

## XV. Yüzyıl Ezoterik Anadolu Edvar Geleneğinin Musiki Nazariyatı ve Uygulamasına Sembolik Bir Bakış

A Symbolic Perspective on the Musical Theory and Practice of the XV. Century Esoteric Anatolian Edvar Tradition



Artemur Orkun Gündoğdu   
Sorumlu Yazar / Corresponding Author  
Nilgün Doğrusöz Dışiaçık

### Özet

XV. yüzyıldaki Anadolu edvar geleneğinin teorik arka planı dönemin kozmos anlayışı olan makrokozmos ve mikrokozmos ile Neoplantoncu 4 aşamalı kozmos anlayışının yanı sıra kozmosun temel yapı taşlarını oluşturduğu düşünülen dört unsuru (toprak, su, hava ateş) sembolik olarak yansıtmaktadır. Bu yansıma nazariyatta makam yapılarının yapı taşı olan dört şube ve ilk veya "asıl" dört makam ile udun dört telinde ortaya çıkmaktadır. Usta ve çırak arasındaki pratiğe dayanan sözlü meşk geleneğinin sembolik arka planına baktığımızda duyma yetisi ile dinlemenin öneminin öne çıktığı görülmektedir. Ayrıca makrokozmos ve mikrokozmos terimlerinin çeşitli kavramlar ve metaforlar yoluyla usta ve çırağı sembolize ettiği sonucu ortaya çıkmaktadır. Çalışmamızda ezoterik ekole mensup edvar yazarlarının teorik eserlerinden çıkarılan alıntılardaki sembolik anlamlar hermeneutik yöntemle yorumlanarak 15. yüzyıldaki Anadolu Edvar Geleneğinin arka planında yatan kozmos anlayışı, felsefe ve düşünce şeklinin bu ekolün metodoloji ve terminolojisine ne şekilde yansıdığı ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Araştırmanın kapsamı 15. yüzyıl Osmanlı Anadolu'sundaki teori kaynakları ile bu yüzyılın Osmanlı/Anadolu dönemi ile sınırlandırılmıştır. Makalemizde yöntem olarak tarihsel kaynaklar üzerinden literatür taraması yapılması nedeniyle tarihsel müzikoloji disiplininin de yararlanılmaktadır. Literatür tarama ve kaynak belirleme de edvar yazarlarının nazari eserleri birincil kaynak olarak kullanılmış, ayrıca bu konularda yazılmış makale, döneme ait tarihsel bilgi içeren kitaplar ve tezlerden de faydalanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Makrokozmos/Mikrokozmos, Ezoterik, Meşk Geleneği, Usta/Çırak.

### Abstract

The theoretical background of the Anatolian edvar tradition in the 15th century symbolically reflects the macrocosm and microcosm, which are the cosmos understanding of the period, and the Neoplantonian 4-stage cosmos understanding, as well as the four elements (earth, water, air, and fire) that are thought to constitute the basic elements of the cosmos. This reflection emerges in the four branches, which are the basic elements of maqam structures in theory, and the first or "main" four maqams and the four strings of the oud. When we look at the symbolic background of the oral meşk tradition, which is based on the practice between master and apprentice, we see that the importance of hearing and listening comes to the fore. It also emerges that the terms macrocosm and microcosm symbolize master and apprentice through various concepts and metaphors. In our study, it is aimed to reveal how the understanding of the cosmos, philosophy, and way of thinking underlying the Anatolian edvar tradition in the 15th century is reflected in the methodology and terminology of this school by interpreting the symbolic meanings in the quotations extracted from the theoretical works of edvar writers belonging to the esoteric school with a hermeneutic method. The scope of the research is limited to the theoretical sources in 15th-century Ottoman Anatolia and the Ottoman/Anatolian period of this century. In our article, the discipline of historical musicology is also used as a method, as the literature review is conducted through historical sources. In literature scanning and source identification, the theoretical works of edvar writers were used as primary sources, and articles written on these subjects, books, and theses containing historical information about the period were also used.

**Keywords:** Macrocosm/Microcosm, Esoteric, Meşk Tradition, Master/Apprentice.

## Giriş

Anadolu Edvar Geleneği 15. yüzyılda temel olarak kozmoloji ve ezoterik bilgi temelli iş erbabı ve matematiksel hesaplamalara ve sistemci bir yapıya dayalı ilim erbabı olarak ikiye ayrılmaktadır. Tez çalışmamızın temel alındığı bu makalede müzikoloji alanına yeni bir yaklaşım sunmak hedefiyle edvar geleneğindeki bu iki ekolü temel alarak üç farklı ekolleşme ayrımını temel almaktayız. Bu ekolleşmeler ise üç maddeyle şu şekilde tanımlanmaktadır:

- 1- İlim Erbabi ekolle ilişkili olan ve medrese eğitimine bağlı olan 'Herad ve Semerkand Etkisindeki Sistemci ve Matematikçi Ekol'.
- 2- Yine medrese eğitimine bağlı Bilimsel ve ezoterik arası bir anlayışta gelişme gösteren saray ağırlıklı 'Orta Asya etkisindeki Tebriz Ekolü'.
- 3- Bilimsel anlayıştan uzak olup inanç boyutunun öne çıktığı ve daha mistik/ezoterik bir anlayış içerisinde gelişme gösteren İş Erbabi ekolle ilişkili 'Mistik ve Ezoterik Horasan-Anadolu ekolü'.

'Mistik ve Ezoterik Horasan-Anadolu Ekolü' matematikçi anlayıştan uzak olup müziğin inanç boyutu öne çıkmaktadır. Bu ekol ezoterik anlayışta bir aktarıma sahip olup müziği teori kaynaklarına daha mistik/ezoterik bir anlayışla yansıtan üçüncü bir ekoldür. Bu ekol temeline yine "devir" nazariyesini almakta ve müzik-evren-kozmoloji arasında, bu nazariyenin "dört unsur, yedi gezegen, on iki burç" gibi katmanlarının müzik ile ilişkileri üzerinden (dört şube, yedi avaze, on iki makam) bir bağlantı kurgulamaktadır.

Bu makalede ise tanımladığımız bu üç ekolden üçüncüsü olan Mistik ve Ezoterik Horasan-Anadolu ekolünün nazariyatı ve uygulamalarının arka planında yatan sembolizm, bu ekole mensup edvar yazarlarının yazılı eserlerinden yaptığımız alıntılar üzerinden açıklanmaya çalışılacaktır. Bu açıklamalar ağırlıklı olarak 15. yüzyılın kozmos anlayışı olan makrokozmos/mikrokozmos analogisi, Neoplatonculuk, Plotinus'un Südur Teorisi gibi düşünce sistemleri üzerinden yapılacaktır. Bu makalede ayrıca şu sorulara cevap verilmesi amaçlanmaktadır.

- 1- Bu ekolde nasıl bir aktarım yöntemi (metodoloji) kullanılmıştır? Bu aktarımın arkasındaki felsefe nedir? (Meşk geleneğindeki usta-çırak ilişkisi, bu ilişkideki taklit kavramı, usta/makrokozmos ve çırak/mikrokozmos ve dört unsur sembolizmi)
- 2- Müzik aktarım yöntemi ve arkasında yatan felsefe nedir (Meşk geleneğindeki usta-çırak arasındaki sesli aktarım ve sesli aktarımdaki duymanın görmeye olan üstünlüğü)
- 3- Ezoterik anlayışta inanç ve semboller müziğin aktarım ve eğitiminde nasıl ortaya çıkıyor?
- 4- Ezoterik ekolün teorik ve pratik uygulamasında on beşinci yüzyılın makrokozmos ve mikrokozmos evren anlayışı ne şekilde ortaya çıkıyor?

Mistik ve Ezoterik Horasan Anadolu Ekolüne dahil Seydi, Makami, Hasan Ali Karamani, Hızır Bin Abdullah, Bedr-i Dilşah, Kırşehir gibi edvar yazarlarının El-Matla, Kitab-ı Edvar, Marifet-i Musiki, Kitabü'l-Edvar, Murad-name ve Risale-i Musiki gibi teorik eserlerinden alıntılar çıkarılıp bu

alıntılardaki sembolik anlamlar açıklanmaya çalışılarak ekoldeki düşünce, metodoloji ve terminolojinin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Yöntem olarak literatür ve tarihsel kaynak tarama yapılması nedeniyle tarihsel müzikoloji disiplininin de yararlanılmaktadır. Literatür taramasını ilk aşamasında yukarıda belirttiğimiz edvar yazarlarının nazari eserlerinden faydalanılmış, bu konuyla ilgili olarak yazılmış makale, döneme ait tarihsel bilgi içeren kitaplar ve tezlerden de ikincil kaynak olarak yararlanılmıştır. Ayrıca edvarlardan tezimiz için çıkarılan alıntılarda hermeneutik yorumlama yöntemi kullanılmıştır. Makalemizde üçüncü ekole mensup edvar yazarlarının müzikoloji alanındaki çeşitli araştırmacılar tarafından doktora ve yüksek lisans tezi olarak hazırlanmış çalışmaları birincil kaynak olarak ele alınıp bu edvardaki orijinal metinlerden alıntılar teze eklenerek ekoller arasındaki farklılıklara ve bu ekollerin sembolik arka planına dikkat çekilmiştir.

### 1. 15. Yüzyıl Ezoterik Edvar Geleneğindeki İki Parçalı Kozmos Modeli: Makrokozmos ve Mikrokozmos İlişkisi

Mikrokozmos-makrokozmos analojisi, daha büyük bir varlıkta görülen özellikler, parçalar veya bağlantıların daha küçük bir birimde özetlendiği fikrini ifade eder (Koivisto, 2011, s. 253). Mikrokozmos-makrokozmos kavramları ve aralarındaki ilişki farklı anlamlar içerebilmektedir: Makrokozmos genel olarak yukarı evren (kozmos) olarak kabul edilir ve ay altı dünya mikrokozmosun yerini alır. Ayrıca mikrokozmos terimi İslam geleneğinde Arapça karşılığı olan "‘‘alam şaghîr" (insan veya küçük alem) ile de sınırlı olabilmektedir. Mikrokozmos-makrokozmos analojisi en geniş anlamıyla anlaşıldığında, iki varlık arasındaki herhangi bir analogik benzerliği ifade edebilir (Koivisto, 2011, s. 253).

15. yüzyıl Anadolu/Osmanlı döneminde ortaya çıkan Batini geleneğin kozmos algısının temeli de makrokozmos/mikrokozmos analojisine dayanmaktadır. Bu kozmos anlayışı Anadolu kültüründe ve edvar geleneğinde de çeşitli deyişler yoluyla farklı şekillerde ifade edilmiştir. Hermetik gelenekte "yukarıda olan, aşağıdaki gibidir" deyişi ve tanrı/makrokozmos ve insan/mikrokozmos arasındaki ilişkiyle kendini gösterir. Aslında Hz. Muhammed'e ait bir hadis olan ancak Anadolu batini geleneğinde İbn-i Arabî'ye dayandırılan bir söz olan "nefsini bilen, rabbini bilir" sözü de bu düşüncenin İslam kültürü içindeki başka bir yansımasıdır. Ayrıca Yunus Emre ve Hacı Bektaş'a da dayandırılan "Her ne arar isen kendinde ara"; Şah Hataî'nin "evvel kendi kendin tanı" sözü, Yunus Emre'nin "ilim ilim bilmektir/ilim kendin bilmektir" ve Mevlana'nın "kendine kendinden seyahat eyle" sözleri de hep aynı bağlama işaret eder (Öztürk, 2014, s. 10). Keykavus'un 11. yüzyıla ait *Kabusname*'sinde geçen şu sözler de bu düşüncenin başka bir şekilde ifade edilmesidir:

Ama eğer Tanrı'yı bilmek istersen hodşinas ol, yani kendini bil, çünkü her kim kendini bildi, Tanrıyı bildi. Bu sözle anlatılmak istenen şudur ki, sen bilinensin o bilicidir, yani sen nakışsın o nakkaştır. İmdi sen gayret et, kendi nakşın yoluyla düşün O'nu bilmek için, O'nun nakkaşlığı yoluyla düşünme... (Keykavus, 1975, s. 79)

Anadolu/Osmanlı ezoterik edvar geleneğine dahil yazarlara baktığımızda da bu deyiş Hızır bin Abdullah'ın *Kitabü'l Edvar*'ında "yukarısı, aşağısıyla malum olur" (Özçimi, 1989, s. 176; Çelik, 2001, s. 261) şeklinde ifade edilir. Hasan Bin Karamani'nin *Marifet-i Musiki Edvarı*'nda ise mikrokozmos süfli alem (dünya) ve makrokozmos yukarı alem anlamında şu tanım yer alır: "Zulmet ve kaderlerin yeri olan süfli denilen aşağı alemin yüzünden nur ve mükafşe<sup>1</sup> yeri olan ulvi denilen yüce aleme ersin" (Uslu, 2021, s. 105).

Nur ve mükafşe alemi olarak tanımlanan makrokozmos alem açık bir şekilde tasavvufi bir anlam da taşımaktadır. Mevlana makrokozmos'u (alem-i kebir) manevi insan, karşıtı olarak düşündüğü dünyevi insanı da mikrokozmos olarak kabul ederek bu analogik terimleri kullanır ve tasavvufi yollarla içinde gizli bir şekilde var olan yetilerini uyandırmak isteyen dünyevi insanı şu şekilde tarif eder: "Zahiri olarak mikrokozmos olsan da batını anlamda makrokozmosun" (Nasr, 2019, s. 184). Hızır Bin Abdullah'ın *Kitabü'l Edvarı*'nda alem-i ervah<sup>2</sup>, alem-i ecsad<sup>3</sup> ve alem-i berzah<sup>4</sup> terimleriyle isimlendirilen makrokozmos ve mikrokozmos kavramları göksel cisimlerin ürettiği seslerle (avaze), her bir kişinin göklerde avazı olması ve bu seslerden etkilenmesi ile ilişkilendirilmiştir.

İmdi bilgil ki bu ilm-i edvar 'ilm-i şerifdür ve ğıda-i ruhanidür. zira alem-i ervahda cemi-ı ruhlar dahı 'alem-i ecsad gelmezden öndin ol hareket-ı eflakden hasıl olan avazlardan lezzet alırlardı. Zira Hak te'ala bu eflakı yertedi dahı bunlara dönün diyü emreyledi. Bunlar emre imtisal idüb döndüler. Bunlar her birinin hareketinden bir dürlü avaz hasıl oldı dahı birinin avazı birine benzemezdi. İmdi ehl-i riyazat safay-ı / kalbleri birle ol avazlara muttali' oldılar. Dahı 'ilm-i musikinün ve ilm-i edvarun aslı ve bünyadı ol avazlardan oldı. (...) dirler ki göklerde her bir kişinin bir sitaresi vardur her bar ki bir avaze işidsede yıldızına muvafık olsa ol avazeden mültez olur ve müteessir olur. (Çelik, 2001, ss. 269-270; Özçimi, 1989, s. 187)

Seydi'nin *El Matla*'sında da benzer bir avaze tanımı yapılmıştır:

bes feyyazun feyzi sebebiyle oniki makam oniki burucun avazelerinden ve yedi avazeyi yedi kevkebün avazesinden kim ana "seb'a-i seyyare" dirler ahzidüb cem itdi ve tokuz felekden tokuz dürlü darb ve usul fehm idüb durub ve usul bunyadın vaz itdi ve dikkat-i fehm ile nazar idüb gördi kim bu makamatun aslı dört dürlüdür ve hilkat-ı insan dahi dört nesneden mürekkebdür ve bunlardan dahi dört şu'be ahzitdi. Temeyyüz idüb dört dürlüsini dört unsurun hizasına kodı kim ana "anasır-ı erbaa" dirler ve bu makamatun herbirine bir dürlü ad virdi uş sana devayir içinde bir bir gösterevüz badehu bilgil kim bu avazeleri canlar alem-i ervahda işitmişler

1 Tas. Hakikat ehline Allah sırlarının görünmesi, kendileri Allah nurunu görmeleri. Meydana çıkarma (Devellioğlu, 2002, s. 716).

2 Ruhlar alemleri, öteki dünya (Devellioğlu, 2002, s. 27).

3 Alem-i esbab olarak da isimlendirilir. Madde alemleri ve dünya anlamına gelir (Devellioğlu, 2002, s. 27).

4 Manend-abad olarak da ifade ediliyor. Ölümle kıyamet arasında geçen zaman. Öldükten sonra ruhların kıyamete kadar kalacakları manevi alem, kabir alemleri ve ruhlar alemleri (Devellioğlu, 2002, s. 579).

idi bes şimdi bu alem-i berzahda (kabir alemi) bir kişi hub avaz ve söz saz işidüb müteessir olmasa delalet iderki ol kişinin ruhaniyeti galib degildür belki hayvaniyeti galibdir anıncün ol alemde işitmeyüb mahrum kalmışdur bes şimdiki halde olan esvati ve avazeleri can kulağıyla dinleseler bi-huş olub hayran kalıllardı. (Arisoy, 1988, ss. 20-21)

Bu tanımda mikrokozmos musiki terimleri olarak düşünebileceğimiz on iki makam, yedi avaze; makrokozmos olarak kabul edebileceğimiz semavi veya kozmosla ilişkili kavramalar olan 12 burç, 4 unsur ve yedi gezegen ile ilişkilendirilmiştir. Ayrıca makrokozmos öteki ve ruhani dünyadaki sesleri duyup etkilenmeyen kişilerin ruh terbiyesine sahip olmadığı da belirtildiğinden metinde tasavvufi bir yorum da bulunmaktadır.

15. yüzyılın Batını anlayışında makrokozmos/mikrokozmos kozmos algısı dönemin müzik teorisiyle uygulamalı müzik pratiğinde sembolik bir şekilde yansıtılır veya uygulamada tekrar canlandırılır. Bu algılayışta makrokozmos, akli dünya (diğer ismiyle akledilebilir alem/alem-i ma'kulat) (Kılıç, 2009, ss. 50-51), Pisagor'da gezegen ve yıldızların dönüşlerini gerçekleştirdiği semavi küre, Platon'da idealer dünyası (Kılıç, 2009, ss. 39-40), göksel arketip (Nasr, 2019, s. 98), ateş (od) unsuru (Can, 2002, ss. 134-135), Tanrı, mutlak evrensel insan (*al-insan al-mutlaq al-kullî*) (Koivisto, 2014, ss. 75-76), tasavvuf ve sözlü meşk geleneğinde sembolik olarak pir ya da usta, alam-i kabir (Koivisto, 2014, s. 81), alem-i ervah (Çelik, 2001, ss. 269-270) ve (Özçimi, 1989, s. 187), kozmik akıl ve ruh kavramı (Platon'da "dünya ve ruh") (Prins, 2015, s. 29), musica mundana (Öztürk, 2014a, s. 9), sayı sembolizminde birlik anlamına gelen "1" sayısı (Öztürk, 2014a, s. 5), geometrik sembolizmde daire, ışık sembolizminde güneş (Kılıç, 2009, ss. 42-43), matematiksel sembolizmde her şeyin ondan neşet ettiği ve her şeyin ona döneceği Yüce Merkez'i ve İlahi Öz/Zat'ı sembolize eden nokta (.) işareti (Nasr, 2019, ss. 46-48), tevhid (birlik) (ing. Pure Being) veya Mahz Vücut (Çetinkaya, 2014, s. 45) gibi farklı isimlerle adlandırılrsa da, bütün bu kavramlar temel olarak makrokozmos'a işaret ederler. *Musica humana* (Öztürk, 2014, s. 9), alam-i saghir, alem-i ecsad, alem-i berzah (Çelik, 2001, ss. 269-270) (Özçimi, 1989, s. 187), oluşma ve bozulma dünyası (Koivisto, 2011, s. 256), ışık sembolizminde ay (Ahmedi, 2013, ss. 336-337) ve (Koivisto, 2014, ss. 86-87) yeryüzündeki bireysel insan (insan-ı cüz'î) (Koivisto, 2014, s. 81), tasavvuf ve sözlü meşk ve tasavvuf geleneğinde sembolik olarak çirak veya mürit, göksel olandan kopup insanın içine yerleştiği düşünülen ruh, sayı sembolizminde çokluk anlamına gelen "2" rakamı (Öztürk, 2014a, s. 5), kesret (çokluk) alemi, alem-i sifli (dünya) (Özçimi, 1989, s. 39) olarak çeşitli şekillerde tanımlanan mikrokozmos ise aşağıda, ikincil ve küçük olan şekilde algılanıp; büyük parçanın ya bir özeti, ya bir taklidi ya da yansıması olarak kabul edilir. Bu iki parça arasında yukarıdan aşağı ve aşağıdan yukarı dairesel bir ilişki olduğu da düşünülmekte olup "aşağıda olan yukarıdaki gibidir" şeklinde tanımlanır ve kozmosun bu iki parçası arasındaki karşılıklı dairesel ilişki değişik şekillerde ortaya çıkar. Örneğin din ve tasavvuf düşüncesinde bu ilişki tevhid ilkesiyle açıklanır. Bu ilkede

asıl dünyasından kopup aşağı düşerek insan bedeni içerisine hapsolmuş olan ruh, mikrokozmos karasal dünyadaki varlığı süresince asıl var olduğu anavatanına özlem duymakta ve semavi makrokozmos dünyasındaki asıl yuvasına dönmek istemektedir. Bunu başarabilmek için de insanın maddi dünya içerisindeki yaşamı süresince maruz kaldığı kirlerden kurtulmak için bir arınma süreci içerisine girerek manevi ve saf olan dünyaya yaklaşmayı çabalaması gerekmektedir. Nasr'a göre Alem'in uyumu hakikatin daha yüce düzeyi olan makrokozmos'da daha çok ortaya çıkar, ancak kozmosun daha aşağı uçları olan mikrokozmos'a inildikçe daha az belirgin olur ve donuklaşır. Bu uyum musikide geleneksel sanatların temelini oluşturmasının yanı sıra mimaride de ortaya çıkmaktadır (Nasr, 2019, s. 130). Bu süreç tasavvuf içerisinde bir çile dönemiyle vahdet-i vücud'a ulaşma şeklinde, ya da müzik kültürü içerisindeki sözlü meşk geleneğindeki usta çırak ilişkisiyle ya da sema, zikir gibi dairesel müzik pratikleriyle gerçekleştirilebilmektedir. Bu bilgiler ışığında makalemizin konusu olan batını ekoller içerisindeki müzik uygulamaları ve teorisinde bu kozmik sembollerin nasıl yansıtıldığına değinilecek, ancak öncelikle makrokozmos-mikrokozmos ve daire kavramı hakkında teoriler açıklanarak makalenin teorik arka planı oluşturulmaya çalışılacak ve bu kavramlar temel alınarak daire kavramının batını ekollerdeki gizli anlamının yanı sıra yazılı bilimsel ekol içerisindeki anlamı da açıklanacaktır.

## 2. Anadolu Batını Edvar Geleneğinde Dört Şube, Udun Dört Teli ve Dört Makamdaki Makrokozmos ve Mikrokozmos ile Plotinus'un Südur Teorisinin Sembolizmi

Anadolu Edvar geleneğinde 4 şube olarak kabul edilen yekgâh, dügâh, segâh ve çargâh perdelerinin tanımlamalarına baktığımızda her bir perdenin gizli bir sembolik anlam taşıdığını görmekteyiz. Bu anlamlar ateş, hava, su ve toprak gibi 4 unsur; nokta, çizgi, yüzey ve cisim gibi matematiksel sembolizme dayanmalarının yanı sıra, makrokozmos ve mikrokozmos evren anlayışıyla da yakında ilgilidir. Örneğin Hızır Bin Abdullah *Kitabu'l Edvarı*'nda 4 şubeyi şu perde isimleriyle tanımlamıştır: "bilgi kim makamlar ve avazlar ve terkipler dörtten taşra değildir evvel yikgâh ikinci dügâh üçüncü sigâh dördüncü çargâh budur ceminün aslı soma makam sonra avazlar ve illa aslı dört şu'bedir" (Özçimi, 1989, s. 140; Çelik, 2001, s. 215).

Hızır, daha sonra bu perdelerin sembolik ilişkilendirmelerini de açıklamıştır:

Her perde ki var dört nağmeden eksik değil ve sekiz nağmeden ziyade değil dimişler arab üstadları ... amma dört nağmeden kemter yoktur ol cihetle kim evvel nağme-i od mesabetinde dutubdururlar ve ikinci nağme-i heva mesabetinde dutubdururlar ve üçüncü nağme-i su mesabetinde dutubdururlar dördüncü nağme-i toprak mesabetinde dutubdururlar ... nağme-i evvel nokta mesabetindedir ve ikinci nağme hat mesabetindedir ve üçüncü nağme sath mesabetindedir ve dördüncü nağme cism mesabetindedir. (Özçimi, 1989, s. 170; Çelik, 2001, s. 251)

Bir diğer tanım da ise yekgâh perdesi şu şekilde tanımlanıyor: "Amma yikgâh bir noktadır kim aslı ve bünyaddür" (Özçimi, 1989, s. 183).

Hızır'ın tanımlamasında görüleceği üzere birinci şube olan yekgâh perdesi nokta (.) işaretiyle ilişkilendirilmiştir. Nokta Ehadiyettin (İlahi Zat'ın tekliği) simgesi olması sebebiyle aynı zamanda makrokozmos olarak da Tanrı'yı da simgelemektedir (Nasr, 2019, ss. 46-48). Daire içerisinde gösterilen nokta (.) Monad adı verilen ilk ilkeyi temsil etmekte olup, çokluk karşıtı ve "Bir" olan anlamına gelen Apollon olarak da isimlendirilmiştir (Plotinus, 2018, s. 590). Baysal'ın aktardığına göre de bütünlüğü simgeleyen "1" sayısı nokta ile karşıtlığı simgeleyen "2" sayısı çizgi şekli (veya doğru parçası) ile uyumu simgeleyen "3" sayısı yüzeylerle gösterilen üçgen şekli ile cisim veya maddeyi simgeleyen "4" sayısı ise piramit şeklinde gösteriliyor olup aynı zaman da kozmosu da simgelemektedir (Baysal, 2014, s. 59). Hızır'ın nağme-i evvel olarak tanımladığı yekgâh perdesi aynı zamanda Ateş (od) elementi ile de ilişkilendirilmiştir ve dört unsurdan biri olan ateş elementi de kendi içerisinde birçok sembolik anlam taşımaktadır. M.Ö. 540 ve 480 yılları arasında yaşamış Efes'li düşünür Heraklitos değişmeyip aynı şekilde kalan, her şeyi düzenleyen ve bütün değişimleri düzenleyen logos (evrensel akıl) kavramını tanımlar. Heraklitus evrenin logos'unu ateş (od) olarak düşünmesinin yanı sıra ateş unsurunu her şeyin aslını oluşturan ana madde olarak da kabul etmiştir. Burada ayrıca tasavvufi bir anlam da bulunmaktadır çünkü tıpkı "Bir" olan Tanrı gibi her şey ateşten çıkıp tekrar ateşe dönmektedir. İnsan ruhu da ateş unsuru aracılığıyla anlamını tasavvufi bir şekilde bulur. Bu anlama göre insan ruhu da evrenin ruhu olan asli ateş logos'tan geçici olarak kopan ve dairesel bir anlam içerisinde ona tekrar dönecek olan ateş parçasıdır (Can, 2002, ss. 134-135). Ahmedi'nin *İskendername*'sindeki bir pasajda her şeyin aslını ateş elementi ile özdeşleştirilerek yukarıdaki ve aşağıdaki alemler arasındaki dairesel ilişkiden de bahsedilir: "Aristo şaha dedi ki ey şehriyar, bil ki bütün her şeyin aslı ateşti. Her şey ondan başladı, bittiğinde yine ona döner" (Ahmedi, 2013, s. 48). Ateş "şamanlık" inancında doğanın iç enerjisini yansıtan bir unsur olarak görülüp şu şekilde tanımlanmıştır:

Ey melikem, ey anam ateş ! Sen Hangay Han ve Burhatu Han dağlarının tepesinde biten karaağaç'dan yaradılmışsın!. Gök yerden ayrıldığı zaman doğmuşsun. Ötügen anamızın kademinden peydah olmuşsun. Anamız ateş, senin baban sert çelik, anan çakmak taşı, ecdadın karaağaçtır. Senin nurun göklere ulaşır, yerin altına nüfuz eder. (Güray, 2011, s. 167)

Ateşin sembolik anlamı Eski Türklerin inanç yapısı içindeki "atalar kültü" içerisinde de büyük öneme sahiptir. Ateş burada ataların ruhlarının sürekli içinde yaşadığı (ve içinden çıktığı) ana kaynağı sembolize etmektedir. (Güray, 2011, s. 167).

Anadolu edvar geleneğindeki 4 şubeden biri olarak yekgâh perdesi birinci perde olarak gösterilmektedir. Örneğin Kırşehirli'de yekgâh ve şubeler 4 unsurla ilişkilendirildikten sonra şu şekilde sıralanır:

...Ve her makâmın 'aslını âvâzdan fark eyledi. Gördi ki / dört nev'dür. Bu dört nev'i dört 'anâsıra mukâbil / eyledi ki od ve yıl ve su vu toprakdur. Ve her birine bir dürlü / ad kodı. (Sezikli, 2000, s. 45; Doğrusöz, 2007, s. 174). Şöyle ki âdem oğlanının aslı dört / 'anâsırdandır. Ya'nî oddan ve sudan ve yilden ve toprakdandır. / Ancılayın bu makâmâtun dahı aslı dördendür ya'nî dört şu'bedendür ki ol yekgâh düğâh segâh çârgâhdur. (Sezikli, 2000, s. 45; Doğrusöz, 2007, s. 175)

*Makami'nin Edvar'ında da yekgâh perdesi birinci sıraya yerleştirilir:*

"Andan geldik şubeye: evvel yekgâh, ikinci düğâh, üçüncü segâh, dördüncü çârgâh" (Tekin, 2021, s. 94).

Pisagorcu sembolik ve batını geometride de 3 sayısı üçgenle ve 4 sayısı kare ile gösteriliyor olup bu iki sayının toplamı 7 ise makrokozmos tanrı ve mikrokozmos insan bütünlüğünü simgeler (Öztürk, 2014, s. 5). Geometrik şekiller aynı zamanda tevhid yani birliği çeşitli şekillerde ifade ederler. Örneğin üçgen ahenk kare ise sebat anlamına gelir (Çetinkaya, 2014, s. 45). Pisagor'da "Bir" dışındaki sayılar hem ondan kaynaklanırlar hem de onu yansıtır ve asıl kaynaklarından asla ayrılmazlar. "Bir" dışındaki sayılar çokluk dünyasındaki hayatları temsil ederler ve bu nitelikleri sayesinde temsil ettiği hayatı asıl kaynağı olan tevhid ya da Mahz Vücut'a (İng. Pure Being) doğru yükseltirler. Varlıkları sayılar üzerinden ilk kaynağı olan "Bir" olana (tevhid) bağlamak mümkün hale gelir (Çetinkaya, 2014, s. 45). Sayı sembolizmi İhvân'da da önemli bir yere sahiptir. Çünkü sayılar çokluğu birliğe bağlayarak tevhid ilkesini ifade etmek ve kâinattaki uyumu göstermek için araç görevi görürler. İhvân'nın risalelerinde Bir'in diğer sayılarla ilişkisi Tanrı'nın dünya ile olan ilişkisiyle benzerdir (Çetinkaya, 2014, s. 74). Kuran'nın bazı bölümlerinin yorumlanmasının yanı sıra sayı sembolizmi Şii inancı ve tasavvufta da önemli bir rol oynar. Sayılar evrendeki uyumu göstermek ve çokluk- birlik bağlantısını kurmak için de kullanılır (Çetinkaya, 2014, s. 75).

Hızır Bin Abdullah ayrıca edvarında ele aldığı 4 şube konusuyla ilişkili olarak evrenin 4 aşamalı yaratılış tanımını yapar: "Evvel Allah'ü Teâla celle ve âlâ kendi kudretinden bir gevher yaratdı ... ana ... 'akl-ı kül' dirler ...andan dahi bir gevher aşikâre oldı ana 'nefs-i kül' dirler ... bir gevher dahi aşikâre oldı ana 'heyulayı evvel' didiler" (Özçimi, 1989, s. 72; Çelik, 2001, s. 144).

Bu yaratım modeli Neoplatoncu kozmos anlayışıyla ilişkili olup, (1) Allah, (2) Akıl, (3) Ruh, (4) Madde şeklindeki temel oluşum zincirini temsil etmektedir. Bu temel oluşum zinciri ilk dört rakamı sembolize etmesinin yanı sıra evrenin yapıtaşı 4 elementi (toprak, su, hava ateş); sıcak, soğuk, kuru ve yaş şeklindeki 4 tabiatı sembolize etmektedir. Ezoterik sembolizmde dörtlülere dayalı diğer sınıflandırmalar şu şekildedir: Yönler, mevsimler, insandaki dört salgı, ayın dört evresi, insan ömrünün dört çağı vb. Bütün bunlar doğa ve kozmos ilişkisini gösterir. Müzikte ise 4 şube anlayışında ifadesini bulur. 4 perdeyi bu sembolik anlayış içerisinde sıralarsak şu anlamlar ortaya çıkmaktadır:



Yekgâh (yaratıcı/göksel ve yukarıdaki makrokozmos)

Dügâh (akıl/göksel ve yukarıdaki makrokozmos)

Segâh (ruh/yersel ve alttaki mikrokozmos)

Çargâh (madde/yersel ve alttaki mikrokozmos)

Bu sembolizm Plotinus'un südür teorisiyle de açıklanabilir. Plotinus'a göre kozmosun kaynağı "Bir- Vahid"dir. Kozmos "Bir" olandan fıskırarak oluştuğu gibi, ruh da tekrar "Bir" olana dönmeyi arzular. Bu teoriye göre "Bir"den sırasıyla üç varlık sudür etmiştir. (2) Akıl veya zeka (zaman ve mekan üstü olan varlık), (3) Ruh. (Alemin ruhu anlamında akıldan südür etmiştir. Bireysel ruh ile karıştırılmamalıdır) (4) Madde (ruhtan südür etmiştir. Mikrokozmetik madde ve madde alemi, vasıfsız, belirsiz ve salt yokluk olarak tanımlanır.

Bu teoride en yüksek merteye olan "Bir" olana akıl ve tecrübe yoluyla olmayıp, mistik bir vecd yoluyla ulaşıldığı kabul edilir) (Çetinkaya, 2014, s. 54).

Dört şube içerisindeki ilk perdeyle ilişkilendirdiğimiz "Bir" sayısı ve dört perdeden oluşan şubelerle ilişkilendirdiğimiz evrenin 4 aşamalı yaratımı sembolize eden ilk 4 rakam aynı zamanda geometrik sembolizm ve Pisagorcu gelenekle de ilişkilidir. Hızır'ın da tanımladığı gibi;

Yekgâh Tanrıyı simgeleyen nokta göksel ve yukarı olanla ilişkili olarak makrokozmos ile

Dügâh akıllı simgeleyen çizgi yine göksel ve yukarı olanla ilişkili olarak makrokozmos ile

Segâh ruhu simgeleyen yüzey yersel ve altta olanla ilişkili olarak mikrokozmos ile  
Çargâh ise madde veya bedeni simgeleyen cisim yine yersel ve altta olanla ilişkili olarak mikrokozmos ile ilişkilendirilir. (Öztürk, 2014, s. 28)

Bu 4 aşamalı yaratım zincirine makamlar açısından baktığımızda ise Bedr-i Dilşâd'ın *Muradnamesi*'nde şu açıklamayı görmekteyiz:

*Şu dördü ki aslıydı ancak heman,  
Diyeyim kulak dut beni bir zaman  
Biri Rast'dur kim bu alemde heb  
Ne avaze var ise oldur sebeb  
Irak u Sıfahan Zer-efkend idi  
Ki eydenlerün lokması idi  
Bu dördten sekiz dahi kopardılar,  
Meger her birisini üç yardılar...(Ceyhan, 1994, s. 278)*

Bu açıklamada makamların oluşumundaki yaratım zincirine göre sıralanan asıl ve oluşturuvcu ilk dört makamın rast, irak, sıfahan ve zirefkend oldukları açıklanmaktadır. Bedr-i Dilşâd'ın bu ifadeleri, temelde on iki makama kaynaklık eden ilk veya "asıl" dört makamı vurgular. Kırşehir'nin edvarındaki vr. 6b.'de "Terkib on iki makam on iki buruca işaret olduğu bu dairedür" başlığı altındaki daire şeklinde "evvel makam rast evvel hamel ateş, irak sevr hakî, sıfahan cevza badi, zirefgend-i kuçek seretan abi" (Doğrusöz, 2012, s. 188) sıralamasına göre rast, irak, sıfahan ve zirefkend'in, sırasıyla Koç, Boğa, İkizler ve Yengeç olmak üzere burçlar kuşağının ilk

dört burcuna ve ateş, toprak, hava ve su olarak 4 unsura karşılık geldikleri; dolayısıyla yaradılış zincirinde burçların oluşumundaki ilk dört aşamayı sembolize edecek mahiyette bir anlam taşıdıkları anlaşılmaktadır. Bedri Dilşâd "Anasır nitekim olupdur çehar/Makamun dahi aslını anla çar" (Ceyhan, 1997, s. 724) açıklamasıyla da dört unsur sembolizminin makamların aslı, esası olduğunu ifade eder. Bu sıralamaya göre ise;

- Rast – Tanrıyı (Bir) simgeleyen ateş unsuru ve koç burcu (makrokozmos)
- Irak – Akli (Nous) simgeleyen toprak elementi ve boğa burcu (makrokozmos ve mikrokozmos)
- İsfahan - Ruhü simgeleyen hava elementi ve ikizler burcu (mikrokozmos ve makrokozmos)
- Zirefkent - Madde veya bedeni simgeleyen su elementi ve yengeç burcu (yersel/alttaki mikrokozmos)

İhvân-ı Safâ ve Hızır Bin Abdullah'ın *Kitabü'l Edvar*'ına baktığımızda udun zir, mesna, mesles ve bam olarak isimlendirilen dört telinde dört unsur sembolizmini görmekteyiz. İhvân-ı Safâ'ya göre en tiz zir teli, ateş, mesna hava, mesles su ve bam teli toprak unsuruna karşılık gelmektedir (Shiloah, 1993, s. 61). Hızır Bin Abdullah'ta 4 unsur / 4 tel sembolik ilişkisi konusunda İhvân'la aynı açıklamayı yapmasının yanı sıra ayrıca vücudun salgıları arasında da ilişki kurmuştur.

Hukema-i ma tekaddem sazların aslını dört vetir üzerine komışlardır. / Zir ve müsenna ve müselles ve bem ta cümle masnu'atları umur-ı tabi'i gibi ola bes vetir zira od gibidür ve anun nağmesini od hareketine münasib dutubdururlar. Müsennay-ı heva tabi'atında dutubdururlar ve anun nağmesini hevanun harareti ve rutubetine münasib dutubdururlar. Müsellesi su gibi dutubdururlar ve nağmesini suyun rutubeti ve buhudetine nisbet idip dururlar. Ve yirun tabi'atı gibi dutubdururlar ve nağme serahi yirun hıltı ve sıkli gibidür ve dahı diyup dururlar kim nağme-i ter mükavvi hıltı ve safray-i ziyade ider ve kuvvet te'sirini dahı bile. Amma balğam hıltınun zıddıdır. Ve nağme-i müsennanan hıltınun mukavvisidür ve kuvvet-i te'sirin ziyade ider ve amma sevda hıltınun zıddıdır ve ana sülüseyn ve terfik virür ve nağme-i müselles balğam hıltınun mukavvisidür ve kuvveti ve te'sirin ziyade eyler ve amma safra hıltınun zıddıdır ve anun / hiddetin teskin ider ve nağme-i bem sevda hıltınun mukavvisidür ve kuvvet ve te'sirin ziyade eyler. Amma kan hıltınun zıddıdır. Kanun ğalebesin teskin ider. (Özçimi, 1989, s. 166; Çelik, 2001, s. 246)

Dört unsur ve dört salgı sembolizminin yanı sıra udun tellerinin mertebeleriyle ilişkili olarak makrokozmos ve mikrokozmos sembolizmi ile Plotinus'un Südur teorisi ile sembolik bir ilişki kurulduğunda şu sonuç ortaya çıkmaktadır:

- Zir (En Yüksek) Tanrıyı ve "Bir" olanı simgeleyen ateş unsuru ve göksel/ yukarı olan makrokozmos
- Mesna (İkinci) Nous olarak geçen akli simgeleyen hava elementi ve göksel/ yukarı olan makrokozmos
- Mesles (Üçüncü) Ruhü simgeleyen su elementi ve yersel/alttaki mikrokozmos
- Bam (En Alttaki) Madde veya bedeni simgeleyen toprak elementi ve yersel/ alttaki mikrokozmos

Plotinus'un teorik altyapısı Platon'a dayanmaktadır, bu nedenle Plotinus'da "Bir" olan, Platon'daki "İyi" olanla da özdeşleştirilmiştir (Esen, 2022, s. 43). Plotinus'un "Bir", "Nous" ve "Ruh"dan oluşan üç hipostas teorisine göre "1" olanın ardından gelen bütün unsurlar taşma yoluyla ortaya çıkmışlardır. "Bir" Yahudi tanrısı olan Yehova veya Yahweh, bir Mısır tanrısı olan ve daire içine çizilen bir güneş sembolü ile simgelenen Amun- Ra ya da Amon-Re ve Babil ve Sümer dininde baş tanrı olan Anu'da "Bir" olan olarak isimlendirilmiştir. Plotinus'a göre akli ve duyusal âlemi oluşturan bütün varlıkların oluşumunun temeli "Bir" (İyi) olandan kaynaklanmaktadır. "Bir" olan ayrıca tinsel yolculukların ve arzuların nihai hedefi olması nedeniyle tasavvufi bir anlam da taşımaktadır. "İyi" olan aynı zamanda akli âlemi oluşturan bilginin de temeli olmaktadır, ancak bu akılsal yolla olmayıp daha üstün olan tinsel ve irfani yollarla kavranabilecek bir bilgidir. "Bir" basit, mükemmel, bileşik olmayan ve saf olarak tanımlanır. Birliğin mükemmelliği, ikincil ve bileşik yapıdaki varlıkların ona tabi olmasını mecbur kılar ve varlıklarda Bir olan ile birlik olma (nokta olma) arzusunu meydana getirir. Bu süreç çokluktan birliğe doğru bir yönelim olarak tanımlanabilir (Esen, 2022, ss. 45-49). Bir, Nous ve Ruh kavramları kendi içlerinde sembolik anlamlar içermektedirler. Buna göre Bir ışık (nur) ile Nous güneş ile Ruh ise ışığını güneşten alan ay ile sembolize edilmektedir (Esen, 2022, s. 51). Birden taşma yoluyla oluşan varlık ancak Bir olanı temaşa ederek bir Nous'a (akıl) dönüşebilmektedir. Bu 'birlikten çokluğa' ve 'çokluktan birliğe' olarak tanımlanan tinsel ve kozmik iki taraflı dairesel hareketi ifade eder (Esen, 2022, s. 55). Ruh ise "Bir" olandan taşma yoluyla oluşan Nous'dan yine temaşa ve taşma yoluyla meydana gelmiş üçüncü unsur olup hipostasın son aşamasını meydana getirir ve Bir olana ulaşabilmesi mümkün olan tek varlıktır. Ruh akli ve duyusal âlemin ortasında yer alması sebebiyle iki âlem arasında aracı konumunda yer almaktadır. Nous'un Bir olanı temaşa etmesi gibi Ruh da Nous'u temaşa ederek ona yaklaşmaya çalışır. Plotinus ayrıca bedeni yöneten bireysel ruhlardan da bahsetmektedir. Ruh 3. aşamada meydana gelmesi ve Bir olandan en uzak olan unsur olması sebebiyle çokluk âlemiyle daha bütünleşik, mükemmellik ve birlik açısından ise daha zayıf bir unsur olmaktadır. Ruh'un Nous'un bilgisine sahip olması sebebiyle Plotinus akli dünyanın gerçekliklerine ancak "kendimizi tanıyarak" yani kendi doğamızı ve ona kaynaklık eden bilgileri tefekkür ederek ulaşabileceğimizi söylemektedir. Ruh'un Bir olana ulaşması ancak manevi olanı bilmesiyle mümkün olabilmektedir (Esen, 2022, ss. 58-62).

### **3. Anadolu Batını Edvar Geleneğinin Usta-Çıracak İlişkisine Dayanan Sözlü Musiki (Meşk) Geleneği ve Bu Gelenekteki Uygulamanın Dayandığı Sembolizm**

15. yüzyıl ezoterik musiki ekolünde meşk adı verilen sözlü gelenek içerisindeki usta-çırak ilişkisi yoluyla musiki eğitimi ve eserlerin aktarımı gerçekleştirilir. Üstü kapalı anlamların, sembollerin, rumuzların ve işaretlerin aktarılması için elzem olan üstad-şakird ilişkisine dayanan bütün ezoterik topluluk ve geleneklerde olduğu gibi, meşk geleneği de kendi

içerisinde çeşitli gizli semboller ve anlamlar barındırır ve bu sözlü gelenek uygulamasının dayandığı usta-çırak ilişkisiyle bu ilişki içerisindeki sese ve duymaya dayalı aktarım kendi içerisinde çeşitli kozmolojik, sembolik ve dinsel anlamları ihtiva eder. Ancak bu sembolik ilişkiler, bilgi ve eser aktarımı ve uygulamadaki üstü kapalı anlamlar bir sır kültürü içerisinde varlıklarını sürdürürler. Bu nedenle sadece belli özelliklere sahip ve zorlu bir süreç sonucu seçilmiş kişilerin dâhil olabildiği tarikat gibi özel gruplara çırak olarak alınmış öğrenciler ile bir ustanın öğretim vermeye layık gördüğü kişiler meşkhane veya ustanın kendi evi gibi kapalı kapılar ardında meşkhane eğitimi görürler.

Bir sır kültürü içerisinde sözlü geleneğin usta-çırak ilişkisi yoluyla aktarılmasının izleri Anadolu Edvar geleneğinde de görülmektedir. Örnek olarak Seydi tarafından 1504'te yazılmış *El-Matla* isimli edvar'da yer alan sır kültürünü ifade eden anlatım Seydi'nin de Anadolu coğrafyası içerisinde usta çırak ilişkisine dayalı bir sır, liyakat ve sadakat kültürü içerisinde yetişmiş olduğunu işaret etmektedir (Öztürk, 2014, s. 16).

Tatvîl-i Kelâmdan ve Riâyet-i Edebden ötüri zikrolunmadı İşbu esrâr-ı hafiiyedendür ammâ şoldüzenler kim yukaru zikrolundı Bu düzen onlardan ihrâc olunur (...) Bu düzeni ifşâ itmemeklik üstâzlardan vasiyettür. Anın çün zikretmedik ve kaçan kim bu Makâmların Düzenlerin bulup istikâmetle bilesin Bâkî müşkül terkiplerin aslını bilib bulasın ve ilm-i sâz'da ve fenn-i evtârda Üstâz-ı Kâmil olasın. (Arısoy, 1988, s. 97)

Bu metinde sözlü gelenek içerisindeki usta-çırak arasındaki sır kültürüne değinilmesini yanı sıra musikide gerekli makam ve saz bilgisine sahip olarak üstat (ve insan-ı kâmil) olmanın gerekliliği olarak usta- çırak ilişkisine işaret edilmektedir.

Üstü kapalı anlamların, sembollerin, rumuzların ve işaretlerin aktarılması için elzem olan üstad-şakird ilişkisinin gerekliliği Kirşehirli Yusuf Bin Nizameddin - *Risale-i Musiki*'sinde şu şekilde tanımlanmıştır: "İmdi bunlar rumuzlardur ki bu rumuzlarım alında künuzlar vardur bu rumuzlar bu künuzlar bu ilmde gizlidür bu ilmde kavi üstad gerekdür ki bu işaretleri fehm eyleye..." (Doğrusöz, 2007, s. 209; Sezikli, 2000, s. 91).

Sır kültürünün musiki bilimindeki yansımaları da Seydi'nin ifadelerinde çeşitli şekillerde gözükmektedir. Örneğin Seydi Safiyüddin'in musiki ilmini "ilm-i esrar" (sırlar bilimi) olarak isimlendirdiğinden bahsetmektedir.

Tatvil-i kelimadan kaçup söylemedük. Ve dahi bilgil kim bu ilm-i şerif Safiyüddin Abdülmü'min 'in ilm- hikmette ve ilm-i hey'etden ve ilm-i nücumdan ve ilm-i tıbdan ve ilm-i hendeseden istihrac idüb tasnif itdikte buna muzhir-i esrar mazhar-ı esrardur dedi. Ve gördi kim feleğin hareketi hareket-i müstediredür hareket-i müstakime degüldür ve kevakibün dahi bi'-tab hareketi hareket-i müstediredür hareket-i müstakime degüldür ol sebebden ötüri buna ilm-i esrar Kitab-ı edvar deyü ad verdi. (Arısoy, 1998, s. 22)

Seydi'nin saz hakkındaki açıklamalarında da sazın bir kılında biz sırrın gizli olduğu ve buna sırlara sadece saza karşı haz duyanların

erişebileceğinden şu şekilde bahsedilir. "Şunun kim hazzı yok âvâz-ı sâzdan, ne tuysun cân içinde gizlü râzdan/ Şulardır sırrı ışka olan enbâz, ki sazun bir kılından ala bin râz(sır") (Arısoy, 1988, ss. 18-19).

Yine Seydi'nin *El Matla*'sında 15. yüzyıl ezoterik musiki geleneği içerisindeki perdelerle ilgili bir açıklamada usta-çırak arasındaki hermetik sır kültürüne dair bir diğer ifade de şöyledir: "... ve bir düzen dahi vardır yirmidört perdedir. Bunun gibi düzene Düzen-i Muhalif derler. Bu düzende mecmu-ı makamat ve avazeler ve şubeler bitamamihi bulunur ... işbu esrar-ı hafiyedendür ... Bu düzeni ifşa itmemeklik üstazlardan vasiyettir. Anın çün zikretmedik" (Arısoy, 1988, ss. 96-97; Popescu-Judetz, 2004, s. 155).

Hızır Bin Abdullah'ın *Kitabül Edvarı*'na baktığımızda da musiki ilminin öğrenilmesi için bir üstadın öneminden bahsedilmektedir: "kim bu ilmden haberdar olasin bir üstada hizmet eyle kim "sen dahi" üstaddan faide bulasin sen dahi ya iki perdeyi iki avazeyi iki şu'beyi birbirine cem idesin bir ad viresin üstad olasin" (Çelik, 2001, s. 292; Özçimi, 1989, s. 208).

*Kırşehirli Edvarı*'nda da bir üstadın hizmetine girerek musiki eğitimi olarak üstat olmanın öneminden bahsedilmektedir:

bu ilm hevâyî imldür bununla amel eylemek gerek 'ameli oldur kim bir kâmil üstâdun hizmetine varasin şöyle kim "gendü okumuştur ve bilmişdür ve işitmiş ve öğrenmişdür sana dahî ta'lîm ide ve göstere tâ sen dahî bilüb üstâd olasin ki hüner çeşme-i zayende ve devlet-i pâyendedür "hüner ehli" mansıbdan düşerse devledden düşmez mecmu-i halayık ana hünerinden ötürü izzet ve hürmet ideler nireye ayak bassa elin el dutarlar ânı başlarına tâc idinürler. (Sezikli, 2014, s. 46)

Üstattan alınan eğitim hakkında Kırşehirli'den bir diğer bahis ise şu şekildedir: "Ben zayıf ve nahif de hem o üstaplardan işittiğim ve öğrendiğimden dolayı" (Sezikli, 2000, s. 73; Doğrusöz, 2007, s. 59).

*El-Matla*'da makam ilmini, sazları, sazlardaki telleri, perdeleri, ahengi öğrenmek için babası tarafından Seydi'nin huzuruna getirilen Dilşâd isimli çırağı hakkında Seydi şu şekilde açıklama yapmaktadır:

*Meger bu kızının adıydı Dilşâd, olurdı yüzünü gören gönül şâd  
Ter idi gonca bigi nâ-resîde, begâyet hûb rahâ vü güzîde  
Melihu'l-haddi mahbûbu'l-havâtır, raşîku'l kaddü matlûbün-nevâtır  
Dakîku'l-vast mahbûbu'l-havâtır, hamîdü'l-bast matlûbün-nevâtır  
Ruhî aksi ider hurşîdi rahşân, lebinden teng-dil l'al-i Bedehşân  
Cemâlî bâğ-ı cennetden mutarrâ, bayı serv-i revândan hûbu garrâ  
Nizâr ider mehi kaşı hilâli, şeker tengin düzer akd-i zülâli  
Gelüp önümde edeble dizçökdi, başîret sem'in açıb kaş bükdi. (Arısoy, 1988, s. 16)*

Dilşâd'ın itaatkâr bir şekilde Seydi'nin önünde diz çökmesi dönemin sözlü geleneğindeki usta-çırak ilişkisinin uygulanması ve usta ve çırağın rolleri hakkında ipuçları vermektedir. *Makamî'nin Edvarı*'nda da usta-çırak ilişkisinden bahseden kısa bir cümlede aynı tanıma rastlanır: "Edeble üstad önünde otur eğili" (Tekin, 2021, s. 123).

Aynı pasajda ud ve çeng gibi sazlar yoluyla makam bilgilerini öğrenmesi şu sözlerle açıklanır:

*Didüm Dilşâd'a ben iy dil-güşâ yâr, elüne çeng alup burgıl evtâr  
Düzet mutrib sıfat ud ile çengi, yûri her perdede itme direngi  
Ki biline makâmâtun usûli, nedür nev'î ya cinsiyle fusûli. (Arısoy, 1988, s. 18)*

Saz üstatlarının çalacakları makamlara göre sazlarında belirli perde düzenlemeleri (tizleştirme ve pestleştirme) yapmaları Hızır Bin Abdullah'ın *Kitabü'l Edvar*'ında şu şekilde açıklanır (Öztürk, 2012, s. 110).

bilgil kim her perde-i nerm idasin ve ziyade idesin ne olur çün sazı tamam düzesin ana heman rast düzen dirler ve çün düğâhdan irak ağaz ideler heman irak makamı olur ve çün rast düzen iken şöyle düzesin çargâh ile ısfahan perdesinin ortasında bir perde ziyade eyleye kim ol sigah olur üstü yikgâh dahi üstü düğâh ola ana ısfahan dirler eğer rast düzen iken ısfahan perdesin yikgâh iken nerm veçhile sigah ideler ol heman küçük makam olur ve dahi ol küçük sigahından aşağısına seragaz ideler kim irak perdesinde karar ideler ol heman büzürk makam olur. (Özçimi, 1989, s. 174; Çelik, 2001, ss. 256-257)

Hızır'ın "Amma ol kişi kim bu ilmde sa'y ider ve kadri takadce şuru ider had ma'lum ideki nice tasarruf itmek gerek ve bu bahs kitabet ve kalemile rast gelmez. Bu ma'ni kadim üstadlarının ki bu 'ilmde mahirlerdür" (Özçimi, 1989, s. 175) şeklinde olan açıklamasındaki "kitabet ve kalemile rast gelmez" sözüyle batını ekolde makamlara göre yapılan saz düzenlerinin yazılı bir metodolojiyle olmayıp uygulamayla öğrenildiğine ve eski üstatların bu ilimde maharetli olduklarına işaret edilmektedir.

Hızır saz üstatlarının perde düzenlemeleri hakkında şöyle bir açıklama da yapmıştır:

düzenlerin böyle bilmek gerekdür kim evvel rast düzenidir heman rast düzeni dirler eğer ısfahan düzeni olursa heman ısfahan düzeni dirler ve eğer küçük olursa ve büzürk ve hicaz ve neva ve rehavi her ne olursa heman fûlan düzeni dirler. (Özçimi, 1989, s. 176; Çelik, 2001, s. 258)

Sembolik 4 aşamalı yaratım zincirine göre düşündüğümüzde rast makamı makrokozmetik "1" sayısı, Tanrı, Koç burcu ve ateş elementi ile ilişkili olup buradaki evvel düzen olarak tanımlanan "Rast Düzeni" de, çalınacak diğer makam türleri ve aileleri için "ana düzen" konumunda olmaktadır. Ayrıca rast, düğâh, segâh, çargâh, pençgâh, hüseyni, hisar, gerdaniye, muhayyer ve evc şeklinde perdelerin sıralandığı "Rast Düzeni"nde (1) 'Rast'tan sonra gelen (2) 'Düğâh', (3) 'Segâh', (4) 'Çargâh' perdeleri de sembolik 4 aşamalı yaratım zincirine (Tanrı, Akıl, Ruh, Madde) göre sıralanmışlardır.

Hızır rast düzenindeki makrokozmetik rast perdesinin, mikrokozmetik düğâh perdesine transpoze edilmesini (rast düzeninin kendi yerinden bir tam ses 'aşağıya' aktarılmasını) şu şekilde tarif etmiştir:

irak perdesin buçuk perde nerm idesin yikgâh olur, rast perdesi düğâh kalur ve üzerindeki düğâhı buçuk perde nerm idesin sigâh olur ve evvelki

sigâhı buçuk perde nerm idesin çargâh olur, evvelki çargâh pençgâh olur ve evvelki pençgâh hüseyini olur, evvelki hüseyini yarım perde nerm idesin hisar olur, evvelki hisarı yarım perde nerm idesin gerdaniye olur ve üzerindeki perde evvelki gerdaniyedür ol muhayyer olur. (Özçimi, 1989, ss. 176-177; Çelik, 2001, s. 259)

Hızır'ın bu transpozisyon tarifi akla Hermes'in zümrüt levhasındaki "aşağıda olan, yukarıda olan gibidir" şeklinde olan hermetik makrokozmos-mikrokozmos tarifini akla getirmektedir.

Hızır'ın yukarıdaki alıntıda saydığı İsfahan, küçek, büzürk, hicaz, neva ve rehavi düzenleri için rast düzenindeki çeşitli perdelerin yükseklikleri bakımından değiştirilmeleri gerekir. Çalınacak makama göre bu perdelerin bazıları pestleştirilip tizleştirilebilir ya da unison bir şekilde aynı sesi vermesi için bir perde diğeriyle eşitlenebilir (beraber edilir). Batını ekol içerisindeki bahsi geçen üstatlar hangi düzenin hangi makamda kullanılacağı bilgisini eser çalışarak ve meşk ederek elde ederler (Öztürk, 2012, s. 111).

Hızır, 4 aşamalı yaratım zincirini perdelerde sembolize eden 4 şubenin aralıkların ve perde sisteminin aslı olduğunu ve makam, avaze ve terkiblerin 4 şube üzerinden tanımlanabileceklerini ifade ederek yegâh, düğâh, segâh ve çargâh perdelerinin saz düzenlerindeki önemini şu şekilde açıklar:

sazlar düzenlerinde ve giriftlerinde böyle gerekdür kim çün rast düzenin tamam düzesin mıstar kuvvetele bilmek gereksin ne kadar yığgâh vardır ve ne kadar düğâh vardır ve ne kadar sigâh vardır ve ne kadar çargâh vardır bu dördin begayet bilmek gerekdür kim mecmu'inun aslı bu dörddür her makamda ve her avazede ve her amel kim bu ilm de işlenür ve zahir olur bu dört şu'be kuvvetele amel olunur ve zahir olunur. (Özçimi, 1989, s. 175; Çelik, 2001, ss. 257-258)

Yine Hızır'da musiki ilminin aslının 4 şube olduğu şu sözlerle ifade edilir "... bu ilmde zahir itmek dileseler bu ebadu aslın ki bilmek gerekdür kim aslı bu dörtdür kim mecmuisı bununla malum olur ..." (Özçimi, 1989, s. 181; Çelik, 2001, s. 263).

Ahmedoğlu Şükrullah'ın *Şükrullah Risalesi*'nde bir üstattan ders alma ve usta-çırak ilişkisi kısaca şu sözlerle ifade edilir: "Ve şol vakt ki üstadlardan ta'lim alur ola ivmeye ve üstadlar katına varıcak miskinlik suretiyle varalar" (Bardakçı, 2012, s. 119). Bu açıklamada ivmeye yani acele etmeye ve "üstadlar katına varıcak miskinlik suretiyle varalar" ifadeleriyle öğrencinin yetişme sırasında acelecilik etmemesi, üstadının karşısında başı önde, mütevazî, alçak gönüllü ve mahviyetkar olması gereği kastediliyor. Bu özellikler o dönemde üstatların meşke öğrenci kabulünde aradıkları şartların başında gelir ve meşk adabının en önemli unsurlarından sayılan liyakatin o öğrencide var olup olmadığını gösterirdi.

Ahmedoğlu Şükrullah'ın *Şükrullah Risalesi*'ndeki meşk eğitimindeki 'tekrar' uygulamasından da bahsedilmektedir. "Ve çün bu guyende eyitmege ve çalmaga başlaya ve göre ki işitenlere ol eyitdüğinden ve çaldugından bir zevk hasil olur. Birkaç keret ol eyitdüğün ve çaldugın tekra

ide amma hadden artuk itmeye" (Bardakçı, 2012, s. 120). Risalede Meşk geleneğindeki 'tekrar' uygulaması hakkındaki bir diğer açıklama ise şu şekildedir: "Ve şöyle cehd ide ki gice giç uyuya zir a ki gice tekrar çok olunur" (Bardakçı, 2012, s. 119).

Batını ekoldeki geleneksel sözlü aktarım yöntemi olan meşkteki usta ve çırak ilişkisine sembolik açıdan baktığımızda ustayı arketip ve semavi bir makrokozmos, çırağı da ustasının aktarımını 'taklit' yoluyla 'tekrar' eden dünyevi mikrokozmos olarak kabul edebiliriz. Bu usta ve çırak arasındaki sembolik ilişkide 'taklit' ve 'tekrar' kavramları da kendi sembolik anlamlarını içermektedirler. Makrokozmos/mikrokozmos analogisinin antik felsefedeki temel formu onun idealin bir ifadesi olarak kullanılmasıdır, bu düşünceye göre insan, makrokozmosta ortaya çıkan ideal düzeni taklit etmelidir. Bir idealin ifadesi olarak mikrokozmos/makrokozmos analogisi Farabi'nin metinlerinde de var olmaya devam etmiştir (Koivisto, 2014, s. 41). Müziği eğitiminde çırağı bir sanatçı olarak ele aldığımızda yetenekli sanatçı, makrokozmos seviyede ortaya çıkan idealleri taklit eden sanatı üretir. Bir sanat eseri, yaratılışı bir bütün olarak, örneğin oranlarıyla taklit eder. İhvân'da bu, müzik risalesinde şu şekilde özetlenmiştir:

Yetenekli sanatçıların yapı, kompozisyon ve düzenleme bakımından birbirleriyle orantılı olacak bir şekilde şekillendirilmiş, yontulmuş veya boyanmış eserlerini ürettikleri aynı analogi ve modele göre, tüm bunlar Yaradan'ın eserinin taklit edilmesine riayet eder, onun adı yüceltilmiş olur ve onun bilgeliği taklit edilir, tıpkı felsefenin insan yetilerinin izin verdiği ölçüde tanrının bir taklidi olduğu şeklindeki tanımlanmasında ifade edildiği gibi. (Koivisto, 2014, ss. 187-188)

İhvân'daki taklit ve müziğin insan ruhu üzerindeki etkisi hakkındaki bir diğer açıklama ise şöyledir:

Müziyenin hareketlerinin ürettiği tonlar, tıpkı göksel kürelerin ve gezegenlerin hareketlerinin ürettiği tonların orada bulunan ruhlara ruhlar dünyasının neşesini hatırlatması gibi, oluşma ve yozlaşma dünyasındaki bireysel ruhlara göksel küreler dünyasının neşesini hatırlatıyor. Bu bilgiler tarafından onlarla ilişkilendirilmiş öncüllerden elde edilen sonuçtur, yani onların iddiasına göre ikincil olanların durumları, bu varlıklara neden olan birincil varlıkları taklit etmesine sebep olur. (Koivisto, 2014, s. 190) Müziğin ruhu şekillendirdiği söylenir ve tıpkı heykeltıraşın sanat eserini oluşturduğu malzeme için var olması gibi müzisyen de dinleyicinin ruhu için vardır. (İhvân el-Safâ I, s. 183; Koivisto, 2011, s. 257)

Bu açıklamada usta ve çırak arasındaki müziği uygulamasının sembolik bir açıklamasını görmekteyiz. İkincil olan çırak her zaman birincil ustasının müziğini taklit eder. Burada ustanın ürettiği müzik gezegenlerin ürettiği müzikle de sembolik olarak ilişkili olmakta ve ustanın müziğinin semavi bir unsuru da bulunmaktadır.

15. yüzyılın Neoplatoncu düşünürü Marcilio Ficino'nun müzik felsefesinde besteci ve müzisyen yeryüzündeki tanrılar olarak sunulur. *Compendium*'a göre besteciler ve müzisyenler Yaratılışı şarkı söyleme



yoluyla varlığa getiren Tanrı Apollon'u taklit etmelidir. Filozof-müzisyen, Ficino'nun idealize edilmiş insan anlayışının prototipidir (Prins, 2015, s. 133).

Arkaik ve geleneksel toplum insanı modern insandan farklı olarak kozmos içerisinde kendisine ait özel bir yerde konumlandığına inanmakta ve kendisini kozmosun döngüsel ritmiyle bağlantılı görmektedir. Kozmos'un tarihi mitoslarla bağlantılı olup bu kutsal olarak görülen tarih kuşaklar boyunca mitoslar sayesinde korunup aktarılmaktadır. Bu mitoslar sayesinde zamanın başlangıcında gerçekleşen, vahiy edildiğine inanılan ve bu sebeple insanüstü ve semavi bir kökene sahip olduğu düşünülen önemli olaylar ve modeller korunup nesiller boyunca insanlar tarafından uygulanan törenlere örnek bir model olup tekrarlanırlar. Bu modeller sayesinde bu törenlerde kozmosun yapısı yeniden canlandırılır (Eliade, 1994, ss. 11-12). Kutsal olarak kabul edilen eylemler, kendilerini aşan bir gerçekliğe bağlı olmaları sebebiyle bir değer kazanırlar. Bu eylemlerde bir kutsal yeniden aşikâr edilir, bu sebeple belli bir anlam içerir ve mitsel bir eylem yeniden canlandırılarak tekrar hatırlanır. Kutsal olan bir eylemin veya nesnenin varoluşunun sebebi kutsal olanın yeniden biçimlenmiş bir şekli olmasıdır. İnsani eylemler de anlamlarını ve değerlerini bir ilk modelin yeniden üretilerek tekrarlanmasında bulmaktadır. Arkaik ve geleneksel insan sadece kutsal bir varlık tarafından yapılmış bir eylemi tekrarlar. O'nun hareketlerinde daha önce yapılmamış ve yeni bir eylem yoktur. İnsanın gerçekleştirdiği her eylem bir ilk örneği tekrarladığı sürece değer, anlam ve bir gerçeklik elde eder. Arkaik ve geleneksel insan için göksel bir arketipin taklidi asıl gerçeklik olmaktadır (Eliade, 1994, ss. 18-19). Kahramanlar, tanrılar ve atalar tarafından gerçekleştirildiğine ve kutsal olduğuna inanılan birtakım eylemler, çeşitli ayin, dindışı ifade ve tavırlarda insanlar tarafından bilinçli bir şekilde tekrarlanarak bir anlam kazanırlar (Eliade, 1994, ss. 19-20). Bu aynı zamanda insanın tekrar yoluyla bir arketipe dönüşme mekanizması şeklinde de tanımlanabilir (Eliade, 1994, s. 49). Arkaik insan zamanı döngüsel veya devresel olarak algılar. Bu döngüsel algı sebebiyle her şey kendi başlangıcından başlayıp tekrar ona döner. Bu sebeple geçmiş de geleceğin bir ön biçimi olarak görülür ve dünyada hiçbir şey yeni olarak kabul edilmeyip her şey bir ilk arketipin tekrarı olarak görülür. Bu tekrar sayesinde başlangıçtaki mitsel an tekrar canlandırılmış olur. Hegel'de benzer bir düşünceyle doğada yeni bir şey olmadığını ve her şeyin aslında kendisini tekrarladığını söylemiştir. Arkaik insana göre de her şey kendini sonsuza dek tekrarlar ve doğada yeni bir şey yoktur. Olaylar bir arketipi veya ilk örneği taklit ederek kendilerini tekrarlarlar (Eliade, 1994, s. 92). Neoplatoncu düşünür Ficino'ya göre de göksel uyumun saf, matematiksel olarak belirlenmiş doğası, Dünya'da az çok bozulmuş bir biçimde taklit edilmektedir. Ficino, mevsimlerin değişmesi, denizlerin gelgitleri, rüzgârların yönü ve ağaçların, bitkilerin ve çiçeklerin büyümesi gibi yeryüzü olaylarını doğrudan cennetle ilgili olarak tasavvur eder (Prins, 2015, ss. 29-30). Ficino, dünyadaki doğanın, göksel armoninin matematiksel olarak belirlenmiş doğasının bir taklidi olduğuna inanmakla, İskenderiyeli Neoplatonistler, İbn Sina ve el-Kindi de dahil olmak üzere çeşitli geleneklerden gelen seleflerini takip etmiştir (Prins,

2015, s. 91). Ficino müzisyenin bakış açısından, bir müzikal yapıdaki uhrevi deneyimleri daha ileri taşımak için göksel müziğin dünyevi müzikte nasıl taklit edilebileceğiyle de ilgilenmektedir. Ficino'nun müziğin etik gücünün insan ruhunu etkilemesi konusundaki anlayışı, "İşitme duyusu, işitilebilir armoni temelinde ruhumuzun hareketlerini uyumlu bir düzene sokmamızı sağlamak için verildi" şeklindeki on beşinci yüzyılda yaşamış bilge kişinin düşüncesiyle uyumluluk göstermektedir. Bu nedenle, "bilge" dinleyicilerin müzik yapma veya müzik dinleme sürecinde yaptığı katkıya ilişkin yorumu, on beşinci yüzyılın sonlarının müzik pratiğine yöneliktir (Prins, 2015, ss. 172-173). 15. yüzyıl Avrupa döneminin Neoplatoncu anlayışındaki işitme duyusunun önemi Anadolu edvar geleneğinde de ifade edilen ve sema kavramıyla da ilişkili olan "duymanın (işitmenin) görmeye olan üstünlüğü" düşüncesiyle benzerlik göstermesi dikkat çekicidir. Bu açıklama Avrupa'daki Neoplatoncu ekolleşme ile Anadolu Edvar geleneğindeki batını ekolleşmenin 15. yüzyılda birbirine paralel bir şekilde ilerlediğine işaret etmektedir. Ficino için 'uygun müzik' olan, aslında bizzat kürelerin müziği olup, bu müziğin insanlar tarafından yapılan zikir uygulaması da mümkün olduğunca kürelerin müziğinin kesin bir taklidi olmalıdır. O halde kişi, kürelerin müziğini yeniden üretmeyi amaçlamalıdır (Prins, 2015, s. 203). Gezegenlerin taklidi sadece bir metnin güçlü sözlerinde değil, aynı zamanda müziğin güçlü ahenginde de aranmalıdır (Prins, 2015, s. 204). Ficino kürelerin müziğini doğaüstü güçlerle aşılmaş olduğunu ve bu müziğin insanların büyümlü-müzikal uygulamalarda taklit edebileceklerini tasavvur eder (Prins, 2015, s. 208). Bütün bu açıklamalar 15. yüzyıl Avrupa'sındaki Neoplatoncu düşünce şekli ile Anadolu batını geleneği arasındaki düşünce ve anlayış benzerliğini ortaya koymaktadır. Nitekim 15. yüzyılın musiki geleneğindeki zikir, sema ve usta-çırak arasındaki meşk geleneği gibi müzik pratiği ve uygulamalarında semavi olarak görülen ideal bir müziğin veya meşk geleneğinde olduğu gibi usta olan bir kişinin taklit ve tekrarının öneminin altını çizilmektedir.

#### **4. Meşk ve Tasavvuf Geleneğindeki Usta Çırak İlişkisinin Mikrokozmetik İnsan Arketipi (İnsan-ı Kamil) ve Işık Metaforu Üzerinden Sembolik Açıklaması**

Meşk ve tasavvuf geleneğindeki usta-çırak ve mürşid-mürid ilişkisinin sembolik anlamı, insan arketipi kavramına dayandırılabilir. Evrensel insan, "Cebrail", peygamber, vahdet-i vücud inancında insan-ı kâmil, usta ve pir olarak da adlandırılan insan arketipi mistik ve ezoterik Horasan-Anadolu ekolündeki sözlü aktarıma dayanan meşk geleneğindeki usta ve insan-ı kamil kavramlarıyla ilişkisi bulunmaktadır. Aşağıdaki bölümde ise eski kaynaklardan yapılan alıntılar ve bu alıntılara yapılan açıklamalarla bu kavramlar arkasında yatan sembolik ilişkiler açıklanmaya çalışılacaktır. Ayrıca evrensel insan ve usta arasındaki sembolik ilişkiyle bağlantılı olarak aşağıdaki paragraflarda ayrıcalıklı bir konumdaki sanatçı ve alim olan insan kavramları da irdelenecektir. Eski kaynaklardaki alıntılarının sembolik anlamları 15. yüzyıl Horasan-Anadolu ezoterik ekolünün geleneksel anlayışı ve kavramları üzerinden

hermeneutik bir bakış açısıyla yorumlanacaktır. Çünkü "eğer kendimizi geleneksel metnin konuştuğu tarihsel ufka yerleştirmeyi başaramazsak, onun bize söylediklerinin önemini yanlış anlarız" (Gadamer, 2006, s. 302). Gadamer'in gelenek açısından temel aldığı ve etkili tarihsel-bilinç olarak adlandırdığı süreç insanın anlama etkinliğinin bütünü oluşturmuştur (Öztürk, 2014, s. 3). Ancak yine Gadamer'in bir fikrinden alıntı yaptığımızda 'kendimize ait bir ufuk olmadan da başkasına ait bir ufuk kavranamaz'. Öztürk'ün Gadamer'den aktardığına göre 'tarihsel açıdan anlama edimi, şimdiye ait ufukla, geçmişe ait ufkun kaynaşması suretiyle gerçekleşebilir. Gadamer, 'ufuk' kavramını da belirli bir bakış açısından görülebilen her şeyi içine alan vizyon/görüş sahası olarak tanımlamıştır. Hermeneutik temelli müzik tarihi anlayışının önemli isimlerinden Carl Dahlhaus, tarihi bir 'olaylar derlemesi' olarak değil, bir 'düşünce tarzı' olarak kabul ederek bu şekilde ele alınması gerektiğini savunur (Öztürk, 2014, s. 3). Bu sebeple aşağıdaki metinler hermeneutik bir bakış açısıyla yorumlanacaktır.

Anadolu edvar geleneği üzerinden Seydi'nin *El Matla*'sına baktığımızda şu açıklamayı görmekteyiz: "ve eger bir kişi bu 'ilmi bî-künhi'l hakika bilmek istese gerekdür kim bu üstaz-ı kamile yetiše ve edeble önünde diz çöküb ciddile öğrenmege meşgul ta kim kendüsi dahi üstaz-ı kamil ola " (Arısoy, 1988, s. 22).

Burada açık bir şekilde musiki ilmini bilmek isteyen bir kişinin kâmil bir insan (insan-ı kâmil) olarak görülen bir ustanın hizmetine girmesi gerektiğinden bahsedilmektedir. Seydi'den benzer bir diğer açıklama ise şu şekildedir:

*Atası çün cemâlinde olur şâd, ana vâcib görür tâlîm-i üstad  
Ki ya'nî ilm-i edvarı ide hâsıl ola sâzendelikde ferd kâmil  
Bu fenni derk iden akl-ı küldür, bilür alîmle câhil bir degüldür  
Çü bildüm kâbiliyyet var özinde, melâhatlu halâvet var sözünde  
Didüm iy bint bu ilme varmı şevkun, ki cânunda arturasın mihri zevkun  
Didi dilşâd eyâ üstâz-ı kâmil, benem sâbit kadem emründe âmil  
Ne buyurursan buyur emrüne râmen, kemer-beste çü ney kemter gulâmem  
Çü gördüm sâz-ı işka kıldı secde, getürdi bini anun şevki vecde. (Arısoy, 1988, s. 17)*

Seydi'nin bu açıklamasına göre meşk geleneğindeki usta-çırak ilişkisindeki saz talimi için kâmil olan bir üstat gereklidir. Bu ilmi anlayabilmek için ise akl-ı kül yani akıllı olanın işidir. Âlimle cahil bir değildir. Hızır Bin Abdullah'ın *Kitabü'l Edvar*'ında bu şu şekilde açıklanmıştır: "kim ol bu cevheri latifile ve dikkat-i nefsiyle eflakun avazın işitdi bunu tasnif itdi ve biz eydürüz bu ilm-i musiki evvel kemal-i akldan istinbat itdi ve akl hiç nesne-i istinbat itmezki anda fayide olmaya" (Özçimi, 1989, ss. 108-109).

Musiki ilminin bir akıl ve ehil bir alimin işi olduğu Seydi'de şu şekilde de açıklanır: Bu ilm-i edvârı bilmek istesen key, külâh-ı derki başuna urub gey/ Zira bu fen akl ehli işidür, bunun tedvîni hûşun gûşîş'dür" (Arısoy, 1988, s. 18). Seydi'deki bir diğer usta ile insan-ı kamil ilişkisi şu şekilde açıklanmıştır: "Ve İy Dilşâd kaçan sen devayir-i makamatı ve devayir-i

avazeyi ve devayir-i şuaab ve terkibatı zabtidüb bildinse gerekdir kim ebadı dahi niydiğün bilesin zira bu fenn-i riyaziyede ebaddan müşkil nesne yokdur Mümeyyiz-i alem olub üstaz-ı kamil olasin" (Arisoy, 1988, s. 64).

Arketip insan, insan türünün kozmolojik prototipi olarak da isimlendirilebilir ve bireysel insanın yaratılışı ve bazı durumlarda ise bireysel insanın mükemmelliği ile ilişkilidir. İhvân-ı Safâ'da da arketip insan çeşitli formlarda bir mikrokozmos olarak sunulmuştur (Koivisto, 2014, s. 74). Evrensel insan ruhu (an-nafs al-kulliyya al-insâniyya), insan arketipi olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla arketip insan evrensel olup, her insanın bir birey olduğu insan türünün tam anlamıyla akli atasıdır. İhvân'da evrensel insan ruhu ile İlk Adem (al- Ādam al-awwal) kastedilir (Koivisto, 2014, s. 74). İhvân'ın 22. Risalesindeki pasajda insan arketipi insan türünün koruyucu meleği ve yaratılmış diğer ruhların başı olan Tanrı'nın yeryüzündeki vekilidir (Koivisto, 2014, s. 75). "Kral, "Adem'in çocuklarının bakımı ve sıhhati ile görevli baş melek kimdir? Bilge, "Bu," dedi, "Tanrı'nın kendi dünyası üzerindeki halifesi olan evrensel insanın rasyonel ruhu [an-nafs an-nâtiqa al-insâniyya al-kulliyya] (Koivisto, 2014, s. 75).

İhvân'ın birinci risalesinde insan arketipi olarak Tanrı'nın halifesinin uzun bir tanımlaması bulunuyor ve artık burada insan arketipi, evrensel mutlak insan (al-insan al-mutlaw al-kulli) olarak anılıyor. İhvân'a göre;

Eğer bir insan doğuştan tüm niteliklere (ahlak) sahip olsaydı bütün sanatları (sana'i) ve aktiviteleri (af'al) ortaya koymakta zorluk çekmezdi. Fakat bireysel insan olmayıp, sadece her niteliğe doğuştan sahip olan "mutlak evrensel insan" (al-insan al-mutlaq al-kulli) bütün sanatlar ve eserleri ortaya çıkarabilir. Tüm insanların bu mutlak insanın bireyselleşmesi olduğunu bilin ve insanoğlunun babası Adem'in yaratıldığı günden Büyük Kıyamet gününe kadar Tanrı'nın yeryüzündeki halefi olarak bahsettiğimiz kişi oydu. Bu tüm bireysel insanlarda mevcut olan evrensel insan ruhudur (en-nefs al-kulliyya al-insâniyya). Tanrı'nın dediği gibi, yaratılışınız ve yükselişiniz tek bir ruh halindedir (Q. 31: 28). Diriliş mektubunda açıklamıştık. Bil ki ey kardeşim, ondan bir ruhla Tanrı sana yardım etsin ki Tanrı'nın yeryüzündeki elçisi olduğunu söylediğimiz bu mutlak insan, doğuştan tüm beşeri özellikleri, insanlığın tüm bilimlerini ve tüm bilgelik sanatlarını almaya kadirdir. Ve o her zaman ve çağda, her insanın içinde mevcuttur, Bir bireyin tüm faaliyetleri, bilimleri, özellikleri ve sanatları mutlak insandan tecelli eder. Bununla birlikte, bireyler arasında bazıları, onlara göre tecelli eden bilim, sanat, özellik veya çalışmaları almaya diğerlerinden daha hazırlıklıdır. (Risale 1: 306). (Koivisto, 2014, ss. 75-76)

Burada mikrokozmos külli insanın tüm "özelliklere" (ahlak) doğuştan sahip olduğu söyleniyor ve sadece ahlaki niteliklere sahip külli insanın belli sanatları ve eserleri ortaya çıkarabildiği açıklanarak tasavvuftaki pir ile meşk geleneğindeki usta'nın çile dönemi sonunda eriştiği ahlaki seviyesi vurgulanarak usta ve pirin ayrıcalıklı konumunun sembolik bir açıklaması ortaya konuluyor.

Tusi'nin *Rawda*'sında evrensel ve bireysel insan kavramları makrokozmos ve mikrokozmos analogisiyle şu şekilde ilişkilendirilmektedir:

Kürenin en yüksek çevresinden Dünya'nın merkezinin derinliklerine kadar makrokozmos, Evrensel İnsan (insân-i kulli) olarak adlandırılan bir bireydir. Olgun bir insanın işareti tam olgunluğa ulaştığında yaratma yeteneğidir ve makrokozmos olan evrensel insan tam bir olgunluğa eriştiğinde, kendi benzeri olarak ürettiği şey makrokozmos görünüşünde olan bireysel insandır (insân-i cüz'î). Ancak gerçekte (ma'na) makrokozmos mikrokozmosun içindedir. (Koivisto, 2014, s. 81)

Bu metindeki mikrokozmos ve makrokozmos arasındaki ilişki ile meşk sistemindeki usta çırak arasındaki benzerlik hemen göze çarpmaktadır. Makrokozmos, evrensel insan ya da insani-i külli olarak da düşünülebilecek olan meşk sistemindeki usta tam olgunluğa ulaşmış bir birey olarak artık kendi mikrokozmosunu üretecek yetkinliğe sahiptir. Mikrokozmos, bireysel insan ya da insan-ı cüz'î olarak da düşünülebilecek çırak onu taklit eden bir modelidir (namudar). O Ustasının ilk örneği, benzeri veya prototipidir. Böylece kendi içinde ustasından da bir örnek bulundurur. Bunun anlamı makrokozmos aynı zamanda mikrokozmosun içindedir. Aynı ilişki Sufizm içindeki pir ve talebesi arasında da geçerlidir.

Suhravardi'nin *Hikma* eserindeki ışık metaforu ile arketip Cebrail kavramında, meşk ve tasavvuf geleneğindeki usta ve pirin çırağı ve müridi ile olan ilişkisine karşılık gelen çeşitli sembolik anlamlar görülmektedir. Görünüşe göre ışık metaforu ve Cebrail'in işlevleri yansımaları usta ve çırak arasındaki ilişkide bulmuştur. Buna göre;

Hakim olan ışıklardan biri olan ve insan kalelerindeki ışığı kontrol eden tinsel ışık en mükemmel birleşim olan insan için varlığa getirilir. Bu hakim olan ışık (nur qahir) rasyonel türlerin (insan) tilsimının sahibidir. (sahib at-tilisim). Bu hakimiyet krallığının kudretli lordları arasında en yakın olan Cebrail'dir (Allah ona selamet versin!). Bu "Ravan-Bakhsh", kutsal ruh, bilgi ve onay bahşeden, yaşam ve erdem verendir. Bu yayılan ışık yöneten ışıktır, insanlığın komutanı, kendisine ben diyendir" (Suhravardi (a): 132, çev. Walbridge ve Ziai). (Koivisto, 2014, s. 79)

Cebrail, insan türünün tilsimının efendisidir, şahsı yönetici ışıkları kontrol eden hakim ışıktır, bu anlatıda şahsı yöneten ışıktan kastedilen insan ruhlarıdır. Sühreverdi düşüncesinde insan arketipi genellikle Cebrail olarak anılır ve insan türünün koruyucu meleği olarak insan arketipine vurgu yapar, bu İhvân'da da ortaya çıkar. İnsan arketipinin Farsça'da kullanılan adı Ravan-Bakhsh, Ruhun Vericisi- aynı zamanda Kuran'ın inişinde melek Cebrail'e verilen rol olup maneviyatın aktarıcısı olarak insan arketipinin rolünü vurgular ve Cebrail söz konusu olduğunda ilahi bilgi maddi dünyaya aktarılmış olur (Koivisto, 2014, s. 79). Buna göre Cebrail ilk usta olarak sahip olduğu tilsimla (ilahi bilgi) manevi ve ilahi olanı çırak olarak düşünülen peygambere aktaran ve ışık metaforu ile tanımlanan insan ruhunu yöneten varlık olmaktadır.

Aşık Çelebi (1520-1572) tarafından yazılan ve "Seyitgazi Tekkesi"ni anlatan *Meşâiru'ş-Şuârâ'* isimli metinde "ışık" (nur) (Ayata, 2006, ss. 13-14) olarak da adlandırılan Abdal dervişlerinin "batınî" ve "heterodoks" kişiliklerinin yanı sıra müzikle olan ilişkilerinin de altı çizilmektedir:

Vilâyet-i Anadolu'da Seydî Gâzî tekyesi ki bir dâr-ı fîsk u dalâl olup her yirden atasın anasın âzârlatmış battâllar, işden kaçıp ışık olmuş postunu boklar abdâllar, sâz-ı melâhî gibi dem-sâz, çihreleri hilye-i îmân olan lihyeden 'ârî ve alınlarında olan kara yazular ebrûlarının terâşıyla mütevârî idi. Namâzumuz kılınmış ve kefenümüz dikilmiş ü alınmışdır diyü bi'l-külliyeye biş vakte çâr tekbrîr idüp namaza yumazlar ve mü'ezzine kulak kabartmayup imâma uymazlar idi. Pâdşâhların sadakâtın ve ashâb-ı hasenâtın hayrâtın yirler birkaç gâv şikem-perver harlar idiler. Sultânöni sancağına başka sancak çeküp etrafa akın salarlar, tug ile nakkâre ile begler alayların görseler yûf borusun çalarlar idi. Kudûmlarından kûy u kent halkı mütennebih olsalar Deccâl gibi ardlarına uyarlar, buldukları dilberi soyarlar kendü libaslarına koyarlardı. Dânişmend müderrisine incinse, sipâhi ağasına kûsunse, yalın yüzlüler babasına kakısa, kandasın Seydî Gâzî Ocacı diyü varurlar, soyunurlar, kazan kaynadurlar. 'Işıklar anları semâ' ü safâ deyü kendü ezgilerine oynadurlar idi. (Ocak, 1999, s. 183)

Işık metaforu insanın kozmolojik orta konumuyla da ilişkili olup Neoplatoncu ontolojinin ruhsal ve maddi arasındaki ilişkiyle özdeşleştirdiği varoluş ve yokluk arasındaki ilişki, birçok metinde ışık metaforuyla açıklanır. Karanlık, yokluğu sembolize ederken ışık genellikle saf varoluşu temsil eder (Koivisto, 2014, s. 85). Işık metaforu sıklıkla İhvân'da bahsedilir ve varlığın ya da varoluşun ışıkla özdeşleştirildiği kozmolojik sistemin tasvirlerinde kullanılır.

İhvân-ı Safâ mikrokozmos risalelerinde, ruh ve akli arasındaki ilişkiyi açıklamak için ışık metaforunu kullanır.

Öte yandan Ruh'un Akli ile olan ilişkisi, ayın parıldamasıyla (dâw') güneşin ışığı arasındaki ilişki gibidir. Akli'nin Yaradan'la ilişkisi, güneş ışığının güneşin kendisi ile ilişkisi gibidir. Ay güneşin ışığıyla dolduğunda, ışığı güneşinkine benzer. Benzer şekilde, Ruh Akli'den südür edeni aldığı anda, erdemleri tamamlanır ve eylemleri Akli'ninkilere benzer. (İhvân-ı Safâ II, s. 462; Koivisto, 2014, ss. 86-87)

Burada mürşid (pir) ve müridi arasındaki tasavvufi ilişki ile meşk geleneğindeki usta-çırak arasındaki ilişkinin sembolik bir anlatımı görülebilmektedir. Güneş ve Ay arasındaki ilişkide kendi ışığı olmayan ayın güneşten aldığı ışıkla parlaması gibi, usta ve çırak arasındaki ilişkide de bir çırak ustadından aldığı ışıkla (bilgi) gerekli erdemleri elde ederek ustası gibi kâmil bir insan olur ve bu şekilde ustasına da benzer. Burada güneş Tanrı'yı simgelediği gibi sembolik olarak usta ya da piri, ay ise çırak ve mürşidi sembolize etmektedir. Bu sembolik ilişki aynı zamanda vahdet-i mevcut felsefesi ile semah konusuyla bağlantılı olan tasavvuftaki sembolik pervane kavramıyla da yakından ilişkilidir. Asıl anlamıyla geceleyin kandil gibi ışık kaynaklarının çevresinde dönerek uçan ve zaman zamana ışık kaynağına doğru uçarak ölen bir böcek olan pervane, sembolik olarak ışık kaynağına aşık olan ve onu aşk ateşinde yanarak ölen aşık kişiyi de ifade etmektedir. Tasavvuf inancı içerisinde bu Tanrı aşkı ile yanarak ölen inançlı kişiyi de sembolize etmektedir. Pervanenin ateş gibi bir ışık kaynağının etrafından dönüşü aynı zamanda tüm varlıkların "Bir" olana

dönüşünü ifade eden devir kavramını da sembolize etmektedir. Nitekim ateş elementi de Tanrı'yı sembolize etmektedir. İnsan kendi sınırlarının dışına çıkarak aydınlığa ve özgürlüğe kavuşabilmek için zihnini Tanrı'nın ışığına alıştırmayı gerekmektedir. Bu sembolizm Şeyh Galib'in (1757-1798) aşağıdaki beyti ile örneklendirilebilir:

*Harîr-i şuleye tebdîl idüp libâs-ı teni Fenâda anladı zevk-i hulûd pervane  
Tenden elbisesini ipekten ateş ile değiştirince,  
Yoklukta (Hiçlikte) buldu bakiliğin zevkini pervane. (Güray, 2011, s. 162)*

Koivisto'nun Baffioni'den (2008b) aktardığı üzere ışık metaforunun *Risale'deki* kozmolojik sistemin temsillerinde, örneğin Evrensel Akıl'dan südürün betimlemelerinde; (mesela *Risale III*, ss. 196-197) varoluşun Yaratan'a bağımlılığının açıklamalarında ortaya çıkışına işaret edilir: Mesela "Kandil yanmazsa ışık da olmazdı" (*Risale III*: 337) açıklamasında olduğu gibi (Koivisto, 2014, s. 86).

Bununla birlikte, İbn Arabi insanın iki katlı doğasına atıfta bulunmak için ışık metaforunu, birçok yazardan daha kapsamlı bir şekilde kullanır. İbn Arabi, *Tadbirat'ın* ilk bölümünde tasavvufta insan vücudunun çoğu kez karanlık bir yer olarak görüldüğünden kısaca bahsederek ona atıfta bulunur. Tanrı güneşi andıran ışıktır, ancak bu en yüksek ışığa ek olarak "mükemmel insanlar" olan başka ışıklar da olduğunu ekliyor. Bunlar diğer güneşler gibidirler ve karanlık bedenlere de ışığı iletebilirler. Bu "diğer güneşler" olarak tanımlanan mükemmel insanlar açık bir şekilde tasavvuf ve meşk geleneğindeki pir ve ustayı ile Alevi-Bektaşî geleneğindeki Hz. Ali gibi peygamberleri de sembolize etmektedir. Aynı eserin başka bir yerinde İbn Arabî kozmolojik ışık metaforunu kullanır ve insanı açıkça orta varlık olarak tanımlar. Sekizinci bölümde, insan ruhunun (er-rûh al-insânî) bir yüzünün ışığa, diğer yüzünün karanlığa dönük olduğunu belirtir. İnsan ruhunun mahiyeti, akli olan ışık ile madde olan karanlık arasında bir aracı olmaktır, bunun nedeni maddi bir bedeni yönetmek için yaratılmış olmasıdır. Bazı insanlarda bu ikisinden biri - aydınlık ve karanlık - hakimdir. Bir insan için ideal durum, bu ikisinin dengesidir ve bu başarıldığında, insanın uyumlu oranlarda olan bedeninin fiziksel görünüşünde de görülebilir (Koivisto, 2014, s. 87).

Güneş birçok geleneğe ruhsal yönetim, bilgi, iyilik, ışık, yaratıcı güç ile özdeşleştirildiğinden kutsal bir sembol olarak kabul edilir. Asalet ve parlaklık ve ışıkla özdeşleştirilen Güneş her şeyi gören Tanrı'nın maddi dünyadaki bir tecellisi olarak görülmesinin yanı sıra varlığın ve sezgisel bilginin merkezi olarak da görülmektedir. Birçok geleneğe Güneşin görünenin ardında görünmeyen bir yüzünün olduğu ve insanın manevi eğitiminin bu görünmeyen tarafında gerçekleştirildiği kabul edilir. Hristiyanlıkta Tanrı bir baba olarak görülmesinin yanı sıra sevgi ve ışık yayan olarak düşünülür. Hermetik geleneğe de güneş yaradan ile ilişkilendirilir ve onun bir imajı olarak görülür. Batını çeşitli geleneklerde de güneş sembolü çoğunlukla Ruhsal Yönetimi simgeler.<sup>5</sup> Hermetik sembolizmde

5 <http://kosmosmacerasi.com/v1/2015/06/gunes-sembolu/>

Tanrı "güneş", "daire" ve hatta "göz" şeklindeki bir diyagram ile sembolize edilir (Öztürk, 2014, s. 21). *Çengname*'de de Hümâ olarak adlandırılan, Asur devrinden beri güneş tanrısı ya da Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olan hükümdar da dâire içinde kanatlı bir insan figürü ya da sadece bir kuşun kanatları ve kuyruğu ile süslü bir disk şeklinde sembolize edilir (Ahmed-i Daî, 1992, s. 137).

*İskendername*'nin "Sani'nin birliğini delillerle anlama" kısmında da Güneş ve ışık metaforundan faydalanılır. Buna göre;

Ay'a ışık Güneş'ten gelir, ışığı görünür, kendisi gizli kalır. (...) Ay Güneş'e ne kadar yaklaşırsa, varlığı da gündün güne azar azar eksilir. Güneş'le bir araya gelince kendi varlığına veda eder. Orada kendini öyle yok eder ki ne gece ne de gündüz görünür. O halde Hakk'a ermek isteyen kişi önce kendi varlığını terk etmeli. Eğer kelebek kanatlarından vazgeçmese, numa kavuşmayı başaramazdı. Dervişçe kendinden vazgeçen şüphesiz nura ermeye yol bulur. Beden harap olsa can mamur olur, mum da ateşte yanarak nur olur. Bil ki senden bu sıfatlar gitmedikçe asla zatın keşfi sana aşikar olmaz. Kişi varlığını vermedikten sonra sevgilisine bir an bile eremez. (Ahmedi, 2013, ss. 336-337).

Yukarıdaki metinde açık bir şekilde tasavvuftaki pir ve müridi arasındaki ve sözlü meşk geleneğindeki usta çırak arasındaki ilişki ile kendini tanrı ateşi içinde yok eden "pervane" kavramı sembolik bir şekilde ışık metaforu üzerinden ifade edilmektedir.

Usta çırak arasındaki ilişkinin ışık kavramı üzerinden sembolik açıklaması İsraki felsefesinde de görülebilmektedir. İsraki felsefesinin temeli ışığın özü ve yayılmasına dayanır. Işık maddi olmayan ve tarif edilemez olarak tanımlanır. Aşağıdaki varlıklarla ilişkisi ise kendisi için ve başkası için ışık olmak üzere ikiye ayrılır. Işık ya da Nur tam anlamıyla görünen ve canlı (Hayy) olandır ve başkası için ışık olduğunda diğer varlıkları aydınlatır. Bu açıdan o başkası için var olandır. Saf ışıklar da tıpkı ustalar gibi kendi aralarında bir hiyerarşi oluştururlar. Bu hiyerarşinin en başında tıpkı çıraklarda olduğu gibi bütün daha alt seviyedeki ışık silsilesinin bağlı olduğu ve "Nurlar Nuru" bulunur. Nurlar nuru'nun var olması zorunludur çünkü bütün diğer nurların kaynağı ve başlangıcı konumundadır. Nurlar nuru Sühreverdi tarafından "Zatıyla Kaim Nur" "Kudsi nur" gibi adlarla da anılır. Nurlar nuru'na verilen ilk sıfat ise birliktir. Burada südur teorisine yine bir gönderme bulunmaktadır. Çünkü südur yoluyla böyle iki ışık ilk ışığı meydana getirir. Bu yeni oluşan ilk ışık olgunluk seviyesi açısından ilk kaynağından farklılaşır. Ancak varlığı hala Nurlar Nuruna bağlı olması nedeniyle bu ilk ışık ikili bir yaratılışa sahiptir. Kendisinden yoksulluk olarak da tarif edilen karanlık bir taraf ancak nurlar nuruna bağlı olması nedeniyle bolluk olarak tarif edilen bir aydınlık taraf bulunur. Nurların hiyerarşik ilişkisinde yüksek ışıkların aşağı ışıklarla ilişkisi hakimiyet kavramıyla ifade edilirken, aşağı ışıkların yüksek nurlarla ilişkisi aşk kavramıyla ifade edilir. Bu iki gücün bütün alemleri yönettiği düşünülür (Kılıç, 2019, ss. 147/205/206).



## 5. Ezoterik Horasan-Anadolu Ekolünde Ses Yoluyla Aktarımın Dayandığı Sembolizm: Duyuma Yetisinin ve Dinlemenin Görmeye Olan Üstünlüğü

Meşk geleneğinde nota kullanılmaması ve aktarımın usta ve çırağı arasında ses ve duyma (dinleme) yoluyla aktarılması, bu nedenle duyma (dinleme) yetisinin görme yetisine olan üstünlüğünü, duymanın yanı sıra dinlemenin ve dinlemeyle ilişkili olarak sema kavramlarının da önemini ortaya çıkarır. Bu ekolde her kavramın ve uygulamanın arkasında sembolik bir anlam olduğundan duyma, dinleme ve sesin aktarımının arka planında da kutsal ve sembolik anlamlar yatmaktadır. İlk olarak Anadolu Edvar Geleneğinde Hızır Bin Abdullah'ın *Kitabü'l Edvar*'ına baktığımızda işitmenin görme üzerine üstünlüğü, işitmenin ruhani olması ve insanın 5 duyusu hakkında şu tanımı yaptığını görmekteyiz:

kulağı savtler ve haberler ilmiyle (...) sem'i kulakda kodı ve basarı gözde kodu datmağı kodu yeylemeği burunda kodu ve dutmağı cümle ağzaye mecal verdi. (...) Amma hükmeddan çoğu bu üzeredir ki işimeğün/ görmek üzerine fazileti vardır. Ol sebebden kim göz görür ve kulak işidür (...) işitmek üzerine kim eğer sem olmayaydı anın sebatı muhal olaydı ve dahı basarın mahsusatı cismanidir amma mahsusatı sem ruhanidür. Ve hirkiz hiç peygamber sagır gelmemiş amma cümlesi kamil ve irmiş. Bes cemi'ı vücuhile sem' basar üzerine ğalibdür. (Özçimi, 1989, ss. 196-197).

Hızır ayrıca sema ve işitme arasındaki ilişki ile kutsallığı hakkında şu açıklamayı yapmaktadır: "Bil ki sema ğateyde işitmeğe dirler ve ıstilah yüzünden birinciye veçhile tevcih iderler. (...) Allah-u te'alaya yakınarak yol sema'dur" (Özçimi, 1989, ss. 197-198).

15. yüzyılda yaşamış Neoplatoncu düşünce yapısına sahip Katolik bir rahip ve bilim adamı olan Marcilio Ficino'da (1433-1499) dinsel, felsefi, astrolojik ve sihirsel inançlar üzerinden duyma yetisini analiz eder ve bu inançlar çerçevesinde dünyevi müzik içerisinde ayrıcalıklı seslerde saklı olan "ruhsal güç", onun işitme duyusu modelinin temelini oluşturur. En geniş anlamda müziğin, insanın ve müziğin ayrılmaz birer parçası olduğu evrenin doğasını temel bir biçimde yansıtabileceğini ve gerçekten de yansıtması gerektiğini beyan eder. Müziğin insanı neden her şeyden daha çok etkilediği sorusuna Ficino uzun ve ayrıntılı bir şekilde şu şekilde cevap verir. Ficino'ya (2015, s. 176) göre;

Buna verilecek cevap, müzikal uyum her şeyin vasıtası olan elementte [yani hava] meydana gelir ve kulağa hareketle –aslında dairesel hareketle– ulaşır olacaktır, bu yüzden hem şeylerin aracı hem de dairesel hareketin kaynağı olan ruha uyması şaşırtıcı olmamalıdır. Buna, müzikal sesin duyularla algılanan her şeyden daha çok sanki canlıymış gibi, şarkıcının veya icracının ruhundaki arzu, duygu ve düşünceyi dinleyicilerin ruhlarına iletmediği gerçeğini de ekleyin; müzikal ses bu nedenle, ruhla üstün bir uyum içindedir. Ayrıca, görme ile ilgili olarak, görsel izlenimler bir bakıma saf olsalar da, hareketin etkinliğinden yoksundurlar ve genellikle yalnızca gerçeklikten yoksun bir görüntü olarak algılanırlar; normalde, bu nedenle, ruhu çok az hareket ettirirler. Koku, tat ve dokunma tamamen maddidir ve ruhun derinliklerine

nüfuz etmekten çok duyu organlarını gıdıklar. Ama ahenkli ses, havanın hareketiyle vücudu hareket ettirir; saflaştırılmış hava ile beden ve ruhun bağı olan hava ruhunu harekete geçirir; zihin üzerinde çalışır; nihayet, hafif havanın hareketiyle güçlü bir şekilde nüfuz eder; uyumlaştırmasıyla sorunsuzca akar; bu niteliğin uyumuyla bizi harika bir zevkle sarar; hem manevi hem de maddi doğası gereği, bir anda tüm insanı ele geçirir ve ona kendisininmiş gibi sahip olur. (Prins, 2015, ss. 175-176)

Ficino müzikal seslerin yanı sıra işitmenin de Tanrı'nın gerçek benzerinde ve suretinde yapıldığını düşünür, müzik evrenin anahtarı olarak işlev görecektir şekilde donatılmıştır ve sonuçta hem kozmosun bilgisine hem de insanın Yaratıcısı ile yeniden birleşmesine yol açar. İlahi Mimar, sırayla, sayıların ve orantılı müzikal sesin kaynağı olan arketipsel "Bir" (makrokozmos) ile örtüşür (Prins, 2015, s. 175). Burada işitmeye tanrısal ve evrensel bir kutsallık atfedilmesinin yanı sıra 'müzik yoluyla insanın yaratıcısına kavuşması' düşüncesiyle de tasavvufi bir anlama işaret edilmektedir. Timaus 47d'deki pasajında Platon "işitme duygusu "akılsızlara zevk verir, ancak ilahi armoniyi dünyevi hayattaki hareketlerde temsil ettiği için bilgelere zevk verir" ifadesiyle sanki 'kürelerin müziği'nin 'dünya müziği'ndeki taklidi hakkında konuşuyormuş gibi yorum yapar (Prins, 2015, s. 172).

Ficino'nun Compendium'u, Tim'de 47c-d'de ifade edilen, sesin ve işitmenin insana ne amaçla verildiğini şu şekilde açıklar:

[Platon] bir kez daha, insanın göksel fenomenleri tefekkür etmek veya daha doğrusu, gücü dahilinde olduğu sürece, göksel Hareket ettiriciyi taklit etmek için doğduğunu onaylar. Ve Platon'un görme duygusu hakkında söylediklerini işitme duygusu için de söylüyor: O tefekkür ve öğrenme amacı ve ayrıca işitilebilir bir uyum temelinde ruhumuzun hareketlerini de uyumlu bir düzene sokmamızı sağlamak için bize verilmiştir. (Prins, 2015, s. 153)

Bu düşünce modelini sembolik olarak meşk geleneğindeki usta-çırak ilişkisine uyarladığımızda çırağın, meşk eğitimi sırasında ustasının müziğini işitme duygusu yoluyla taklit etmesi akla gelmektedir. Ayrıca sadece kelama ulaşmış kişilerin ilahi müziğin dünyevi müzikte temsil edildiğini anlayarak zevk alacağından bahsederek yine tasavvufi bir anlama işaret edilir. Kelama ulaşmamış kişiler dünyevi müziğin göksel arketipini anlayamadıklarından sadece işitme duyuları yoluyla müzikten zevk alabilmektedirler. Bir 15. yüzyıl alimi, işitme duygusunun bize "ruhumuzun hareketlerini işitilebilir bir armoni temelinde getirip ahenkli bir düzene sokmamızı mümkün kılmak için" verildiğini söyler (Prins, 2015, s. 173).

Dinlemenin önemi öncelikle İslamiyet'in her alanında çeşitli şekillerde ortaya çıkmaktadır. Cebecioğlu'nun aktardığına göre İslam medeniyeti de aslen duyuş, duyma yoluyla manevi yapılanma üzerine temellenmiştir. Örneğin Kuran'ı Kerim'de "her şeyi işiten ve çok iyi duyan işitici Allah" anlamında kullanılan 'Semi' adlandırması, "gören, görüp anlayan ve göz kuvveti ile gören" anlamına gelen 'Basir' ve

"bilgili, bilen" anlamında kullanılan 'Alim''den önem olarak daha önce gelir. Cebecioğlu'nun Mülk Suresi'nin 10. Ayetinden aktardığı şu kısa söz de dinlemenin önemini vurgulamaktadır. "Eğer kulak verip dinleyip anlasaydık, bu yakıcı azaba düşer olmazdık". Bu ayette açık bir şekilde duyma, akıl etmenin bir önceki aşaması olarak tanımlanmaktadır. Dinlemenin önemi meselesi Hz. Muhammed'de de ortaya çıkmaktadır. Çünkü Peygamber sohbetinde bulunma şerefine ermiş kimselere susmaları yönünde düşüncelerini aşmıştır. Örneğin Kütüb-i Sitte isimli hadis kitabındaki "susun kurtulur" hadisi buna örnek olarak verilebilir. Duymanın bu önemi nedeniyle Tasavvuf ve meşk eğitimindeki usta çırak ilişkisinde de duyma ve kulak ilmin en önemli unsuru olarak düşünülmüş, asıl eğitim ve öğretim yöntemi olarak kabul edilmiştir. Bu eğitim ve öğretim yöntemi usta ya da pir (öğreten ve bilen) ve çırak ya da mürit (öğrenen ve olan) arasındaki ikili bir ilişkiye dayanan karmaşık bir yapıyı zorunlu hale getirir. Bu ikili ilişki aynı zamanda sevgi ve saygı üzerine de kurularak eğitimdeki verimin, kalitenin ve öğrenilen bilginin kalıcılığının artırılması hedeflenir. Tarikat ya da meşk eğitiminde mürit ya da çırak ustasına saygıda asla kusur işlemez. Bilen konumundaki usta ya da pir öğrencisini aklen, kalben ve ruhen şekillendirme işlevini üstlenmiş olur. Cebecioğlu'na göre sevgi ve saygının temel alındığı bir eğitim yönteminde öğretici kişi öğrenen kişi tarafından öznelendirilip örnek alınarak verilen eğitimde başarı oranı artmaktadır. Ancak saygı ve sevginin temel alınmadığı bir eğitim yönteminde öğretmen nesnel bir konumda olduğundan başarı oranı düşmektedir (Cebecioğlu, 2017, ss. 162-163).

Ses ve duyma (dinleme) kavramlarına müziğin İslami ontolojisi üzerinden sembolik bir açıklama getirmek istediğimizde Bezm-i Elest kuramından bahsetmek gerekmektedir. Müslümanlar için müziğin İslamcı ontolojisi sesin ontolojisidir. Sesin ilkel deneyimi bir sesi duymaktır: Bu ise Kuran'ın Hz. Muhammed'e vahyidir. Allah'tan gelen kutsal ses, O'ndan Muhammed'e gelen şu emri ve Kur'an'ın vahyini (96/1) seslendirir: "Oku" (okumak). Bu vahiy inancının merkezidir. Tanrı'nın vahyedilen sözlerini taşıyan ses, Baş melek Cebrail tarafından Hz. Peygamber'e sözlü ses olarak gönderilmiş ve kelimenin tam anlamıyla ilahi mesajı taşımıştır. Müslüman inancın temeli ilahi emrin kutsal sözlerini okumak ve her şeyden önce duymaktır, böylece okuma, mesajın her ses parçasını ifade etmek için sonik olarak şekillendirilir (Qureshi, 2011, s. 588).

Kutsal kelimeyi seslendirmek, sesin kendisini kutsal mesajla ilişkilendirir ve onun ilahi gücü kutsal elçinin sonik ifadesinde somutlaşır. Bu nedenle dinleme, dindarlığın esas eylemi olup seslendirilen / okunan Kur'an'ın yazılı haline göre bir önceliğe sahiptir. Seslendirilen kelimeler, asgari ses seviyesinde bile, kitapla veya kitapsız okunur. Kur'an-ı Kerim metninin hafızada tutulması öncelikliydi ve peygamberin ölümünden sonraki bir yüzyıl boyunca yazılı biçiminden önce gelmekteydi. Sonuç olarak, bu şekilde dinlemenin duyuşsal ve öznelarası dinamiği meydana gelmektedir (Qureshi, 2011, s. 588).

İnsanlar için Allah'tan gelen bir sesi duymanın önceliği Kur'an ve Hadis'de (peygamber sözleri) aktarıldığı gibi üç örnekte kendini göstermiştir. İlk örnek, Tanrı'dan (Kur'ân 1/72) tek kelime "kun" (ol! - yaratıcı bir emir) ile seslendirilen yaratılışın ilahi emridir. İkincisi, Tanrı tarafından yapılan ve tüm insanoğluna ilahi bir çağrı "alastü bin rabbî kun" (ben senin Rabbin değil miyim?) ile bütün insan yaratımını kucaklayan ve insan cevabının "balâ" (evet, buna tanık oluyoruz, Kur'ân 19 / 36, (Ernst, 2011), olduğu Tanrı ile insanlar arasındaki ilk antlaşmadır (mithâq). İlahi seslerin üçüncü örneği, meleklerin ruhun bedenine içine girmesini isteyen ve ilahi sesle büyülenmiş ruhun bu isteğe itaat edene kadar Adem'in bedenine girmeyi reddettiği zamanki yaratılış anını söyleyen bir hadistir. Bu nedenle ses güzeldir ve onu duymak Tanrı ile insanlık arasındaki en derin etkileşimdir ve daima kelimelerle bağlantılıdır. Ses kelimeler olmadan olamaz. Kelimelerin kendisi seslerinden ayrılamaz, bu yüzden sessiz okuma bile kelimelerin seslerini şekillendiren dudaklarla gerçekleştirilir (Qureshi, 2011, ss. 588-589). Tanrı'nın sesinin açığa çıkması doğrudandır, yalnızca o sesi alan beden vasıtasıyla iletilir ve daha sonra beden aldığı sesi sesli bir şekilde okunur. Tanrı'nın sesi için insanın bir araç olması kavramı ortak bir ontolojik an sağlar ve bu ses ve müzik aracılığıyla gerçekten de tanrı ve insanların dikkate değer metafiziksel bir eşleşmesi meydana getirilir (Bohlman, 1999, s. 27).

Sembolik olarak bu açıklamalara baktığımızda Allah'tan vahiy alan peygamber ile meşk sistemi arasındaki usta-çırak ya da tasavvuftaki pîr-mürşid arasındaki ilişki açığa çıkmaktadır, nitekim çırağın ustaya kendini adaması ile kulun kendini Allah'a adaması arasında sembolik bir benzerlik bulunmaktadır. Kur'an-ı Kerim metninin hafızada tutulmasının öncelikli olması ve peygamberin ölümünden sonraki bir yüzyıl boyunca yazılı biçiminden önce gelmesi de meşk eğitimindeki usta-çırak arasındaki ilişkide eserlerin ezberlenerek öğrenilmesi ve ezberden okunmasının önemini akla getirmektedir. Burada yine ses yoluyla duyarak (dinleyerek) öğrenmenin bir notadan (yazılı bir şekilde) görerek okuma üzerindeki üstünlüğü ortaya çıkmaktadır.

Duyma ve görme de dahil bütün yetiler çeşitli kaynaklarda geniş bir şekilde üzerinde tartışılmış bir konudur. Sühreverdî *Hikma* isimli eserinde "insan, hayvan ve bitki yetilerinin tamamına sahiptir" şeklinde genel bir açıklama yapar. *İhvân-ı Safâ Risalesi'nin* müzik üzerine yazdığı bölümünde duyular arasındaki hiyerarşiler, bilgenin sözlerinde açıklandığı üzere incelenir. 12. söz, görmenin işitmekten daha üstün olduğunu, çünkü "görmenin gündüz, işitmenin gece olduğunu" ileri sürer. 13'üncü de ise aksine, "işitme, görmekten daha iyidir, çünkü görme, algılarını aramak için onların peşinden gider, onlara ulaşmak için köleler gibi hizmet eder, oysa işitmenin algıları ona krallar gibi hizmet etmeleri için getirilir (servis edilir)" 15. sözde, bu aynı zamanda "görme ile ilgili algıların çoğu fizikseldir, ancak tüm işitme algıları ruhsaldır" iddiasıyla da doğrulanmaktadır. Sühreverdî dış duyular arasındaki hiyerarşileri inceler ve görme nesnelelerini en yüksek konuma yerleştirir, ancak dokunmanın hayvanlar için daha önemli olduğunu

söyler: Ona göre, en asil olan duyu mutlaka en önemlisi değildir. Sühreverdi ayrıca işitme nesnelerinin "diğer açıdan" asil olduğundan bahseder (Koivisto, 2014, ss. 153-154). Sühreverdi'nin "diğer açıdan" kastettiği muhtemelen manevi açı olmalıdır. İşitmeye özel bir rol verilmesi ve algılarının manevi doğası nedeniyle, cennetsel kürelerin doğası ve meleklerin ikamet ettiği yer ile ilişkili olarak tanımlanmıştır (Koivisto, 2014, ss. 153-154). Çetinkaya'da İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi isimli kitabında *Risale'yi* referans göstererek bu tartışmayı farklı bir şekilde aktarır. O'na göre filozof ve müzisyenlerin bir araya geldiği bir hükümdar davetinde, müzisyen hareketli bir parça çalmaya başlayınca konuklar arasında tartışma başlar. Bir filozof görme ve duyma yetilerini şu şekilde karşılaştırır:

Nefs, işitme yoluyla kendisinden zaman ve mekânca görünmez olanın haberine kavuşur. Ama görme yoluyla ancak o vakit hazır olana kavuşabilir." Bir diğer konuşmacı ise şöyle bir karşılaştırma yapar: "İşitme görmeden daha seçildir. Çünkü sağlam bir zevkle vezinli sözü, münasib nağmeleri doğru ve yanlış olan arasındaki farkı, perdelerden çıkışları ve şarkının oturuşunu bilir, anlar. Görme ise, algıladığı şeylerde çok hata yapar. Bazen büyüğü küçük, küçüğü büyük, yakını uzak, uzağı yakın, hareketliyi durgun, durgunu hareketli, doğruyu eğri, eğriyi doğru görür. (Çetinkaya, 2014, s. 118)

Theologia Platonica'sında Ficino, insanın kökenini arayışı sırasında zihninin nasıl ilahi fikirlere yükseltildiğini ve Tanrı'nın sürekli olarak anlayışı insanlara nasıl aktırdığını açıklamakta Augustinus'u takip eder. Ficino, bunun diğer yolların yanı sıra işitme duyusu yoluyla gerçekleştiğini iddia eder ve işitme duyusu ile sesin aynı özü paylaştığını öne sürerek iddiasını doğrular (Prins, 2015, s. 156).

İhvân-Safâ'nın anonim yazarları Pisagoras'ı Allah'ın birliğine inanan ve hikmet sahibi bir kişi olarak düşünürler ve bunu *Risaleler'in* 3. Cildinin iki yüzüncü sayfasında belirtirler. Pisagorasçı düşüncelerin İhvân-ı Safâ üzerindeki etkisi gezegenlerin hareketleri esnasında çıkardıkları nağmeler hakkındaki *Risale'den* alıntılanmış aşağıdaki sözlerde de görülmektedir (Çetinkaya, 2014, s. 103). Bu metinde ayrıca işitme duyusunun önemine vurgu yapılmaktadır. "Kardeşim (Allah seni ve bizleri güzüyle desteklesin.) gezegenlerde yaşayan varlıkların hareketlerinin ses ve nağmeleri olmasaydı, kendilerinde bulunan işitme duyusunun hiçbir faydası kalmazdı. İşitme duyuları olmasaydı, varlıkları eksik olan hareketsiz canlılar gibi sağır, dilsiz ve kör olurlardı(...)" (Çetinkaya, 2014, s. 103).

Sema'da kelime olarak "işitmek, duymak, dinlemek, işitilen söz, güzel ses" gibi çeşitli anlamlar içermektedir. Tasavvufta sema "dini müzik" anlamına geldiği gibi, "kulak vasıtasıyla işitilebilen bütün sesler" anlamına da gelmektedir. Samayı duymak, tasavvufta saklı anlamların dinleyiciye nasıl tezahür ettiğini deneyimlemektir. Tasavvuf müziği her zaman dinleyiciyle bir sohbettir, performans dinleyiciden gelen geri bildirimlerle yönlendirilir. Bir icracı ve bir dinleyici olmak üzere en az iki katılımcı gerektirir, bu sebeple Samâ aslında karşılıklı bir ilişkidir ve işitme de karşılıklı bir şekilde gerçekleşir. Samâ', bu ontolojinin temeli üzerine inşa edilmiştir ve müziğin sözlerdeki manevi mesajla bağlantılı

olmadığı seküler müzikten açık bir şekilde ayrılmıştır (Qureshi, 2011, s. 589). Bu açılardan sema meşk geleneğindeki usta-çırak ilişkisiyle de benzerlikler göstermektedir. Sema, Sufi'yi Tanrı ile insan arasındaki antlaşmaya ve Peygamber aracılığıyla ifşa edilen Tanrı Sözüne bağlayan bir dinleme eylemidir. Her ikisi de müzikal-sözel sesin İslam ontolojisinde yer alır (Qureshi, 2011, s. 588). Aynı şekilde meşk geleneğindeki Tanrı'yı simgeleyen usta ve kul olan insanı simgeleyen çırak arasındaki ilişki ve musiki eğitimi de sembolik olarak Tanrı ile insan arasındaki antlaşmayı ve Peygamber aracılığıyla ifşa edilen Tanrı Sözüne bağlayan bir dinleme eylemini sembolik olarak canlandırır.

## Sonuç

Araştırmamızda elde edilen bulgular şunu göstermektedir ki 15. yüzyıl Anadolu Osmanlı Döneminde Batını Geleneğe bağlı olarak yazılmış edvarların teorik altyapısı ve musiki uygulamalarının sembolik arka planında dönemin kozmos anlayışı olan makrokozmos ve mikrokozmos analojisi, Plotinus'un Südur teorisin de temsil ettiği Neoplatoncu anlayış yatmaktadır. Çalışmada da açıklandığı üzere oldukça geniş ve farklı kavramlarla karşımıza çıkmakta olan makrokozmos/mikrokozmos analojisi ve Plotinus'un Bir (Tanrı), Akıl (Nous), Ruh ve madde şeklinde dört aşamadan oluşan südur teorisi özellikle geleneğin makam yapılarının temel taşı olarak görülen, kozmosun oluşumunda temel bir rol oynadığına inanılan 4 unsur (ateş, hava, su, toprak) sembolizmini de yansıtan yekgâh, düğâh, segâh ve çargâh perdelerinin oluşturduğu 4 şube ve ilk veya "asıl" dört makam olarak tanımlanan rast, irak, isfahan ve zirefkend'de ve udun dört teli olan zir, mesna, mesles ve bam tellerinde sembolik olarak ortaya çıkmaktadır. Makrokozmos/mikrokozmos analojisinin yanı sıra Plotinus'un südur teorisindeki kozmosun 4 aşamalı yaratım süreci de saz üstatlarının çalacakları makamlara göre sazlarında belirli perde düzenlemelerinde sembolik olarak ortaya çıkmaktadır. Buna göre "Rast Düzeni"nde (1) 'Rast'tan sonra gelen (2) 'Düğâh', (3) 'Segâh', (4) 'Çargâh' perdeleri de sembolik 4 aşamalı yaratım zincirine (Tanrı, Akıl, Ruh, Madde) göre sıralanmışlardır. Ayrıca birincil önemde olan rast perdesi makrokozmos ve ardından gelen ikincil düğâh perdesinin ise mikrokozmos bir sembolizmi içerdiği düşünülebilir. Bunların dışında 15. yüzyıl Anadolu Osmanlı Dönemindeki batını geleneğinin aynı dönemde Avrupa'da etkisini gösteren Neoplatoncu anlayışla da düşünce açısından benzerlikler taşıdığı görülmektedir. Bu durum 15. yüzyıl Anadolu Osmanlı dönemindeki ekolleşmenin bir benzerinin Avrupa'da olduğuna işaret etmektedir. Bu nedenle Neoplatoncu anlayışla yazılmış Plotinus'un Enneads'ı ve İhvân-ı Safâ'nın Risalesi gibi 15. yüzyıldan çok daha önce yazılmış kaynaklar, 15. yüzyıl Anadolu edvar geleneğini konu alan çalışmamızda edvar geleneğinde meydana gelen ekolleşmelerin teorik ve felsefi temelini oluşturmaları sebebiyle bu çalışmada yer almışlardır.

Geleneğin pratik uygulamasının dayandığı usta ve çırak ilişkisi temelli sözlü meşke geleneğine baktığımızda makrokozmos/mikrokozmos analojisinin usta (makrokozmos) ve çırak (mikrokozmos) arasındaki

dairesel olarak tanımlamayabileceğimiz sembolik ilişkide ortaya çıktığını görmekteyiz. Uygulama ve eser aktarımında notasyonun kullanılmadığı ezoterik sözlü Anadolu edvar geleneğinde usta çırak arasında ses ve dinleme yoluyla gerçekleştirilen bir aktarım metodolojisinden yararlanılmış ve bu nedenle duyma yetisi görmeye nazaran büyük önem kazanmıştır. Usta ve çırak arasındaki sembolik dairesel ilişki tasavvuf ve hermetik inanç ve düşünce sistemlerinde önemli bir yer tutan ruhun evrenin yukarı ve aşağı kısımları arasındaki sembolik yolculuğunu sembolik olarak temsil etmektedir. Işık metaforu üzerinden baktığımızda makrokozmos'u tanımlayan kavramlardan biri olan insan-ı kâmil'in aynı zamanda meşk ve tasavvuf geleneğindeki ustayı da sembolize ettiği sonucu çıkmaktadır. İnsan-ı kâmil kavramıyla ilişkili olarak meşk ve tasavvuf geleneğindeki usta ve pir aynı zamanda arketip insan ve melek Cebrail'in sembolik anlamlarıyla da ilişkili olmaktadır. Bunların dışında yine ışık metaforu açısından bakıldığında Güneş ve Ay arasındaki ışık ilişkisi ve kendi ışığını üretemeyen Ay'ın Güneş'in ışığı ile aydınlanması ise usta ve çırak arasındaki sembolik ilişkiyi yansıtmaktadır. Ustanın çırağına aktardığı ezoterik bilgi de sembolik olarak Güneş'in yol gösterici ışığını temsil etmektedir. Çırak, ustayı sembolize eden Güneş'den ışık alarak aydınlanan Ay'ı sembolik olarak temsil etmektedir. Meşk geleneğinde nota kullanılmaması ve aktarımın usta ve çırağı arasındaki ses ve duyma (dinleme) yoluyla aktarılması ve duyma yetisinin görme üzerindeki üstünlüğü kendi sembolizmini içermektedir. Neoplatoncu felsefe açısından bakıldığında mikrokozmos olarak tanımlanan dünyevi müzik içerisinde ayrıcalıklı seslerde saklı olan "ruhsal güç", onun işitme duyusu modelinin temelini oluşturur. Neoplatoncu düşünür Ficino işitmenin Tanrı'nın gerçek benzerinde ve suretinde yapıldığını söyleyerek işitme yetisine bir kutsallık atfetmektedir. Platon'da Timaeus isimli eserinde işitme duyusunun ilahi armoniyi dünyevi hayattaki hareketlerde temsil ettiğini söyleyerek kutsal ve sembolik önemine dikkat çeker. İslam dininde de dinlemenin ve duymanın sembolik anlamının önemi ortaya çıkmaktadır. Sesin aktarımı yoluyla duyma ve dinleme ile meşk uygulamasındaki usta-çırak arasındaki ilişki, sema ve zikir kavramları ile İslami ontoloji'deki Bezm-i Elest kuramı arasında sembolik bir ilişki bulunmaktadır. Ayrıca İhvân-ı Safâ'nın Risalesi ile Sühreverdi'nin eserlerinde de işitmenin görme üzerine üstünlüğü ifade edilmiştir. İşitme hakkındaki bütün bu düşünce şekilleri tasavvuf ve musikideki sema kavramıyla sembolik olarak ilişkili olmaktadır. Çünkü sema "dini müzik" anlamına geldiği gibi, "kulak vasıtasıyla işitilebilen bütün sesler" anlamına da gelmektedir. Buna göre samayı duymak, tasavvufta saklı olan ontolojilerin dinleyiciye nasıl tezahür ettiğini deneyimlemek anlamına gelmektedir ve burada işitme de karşılıklı olur. Tasavvuf müziği her zaman dinleyiciyle bir sohbettir, performans dinleyiciden gelen geri bildirimlerle yönlendirilir. Bir icracı ve bir dinleyici olmak üzere en az iki katılımcı gerektirir ve bu nedenle samâ tıpkı meşk geleneğindeki usta-çırak olduğu gibi bir ilişkiye dayanmaktadır. Bu da göstermektedir ki hem usta-çırak ilişkisine dayanan meşk geleneği hem de sema'nın temellinde dinleme ve duymanın önemi ve sembolik anlamı yatmaktadır.

## Kaynaklar / References

- Ahmedi. (2013). *İskendername*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Arısoy, M. (1988). *Seydî'nin El-Matlâ adlı eseri üzerine bir çalışma* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Ayata, S. (2006). *Kırşehir bölgesinin Abdallarının dinin inançları üzerine bir araştırma* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Erciyes Üniversitesi.
- Bardakçı, M. (2012). *Ahmet Oğlu Şükrullah. Şükrullah'ın Risalesi ve 15. yüzyıl şark musikisi nazariyatı*. Pan Yayıncılık.
- Baysal, O. (2014). Erken dönem Pisagorcularda harmonia düşüncesi ve müzik kuramı. *Porte Akademik*, 10-59.
- Bohman, P. V. (1999). *Ontologies of music. Rethinking music* (N. Cook & M. Everist, Eds.). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198790037.003.0002>
- Can, C. M. (2002). Eski Grek dört unsur nazariyesi ve Türkçe müzik yazmalarında etkisi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(2), 133-143.
- Cebecioğlu, E. (2017). Hacı Bayram Veli'de "Mürid" kavramının ameli eğitim açısından değeri. II. *Uluslararası Hacı Bayram Veli Sempozyumu Bildiriler Kitabı 1*.
- Ceyhan, A. (1997). *Bedr-i Dilşâd'ın Murad-Namesi I-II*. MEB Yayınları.
- Çelik, B. B. (2001). *Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ı ve makamların incelenmesi* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Çetinkaya, Y. (2014). *İhvân-ı Safâ'da müzik düşüncesi*. İnsan Yayınları.
- Devellioğlu, F. (2002). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*. Aydın Kitabevi.
- Doğrusöz, N. (2007). *Yusuf Kırşehirî'nin müzik teorisi* [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Eliade, M. (1994). *Ebedî dönüş mitosunu*. İmge Kitabevi Yayınları.
- Esen, H. C. (2022). *Yeni Platonculuğun Osmanlı musiki nazariyatı modelleri üzerindeki etkileri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.
- Gadamer, H. G. (2006). *Truth and Method* (V. Urhan, Çev.). (2009). *Hakikat ve Yöntem II*. Paradigma Yayınları.
- Güray, C. & Şimşek, E. (2011). Alevilik ve etkileşim içine girdiği kültürel yapılar açısından "pervane" kavramının irdelenmesi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Dergisi*, (60), 159-180.
- Keykavus. (1975). *Kabusname 1* (M. Ahmed, Çev. & A. Özkırmı, Ed.). Tercüman Yayınları.
- Kılıç, C. (2009). Plotinus'ta sudürle inen ve aşkla yükselen çift kutuplu hakikat anlayışı. *Kelam Araştırmaları*, 7(1), 39-56.
- Kılıç, M. E. (2019). *Hermesler Hermes: İslam kaynakları ışığında Hermes ve Hermetik düşünce*. Sufi Kitap, Kültür Bakanlığı Yayıncılık.
- Koivisto, İ. N. (2011). Summarized beauty: The microcosm-macrocosm analogy and islamic aesthetics. *Studia Orientalia*, (111), 251-269.
- Koivisto, İ. N. & Svärd, S. (2013). The microcosm-macrocosm analogy in mesopotamian and mediaeval islamic contexts. *Studia Orientalia*, (114), 279-307.
- Koivisto, İ. N. (2014). *Microcosm-macrocosm analogy in rasa'il ikhwan aş-şafa and certain related texts* [Yayımlanmamış doktora tezi]. University of Helsinki.
- Nasr, H. S. (2019). *İslam sanatı ve maneviyatı* (A. Demirhan, Çev.). İnsan Yayınları.
- Ocak, A. Y. (1999). *Osmanlı İmparatorluğunda marjinal sûffilik: Kalenderîler*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özçimi, S. (1989). *Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Öztürk, O. M. (2012). Hızır Bin Abdullah'ta saz düzenleri ve yansıttığı ses sistemi üzerine tespitler. *Porte Akademik*, 3(2), 109-128.



- Öztürk, O. M. (2014). Makam, avaze, şube ve terkib: Osmanlı musiki nazariyatında Pisagorcü "kürelerin uyumu/musiki" anlayışının temsili". *Rast Musiki Dergisi*, 2(1), 1-49.
- Qureshi, R. B. (2011). Sufism and globalization of sacred music. In P. V. Bohlman (Ed.), *The Cambridge History of World Music* (pp. 584-604). <https://doi.org/10.1017/CHO9781139029476.032>
- Plotinus. (2018). *The Enneads* (L. P. Gerson, Ed.). Cambridge University Press.
- Popescu-Judet, E. (2004). *Seydi's Book on Music*. IGAIW Publication.
- Uslu, R. (2021). *Marifet-i Musiki Edvarı - 1385? (Hasan Hüsnü-618), İlk Anadolu Edvarı Hasan Ali Karamani'nin Eseri*. Akademisyen Kitabevi. <https://doi.org/10.37609/akya.135>
- Tekin, H. (1999). *Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risaletü'l Fethiyye'si* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Niğde Üniversitesi.
- Tekin, D. (2021). *Makami'nin Edvarı - 1518 (YK - Sermet Çifter 1040)*. Akademisyen Kitabevi. <https://doi.org/10.37609/akya.1617>
- Prins, J. (2015). *Echoes of an invisible world: Marcilio Ficino and Francesco Patrizi on cosmic order and music theory*. Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004281769>
- Sezikli, U. (2000). *Kırşehirli Nizameddin ibn Yusuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Shiloah, A. (1993). *The dimension of music in islamic and jewish culture*. Norfolk.