



ANADOLU SUFİLİĞİNİN OLUŞTURDUĞU ÇALGI ALGISI
ÜZERİNE KÜLTÜREL BİR ANALİZ: ‘BAĞLAMA’ VE
‘NEY’ ÖZELİNDE ÇALGININ İNSANLAŞTIRILMA VE
İLAHLAŞTIRILMA SÜRECİ

A CULTURAL ANALYSIS OF THE PERCEPTION OF
INSTRUMENT OF ANATOLIAN SUFISM

Banu MUSTAN DÖNMEZ* & Mehmet Sadık DOĞAN**

ÖZ

Anadolu sufiligi içerisinde çalgılara atfedilen algı, insan-Tanrı-evren özdeşliği düşüncesinin çalgılar aracılığı ile oluşturulan metaforizasyonuna ilişkindir. Bu çalışmada, insanın çalgıyla özdeş algılanması ve bu algının metaforlarla ifade edilmesi durumu, “bağlama” ve “ney” özelinde ele alınmıştır. Bu çalışmada, Türk dili ibare ve deyimlerinden, Türk Yöresel Müziği söz varlığından ve Mevlana’nın *Mesnevi* adlı eserinden hareketle, Anadolu sufiliginin oluşturduğu çalgı algısı üzerine yapılan saptamalara yer verilmiştir. Özellikle bağlama ve ney çalgısı özelinde; çalgının insanlaştırılma ve ilahlaştırılma süreci irdelenmiştir.

Çalışmada öncelikle sufi ve tasavvuf kavramlarının etimolojik kökenleri, tanımları, kaynakları ve ardından sufi dünya algısı içerisinde müziğin yeri üzerinde durulmuştur. Öncelikle insan-çalgı özdeşliği algısının Türk diline ait ibare ve deyimlerdeki varlığı, örnekleriyle analiz edilerek gösterilmiştir. Daha sonra çalgı-insan-Tanrı özdeşliğine ilişkin algı, “bağlama” özelinde

* Doç. Dr., İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, banu.donmez@inonu.edu.tr, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0503-3122>.

** Okutman, Adıyaman Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, sdogan@adiyaman.edu.tr, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5537-4171>.

* Makale Geliş Tarihi: 05.06.2017
Makale Kabul Tarihi: 30.06.2017

Türk Yöresel Müziği söz varlığı içerisinde, “ney” özelinde ise Mevlana'nın Mesnevi eserinin girişindeki anlatımla gösterilmiştir. Çalışmada, Anadolu müzik kültüründe çalgıların, türkü yakıcısı (bağlama için) ya da besteci (ney için) ile özdeş olarak algılandığı ve sufi dünya algısının çalgıları insana benzetmek ve insanı çalgıyla ve Tanrıyla özdeşleştirmek biçiminde algılandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sufizm, Müzik, Çalgı, Bağlama, Ney.

ABSTRACT

The perception attributed to the instruments in Anatolian sufism is related to the metaphorization of the idea of human-God-universe identity through instruments. In this study, the situation which the human being is perceived as an identical with the instrument and it is expressed in metaphors has been dealt with specific to *bağlama* (Turkish long neckted folk lute) and *ney* (Turkish end-blown reed flute). In this study, a determination was made about instrument perception which derived from Anatolian Sufism starting from the phrases and idioms in the Turkish language, the Turkish folk music lyrics and the work of Mevlana's *Mesnevi*. Especially specific to *bağlama* (Turkish long neckted folk lute) and *ney* (Turkishend-blown reed flute), the process of humanization and deification of the instruments has been examined.

In the study, the etymological origins, definition sand sources of sufi and sufism concepts; then the place of music in the sense of sufi world are emphasized. First of all, the perception of human-instrument identity shown by analyzing with examples in the phrases and idioms of the Turkish language. Then, the perception of the identity of the instrument-human-God is shown specific to *baglama* in the Turkish folk music lyrics and specific to *ney* in the introduction of Mevlana's *Mesnevi* specially. In this study, it was reached that it perceived the instruments as be identical to the bard of folk song (for *baglama*) composer (for *ney*), and in the sufi world it perceived that the instruments is parallel with human and good in the Anatolian music culture.

Keywords: Sufism, Music, Instrument, *Baglama*, *Ney*.

SÛFİ KAVRAMININ ETİMOLOJİSİ, TANIMI VE KAYNAKLARI

Tasavvuf ve Sufi Kavramlarının Etimolojisi ve Tanımı

Sözcük olarak ‘Tasavvuf’; “Tanrının niteliğini ve evrenin oluşumunu varlık birliği anlayışıyla açıklayan dinî ve felsefi akım” şeklinde tanımlanmaktadır (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 1911). ‘*Tasavvuf*’, ‘*Sufi*’ (*sofi*) ve ‘*Sofu*’ kavramları arasında derin bir kökensel bağlantı bulunduğu düşüncesinden hareketle, ‘Sûfi’(sofi) ve ‘sofu’ sözcüklerine de göz atmak gerekir. Sözcüklerin her ikisi de Arapça kökenlidir. *Sûfi* sözcüğü, “1.Tasavvuf erbabı, mutasavvıf; 2. Sofu” şeklinde aktarılmaktadır (Doğan, 2008: 1497) ve “sofi” ile eş anlamlı gösterilmektedir (Doğan, 2008: 1478). *Sofu sözcüğü ise*; “1. Dinin emir ve yasaklarına uymakta hassas davranan kişi; 2. Sofi, sufi” olarak tanımlanmaktadır (Doğan, 2008: 1478). Yapılan bu tanımlamalarda dikkatle odaklanılması gereken nokta, “sufi” ve “sofu” sözcüklerinin her ikisinin de Arapça kökenli olması ve ikinci anlamlarının birbirlerinin yerine geçmesidir.

Sufi (sofi) kavramının Batı kökenli Latince temelli etimolojisine ilişkin kabule göre ise ‘*sophos*’ (*Sophus*) kavramı ‘*bilge kişi*’, ‘*sophia*’ kavramı da ‘*bilgelik*’ olarak tanımlanmaktadır (Nişanyan, 2009: 574; Kabağağaç ve Alova, 1995: 560-561). ‘*Tasavvuf ehli*’ anlamındaki ‘*mutasavvıf*’ sözcüğünün kökündeki ‘*sûfi/sofu/sofi*’ kavramları, Batı kültüründeki bilge ya da bilgelik anlamındaki ‘*sophos (sophus) /sophia*’ kavramları ile benzer özellikler içermektedir. Hem kök hem de anlam olarak karşılaştırıldığında *sûfi, sofu, sofi ve sophia* kavramlarının birbiri ile benzer niteliklere sahip oldukları görülmektedir.

‘Sufi’ ve ‘Tasavvuf’ Kavramlarının Kaynakları

Sufilerin izledikleri yol, *sufizm* olarak adlandırılır; sadece Şark-İslam medeniyetinde değil Batı medeniyetinde de bu dünya algısı varlığını sürdürmektedir. Sözcüğü XIII. yüzyıl Batı toplumunda, Avrupa Hıristiyan dünyasındaki ‘*Sufizm*’ in etkilerini görmek mümkündür: Hıristiyan mistik Raimundus Lullus tarafından Roma’da ‘*Doğu Dilleri Okulu*’ kurulduğunu ve bu okulda *Sûfizm* konusunda dersler verildiği farklı yazarlar tarafından belirtilmektedir (Arberry 1998: 7; Schimmel 1971: 7).

Ayrıca sufizmin Batı felsefesindeki izdüşümünün *panteizm* olduğu ve Doğu ve Batı filozoflarının bu anlamda sürekli etkileşim içerisinde olduğunu da vurgulamak gerekir. Tüm Tanrıçılık olarak da adlandırılan panteizm (pantheism) “Tüm evreni kapsayan Tanrısallık. Doğa ile Tanrının birlikteliği, canlı ve cansız tüm varlıkların Tanrıya bağımlılığı ilkelerini içeren öğretisi” olarak tanımlanır (Yıldırım, 2004: 154). Panteizm felsefesi, Uzak Doğu filozofları dışında İbn-i Arabi, Spinoza, Yeni Platoncular, Bruno, Spinoza gibi birçok Doğu ve Batı filozofunu etkilemiştir.

Her ne kadar Müslüman toplumlarda ‘Tasavvuf’ ile ‘Sufi’ kelimeleri İslam felsefesi içerisinde ‘izlenen yol ve bu yolun takipçileri’ olarak kavramlaşsa da, bu yolun İslam’ın içinde olup olmadığı ayrı bir tartışma konusudur: Wakamatsu’ya göre “Sufizm, İslamiyet’te asla var olmayan bidat yani İslam dışı dinî bir uygulamadır. Hatta Selefiler, bu tür dinî uygulamaların sonradan toplum bozuldukça ortaya çıkan, İslam’la hiç alakası olmayan pratikler olduğunu iddia etmektedirler” (Wakamatsu, 2014: 5). Bu yaklaşıma göre sufizmin, aslında İslami düşünceyle direkt bağlantılı olmayıp farklı dinler içerisinde de yer aldığı vurgulanmaktadır. Öz olarak tasavvufun İslam’ın içinde mi dışında mı, yoksa İslam’dan bağımsız mı olduğu düşüncesi kesin değildir ve tartışmalıdır.

Sufi Dünya Algısı İçerisinde Müziğin Yeri

Soyut ve somut kültür ürünlerinin, halklara ait dünya algısının bağlamsal bir devamı olduğu gerçeği göz önünde bulundurulduğunda, bu kültür ürünlerinden biri olan müzik için de aynı durumun geçerli olduğu bellidir. Bu bağlamda müziksel öğeleri oluşturan tek bir sesin, notanın, müziksel tınının ve ya karakterin bile derin bir anlamı olduğu gerçeği, müzik kültürüne ilişkin nitel çalışmalarda asla göz ardı edilmemelidir.

Sufilikte müzik, evren-insan-Tanrı özdeşliğinin ve bu özdeşliğe dayanan hümanizmanın sembolize edildiği bir anlamlar havuzudur. Dolayısıyla bu kültür içerisinde müziğe bir eğlence öğesi değil tınlayan bir felsefe ya da dinsel bir ritüel gözüyle bakmak gerekir. Ezoterik düşünce ekseninde müzik algısına ait öğeler şu şekilde yorumlanmalıdır:

1. Müzik; matematiksel denge ve uyumun tınısal görüngüsü,
2. Ritim; Tanrısal zikir ve göklerin dansı,
3. Müzik sözü; insan ağzıyla söylenen Tanrısal kelimeler,
4. Armoni; zıtların birliği ve diyalektik
5. Ritüel; evrenin yaratılış nedeni olan Tanrısal aşkın südür¹ edişinin coşkusal bir temsili olarak algılanır ve burada sıralanabilen ya da sıralanamayan tüm müziksel öğeler, evren-insan-Tanrı özdeşliğini ifade eden çok büyük bir sembol havuzunu içerir.

Müzik ve ritim, etnomüzikoloji ve psikiyatride ‘*trans*’, İslami kültürde ‘*vecd*’ olarak adlandırılan fenomenin bir tetikleyicisidir. Bu bağlamda Turcan, “zikir törenlerinin en eski örneklerini ‘Antik Yunan’ döneminin ‘Doğa’daki uyanışı’ temsil eden ve Tanrısı olan ‘Dionysos tapınışı’ ile ilgili ayinlerde görebilmekteyiz” ifadesini kullanır (Turcan, 2000: 311). Sûfi tapımda ayinler, ritmik kalıplar, ezgiler ve sembollerle dolu söz eşlikleriyle birlikte ritmik/bedensel/danssal olarak yapılmaktadır. Müzikte transa yönelik benzer

¹ Yaratılanların “yaratıcı”dan, “bir” den fişkıarak husule getirilmesi.

uygulamalar, Pakistan'daki *Kavvali* ya da Hindistan'daki *Raga* icraları gibi birçok yerel uygulamada da görülmektedir.

Sufi Algının Anadolu Müzik Kültürüne Yansıması Üzerine Kültürel Bir Analiz

Tasavvufi düşünce, Uzak Doğu'dan Balkanlara kadar birçok bölge gibi Anadolu'yu da etkilemiş ve yerel müziği önemli ölçüde belirlemiştir. Her ne kadar bu düşüncenin müzikle birleştiği İslam öncesi köklü temelleri bulunsa da, bu temel Anadolu coğrafyasında İslam felsefesi ile senkredik bir yapıya bürünmüştür:

“İslam Tasavvufu üzerine yapılan Anadolu'ya has bir tasavvuf anlayışının oluşmasını ve bunun üzerinde şekillenen ‘inanca dair’ yapıları analiz edebilmek için, hem Türklerin İslamiyet öncesi inanç geleneklerini hem de Anadolu'daki İslam öncesi uygulamaları incelemek gerekmektedir”.....“VIII. Yüzyıl'da temelleri oluşmaya başlayan İslam Mistizmi veya bilinen adıyla ‘Sufizm’ ya da ‘Tasavvuf’, insanın maddi varlığından çıkıp, Allah'a yakınlaşmasının en güçlü yollarından biri olarak müziği görmektedir” (Güray, 2009: 1, 4).

Güray gibi Ocak da, özellikle Alevi-Bektaşî Türklerinin İslam öncesi inanç motiflerinin kaynaklarını, çıkıp geldikleri ve yurt tuttıkları bölgelere göre ele almıştır. Bu perspektife göre Ocak, İslam öncesi Türk medeniyetinde Şamanizmin, Uzak Doğu dinlerinin, İran dinlerinin, Hıristiyanlığın, Museviliğin, Putperest ve Hıristiyan Anadolu kültürlerinin etkilerini sıralamaktadır (Ocak, 2005: 70-109). Bu etkilerinin Anadolu coğrafyasında bir potada eriyerek senkredik bir hal alması, müzik kültürünü de etkilemiştir. Özellikle sufi algı için konuşulacak olursa bu algı, varlığını yalnızca Anadolu'ya değil, Yakın ve Uzak Doğu'ya da borçludur.

Osmanlının kuruluş dönemlerinde belirginlik kazanan Bâtini temelli din anlayışları, otoriter sistemdeki ve sosyal hayattaki değişik etnik guruplarda farklı yorumsal çatışmalara neden olmuştur. Kendine has bu inançsal yapılar, günümüz Anadolu coğrafyasında değişik inanç sistemlerinin geniş yelpazesine temel teşkil etmişlerdir. Bölgesel müzikler dinsel uygulamalardan etkilendiği gibi müzik de dinsel uygulamaları etkilemiştir. Hatta Anadolu coğrafyasındaki birçok ibadethanenin yapımında akustik öğelerin ön planda tutulmasında, dinsel müzik icralarının daha iyi duyulup mistik algıya coşku katması amaçlanmıştır. Varışoğlu konu ile ilgili çalışmasında; “Özellikle mistiklerin transa geçmesini sağlayan müzik, bu yönüyle ibadethanelerin inşasında da akustik bir karakter gözetilmesini zorunlu kılmıştır” şeklinde bir saptama yapmıştır (Varışoğlu, 2003: 189-190).

Anadolu müziğinde sūfiliğe ilişkin öğeler, sözlerde ve tüm müziksel öğelerde yer almaktadır. Bu türlere birkaç örnek vermek gerekirse; “Bektâşi tarikatı mensuplarının icra ettikleri ‘Nefes’ler, Kâdirî, Celvetî ve Gülşenî tarikatı içerisinde de ‘Âyin-i Şerif’ler ve ‘İlahi’ler bulunmaktadır” (Akdoğan, 2003: 18-19). Tanrının ve kelimelerinin zikri sırasında kullanılan bu türlerin, Anadolu müzik kültürü içerisinde ‘Tasavvuf Müziği’ kavramına temel oluşturdukları anlaşılmaktadır. Bu öğeler, en yoğun olarak deyiş, sema(h), ilahi, nefes, gazel, Mevlevi Ayin-i Şerifleri gibi inançsal müzik türlerinde görülür. Bu çalışma içerisinde, bu öğelerden “çalgi” algısı üzerinde durulacaktır ve sufi müziğe ilişkin diğer öğelerin analizi, bu çalışmanın sınırlılığı dışında yer almaktadır.

Ancak Anadolu sufiliğindeki çalgı algısından bağımsız olmadığını düşündüğümüz için burada *sema(h)* kavramına kısaca değinmek yerinde olacaktır. Aynı kökten gelen *sema* ve *semah* kavramları, Anadolu ve Yakın Doğu kültüründe dansla yapılan bir ritüelin de adıdır. Mevlevilikte ‘*sema*’, Alevi-Bektaşilikte ‘*semah*’, birçok Sünni tarikat içerisinde de ‘*zikir*’ ya da ‘*zikerullah*’ olarak adlandırılmakta olup, ritüel aynı mantıkla gerçekleştirilmektedir. Ritmik ve dinsel sözlü bir müzik eşliğinde yapılan dönme hareketleri, etnomüzikoloji ve psikanalizde ‘*trans*’ adı verilen olguyu tetiklemede ve ayin sonunda bu dünyanın kaygılarından uzaklaşma ve ruhsal bir arınma gerçekleştirilmektedir. *Sema(h)* sözcüğü “gökyüzü”, “işitme, duyma”, “musiki dinleme”, “makam ve nağme ile okunan dini metinleri dinleme”, “Dinlenen dini metinlerin tesiri ile coşup raks etme”, “Mevlevilikte musiki eşliğinde icra edilen dönme hareketi, Mevlevi ayini” olarak bilinir (Doğan, 2008: 1434). *Sema(h)* sözcüğünün hem “gökyüzü”, hem “işitme”, hem “müzik dinleme” anlamlarına gelmesinden de görüldüğü gibi *sema(h)*ta hem gökyüzünün ve tüm evrenin döngüsel hareketleri taklit edilmekte, hem müzik işitilmekte ve hem de dans edilmektedir. Böyle bir ritüel bile sufiliğin ve ‘En-el Hakk’ düşüncesinin müzik/dans bağlamında betimlenmesi anlamına gelmektedir ki bu algı da aşağıda ele alınacağı gibi çalgıya atfedilen algıdan bağımsız değildir.

ANADOLU SUFİLİĞİNİN OLUŞTURDUĞU ÇALGI ALGISI

Müziğin bir eğlence gereci olarak kullanılması, insanlık tarihi ile karşılaştırıldığında oldukça yenidir. Antik Yunan kültürlerinden Hint Vedalarına kadar kadim öğretilerin en büyük özelliklerinden biri, müziğe atfettikleri kutsiyettir. İnsanlık tarihinde yazıdan önce sözün var olması, sözün insan belleğindeki uçuculuğuna karşı müziğin bir önlem olarak kullanmasını gerektirmiştir. Bu nedenle müzik, tarihten beri farklı doktrinler içerisinde tınlayan bir felsefe olmuştur. Müzik, matematikle birlikte evrenin ve insanın bir sırrı ve bir ürünü olarak algılanmaya gelmiştir ki bunu en çok da Antik Yunan kültürü içerisinde görmekteyiz.

Anadolu kültüründe de dinsel algı ve ifadeler, müziksel sembollere, ibare-deyimlere ve anlatılara gömülüdür. Müziğin kültürel analizi, bu gömünün bulunup çıkarılmasına yönelik bir çabayı içerir. Bu çalışmada Anadolu Sufiliğinin çalgı algısı içerisine ne şekilde yerleştirildiği, en ince ayrıntısıyla ele alınarak gösterilmeye çalışılacaktır. Anadolu sufiliğinde çalgı algısı, genellikle çalgının *antropomorfik* (insan biçimli) algılanışıyla, başka bir deyişle çalgı-insan özdeşliği ile ilişkilidir. Bu ilişkinin en önemli nedeni, Anadolu sufiliğinde bir insan ürünü olan müziğin kendisinin komple insanla özdeş algılanmasıdır. Çalgı da müziğin önemli bir parçası olduğu için, tıpkı müzik gibi o da insanla özdeş algılanmaktadır. Aşağıda, bu insan-çalgı özdeşliği algısının ibare-deyimlerdeki, türkü sözlerindeki ve anlatılardaki varlığı gösterilerek bu varsayım kanıtlanacaktır. Öncelikle Türk dilindeki çalgılara ilişkin ibare ve deyimlerde, ardında da türkü, deyiş ve semahlar içerisindeki söz varlığı aracılığıyla Alevilikteki “bağlama”da ve Mevlana’nın Mesnevi adlı eserinin girişindeki anlatı aracılığıyla ise Mevlevilikteki “Ney”de insan-çalgı özdeşliği algısı ele alınacaktır.

Türk Diline Ait İbare ve Deyimlerde İnsan-Çalgı Özdeşliği Algısı

Müzik, yalnızca performansı yapılan değil üzerine düşünülen ve konuşulan bir fenomendir. Dolayısıyla Türk müzik kültüründeki insan-çalgı özdeşliği algısını müziksel öğelerin içerisinde aramadan önce, bu varsayımımızı destekleyecek Türk diline ait bu alandaki ibare ve deyimlere göz atmak gerekir.

Bağlama Çalgısına Ait Parçaların İnsan Uzuvarına Benzetilmesi Olgusu: Bütün Anadolu’da yaygın olan “bağlamaya ait kısımlar”a “insan uzuvları”yla ortak isim verilmesi olgusu, bağlamanın insanla özdeşleştirilmesinden kaynaklanır. Ezoterik gelenek içerisinde hakikatten haber veren estetik bir gereç olarak algılanan müzik, “insan mahsulü” olmasından dolayı “insanla özdeş” algılanmaktadır. Dolayısıyla bu algı, müziğin önemli bir parçası olan çalgılar için de geçerli olduğundan, çalgı insandan farklı bir şey olarak algılanmamış ve insanın kendisi, özü, mayası gibi görülmüştür:

Müzik, insan mahsulüdür→ Dolayısıyla insanla özdeştir, insanın özüdür
→ Bu nedenle, insan gibi hakikatten haber veren estetik bir gereçtir.

Çalgı da insan mahsulüdür→ Dolayısıyla çalgı da insanla özdeştir, insanın özüdür→ Bu nedenle çalgı da insan gibi hakikatten haber veren estetik bir gereçtir. O halde çalgının uzuvları insanınkinin aynısıdır.

Yukarıda bahsettiğimiz bu algının bir sonucu olarak, “çalgı parçaları”nın “özgün adları” ve “insan uzuvlarına benzetilen karşılıkları” aşağıda yer almaktadır. Bu da Anadolu sufiliğine ilişkin çalgı algısına ilişkin saptamalarımızın doğruluğunun kanıtlarından biridir.

Tekne → Gövde
 Kapak → Göğüs, Döş
 Sap → Kol
 Burgu → Kulak

Ney'in Üflenmesi: Özellikle Mevlevi geleneğinde “ney çalınmaz, üflenir”. Neyin üflenmesi, yine çalgının insanla özdeş algılanması, insansılaştırılmasıyla ilgilidir. Şöyle ki:

Tanrının insanlara kendi özünden ruh üfleyerek yaratması gibi müzik de insanın “ney”e ruh üfleyerek yarattığı bir süreçtir→ Ney, üflenerek kendisine nefes verilen, hayat verilen bir çalgıdır→ Eş deyişle Tanrının bir parçası olan insan, Tanrıdan aldığı cüzz’i yaratma özelliğini “ney”e üfleyerek bir anlamda da “ney”i yaratır→ cansız olan “ney”e nefesiyle üfleyerek can (ruh/ hayat) kazandırır.

Can Direği: Özellikle kemençe ya da kemangillerde çalgının ön ve arka kapakları arasına doksan derece dik konularak çalgının rezonans kutusu içerisindeki volümünü artıran tahta parçası olan direk, “can direği” olarak adlandırılır. Çalgının kapağındaki sesi alarak içeriye ileten direk, böylece sesin gür tınlamasını sağlar.

Yaylı çalgılar için kullanılan bu aparatın İngilizcedeki karşılığı ‘ses direği’dir (*soundpost*). Buradaki en önemli ayırım, Avrupalının ‘ses direği’ dediği sözcüğün Türk kültüründe ‘can direği’ olarak adlandırılmasıdır. Can, ruh/hayat demektir. Sesin volümünü ve tınısını artıran aparat, çalgıya can veren aparat olarak algılanmaktadır. Ancak bir “canlı”, özerk olarak ses çıkarabilir. Anadolu sufiliğinde bir çalgı aparatının özerk olarak ses çıkarabilen bir canlıyı (çalgı) destekleyici olarak algılanmasının tek bir nedeni olabilir ki o da insanla özdeş olarak algılanmasıdır. Ezoterizm içerisinde evrenin kendisi de büyük bir canlı olarak düşünüldüğü için, tüm yıldız ve gezegenleriyle birlikte ahenkle ses çıkarmaktadır.

Dertli Saz/ Dertli Ney/ Dertli Çalgı/ İçli Çalgı/ İnleyen Saz/ İnleyen Nağme vb. Benzetimleri: Bir duygu durumu olan “hüzünlülük” ve “dertlilik”, insanlara yüklenilebilecek sıfatlar iken çalgılara da yüklenmesi, yine insan-çalgı özdeşliği algısı olarak dile yansır: “Üzülme dertli sazım”, “yanık sazım”, “içli ney” vb. gibi. Aynı düşünme biçiminden kaynaklanan bu algıya ilişkin daha birçok örnek verilebilir. Aslında sazına dertlilik atfeden bir ozan, çalgı-insan özdeşliği algısından dolayı, kendi derdini ve hüznünü sazıyla metaforize etmiş olur.

Gönül Teli Benzetimi: Tel, özellikle bağlama ya da tambur gibi telli çalgılara ait olan ve bu çalgılara tınısal özelliğini sağlayan, bu çalgılara hayat veren en

önemli aygıttır. Telli çalgılarda müziğin gerçekleşebilmesi için, bu telin titremesi gerekmektedir. Bu teli, çalgıya değil gönle ve kalbe atfetmek, çalgının telini titreten ilk dinamiğin çalgının kendisi değil, o çalgının ürettiği müziği oluşturanların ve haz alarak dinleyenlerin “gönülleri” olmasından kaynaklanır; gönüllerdir, çünkü bu iş akıl değil duygu işidir. Tel titredikçe gönül de titremektedir. Metafora göre müziğin oluşmasına aracı olan “çalgi” iken müziği oluşturan “gönül”dür. Söyleyen “tel” iken söyleten “gönül” dür. İşte bu nedenle o telin adı, gönül telidir.

Telli Kura'n Benzetimi: Müslümanların kutsal kitabı olan Kura'n, bir çalgı değil bir yazılı bir metindir. Dolayısıyla tel barındırmaz. Ancak Aleviler, güvenlik sorunları ve göçer-konar olmaları nedeniyle, kültürlerini yazılı olarak ve kitap yoluyla bugüne kadar getirmeyi tercih etmemişlerdir. Dolayısıyla kültürlerini bellekte taze tutabilmelerinin tek yolu da müzik olmuştur. Bu nedenle de müziğe, bir eğlence aracı olmaktan çok hakikati içinde taşıyan altın bir küp gibi kutsiyet yüklemişlerdir. “Hakkın kelamını müzik aracılığıyla zikrederek” ve “kültürün unutulmasını engelleyerek”, kutsal kitabın gördüğü işlevleri gören bağlama, bu nedenle “telli Kura'n” olarak algılanmıştır. Bu metafor da, yine insan-çalgi özdeşliği algısından ileri gelmektedir. Şöyle ki:

“Ozan (Hak/ Kura'n-ı Natık)→ bağlama (telli Kur'an) çalarak→ Hakkın kelamını okur” (Mustan Dönmez, 2014: 70).

Dolayısıyla burada:

İnsan ozan→ insanla (ozanla)özdeş çalgı da bağlamadır (telli Kur'an) →çünkü bağlamanın (telli Kura'n) içinden çıkan kelam ve kelamın sunulduğu ezgi→ insanın (ozanın) ve dolayısıyla Hakk'ın mahsulüdür.

“Alevilik” de “Bağlama”da İnsan-Çalgı Özdeşliği Algısı

Çalışmanın yukarıdaki bölümlerinde de değinildiği gibi, ezoterizmde var olan müzik-insan özdeşliği algısı, müziğin insan ürünü olması ve kadim dönemlerde eğlenceye değil hakikati estetize ederek unutturmamaya yönelik olması ile ilgilidir. Dolayısıyla bu algı, Mevleviler tarafından yaşatılan “ney” e olduğu gibi Aleviler tarafından yaşatılan “bağlama”ya da atfedilmiştir.

Bir uslamlamayla çalgı, insanın duygu durumunu anlatan bir gereç (*organum*) olan müziğin üretilmesinde kullanıldığına göre, tıpkı insan ruhunun bir yansıması olan müzik gibi çalgının da insanla özdeş olarak algılanması gerekir. Bu nedenle ozanın/müziyenin tüm kişisel özellikleri, duyguları ve hayat felsefesi, bağlamaya atfedilir. Aşağıda ele alınacak olan ve türkü ve deyiş formatında seslendirilen dizelerde bu durum gösterilmeye çalışılacaktır.

Ben Gidersem Sazım Sen Kal Dünyada (Âşık Veysel Şatıroğlu)

Ben gidersem sazım sen kal dünyada hey
Gizli sırlarımı aşıkâr etme hey
Lal olsun dillerin söyleme ya da
Garip bülbül gibi ahu zar etme hey
Zar etme hey zar etme hey

Gizli dertlerimi sana anlattım
Çalıştım sesimi sesine kattım
Bebe gibi kollarımda yaylattım
Hayali hatır et beni unutma hey unutma hey

Bahçede dut iken bilmezdin sazı hey
Bülbül konar mıydı dalına bazı hey?
Hangi kuştan aldın sen bu avazı hey
Söyle doğrusunu sen inkâr etme hey
Gel inkâr etme hey inkâr etme hey

Benim her derdime ortak sen oldun hey
Ağlarsam ağladın gülersem güldün hey
Sazım bu sesleri turnadan m'aldın hey
Pençe vurup sarı teli sızlatma hey
Sızlatma hey sızlatma hey sızlatma hey

Ay geçer yıl geçer uzarsa ara
Giyin kara libas yaslan duvara
Yanından göğsünden açılır yara
Yar gelmezse yaraların elletme hey

Sen petek misali Veysel de arı hey
İnleşir beraber yapardık balı hey
Ben bir insanoglu sen bir dut dalı hey
Ben babamı ustanı unutma hey
Unutma hey unutma hey unutma hey

(Bakiler, 1989: 166).

Yukarıdaki sözlere bakıldığında ozan, sazı bir sevgili ya da sırdaş olarak algılanmaktadır. Çalgının, müzik yapılan maddi bir gereç olmaktan ziyade manevi bir değer olarak algılandığını ve sonuna kadar insansılaştırıldığını görmekteyiz. İlk dörtlükte ozan, kendisinin bir sırdaşı ve Hakka yürüdükten sonra da tarihsel bir delili olarak gördüğü sazına, kendisinin gizli sırlarını faş etmemesi gerektiğini emreder. İkinci dörtlükte saz, ozanın sırdaşı, özdeşi, sesteşi ve bebesidir; dolayısıyla ozan, çalgıya kendisini unutmaması gerektiğini emreder. Üçüncü dörtlükte ozan çalgıya, çalgı haline getirilmeden evvel dut dalıyken bu kadar avazlı olup olmadığını sorar; ozan, dut iken dalına konan kendisine âşık bülbül den mi, başka bir kuştan mı bu avazı aldığını çalgısına sorar. Bu dörtlükte de tıpkı “ney” anlatısında olduğu gibi çalgının ait olduğu yerden koparılıp başka bir şekle (çalgı) girdikten sonra tıpkı insan gibi feryat etme motifini görmekteyiz. Dördüncü ve beşinci dörtlüklerde çalgının sırdaşlığı, duygudaşlığı, turna ile özdeşliği ve göğsüne (bağlamanın kapağı) vurulan pençe ile sızlaması; yâri olan ozandan ayrıldığı ve ozan Hakka yürüdüğü zaman (ay geçer yıl geçer uzarsa ara dizesi) çalgının da yas içinde duvara yaslanıp (duvara asılıp) kara libas giyinmesi (siyah saz kılıfı), aşığına kavuşamayınca her tarafından yara açılması ve kendini ozanı (Veysel) gelmedikçe kimseye

elletmemesi çalgıya emredilmektedir. Ozan, çalgısını kendisi ile özdeşleştirdiği için, aynı zamanda bir sevgili gibi de kıskanmaktadır. Son dörtlük olan altıncı dörtlükte ise ozan, sazını petek kendini de arı olarak metaforize eder ve bu birliktelik aracılığıyla oluşan ürünü bala benzetir. Sazın peteğe benzetilmesi daha pasif olmasından ve insana göre şekil almasından, ozanın arıya benzetilmesi ise daha aktif olmasından ve saza şekil vermesinden kaynaklanmaktadır, balı inleşerek yapmaları ise acı ve haz karışımı duygu durumunu ifade etmek için kullanılmıştır. “Müzik icrası”, acı ve haz karışımı bir duygu vermesinden dolayı, “inleme eylemi” ile metaforize edilmiştir. Ozan bir insanoğlu, saz da dut dalıdır. Dolayısıyla ozanın ustası babası ve sazın ustası da ozanın kendisi olduğu için, ozan ikisinin de köklerini unutmamasını sazına ve kendine emreder. Bu emir, aynı zamanda kendini sazla özdeş gören ozanın, kendi kökü olan Hakkı unutmamasını metaforize eden bir emirdir. Ait olduğu yerden ayrılarak başkalaşmanın feryadı/ acısı/ hasreti, ney ile ilişkili anlatımlarda da kullanılan bir desendir ve bir sonraki alt başlıkta da detaylandırılacaktır.

Turna Semahı

Gine dertli dertli iniliyorsun
Sarı turnam sinen yaralandı mı
Hiç el değmeden de iniliyorsun
Sarı turnam sinen yaralandı mı
Yoksa ciğerlerin parelendi mi

Yoksa sana yad düzen mi düzdüler
Perdelerin tel tel edip üzdüler
Tellerini sırmadan mı süzdüler
Allı da turnam telli de turnam
Sinen yarelendi mi
Yoksa ciğerlerin parelendi mi

Hekimhanlı Esiri Versiyonu

Firkatli firkatli ne inilersin
Sarı turnam sinen parelendi mi
Niçin el değmeden sen inilersin
Telli turnam sinen parelendi mi

Sazım sana yad düzen mi düzdüler
Tellerini haddeden mi süzdüler
Yad el değip perdelerin bozdular
Sarı turnam sinen parelendi mi

Kaynak: http://www.albumsozleri.com/sarki-sozu/Divrigi-Yoresi-Turkuleri-dinle/Divrigi-Yoresi-Turkuleri-albumu/Gine-Dertli-Dertli-Turnalar-Semahi-6-sarkisini-dinle_165608

Bir semah olarak da dönülen yukarıdaki sözlerin Hekimhanlı Esiri ve Karacaoğlan gibi ozanlara ait birçok versiyonu olmakla birlikte, hepsinin ana teması benzerdir. İlk dörtlükte bağlama, turna ve ozanla özdeş görülmektedir. Bağlamanın turnaya benzetilmesi, semah hareketlerinde de turna motiflerinin kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Ancak sarı turnanın dertli dertli inlemesi ve ciğerlerinin paralanması, bağlamaya atfedilen insansı özellikten kaynaklanmaktadır.

Semahın ilk iki dörtlüğünde ve Hekimhanlı Ozan Esiri'ye ait versiyonu olan son iki dörtlüğünde yer alan “sinenin yaralanması ve ciğerlerin paralanması”nın “yad düzen”den kaynaklanması, bir yabancıncının çalgının düzenini (akort) bozarak farklı bir düzen düzmesi (akort yapması), aslında o yabancıncının çalgının düzenini bozarak (çalgının doğasına dışarıdan müdahale ederek) çalgıyı yıpratması, üzmesi ve ciğerlerini paralaması anlamında kullanılmış bir insansılaştırma metafordur. Yukarıdaki anlatıya göre bu durum, çalgının/turnanın ya da türkü yakıcısı ozanın sinesini yaralamış ya da ciğerlerini paralamıştır. İşin ilginç tarafı bu acı, çalgının, turnanın ya da ozanın dertli dertli inlemesini, başka bir deyişle güzel ezgiler üretmesini sağlamaktadır. Tasavvufta acının, insanı eğitmesi ve ruhu güzelleştirmesi özelliklerinden dolayı istenen bir şey olması, “ney” e yönelik algıda da bulunmaktadır. “Ney”in acısından dolayı dertli dertli inlemesi ve feryat etmesi durumu, ilerleyen alt başlıkta detaylandırılacaktır.

Gel Benim Sarı Tamburam

Gel benim sarı tamburam,
Sen ne için inilersin?
İçim oyuk, derdim büyük,
Ben anın'çin inilerim

Koluma taktılar teli,
Söyletirler bin bir dili,
Öldüm ayn-ı cem bülbülü,
Ben anın'çin inilerim.

Koluma taktılar perde,
Uğrattılar bin bir derde.
Kim konar, kim göçer burda?
Ben anın'çin inilerim.

Göğsüme tahta döşerler,
Durmuyup beni okşarlar,
Vurdukça bağrım deşerler
Ben anın'çin inilerim.

Gel benim sarı tamburam,
Dizler üstünde yatıram,
Yine kırıldı hatıram,
Ben anın'çin inilerim.

Sarı tamburadır adım,
Göklere ağar feryadım,
Pir Sultan'ımdır üstadım,
Ben anın'çin inilerim.

(Eyüboğlu, 1077: 114)

Pir Sultan Abdal'a ait olan ve farklı farklı yörelerde varyant ezgilerle seslendirilen yukarıdaki dörtlüklerde de ozanın sarı tambura ile söyleşmesi, aslında kendisini tasvir etmesidir. Çalgının tümüne ait parçaların yukarıdaki ibare ve deyimlerde ele alındığı gibi insan uzuvlarına benzetilmesi durumu, zaten dörtlüklerde mevcuttur; kol ve göğüs gibi.

İlk dizede tasvir edilen ve çalgının inlemesine neden olan “içi oyukluk” durumu, çalgıya ait olan rezonans kutusunun ozana benzetilmesiyle ilintilidir. Bu dünyaya atılırken içi oyularak biçimlendirilen çalgı, tıpkı ozanın kendisinin Tanrı tarafından biçimlendirilmesi gibi bir nedenden dolayı feryat etmiş olur; ozan da tıpkı çalgı gibi içi oyuk olduğu (insanın baş kısmındaki doğal rezonans alanı) için inlemektedir. İkinci dizede yer alan “bin bir dili söyletme” mevzusu da, ozanın kendi söylediği türkü/deyiş gibi farklı yelpazedeki tür çeşitliliğinin ve konu içeriğinin tamburayı inletmesi bağlamında kullanılmaktadır. İkinci dörtlükteki kola takılan tel ve üçüncü dörtlükteki kola takılan perde, çalgının müzikal bir özellik kazanarak dertli dertli inlemesini sağlamaktadır. Bu durum da tıpkı Hakk’ın insanı biçimlendirilmesi gibi insanın da çalgıyı biçimlendirmesi sonucu ortaya çıkan bir durumdur ve çalgı ve insan özdeşliğini betimler. Üçüncü dörtlükte ifade edilen perdeler üzerindeki hareketlilik ise, insanın konar-göçerliğini ve gelip-geçiciliğini metaforize etmektedir. Dördüncü dörtlükte göğse (bağlama kapağı) döşenen tahta, ya okşanmak ya da vurulmak suretiyle tamburayı inletmektedir. Burada bağlamanın okşanma ya da vurulma sonucu gösterdiği inleme tepkisi de çalgının insansılaştırılmasıdır; insan da dışarıdan gelecek olan acı ya da haz temelli etkilere karşı aynı tepkiyi gösterecek ve inleyecektir.

Beşinci ve altıncı dörtlüklerde ise, çalgı ile ozanın tam bir bütünleşmesi söz konusudur. Beşinci dörtlükte ozan, bağlamasını dizleri üzerine yatırarak eski hatıralarını yaşatmak istemektedir. Ozanın, bağlama icrasını bağlamayı dizleri üzerine yatırarak oluşturduğunu vurgulamasının en önemli nedeni, çalgıya duyduğu sevgi ve muhabbeti, çalgıyı bir çocuk ya da sevgiliye benzeterek anlatmasıdır. İlk beş dörtlükte ozan, yalnızca bağlamasını ve dolayısıyla bağlama aracılığıyla kendisini tasvir ederken, son dörtlükte ilk defa sarı tamburayı konuşturmakta; tambura, adının sarı tambura olduğunu, feryadının göklere ağdığını ve üstadının Pir Sultan olduğu için inlediğini ozanın ağzıyla ifade etmektedir. Böylelikle ozan, hem tamburaya kendi mahlasını (Pir Sultan) söyletmiş olur, hem de sarı tamburanın ağzından kendini metheder.

Bağlama

Her sevgi bir düğüm atmış koluna	Aslı saçlarını yönüne sermiş
Dokundukça inler yarası vardır	Altı tel koparıp göğsüne germiş
Irak gönüllerin uçurumuna	Kerem yarasından bir kabuk vermiş
Ezgiden bir köprü kurası vardır	Sızlaya sızlaya vurası vardır

Kaynak: Yetik Ozan, <https://www.antoloji.com/baglama-siiri/>

Yetik Ozan’a ait olan ve orijinali 16 dörtlükten oluşan bağlamaya yönelik yukarıdaki halk şiiri formatı da insan-çalgı özdeşliğini betimlemektedir. İlk dörtlükte bağlamanın perdelerini sabitlemek için atılmış düğümlerin

dokunuldukça ses çıkarması, çalgının yarasından dolayı inlemesi biçiminde metaforize edilir. Dörtlükte bağlamanın, kavuşamayanların arasına ezgilerle köprü kurduğu ifade edilir. İkinci dörtlükte ise bağlamaya ait altı telin, Aslının saç tellerini göğsüne döşemesi gibi bağlamanın göğsüne (kapak kısmı) döşendiği ve sazın kapak kısmının ise Kerem'in göğüs kabuğu ile oluşturulduğu ve bu bağrı yaralılık durumu nedeniyle çalındıkça göğsün sızladığı metaforizasyonu kullanılmaktadır. İkinci dörtlükte ise ozan, bağlamanın Aslı-Kerem gibi âşıkları metaforize ettiğini ve çalgının ilhamını aşktan alarak feryat ettiğini, anlatımında betimlemektedir.

Alevilikte Su Dolabında (Su Değirmeni) İnsan-Çalgı Özdeşliği Algısı

Alevilikte su dolabının türkü ve deyişlerde ozanla özdeş olarak algılanması olgusunu söz varlığı örnekleri üzerinde göstermeden önce, niçin bu tür bir aktarım geleneğinin var olduğu tartışılmalıdır. Su dolabının en önemli özelliği, mekanik ve döngüsel bir biçimde aynı hareketleri yaparken, aslında dünyanın, evrenin, zamanın ve mekânın döngüsellğine benzetilmesidir. Dolap, bu tek düze döngüsellığı nedeniyle evrenin döngüsellığı, müziğin ritmi ve Tanrının zikri ile özdeşleştirilmektedir. Su dolabı, tıpkı çalgılar gibi, özellikle de bağlama gibi algılanmasından dolayı, su dolabına ilişkin türkü ve deyişlerin “Alevilik” de “Bağlama”da “İnsan-Çalgı Özdeşliği Algısı” adlı alt başlığın altında ele alınması tarafımızdan uygun görülmüştür, burada bu ortaklığa ilişkin birkaç analizde bulunmak isteriz:

1. Dolap da tıpkı bağlama gibi derli dertli inler.
2. Dolap da tıpkı bağlama gibi ait olduğu dut dalından, başka bir deyişle ana vatanından ayrı düştüğü ve Tanrı tarafından yeni bedenine kavuşturulduğu için feryat içerisindedir.
3. Dolap da tıpkı bağlama gibi yad eller kendisine dokunduğu için dertli dertli ağlar, buradaki yad el, onu ilk halinden farklı bir hale sokan ve düzenini (akordunu) değiştiren, O'na dışarıdan müdahale eden eldir. Bu el yalnızca biçimlendiren el değil, aynı zamanda dolapta dolabı döndüren, bağlamada mızrapla tellere vuran ve perdelerde gezinen eldir.
4. Dolap metaforizasyonu gibi bağlama metaforizasyonu da Yunus Emre ve Pir Sultan Abdal gibi Alevi ozanlar tarafından dörtlükler içerisinde işlenmiştir.
5. Dolap sürekli dönmesi ile bu dünyanın döngüsellğini ifade eden bir tasavvuf metaforu olmuştur, bağlama da sürekli aynı ritmik yapı ve ezgi dizilerini döndürerek bu dünyanın döngüsellğini ve çarkını temsil etmektedir. Dolayısıyla iki gereç de müziği ve müzik aracılığıyla evreni betimleyen tasavvufi birer metafor halini almışlardır.

Şimdi su değirmeni aracılığıyla işlenen bu tasavvufi anlatıma ilişkin iki örnekle, su dolabının niçin müzik ve çalgı ile ilişkilendirildiği ve ne gibi metaforların kullanıldığı daha detaylı olarak ele alınacaktır.

Benim Adım Dertli Dolap

Benim adım dertli dolap
Suyum akar yalap yalap
Böyle emreylemiş çalap
Derdim vardır inilerim

Ben bir dağın ağacıyım
Ne tatlıyam ne acıyım
Ben Mevla'ya duacıyım
Derdim vardır inilerim

Dolap niçin inilersin
Derdim vardır inilerim
Ben Mevla'ya âşık oldum
Anın için inilerim

Beni bir dağda buldular
Kolum kanadım kırdılar
Dolaba layık gördüler
Derdim vardır inilerim

Dülgerler her yanım yondu
Her azam yerine kondu
Bu imkân Hak'tan geldi
Derdim vardır inilerim

Suyum alçaktan çekerim
Dönüp yükseğe dökerim
Görün beni neler çekerim
Derdim vardır inilerim

Yunus bunda gelen gülmez
Kişi muradına ermez
Bu fani de kimse kalmaz
Derdim vardır inilerim

Kaynak: http://www.siir.gen.tr/siir/y/yunus_emre/dolap_nicin_inilersin.htm

Yukarıdaki dörtlüklere göz atıldığında, ilk dörtlükte dertli dolap kendini takdim eder. İkinci dörtlükte, bir ağaçtan oluştuğunu söyler. Üçüncü dörtlükte, Tanrı aşkından dolayı inlediğini söyler. Dördüncü dörtlükte bir dağdan indirilerek kendisine şekil verildiğinden ve dolap biçimine sokulduğundan söz eder. Beşinci dörtlükte, oluşumunun macerasını anlatır; bu macera içerisinde dolap, bedenlenişini Haktan gelen bir imkân olarak görmesi nedeniyle ozan dolabı kendisine benzetmektedir. İnsanın bedenlenmesi de Hak'tan gelmiştir. Altıncı dörtlüğe dikkatli bakıldığında, dolap su taşınması ve suyu alçaktan yükseğe çekmesiyle bir yük ve meşakkat altına girdiği için, bu yönüyle dertlidir. Yedinci ve son dörtlükte dolabı konuşturan Yunus Emre, kendi mahlasıyla dünyanın faniliği ve murat almanın ve gülmenin olanaksızlığını, bu nedenle derdi olduğunu ve inlediğini vurgulayarak, anlatım ve metaforlarını dolabın ağzından konuşturur.

İnilersin Dolap Derdin Ne Senin

Ali Ali deyü ne inilersin
İnilersin dolap derdin ne senin
Sen de benim gibi yardan m'ayırdın
İnilersin dolap derdin ne senin

Sana yad ellerin eli mi değdi
Yoksa ırakibin dili mi değdi
Yaz bahar ayının seli mi değdi
İnilersin dolap derdin ne senin

Dolap iniledi düştü ırmağa
Muhammed'in hub cemalin görmeğe
Hasan Hüseyin'e bir su vermeğe
İnilersin dolap derdin ne senin

Pir Sultan Abdal'ım aşka dayandı
Hasret narı ile ciğerim yandı
Yoksa Hüseyin'den haber mi geldi
İnilersin dolap derdin ne sen

Kim kesti getirdi seni yerinden
Dağlar taşlar ah eyledi zarından
Sen de mi ayrıldın nazlı yarinden
İnilersin dolap derdin ne senin

(Eyüboğlu, 1977: 125)

Yukarıdaki Pir Sultan mahlaslı deyişte su dolabı anlatısı, Hz. Muhammed ve Ehl-i Beytle birleştirilmiştir. Bu birleştirme, dolapla sembolize edilen tasavvufi metafora, Alevi-Bektaşî kimliğinin eklenmesi anlamında okunmalıdır.

Yukarıdaki ilk dördlükte “Ali Ali diye inleyen dolap”, aslında Tanrıyı zikretmektedir; başka bir deyişle dolabın mekanik bir biçimde, bir ritim ve tempoyla dönmesi, “Ali Ali diye inlemesi” biçiminde metaforize edilir. İkinci dördlükte dolabın ırmağa girmesi, kendi aksi olan su üzerindeki Hz. Muhammed’in yansımasını görmek ve Hasan-Hüseyin’e su vermek içindir. Bu dördlükte su, aynı zamanda Hasan-Hüseyin aracılığıyla mazlumluğu, ebedi yaşamı ve ölümsüzlüğü metaforize etmektedir. Üçüncü dördlükte dolap, dağlardan kesilen ağaçlarla vücuda getirilen ve yurdu-yuvası olan dağlar ve taşlardan koparıldığı için dağın ve taşın zarından ah eylediği bir aygittir. Burada da tıpkı “ney” çalgısında olduğu gibi dolap, Tanrı tarafından ait olduğu yerden koparılacak bu dünyaya atılmış olmanın verdiği acı nedeniyle dertli ozanı metaforize etmektedir. Dördüncü dördlükte dolabın inlemesi, yad ellerin elinin, rakiplerin dilinin ve yaz bahar selinin değmesine dayandırılmaktadır. Dolap, bir yabancıнын eli değerek zarar görmesinden ya da bir rakibinin kötü sözünden dolayı inlemekte, acı çekmekte ve müzik yapmaktadır. Burada dolap, yine ozanın kendisiyle özdeşleştirdiği bir gereç olmuştur. Ayrıca bu dördlükte dolap, bir su dolabı olduğu için doğal olarak yaz bahar seliyle dönmeye başlar ve çıkardığı sesler de dertli dertli inlemesine neden olur. Burada da yine, dolabın ozanın kendisi ile özdeşleşmesini sağlayan bir metafor vardır. Burada sel, kötü bir olay ya da afettir ve bu olaya maruz kalan, dertli olduğu için inler. Başka bir deyişle kendisine yaz-bahar seli değdiği için dönerek inleyen dolap, aslında ozanın kendisini onunla özdeşleştirdiği bir metafordur. Beşinci ve son dördlükte

ise ozan (Pir Sultan Abdal), mahlasını anarak dolabın ağzından konuşmakta, aşka dayandığını, dağlardaki ağaçlardan kesilerek yurdundan ayrılmış bir nesne olan dolaba atıf yaparcasına hasret narı ile ciğerinin yandığını, Hüseyin'den haber gelip gelmediğini sorarak değirmenin inlediğini ve derdinin ne olduğunu sormaktadır.

Mevlevilikteki “Ney”de İnsan-Çalgı Özdeşliği Algısı

Mevlana, Mesnevi'sine “ney” ile başlar: “Dinle, bu ney nasıl şikayet ediyor, ayrılıkları nasıl anlatıyor: Beni kamışlıktan kestiklerinden beri feryadımdan erkek, kadın...herkes ağlayıp inledi. Ayrılıktan parça parça olmuş kalp isterim ki, iştihak derdini açayım. Aslında uzak düşen kişi, yine vuslat zamanını arar” (Mevlana, 1991: 1).

Ney'in kamışlıklardan ayrılması ile feryat etmeye başlaması bir metafordur. Ney, ana vatanı olan kamışlıklardan ayrılmış ve biçime sokularak yeni bedenine kavuşmuştur; sevdiğine kavuşmak için vuslat zamanını beklemektedir. Ney'in bu hikâyesi, bir anlamda insanı metaforize etmektedir. İnsanın metaforize edilebilmesi için neyin kullanılması, insanın kendi duygu ve ruh durumunu müzikle ifade etmesinden ve müziğin de bu dışı vurumu vokalin yanı sıra diğer çalgılarla yapmasından ileri gelmektedir. Çalgı, insanı ve onun duygu durumunu ifade ettiğine göre insan ne ise çalgı da o şekle bürünmüştür. Mevlevilikte ney, insan şekline bürünmüş, insan olmuştur; tıpkı Alevilikte bağlamanın insan şekline bürünmesi ve insan olması gibi.

Ayrıca bu metaforizasyonun simgesel bir boyutu da vardır. Sûfilikte var olan ruh-madde düalizmi ve maddenin zaten ölü olması ve ruhun (canın) ölümsüz olması, bir tema olarak “ney” ile işlenmiştir. Tanrı, kendi ruhundan üfleyerek insanı bedenlemiş, husule getirmiştir. Dolayısıyla insanın akli ve ruhu, Tanrısal akıl ve ruhun bir parçasıdır, insan ölmeyecektir, O'na, ait olduğu yere geri dönecektir. Bu nedenle Mevlevilikte ölüm yoktur, Tanrıya kavuşma, vuslat vardır. Mevlana'nın Hakka yürüyüş günü anılırken “Vuslat Günü” ya da “Şeb-i Arus” (düğün gecesi) olarak anılmaktadır. Benzer biçimde Alevilikte de ölüm yerine “Hakk'a yürüme” sözcüğü kullanılmaktadır. Bu algı, ruhun ölümsüzlüğüne ve ölüm olarak düşünülen fenomenin ruhun Tanrıya göçü olduğu inancına ilişkindir. İnsan-Tanrı-evren özdeşliği düşüncesi, ölümle çelişmektedir. Ağaçtan yaprak döküldüğünde yeni yapraklar çıkar ve ağaca bir şey olmaz, kurbağalar öldüğünde kurbağanın neslinin tükenmediği gibi, bu düşünce içerisinde bir ölüme bin diriliş karşılık gelir.

Ruh, ait olduğu yerde olmadığı ve maddeye bağlı olarak yaşadığı için bu dünyaya atılışı bir azap, bir ıstıraptır. Bunun içindir ki ney, ait olduğu kamışlık tarlasından dünyaya atıldığı ve ney olarak husule getirildiği için ıstırap çeker ve

feryat eder, o feryatların toplamı da müzik olmuştur; neyin hikâyesi, insanın hikâyesini metaforize edebilmek için kuşaktan kuşağa aktarılıp getirilmiştir. Aynı metaforizasyonu Alevilikte bağlama ve su dolabı özelinde ele almıştık:

Bahçede dut iken bilmezdin sazı hey	Kim kesti getirdi seni yerinden	Beni bir dağda buldular
Bülbül konar mıydı dalına bazı hey?	Dağlar taşlar ah eyledi zarından	Kolum kanadım kırdılar
Hangi kuştan aldın bu avazı hey	Sen de mi ayrıldın nazlı yârinden	Dolaba layık gördüler
Söyle doğrusunu sen inkâr etme hey	İnilersin dolap derdin ne senin	Ben onun için inilerim
(Âşık Veysel Şatıroğlu)	(Pir Sultan Abdal)	(Yunus Emre)

Âşık Veysel’de saz ve Pir Sultan’da ve Yunus Emre’de dertli dolap, dağda ya da bahçede ağaçken değil, çalgı olarak vücuda getirildikten sonra feryat etmeye başlamışlardır. Oluşturulan müziğin nedeni, bu feryattır aslında. “Ney”in oluşumundan sonraki feryadına da bu perspektifle yaklaşmak gerekir.

Yukarıda da değinildiği gibi özellikle Mevlevi Geleneğinde ney “çalınmaz”, “üflenir”. Neyin çalınmaması ve üflenmesi, yine çalgının insansılaştırılmasıyla ilgilidir. Ney, üflenerek kendisine nefes verilen, hayat verilen bir çalgıdır; tıpkı Tanrının insanlara kendi özünden ruh üfleyerek yaratması gibi müzik de insanın neye ruh üfleyerek yaratıcılık gösterdiği bir süreçtir. Eş deyişle Tanrının bir parçası olan insan, Tanrıdan aldığı cüz’i yaratma özelliğini neye üfleyerek bir anlamda da neye hayat verir, cansız olan “ney”e nefesiyle üfleyerek ona can (ruh/ hayat) kazandırır. Ayrıca neyin insanla özdeş diğer bir özelliği de insan gibi nefes taşıması olarak algılanır. O nefes, metafora göre neyin insan gibi bir ruha sahip olmasından kaynaklanır ve bu ruh ve nefes, insan gibi müzik üretmeye uygun bir varlık olmasını sağladığı için müziği üretir. Nefes, Anadolu Tasavvufunda içerisinde Hakkın kelamını barındırdığı için önemlidir. Canı olanın aklı ve nefesi vardır ve o nefesle kelamı zikredebilir.

SONUÇ

Semavi dinlerin içerisine taşınmış olsun ya da olmasın, tüm ezoterik öğretiler içerisinde ruh ve madde düalizmi bulunmaktadır. Bu düalizm inancı, Tanrı-insan-evren özdeşliğinin doğal bir sonucudur. Tanrı, insan ve evrenle özdeş olduğu zaman, ölüm olanaksız hale gelmektedir. Eğer Tanrı ve evren birbiri ile özdeşse ve ölümsüzse, Onların bir parçası olan insanın da ölmemesi gerekmektedir. O halde insanın ölümü nereden gelmektedir? İnsanın ölümü, tüm canlılarınkı gibi bir algı yanılgısıdır ve ölmez, Hakka yürür. Biyolojik varlık son bulduğu zaman insana ne oluyor? Ezoterizm içerisinde insanın zaten bir ölü olan bir maddi varlığı, bir de ölümsüz olan ruhu bulunmaktadır. Yunus Emre’de bu düşünce, şu şekilde dile getirilir:

Ten fanidir can (ruh) ölmez/ Gidenler geri gelmez
Ölür ise ten ölür/ Canlar (ruhlar) ölesi değil

Ruh, bu dünyaya ve yaşama fırlatıldığında kendisini kafesleyen bir bedene hapsolmakta iken, biyolojik varlığı son bulduğunda bedeninden ayrılarak göğe yükselmektedir, başka bir deyişle ruh ölümsüz ve holistiktir; madde ise zaten cesettir. Ezoterik öğretisi sahibi Platon'un *Devlet* adlı eserinde yer alan *Pamphylia*'dan gelme *Armeios* oğlu *Er*'e ilişkin efsane, aslında bu dünyaya fırlatılmadan önce insanoğlunun kimliğini ve ruhunu nasıl seçtiğini göstermektedir. Efsane içerisinde *Er*, erdemli bir insan, nam-ı diyar insan-ı kâmil olduğu için ölümsüzlüğe ulaşmış ve devriye döngüsünü durdurmuştur; Tanrısal varlık, bir kâmil olarak *Er*'de görünürlük kazanmıştır (*Devlet*, 1992: 301-306). *Er* efsanesi, ezoterik felsefenin mitolojik bir tasviri olarak ruhların ölümsüzlüklerini ve aşağı ya da yukarı yöndeki devredilişlerini anlatmaktadır. Aynı biçimde Platon'un *Phaidon* diyalogu da, ruh ölümsüzlüğünü arar ve ispatlamaya çalışır (*Platon*, 1989). Platon'un *Devlet* adlı kitabında ve *Phaidon* adlı diyalogunda, kendisine Antik inanışlar ve Pisagoras'tan ulaşarak sistematize edilen ruh ölümsüzlüğü düşüncesi, Plotinos'u ve büyük ölçüde İslam filozoflarını da etkilemiştir. Doğal olarak bu mistik algı, çalgılara ve müziğe olan bakışı da şekillendirmiştir.

Anadolu tasavvufu içerisinde çalgılara atfedilen algı, tamamen En-el Hakk düşüncesi içerisinde insanın Tanrı ve evren karşısındaki durumuna yönelik genel algının çalgılar aracılığı ile oluşturulan metaforizasyonuna ilişkindir. Bu çalışmada, Anadolu tasavvufunda insanın çalgıyla özdeş algılanması ve bu algının metaforlarla ifade edilmesi durumu, "bağlama" ve "ney" özelinde ele alındı. Çalışmada öncelikle tasavvufun etimolojisi, anlamı, kökeni ve varlığı üzerinde duruldu. Ardından, Tasavvufun Anadolu motifleriyle işlenişi içerisinde çalgı algısının yeri vurgulandı. Anadolu tasavvufunda çalgının antropomorfik bir biçimde algılanışının hangi metaforlarla ve ne şekilde hayat bulduğu, Türk dilinin çalgılarla ilgili kendine özgü ibare ve deyimlerinin yanı sıra, türkü ve semah sözleri içerisinde ve Mevlana'nın *Mesnevi* eserindeki giriş kısmı üzerine yapılan bir analizle ele alındı.

Anadolu tasavvufunda ozanın ve türkü yakıcısının çalgıyla özdeş algılanmasının en büyük nedeni, ezoterizm içerisinde müziğe ayrı bir değer verilmesidir. Ezoterik gelenek içerisinde müzik, bir eğlence aracı olmaktan çok öte, geleneği ve kolektif belleği akılda tutarak kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlayan bir işleve sahiptir. Müziğe atfedilen bu önem, müziğin bir gereci olarak çalgıya da atfedilmiştir. Müzik ve çalgı, ozanın ve türkü yakıcısının duygularını dışa vuran birer gereç olduğuna göre, müziğin ve çalgının kendisi ya ozan ya da ozana yakın biri olarak kişiselleştirilmektedir. Bu anlamda çalgı ozanın kendisine, bebeğe, turnaya vb. benzetilmektedir. Çalgının içli feryadı, Tanrı

katındaki ana vatanından bu dünyaya fırlatılarak beden kafesine hapsedilmiş olan ruhun acılı duygu durumunu betimlemektedir. Çalgının feryadını sağlayan içinin oyukluğu ise çalgının rezonans kutusunu metaforize etmektedir ki bu metaforizasyonda da insanın baş bölgesine ait rezonans kutusu betimlenerek ruh, ait olduğu yer olan evrensel akla ya da Tanrı katına özlem duyarcasına içli içli feryat etmektedir. Bağlama ait olduğu vatan olan “dut dalı”ndan koparılırken, ney de ait olduğu vatan olan “kamuşluklar”dan koparılırken, aslında aynı feryadı söylemektedirler; çalgıların feryadı, işte bu nedenden dolayı insanın feryadının aynısıdır. Tıpkı, Platon’un ‘Er’ efsanesinde olduğu gibi.

KAYNAKÇA

Akdoğan, Bayram (2003), “Türk Din Mûsikîsinin Anadolu’da Doğuşu ve Tarihi Seyri Hakkında Bazı Mülâhazalar”, A.Ü.İ.F. Dergisi, XLIV (1): 345-371.

Arberry, Arthur J. (1998), An Introduction of the History of Sufism: The Sir Abdullah Suhurawardy Lectures for 1942 (New Delhi: Orient Longman Limited).

Bakiler, Yavuz Bülent (1989), Aşık Veysel (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları).

Güray, Cenk (2009), “Anadolu’da İnanç ve Müzik İlişkisi”, Folklor-Edebiyat Dergisi, Mart 2009.

Güray, Cenk (2010), “Semâ’dan Semah’a Bir Sonsuz Devir”, Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, 56: 119-152.

Doğan, Mehmet (2008), Büyük Türkçe Sözlük (İstanbul: Pınar Yayınları).

Eyüboğlu, Sabahattin (1977), Pir Sultan Abdal (İstanbul: Cem Yayınevi).

Kabaağaç, Sina ve Erdal Alova (1995), Latince-Türkçe Sözlük (İstanbul: Sosyal Yayınları).

Mevlana (1991), Mesnevi (Çev. V. İzbudak) (İstanbul: MEB Yayınları).

Mustan Dönmez, Banu (2014), Alevi Müzik Uyanışı (Ankara: Gece Kitaplığı).

Nişanyan, Sevan (2009), Sözlerin Soyağacı Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü (İstanbul).

Ocak, A. Yaşar (2005), Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri (İstanbul: İletişim Yayınları).

Platon (1992), Devlet (Çev. Sebahattin Eyüboğlu, M.Ali Cimcoz) (İstanbul: Remzi Kitabevi).

Platon (1989), Phaidon (Çev. Suut K. Yetkin, Hamdi R. Atademir) (İstanbul: MEB).

Schimmel, Annemarie (1971), Mystical Dimentions of Islam (Chapell Hill: University of North Carolina Press).

Tonaga, Yasushi (2013), Islam and Sufism (Nagoya: The University of Nagoya Press).

Turcan, Robert (2000), The Cults of the Roman Empire (USA: Blackwell Publishers).

Türkçe Sözlük. (2005), Türk Dil Kurumu Yayınları (Ankara: Akşam Sanat Okulu Matbaası) (10. Baskı).

Wakamatsu, Hiroki (2014), “Antropolojik Yaklaşımla Hızır İnancı: Dersim Bölgesinde Uygulanan Dinî Ritüeller”, Hünkâr Alevilik Bektaşılık Akademik Araştırmalar Dergisi, 2: 15-25.

Varişoğlu, M. Celal (2003), “Türk-İslâm Sanatlarının Felsefesi Bağlamında Müzik-Şiir Yakınlaşması ve Hâtem Divanı'nda Musiki”, Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi, 14: 187-218.

Yıldırım, Cemal (2004), Ansiklopedik Çağdaş Felsefe Sözlüğü (Ankara: Doruk Yayınları).

E-KAYNAK

http://www.albumsozleri.com/sarki-sozu/Divrigi-Yoresi-Turkuleri-dinle/Divrigi-Yoresi-Turkuleri-albumu/Gine-Dertli-Dertli-Turnalar-Semahi-6-sarkisini-dinle_165608 (15.05.2017)

http://www.siir.gen.tr/siir/y/yunus_emre/dolap_nicin_inilersin.htm (17.05.2017)

<https://www.antoloji.com/baglama-siiri/> (20.05.2017)