzikle ilişkili metaforların evrensel, ilahi, kozmik bağlantılarına odaklanmıştır. Bu bağlantıları yansıtan çeng, ney, rebap, davul, perde gibi müzikle ilişkili metaforlarda birlik, zıtlıkların bütünlüğü ve ahengi, evrensel ahengin müzikle olan ilişkisi gibi konular üzerinden hakikate vurgu yapan mesajlar aktarılmıştır.

> *"Çeng gibi ağlayıp inliyorsam bu, ondan şikâyet değil; çünkü çenge dönmüşüm, onun acıyış kucağındayım zaten. Bir perdeden bir perdeye geçersem kendiliğinden değil bu; her damarım, onun vuruşuna tabi, ona uymuş gitmişim ben" (Divân-ı Kebîr, C III: 2716).*

Tanrı'nın varlığının farkına varmak ve hissetmek tarihsel süreçte pek çok din, inanç ve felsefi yapı tarafından ele alınmış bir konudur. Eserde de yer alan pek çok ifade bu konu üzerine vurgu yapar. Benzer ifadelerden birini yansıtan örnekte Tanrı'nın insanla olan bağlantısı ve Tanrısal irade çeng metaforu yoluyla aktarılmıştır. Enstrumanların isimleri çeşitlense de Rumi, yaratıcının lisanının müzik olduğuna inanır ve inandığı bu gerçeği çeşitli şekillerde sıklıkla vurgular (Levendoğlu, 2011: 317). Bu noktada Tanrı-insan ilişkisinde müzik kanalının etkisi olduğunu destekleyen yaklaşımın yer aldığı örnekte 'çeng' insana benzetilmiştir. Çeng Tanrı'nın iradesinin altındadır ve sadece onu yansıtır. Büyük bir coşkuyla özlenen aynı zamanda ayrı düşünülemeyecek bir Tanrı-insan ilişkisinin yansıtıldığı bu ifadede Platon'un insan ruhunun Tanrı'nın bir özü olduğu düşüncesinin izleri görülür (Şimşek, 2015: 551). Belirli her hangi bir suretle sınırlanmamış fakat bütün suretlerde müşterek olan 'mutlak' (Affifi, 1974: 21) kavramıyla da bu izlerin bağlantısı söz konusudur. Vahdet-i Vücud geleneğine göre 'vücud' kavramının izafe edilebileceği tek gerçek varlık olan Allah'a, tecelli ettiği her kaynak üzerinden ulaşabilmek mümkündür. Çeng, telleri aracılığıyla evrensel oranları da taşıyan bir çalgı olarak 'evrenin gerçek tecellisini' anlatmaya en güçlü aday olarak görülebilir.

Eserde hakikat ve müzik ilişkisinde dikkat çeken bir diğer konu evrensel ahengin doğaya yansımalarının müzikle ilişkilendirilmesidir. "Doğa Tanrı'ya has bilgeliği simgeleyen bir unsurdur.

Dolayısıyla doğa ile ilişki kurma Tanrı ile kurulan ilişkiye eş değerdir (Güray, 2012: 21). Eski inanç sistemleri bünyesinde gelişen inanç ve müzik pratiklerinde doğadaki unsurlara çeşitli anlamlar yüklenmiştir. Bu pratikleri içeren inanç sistemlerinden biri olan 'şamanizm' de "Eski Türkler Gök Tanrı ve gökte başka tengri ruhların varlıklarına inandıkları gibi tabiata da tapınmışlardır" (İnan, 1976: 30). Bu durum tabiatın her yerinde Tanrı'nın tecellisi olduğunu ve Tanrı'nın bu tecellide başka varlıkların vücutları içinde görünebilmesini esas alan 'Vahdet-i Mevcut' anlayışıdır. Bu konunun sufizm üzerinde genel bir etkisi olmasa da Yesevi tarikatında Şamanizmin çarpıcı izlerine rastlanılabilmektedir (Köprülüzade, 1996: 1). Bu inanç sistemi doğa unsurları üzerinden müzik aracılığıyla sağlanan bir evren algısını içerir. Evrensel ahenk ve bu ahengi algılamak konusu tasavvufi metinlerde ise müziği işitmekten öte evrensel ahengi işitmenin bir yolu olan 'sema' kavramı ile anlatılmıştır. Doğada varolan her türlü olgu evrensel ahengin müziğini yansıtabilmektedir. Bu ahengin içerisinde Tanrı tecellisinin farkında olan mutasavvıfların bu anlayışı müziğe benzetmeleri şaşılacak bir durum değildir (Uludağ, 1992: 229).

> *"Çiçeklerin, meyvaların edaları var, şiveleri var; biz de senin gül bahçesine benzeyen yüzünde açmış bir nilüferiz sanki.*
>
> *Bülbül, çalgıcı gibi tef çalmada, ağaçların yaprakları el çırpmada, her gonca benim gibi hoş, benim gibi terü taze bir gonca var mı demede" (Divân-ı Kebîr*, C. I: 1986).

"Semâ, tüm evrendeki ritmik olan ve algılanabilen, kainatın her parçasından duyulabilen evrensel senfoniyi dinleyebilmektir" (Küçük, 2013: 105). Sufi gelenekte bu ahengi işitenler 'Elest Bezmi' kuramında yer alan "Ben sizin Rabbiniz değil miyim?" hitabını hatırlamaktadır (Ayvazoğlu, 2015: 4). Yine Tanrı'ya olan aşkın temelinde de bu yaklaşım yatar. Bu hitabın nağmesini işitebilenler doğada ve bütün evrensel unsurlarda Tanrı tecellisini derin bir duyuşla algılayabilir. Eserde evrensel ahengin insanda ve doğadaki yansımalarının 'farklılıkların birliği ve ahengi' anlayışıyla ifade edildiği metaforik söylemlerde ise farklı unsurların birbirini tamamlayıcılığı konusuna vurgu yapılmıştır.

"Bütün dünyâ, parçalanmasına imkân olmayan bir tümmüş; dünyâ çenginde bir tek telden başka tel yokmuş.
Şu sayı, şu ayrılık vesvesesi, bir aldatıcının aldatışından, bir düzencinin düzeninden başka bir şey değil.
Bu sözde de bir aykırılık, bir zıt hüküm var; fakat dilin sözü, ancak bir pergel.
Güç yetişle güç yetmeyiş bir zaten; bence söz söylemeye bile güç-kuvvet yok." (Divân-ı Kebîr, C. V: 383).

Farklı telleri olan her bir telinden farklı sesler tınlayan 'çeng' örneğinde mutlak varlığın birliğine vurgu yapılmıştır. Bu metaforda farklı unsurların bir araya gelmesiyle oluşturulan çengin yapısı ve telleri dış surette görünen farklılıkları yansıtır. Dünyada da farklılık içeren pek çok olgu ve unsur vardır. Ancak çeng icra edildiğinde hissedilen ve işitilen ahenkli bir müziktir. Pek çok farklı unsurun bir araya gelmesiyle birlik ve ahenk meydana gelir. Evrende görünen zıtlıklar ve farklılıkların ötesinde Tanrı eliyle inşa edilen bir sonsuz uyum vardır ve bu ahenk zaten fiziki kurallardan ileri gelen bir çalgının icrasına da benzetilebilir. "Yani her nesnenin esası birdir ve bu birlik Tanrı'nın birliğidir. İnsanın içindeki ölümsüz tanrısal parçayı keşfedebilmesinin sırrı tanrının bilgisine ve bilgeliğine erişebilmekte yatmaktadır" (Güray, 2012: 22). Açıların ve algıların çokluğu Tanrı'ya ulaşmanın sonsuz yollarının olduğunu gösterir. Temelde bir ayrılık yoktur (Yılmaz, 2010: 115). Her şeyin özünde sadece oluş ve birlik vardır. Birliğe ulaşmak için hakikatin özündeki birliği perdeleyen zıtlıklar ve farklılıkları içeren düşünce ve algı biçimlerinden uzaklaşmak, arınmak gerekir. *Divân-ı Kebîr*'de bu anlayış, 'perde' kavramı aracılığı ile aktarılmıştır. Aşağıdaki örnekte insana Tanrı'nın birliğine dair farkındalığın hissettirebilme noktasında müziğin bütün perdeleri yok eden bir araç olduğu düşüncesi de vurgulanmaktadır.

"Çalgıcı, orada perdeleri birbirine katar, koparır gider; zaten onun ışığı, iki âlemde de bir perde mi kor?" (Divân-ı Kebîr, C. III: 3766).

2. SESİN GÜNÜMÜZDEKİ *DEVR*İ

Metaforik ifadelerle yansıtılan Rumi'nin öğretileri Mevlevi geleneği bünyesinde çağlar boyu aktarılmış ve gelenek varlığını etkili bir biçimde sürdürmeye devam etmiştir. Günümüzde yerli ve yabancı platformlarda tanınan ve ilgi gören Mevlevilik, geleneğin temsilcileri tarafından aktarılmaya çalışılmakta ve onların anlatıları konuya ilgi duyanlara yön vermektedir. Bu noktada günümüz temsilcilerinin inanç ve müzik ilişkisine yönelik bakış açıları, geleneğin temel felsefesinin günümüzdeki yansımalarını anlayabilme noktasında önem taşır. Geleneği ve metinlerdeki mesajları yorumlamada alışılmış yorumlama şekillerine ilaveten bazı yorumlamaların evrensel kanunlara dayandırıldığı da görüşme kişilerinin sözlerinden anlaşılmaktadır. Rumi'nin yazmış olduğu eserlerde aktardığı müzik algısının yüzyıllar süren gelişim sürecinde, geleneğe ve Mevlevi müziğine olan etkisinin de yorumlandığı görüşmelerde, bazı müzisyenler tarafından Mevlevi ayinlerindeki melodik ve ritmik yapının anlamları üzerinde durulmuştur.

> *"Mevlevi ayini icrasındaki basamaklar ve basamaklarda temsil edilen ana temaların müzikal yapıya hem usül yönüyle hem de melodi yönüyle yansıdığını görüyoruz"* (Oğuz Karakaya, kişisel görüşme 05-11-2015).

Divân-ı Kebîr'de ve Rumi'nin diğer eserlerinde yansıtılan müzik algısının Mevlevi geleneğinin gelişimi sürecinde müzikal yapılara olan etkisi Mevlevi ayinlerinde gözlemlenebilmektedir. Ayinlerde ney taksimi, kudümün darp sesi ve peşinden gelen her bir selam Tanrı'yla olan ilişkide manevi yolculuk basamaklarını temsil eder. Bu noktada her bir selamın sembolize ettiği manevi mertebe ile ritmik yapı arasında ilişki olduğu görülür.

İnsanın kendi kulluğunu ifâde ettiği I. Selâm, çoğunlukla "Devr-i Revân" bazen de "Ağır Düyek" usûlleriyle ölçülmüştür. I. Selâm bitince şeyh üç adım ilerleyerek selâm verir, semazenler de bu selâma katılır. Daha sonra şeyh tekrar geriye çekilerek bir selâm daha verir, semâzenler bu selâma da iştirak ederler. Daha sonra şeyhin önüne gelip tekrar selâm verdikten sonra dönmeye

devam ederler. Birinci selamda yaygın olarak kullanılan 14/8'lik 'devr-i revân' usülünün metronom yapısı ve velveleli doğal kalıbını dikkate aldığımızda ağır ya da yürük olmayan orta bir ritmik karakterle karşılaşırız. Bu selamın 'insanın kendi kulluğunu idrak etmesi' anlamını taşıyan temasıyla usülün karakteristik yapısının bir araya gelmesi tesadüf değildir.

Âyin'in II. Selâmı ise Allah'ın büyüklüğü ve kudreti karşısında kulun hayranlığını manâ eder. Bu selâm, tekrar yaratılış gâyesi olan kulluğa dönüş ve de acizliği ifâde eden IV. Selâm ile aynı usûlle yani "Ağır Evfer" usûlüyle ölçülmüştür. Her iki bölüme de genellikle bu usûlün son beş zamanından girilir. Bazı âyînlerde II. ve IV. Selâmlar güfte olarak birbiriyle aynı olabilmekte, bâzı âyînlerde ise melodi aynı iken güfte farklı olabilmektedir. Hz. Mevlânâ'nın aşağıdaki meşhur dörtlüğü tüm âyînlerin II. ve IV. Selâmında Ağır Evfer usûlünde bestelenerek kullanılmıştır:

Sultân-ı men, sultân-ı men
Ender dil ü cân îmân-ı meni
Der men bidemî men zinde şevam
Yek cân çi şeved, sad cân-ı menî.

Sultânımsın, sultânımsın
Gönlümdesin, cânımdasın îmânımsın.
İçindeysem ancak ben dirilirim,
Bir cân ne demek, sen benim yüz cânımsın.

Bu usülün 9/8'lik değilde 9/4'lük olmasının yani bir mertebe daha ağır olmasının bir sebebi vardır. Selamın sembolize ettiği anlam olan Tanrı'nın varlığı, birliği ve yüceliğinin idrak edilmesi noktasındaki maneviyatın yansıtılabilmesi için üstatlar bu kalıbı seçmiştir.

Allâh'ın büyüklüğü ve kudreti karşısında kulun hayranlığının aşka dönüşünün manâ edildiği III. Selâm, en geniş ve de en sanatlı bölümdür. Büyük çoğunluğu 28 zamanlı Devr-i kebir usûlü ile başlayıp (*bazı âyinlerde devr-i kebir yerine Frenkçin, Fahte, Ağır düyek, Çifte düyek usûlleri kullanıldığı da görülmüştür*), 10 zamanlı Aksak semâî ve de 6 zamanlı Yürük semâî usûlü ile devam

eder ve genişler. Yürük Semâî bölümünde eserin gideri (metronomu) aynı usûlde bestelenen ve güfteleri birbirine bağlayan terennümler aracılığıyla arttırılır. Ritm itibarı ile de en hareketli noktaya bu selâmda ulaşılır. Tüm âyînlerin III. Selâm'ında Ahmet Eflâki Dede'nin

Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur,
Kulı olan kişiler, hüsrev ü hakan olur

Her ki bugün Veled'e inanûben yüz süre,
Yoksul ise bây olur, bây ise sultân olur

dörtlüğü Yürük Semâî usûlünde bestelenmiştir. Bu bölümde Ahmet Eflâkî dede'nin bu dörtlüğünü kullanmak bir gelenek olarak kabul edilmektedir. III. selamda kullanılan 'devr-i kebir' usülü, ardından aksak semaiye geçilmesi ve 6/8'lik yürük semai kalıpları Tanrı'nın varlığına ve birliğine duyulan hayranlığın aşka dönüşmesi temasıyla ilişkilidir. Bu noktada 6/8'lik yürük semai coşkunun da artışıyla da ilişkilidir ve bu ilişkinin bir yansıması olarak metronom da kademe kademe artar (Oğuz Karakaya, Kişisel görüşme, 05-11-2015).

Semazenler selâmlar arası geçişlerde hep aynı merasimi uygulayarak tennure açarlar. IV. Selâm'a şeyh de iştirak eder.

IV. Selâm'dan sonra sazlarla icra edilen Düyek usûlunde bir Son Pesrev, Son Yürük Semâî ve Son Taksim ile âyîn sona erer. Taksimin sonuna gelindiği zaman Şeyh de postun önüne gelmiş olur. Âyin *Aşr-ı Şerif* okunması ve *Besmele* ile sona erer.

Mevlevi ayin müzikleri geleneğinin temsil ettiği manalar üzerine Karakaya'nın da bu yorumlarına ilaveten diğer görüşme kişilerinin yoğunlaştığı bir başka konu da ney sazının işaret ettiği anlamlar üzerinedir. İlk on sekiz beyitte dikkat çeken ney metaforunun literatürde de yansıtıldığı gibi 'İnsan-ı Kâmil'i sembolize etmesi müzisyenler tarafından da benzer ifadelerle açıklanmıştır.

"Mevlevi kültüründe ney aslında 'İnsan-ı Kâmil' denen mürşidi yani bir tarikat yolunun en başındaki insanı temsil eden bir simgedir" (Yusuf Kayya, Kişisel görüşme 05-11-2015).

Ney metaforunun işaret ettiği anlamları yorumlayan başka bir görüşmeci, ilk on sekiz beyitte yer alan *"Ney kan dolu bir yoldan haber verir. Mecnun'un aşk hikayesini anlatır"* ifadesinde büyük bir sırrın ifşa edildiğini söyleyerek ney sazının kişiye geldiği alemi hatırlattığını belirtir ve bu noktada insan beyninde evrensel armoniyi çağrıştıran bir sesin gerilim yarattığını ifade eder. Ardından gelen yorumları ise şöyle devam eder:

> İnsanın kafatasında mevcut olan *iyon hoparlörü* diye bildiğimiz kulaklarımızda ve ensemizden beyne geçmekte olan kan basıncında bir takım titreşimler oluşturur. Titreşimler ensemizde hissettiğimiz hava zerreciklerini de iyonize ederek darbe vurgulaması (yani maniplasyon) sistemiyle obje, sahip olduğu dilin kuramları içerisinde söze veya yazıya yönlendirir. Bu beyitte Rumi ney sesinin kan yoluyla evrensel armoniye uygun basınç ve titreşimlerinin yaratma vasfına vurgu yapmıştır. Aynı zamanda burada 'kan' acı ve ızdırabı da simgeler. Acı ve ızdırap çekmeden hedefe varılamayacağının da ifadesidir. Uzun zaman dilimleri içerisinde acı ve ızdırapla yoğrulan varlıklar geldikleri aleme özlem duyarlar. Geldiğimiz aleme dönme mücadelemizde insan ruhunun yaralanan kısımlarını tamir eden en hızlı vasıta müziktir (Aras Derin, Kişisel görüşme 05-10-2016).

Ülkemizin önemli ud icracılarından olan ve mevlevi ayinlerinde sıklıkla görev alan Yurdal Tokcan, tüm kâinatın bir olduğunu ve birlikte titreştiğini ses ve enstruman metaforları aracılığı ile açıklamış ve bu duyuşu aşağıdaki gibi ifade etmiştir.

"On sekiz bin alemin sırrı var müzikte. Kâinatın bir sesi var, evrenin bir sesi var. Frekans, titreşim bizim de enstrümanlarımız aslında" (Yurdal Tokcan, Kişisel görüşme 27-05-2015).

Her bir varlığın birbirini etkilemesi ve etkilenmesi durumu olması vesilesiyle kozmik devinimin, kozmik fonksiyonun, kozmik hareketin sürekliliği (Yılmaz, 2010: 187) vardır. Her varlığın enerji alanından çalgıdan yayılan frekans ve titreşimde oluğu gibi dalgalar yayılır. Müzikte ses ve titreşimlerin birbirleriyle rezonansa geçmeleri gibi insanlar ve evrensel unsurlar da birbirle-

riyle etkileşim halindedir. Bu durum, atomun içindeki en küçük parçaların itme ve çekme yani 'zıtlık' güçleriyle oluşan devrinden başlayarak, Tanrısal ve sonsuz olan devre kadar tüm katmanların bir uyum ve akort içinde hareket ettiğini bize hatırlatır.

Yüzyıllardır olduğu gibi bugün de bu konu üzerinde düşünen ve Rumi'nin tüm mesajlarına ilave olarak müzik üzerinden verdiği mesajları da yorumlama gayretinde olan insanoğlunun önündeki yol, alternatifli olmakla birlikte varılacak yolun sonu her inanışta birdir.

3. SONUÇ

Anadolu'daki inanç sistemlerinin genel özelliği, Tanrı'ya dair hiyerarşik bir ibâdet silsilesini takip etmekten çok Tanrı ile bir olmayı hedefleyen bir amaç gütmeleridir. Bu noktada bizzat Tanrı'dan gelen ve ona dönecek kâmil bir insanın algısı ve bilgisi Tanrı kelâmına yakın bir yere koyulmuş, Tanrı kelâmının gücü, insanın onu anlayabilme ve muhakeme edebilme yetileriyle daha da güçlü kılınmıştır. Algılamaya dair bu içsel yolculukta insana müzik eşlik etmektedir. Bâtınî sırlar, müzik üzerinden aşikâr edilmekte, müziğin ve sözün ifadesi dinîn en güçlü aktarım unsurları haline gelmektedir. Bu yönden bakınca ezan'dan, ilâhi'ye, tekbir'den semâh'a müziğe dayalı her aktarım Allah kelâmının ve insanın bu kelâma ulaşma yolculuğunun bir durağıdır ve tüm bu yolculuk bütün bir coğrafyanın binlerce yıllık insanı, doğayı ve Allah'ı algılama öyküsünün tercümanıdır. Mevlana'nın *Divân-ı Kebîr* adlı eseri ise müzik aracılığı ile Tanrısal bilgiye ulaşabilmenin en ilginç ve çarpıcı yollarından bir kısmını öne sürmektedir.

Divân-ı Kebîr'de yer alan müzikle ilişkili metaforik ifadelerde çalgılar ve diğer müzik unsurları ilahi mesajları aktarmada adeta bir kanal vazifesi taşır. İfadelerde en sık çalgı metaforları bulunmakla birlikte tel, perde, makam, ezgi gibi diğer müzik unsurları da karşımıza metafor olarak çıkabilmektedir. Çalgıların tınıları, fiziksel yapısı gibi karakteristik özellikleri aktarılan mesajları etkilemiş ve müzikle ilişkili olan farkındalığı desteklemiştir. Bu ifadelerin her biri müzik ve hakikat ilişkisini destekleyen

evrensel ahenk, birlik, farklılıklar ve zıtlıkların ahengi gibi konular aracılığıyla Tanrı-insan ilişkisini vurgulamıştır. Mevlevi geleneği kaynaklarında ve günümüz Mevlevi dünyasında ney çalgısı ve ney metaforunun ön plana çıktığı göz önüne alındığında, *Divân-ı Kebîr*'de bahsi geçen çalgılar arasından çeng ve davulun, daha sık anılması bu durum ile çelişir gözükmektedir. Ancak bu durum eserde bir çalgının diğer bir çalgıdan baskın olduğu ya da önemli olduğunun göstergesi değildir. Eserde bahsi geçen her bir çalgı yoğun sembolik anlam dünyası içinde farklı niceliklerle ve farklı unsurlarla ön plana çıksa da çalgıların vurgu yaptığı nokta hakikat, yani varlığın özüdür. Dolayısıyla çalgılar ve müzik unsurları hakikate ulaşmada birer araçtır. Dikkat çeken bir diğer nokta ifadeler aracılığıyla, yazarın müzik alanına olan hâkimiyetinin gözlemlenebilmesidir. Eserde ana tema müzik olmasa da müzik, hakikati anlatmada bir araç niteliği taşısa da müzikle ilişkili ifadelerin, müzik sanatının inceliklerine ve kuramına vakıf bir kalemden çıktığı görülmektedir. *Divân-ı Kebîr* ve Rumi'nin yazmış olduğu diğer eserler Rumi'den sonra kurulmuş olan Mevlevi geleneğinin müzikle olan kesişme noktasına felsefi bir temel sağlamıştır. Bu noktada günümüzde de varlığını etkili bir biçimde sürdüren Mevleviliğin bugünkü temsilcilerinin konuya yönelik algıları da önem taşır.

Günümüz temsilcilerinin Rumi'nin yazmış olduğu eserlerdeki müzikle ilişkili metaforlara bakış açıları ve yine temsilcilerin söylemlerinde yer alan müzikle ilişkili metaforik ifadeler nesilden nesile aktarılan ilahi mesajların günümüzdeki yansımalarıdır. Yine bu noktada ön plana çıkan ney metaforu görüşmeciler tarafından genel olarak 'İnsan-ı Kâmil' olarak yorumlanmıştır. Ayrıca ney metaforunda aktarılan ayrılık hikâyesine yönelik insan beyninin ve insan fizyolojisinin tepkilerini içeren bir yaklaşım da aktarılan bilgiler arasındadır. Söylemlerinde müzikle ilişkili konuları sembolik bir yaklaşımla yorumlayan başka bir görüşmeci ise evrensel ahengin müzik tınılarıyla ve insanla olan ilişkisine vurgu yapmıştır. Böylece Rumi'nin aktardığı ilahi mesajlar, yüzyıllardan bugüne akmaya ve günümüz insanına il-

ham vermeye devam etmektedir . Bu durum aslında her canlının 'vahdet'e yani tek gerçek varlık olan Tanrı'ya dönebilme ve onun sonsuz zamanı ile döngüsüne katılabilme ihtiyacıdır. Bu ihtiyacın ve yolculuğun anlaşılması, Anadolu insanının kadim kimliğine dair pek çok noktanın son yüzyılların sosyal değişimlerinden olabildiğince soyutlanmış olarak anlaşılabilmesi ve insanlık kültürünün bu en eski sırlarından birinin tekrar hatırlanması adına büyük önem taşımaktadır.

Kaynakça

Affifi, A. E., 1974, *Muhyiddîn Ibnu'l-Arabî'nin Tasavvuf Felsefesi*, Mehmet Dağ (Çev.), Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.

Arslan, F., 2015, *İslam Medeniyetinde Mûsikî*, İstanbul: Beyan Yayınları.

Aşkar, M., 2011, *Niyâzi-i Mısrî-Hayatı Eserleri, Görüşleri*, İstanbul: İnsan Yayınları.

Ayvazoğlu, B., 2015, *Aşk Estetiği*, İstanbul: Kapı Yayınları

Berger, A. A., 2014, *Kültür Eleştirisi*, Özgür Emir (Çev), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Çetinkaya, Y., 1995, *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*, İstanbul: İnsan Yayınları.

Güray, C., 2011, *Bin Yılın Mirası*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Güray, C., 2012, *"Anadolu'daki İnanç ve Müzik İlişkisinin Semâ ve Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi"*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları (Türk Din Musikisi) Ana Bilim Dalı, Ankara.

İnan, A., 1976, *Eski Türk Dini Tarihi*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Kalender, R., (1987), "Türk Musikisinde Kullanılan Makamların Tesirleri", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c. XXIX, Ankara, s. 361-375.

Köprülüzade, M. F., (1996), "Türk-Moğol Şamanizminin Tasavvufî İslâm Tarikatları Üzerindeki Tesiri", *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı. 1, s. 1-8.

Küçük, O. N., (2003) "Tasavvuf Müziği ve İnsan", *II. Mustafa Paşa (Sinasos) Kültür ve Sanat Festivali Sempozyumu*, Mustafa Paşa Belediyesi, Ürgüp.

Küçük, S., (2015), "Mevlâna Celaleddin-i Rumi'nin Düşünce Sisteminde Evren ve İnsan", *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi.*

Levendoğlu, Öner, N.Oya, Erol, Türker, Özdemir, A. Tolga, (2012). ''Geleneksel Türk Müziği'nde Mistik Unsurlar'', Din ve Müzik Sempozyumu, İstanbul Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, 26-27 Nisan, İstanbul.

Levendoğlu, N. O., (2011) "İstanbul'da Müzik Evrensel Bir Mesaj mı?", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 30, s. 315-326.

Nietzsche, F., 2014, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, İsmet Zeki Eyüboğlu (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.

Öztürk, O. M. (2014), "Makam, Avaze, Sube ve Terkib: Osmanlı Musiki Nazariyatında Pisagorcu "Kürelerin Uyumu /Musikisi Anlayışının Temsili", *Rast Müzikoloji Dergisi*, cilt II, Sayı 1, s. 1-49.

Rumi, M. C., 2000, *Divân-ı Kebîr*, Abdülbaki Gölpınarlı (Haz. ve Trc.), Ankara: Kültür Bakanlığı.

Şimşek, İ., (2015), "Felsefeden Tasavvufa Ruh Anlayışı", *Ekev Akademi Dergisi*, Sayı 62, s. 549-566.

Uçman, A., 2004, "The Theory of the Dawr and the Dawriyas in the Otoman Sûfi Literature", *Sufism and Sufis in Ottoman Society* adlı eser içinde. Der. Ahmet Yaşar Ocak. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları,

Uludağ, S., 1992, *İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ*, Bursa: Uludağ Yayınları.

Yaltırık, H., 2002, *Trakya Bölgesinin Tasavvufi Halk Müziği*, Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları.

Yılmaz, B., 2010, *Bilinmeyen Mevlana-Ölümsüzlerin Şehri*, Konya: Nüve Kültür Merkezi Yayınları.