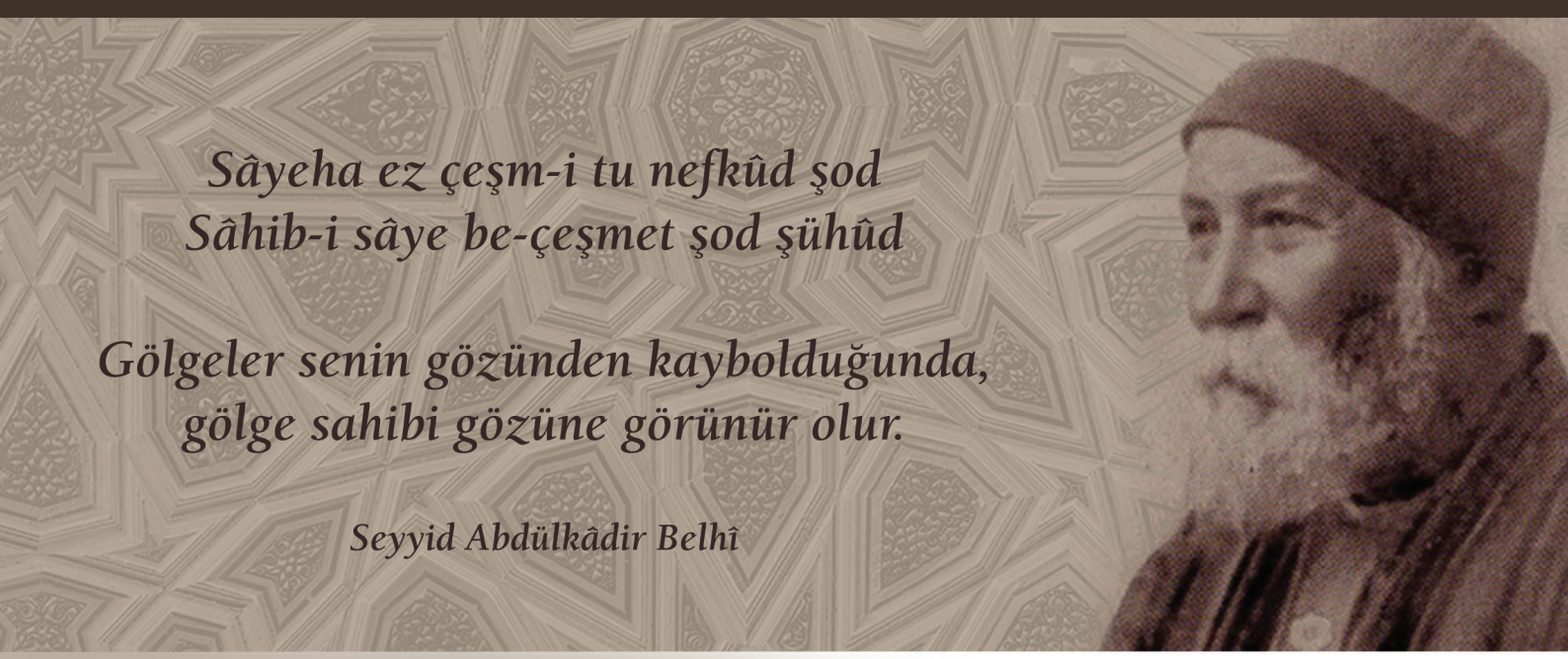
ISSN 1309-9795

MÛSİKÎ VE EDEBİYAT DERGİSİ

KADEM

Üç Aylık Mûsikî ve Edebiyat Dergisi / 26 / KIŞ 2017 / 15 ₺

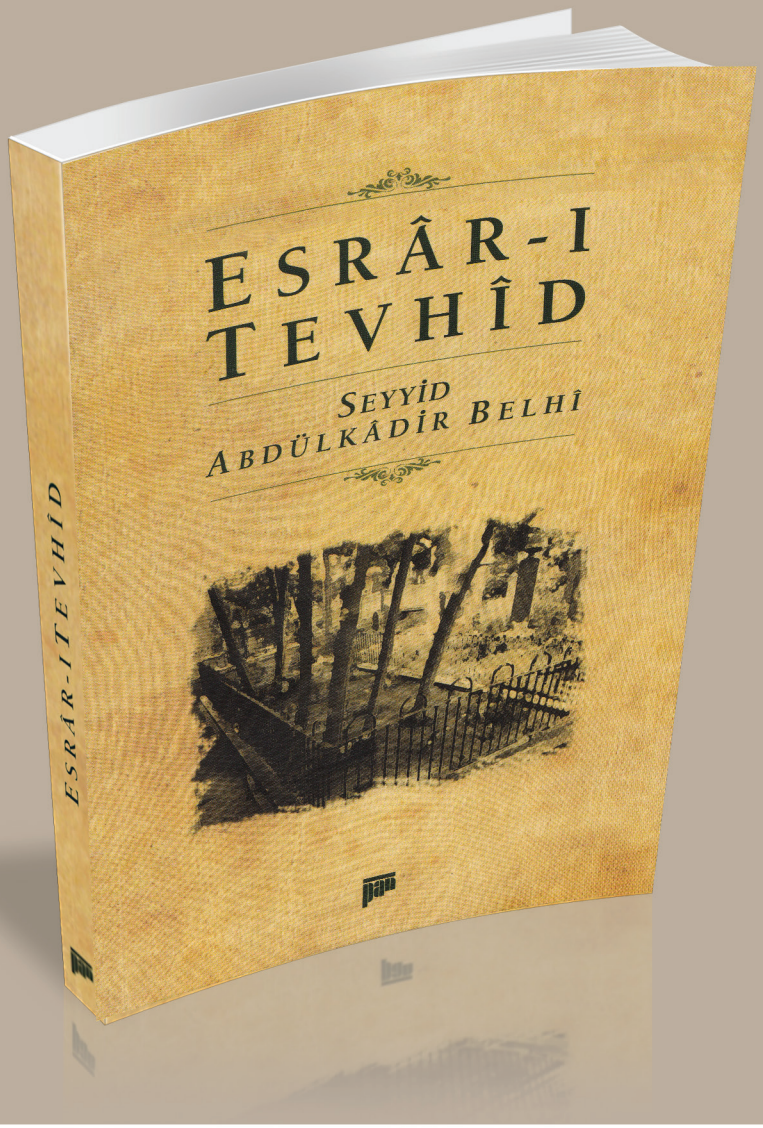
KEN'ÂN RİFÂÎ DÎVÂNI'NDAN SEÇMELERLE BAŞ BAŞA 11. BÖLÜM NEŞ'E-İ AŞK (AŞK NEŞESİ) / GÜLMİSAL GÜRSOY
ATMOSFER YARATMADA MÛSİKÎ'NİN ROLÜ VE A'MÂK-I HAYÂL / ELİF GÖRMEZ • MODERN ZAMAN KLASİĞİ: ALİ RIFAT ÇAĞATAY / ESRA ÇELİK • İZMİR'DE GÖNÜL EHLİ BİR BESTEKÂR-ŞÂİR AYHAN ALTINKUŞLAR ÜNAL ŞENEL • YÂ HAZRETİ MEVLÂNÂ / DR. İZZET KAÇAR • BİR KÜLTÜRÜN IŞIĞINDA; DAVA ADAMI OLMAK, SEMBOLLER VE TAKTİKLER SUNİ EFE / GÜLMİSAL GÜRSOY • ŞARK MÛSİKÎSİ ETKİLEŞİMİ: TÜRK SOKAĞINDA ARAP ŞARKISI / MURAT ÖZYILDIRIM • "İSTANBUL'DA GEÇİP GİDEN BİR YOLCU OLMAK" / EMRAH ALTUNTECİM
HASAN KÂŞÂNİ'NİN HAYATI VE KENZÜ'T-TUHAF-3 / DR. ZEYNEP YILDIZ • SULTAN II. MAHMÛD'UN SANATÇI KİMLİĞİ-4 TÛBÂ AKYOL • TÜRK MÛSİKÎSİ'NDE ÇENG-4 / DR. NEŞE CAN • SULTAN ABDÜLAZİZ DÖNEMİ'NDE OSMANLI SARAYI'NDA MÛSİKÎ-3 / DR. HİKMET TOKER • İSİMLER / ELİF ÖZ • CİNUÇEN TANRIKORUR'UN ÇOCUK ŞARKILARI



Sâyeha ez çeşm-i tu nefkûd şod
Sâhib-i sâye be-çeşmet şod şühûd

Gölgeler senin gözünden kaybolduğunda,
gölge sahibi gözüne görünür olur.

Seyyid Abdülkâdir Belhî



Yıllar önce kıymetli hocamız Niyâzi Sayın Beyefendi'nin evinde çekilmiş bir fotoğrafta, duvara asılmış bir resim ve resimdeki kişinin fevkalade etkileyici bakışları dikkatimi çekmişti. Biraz araştırdıktan sonra etkilendiğim bu kişinin, yaşadığı zamanın kutbu olarak anılan Seyyid Abdülkâdir Belhî Hazretleri olduğunu öğrendim. Fakat kendisiyle esas tanışmam yine Niyâzi Sayın hocamızın hanesinden bir vesileyle edindiğim CD ile oldu. CD'de, Belhî Hazretleri'nin eserleri ve eserlerinin torunlarından Neşen Hanım tarafından yapılmış tercümeleri bulunmaktaydı. İlk açıp okumaya başladığım eser olan Esrâr-ı Tevhîd'in son beyitleri şöyleydi:

234. Be-şeş rûz keşt tesvîdeş temâmi
Şevend z'in müstefîd her hâs ü âmi

[Hepsini yazma (tamam olarak karalanması) altı gün sürdü. Her has ya da umumdan olan kimse, bundan istifâde etmiş olsun.]

235. İn ez mâ be-yâran yâdigârî
Bemâned tâ be-an rûz-i şomârî

[Bu bizden yârâna (dostlara) bir hatıra olarak hesap gününe kadar kalsın.]
İşte bu beyitler, bu kitabın yeniden yayınlanması için derin bir iştiyâk duymamıza sebep oldu.

Yüce GÜMÜŞ

ESRÂR-I TEVHÎD
Yazan: ***Seyyid Abdülkâdir Belhî***
Çeviri: ***Neşen Çağıl***
Yayına Hazırlayan: ***Yüce Gümüş***
Yayıncı: ***Pan Yayınları***

Temin İçin:
0 212 227 56 75 – 261 80 72
www.pankitap.com
www.idefix.com

EDİTÖRLERDEN...

Değerli Okurlarımız;

Maalesef günümüzde millî değerlerinden habersiz bir nesil yetişmektedir. Tarihini bilmeyen, geleneklerine ve mûsikîsine yabancı, dilini küçümseyen insanların sayısı gittikçe artmaktadır. İnsanı kalkındırmadan, onu değerlerine karşı şuurlandırmadan atılacak her adım, başarısızlığa mahkûmdur. Asıl olan, onu hem kendi benliğiyle hem de toplumla uzlaşmaya götüren bir terbiye ile beslemek, bu şekilde eğittikten sonra aktif hâle getirmektir. Eğer millî bir eğitim felsefesi oluşturmaz, insan yetiştirmeye verdiğimiz değeri tekrar canlandıramazsak geleceğimizden ümidimizi kesmek yerinde olacaktır.

Bizler, yaratmış olduğumuz büyük medeniyetin yüceliklerini dünyaya kabul ettirecek bir yolda yürümeli, mevcut değerlerimizin propagandasını yapmalı, gerek dil, gerek edebiyat, gerek mûsikî ve gerekse mimarîmizin üzerine dikkat çekmeliyiz. İlk önce eski medeniyetimizi restore edip onu, yabancı hayranı hâline gelmiş nesillerin önüne bütün ihtişâmı ile koymalı, böylece de işe kendi kendimizi uyandırmakla başlamalıyız. Ancak bu idrakle yetişmiş nesillerden vatanına, diline, dinine, tarihine, sanatına, kısacası kendi değerlerine hizmet ve fayda beklenebilir…

İşte bu düşünceler doğrultusunda hazırladığımız yeni sayımızı siz sevgili okurlarımıza sunuyoruz. Allah hepimizin yâr ve yardımcısı olsun.

içindekiler

04 **KEN'ÂN RİFÂÎ DÎVÂNI'NDAN SEÇMELERLE BAŞ BAŞA 11. BÖLÜM NEŞ'E-İ AŞK (AŞK NEŞESİ)**
Hazırlayan: Gülmisal GÜRSOY

12 **ATMOSFER YARATMADA MÛSİKÎ'NİN ROLÜ VE A'MÂK-I HAYÂL**
Elif GÖRMEZ

16 **MODERN ZAMAN KLASİĞİ: ALİ RIFAT ÇAĞATAY**
Esra ÇELİK

20 **İZMİR'DE GÖNÜL EHLİ BİR BESTEKÂR-ŞÂİR AYHAN ALTINKUŞLAR**
Ünal ŞENEL

23 **YÂ HAZRETİ MEVLÂNÂ**
Dr. İzzet KAÇAR

24 **BİR KÜLTÜRÜN IŞIĞINDA; DAVA ADAMI OLMAK, SEMBOLLER VE TAKTİKLER SUNÎ EFE**
Gülmisal GÜRSOY

32 **ŞARK MÛSİKÎSİ ETKİLEŞİMİ: TÜRK SOKAĞINDA ARAP ŞARKISI**
Murat ÖZYILDIRIM

36 **"İSTANBUL'DA GEÇİP GİDEN BİR YOLCU OLMAK"**
Emrah ALTUNTECİM

40 **HASAN KÂŞÂNİ'NİN HAYATI VE KENZÜ'T-TUHAF -3 KENZÜ'T-TUHAF'IN İNCELENMESİ**
Dr. Zeynep YILDIZ

42 **SULTAN II. MAHMÛD'UN SANATÇI KİMLİĞİ - IV**
Tûbâ AKYOL

47 **TÜRK MÛSİKÎSİ'NDE ÇENG – 4**
Dr. Neşe CAN

50 **SULTAN ABDÜLAZİZ DÖNEMİ'NDE OSMANLI SARAYI'NDA MÛSİKÎ - 3**
Dr. Hikmet TOKER

52 **İSİMLER**
Elif ÖZ

61 **KADEM NOTA ARŞİVİ CİNUÇEN TANRIKORUR'UN ÇOCUK ŞARKILARI**

MÛSİKÎ VE EDEBİYAT DERGİSİ
KADEM
Üç Aylık Mûsikî ve Edebiyat Dergisi

ISSN: 1309-9795

Kağışdağı Caddesi,No:27/5 Küçükbakkalköy
Ataşehir / İSTANBUL
Tel: 0 216 357 20 90
www.kadem.org
www.musikiveedebiyat.com
e-posta: bilgi@kadem.org

Araştırma Kültür Düşünce Eğitim ve Mûsikî Derneği (AKDEM) İktisâdi İşletmesi adına Sahibi
Yrd. Doç. Dr. Fahrünnisa BİLECİK
(fbilecik@kadem.org)

Editör ve Sorumlu Yazı İşleri Müdürleri
Yrd. Doç. Dr. Nevnihal BAYAR
(nevbayar@kadem.org)
Yüce GÜMÜŞ (yucegumus@kadem.org)

Yayın Kurulu
(Sıralama soyadlara göre alfabetik olarak yapılmıştır.)
Prof. Rûhi AYANGİL (Mûsikî)
Dr. Savaş Ş. BARKÇİN (Mûsikî)
Yrd. Doç. Dr. Nevnihal BAYAR (Dil)
Yrd. Doç. Dr. Fahrünnisa BİLECİK (Dil)
Yrd. Doç. Dr. Gülberk BİLECİK (Sanat Tarihi)
Prof. Dr. Osman BİLEN (Felsefe)
Yrd. Doç. Dr. Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU (Sanat Tarihi)
Prof. Erol DERAN (Mûsikî)
Yüce GÜMÜŞ (Mûsikî)
Niyâzi KÜLAHLI (Mîmârî)
Yrd. Doç. Dr. Ünal ŞENEL (Edebiyat)
Doç. Dr. Murat Sâlim TOKAÇ (Mûsikî)
Prof. Dr. Mutlu TORUN (Mûsikî)
Prof. Dr. M. Baha TANMAN (Sanat Tarihi)
Prof. Dr. Ayşe ÜSTÜN (Gelenekli Sanatlar)
E. Seval YARDIM (Edebiyat)

Metin Yazarı
Doç. Dr. Cenk GÜRAY

Redaksiyon
Dr. Ayşe SADIKOĞLU, Yüce GÜMÜŞ

Nota Yazım
Yüce GÜMÜŞ

Görsel Yönetmen
Tekin ÖZTÜRK

Dağıtım Organizasyonu ve Abonelik Servisi
Serdar BAŞER
(0 536 776 42 97 - 0 216 357 20 90)

Grafik Tasarım
PROJESANAT
www.projesanat.com.tr

Kapak Resmi
Üsküdar Gravürü: John Frederick Lewis

Şekil Ofset
Matbaa San. ve Tic. Ltd. Şti.
Gümüşsuyu Cad. Litros Yolu 2. Matbaacılar Sit.
2BB 3 Topkapı / İST.
Tel: (212) 565 77 01

Fiyatı
Tek Sayı: **15** ₺
1 Yıllık (4 Sayı) Abone: **60** ₺

Yerel süreli yayın.

Ken'ân Rifâî Dîvânı'ndan
Seçmelerle Baş Başa 11 . Bölüm

Neş'e-i Aşk
(Aşk Neşesi)

Yayına Hazırlayan: Gülmisal GÜRSOY*

"Değer verdiğim yaşlı bir öğretmen hanım, yazar Safiye Erol'dan nakille sık sık "Aşk bir kaftandır, onu mankenlere biz giydiririz." derdi. Şüphesiz "mankenler" ifadesinden kasıt; podyuma çıkıp da yürüyenler değil, dünya podyumunda olanlar... Üstelik yavaş yavaş da olsa öğrenmeye başlıyorum ki hiçbir aşk, ölümsüz de olamıyor. Sevgili, para, pul, şan, şöhret vs… aşk deyip de bağlandığımız her ne ise hayatımızdan bir şekilde akıp geçerken, biz sadece sevebilirlik -âşık olabilirlik- vasfımızla ördüğümüz bir kaftanı, âdeta onların üzerlerine atıp duruyoruz ve ısrarla da yakışsın diye uğraşıyoruz. Çoğu kez o kaftan, o bedenden -o kalıptan- düşüyor ama aşk, hep hakikatini arıyor. Hakikatine koştukça da muhataplıklarımız ilginçtir, ballanıyor. Bazen bir öğretmenin ağzından dökülüveren bir söz ya da bir roman yazarının kaleminden süzülenler ya da hiç umulmaz birinden zuhur eden bir davranış hayata, taşa, toprağa, sevgiliye bakışı derinlere sürükleyip değiştiriveriyor. Artık iyice ortaya da çıkıyor ki aşk hakikatine koştukça, ilişkiler olması gereken seviyede olduğu için kıymetli. Geçen zamanın ardından siz de dönüp geçmişe gülümseyerek baktığınızda, "Evet, bir yerde bir yanlışlık var." diyorsunuz ama o yanlışlık hayatın kendisinde veya karşınızdakinde değil. Anlıyorsunuz ki idraksizlikte, taşları yerli yerine oturtamamakta… Anılar, sevinçler, hüzünler, tecrübeler ve Ken'ân Rifâî Hazretleri'nin mısrâlarından yükselen aşkın derinliklerini idrâke dâvet eden o mübarek eli. Bütün idraksizliğime rağmen, dâvet gördüğüm aşkın seyri olmalı. Gözden süzülen iki damla yaş varsa ya da yüzde beliren buruk da olsa bir gülümseyiş, o da bilelim ki hakikatine yol almakta olan aşkın neşesinden bir iz… "

O diyor ki:

Neş'e-i Aşk

Aşkın Neşesi

Öyle bir mabûba verdim gönlümü almak muhâl,
Cân ü îmânım onundur, kalmadı bende mecâl!

Öyle bir sevgiliye verdim ki gönlümü, ondan vazgeçmem imkânsız,

Bende hiç takat kalmadı! Canım, îmanım onundur,

Âşık u hayrân u mestim, mezhebim yokluk benim,
Bu vücûdum "lâ" sını nûr etti illâ-yı visâl.

Âşığıyım, hayranıyım, onunla mestlik içindeyim, mezhebim ise yokluk benim.

Ona kavuşmak arzusu, kendimi var sanmayı bitirdi.

Yokluğumu idrak ettikçe, nuru zuhur etti.

Mest ü sâkî, mey ve aşk u âşık u mâşûk benim!
Cümle mevcûdât ne varsa bende ammâ, ben hayâl!

Kendinden geçen, (hakikat şarabı) susan, âşık olan, aşk olan, sevgili olan benim!

Yaratılmış her ne varsa bende ama ben hayal!

Aşk yolunda şâh-ı dîvâne dilersen görmeğe,
Ken'ân'a bak, oldu o mâşuka mir'ât- i cemâl.

* *Araştırmacı Yazar.*

Dîvânelerin şâhını görmeyi dilersen bu aşk yolunda,

Ken'ân'a bak! Ondaki hâl, sevdiğinin güzelliğinden yansıyan.

Ken'ân'a bak! O, sevgilinin güzelliğine ayna kılınan.

Âşıkın neşesini idrake bir girizgâh:

Âşık ne ister? Sevgiliyle bir ve beraber olmak ister. Bu olduğunda mutludur, olamadığında ise hüzünlü. Meseleyi tasavvufî boyuta taşıdığımızda ise aynı mantık üzerinden yürünür. Ancak bu noktada sevgilinin adını doğru koymak gerekir. Daha önceki bölümlerde yer alan bilgilerimizi hatırlarsak; Yaratılmış, Yaradan'ın lütfettikleriyle varlık iddiası taşımaktadır. Dolayısıyla inkâr batağında dahi olunsa Yaradan ve yaratılan arasında kopmaz bağ bulunur. Allah tektir. Allah yaratandır, kendinden başka olmadığına göre yarattığını kendinden zerrelerle donatandır. O hâlde her neye yönelirsek yönelelim esasen Cenâb-ı Hakk'ın yaratmayı dilediği o zerresinden açığa çıkarmayı murat ettiklerine bir çekiliş yaşamaktayızdır… Öte yandan şu âlemde suretler değişiyor, kalıplar farklılaşıyor, zaman yerinde durmuyor, hayat şekilden şekle giriyor vs. ama şayet bakmasını bilirsek her zerre hakikati anlatıyor. Muhtelif seviyelerde de olsa zerrelerden isim ve sıfatların âşikâr olması bile eser sahibinin kendisini bildirişi… Şiirde de bunu görürsünüz "Gönlümü öyle bir sevgiliye verdim ki geri almak imkânsız." denilmektedir. Çünkü her şeyden geçilir -sevgiliden, paradan, puldan hatta dünya denilen bu diyardan gelip geçilir- ama Cenâb-ı Hak'tan geçiş mümkün olmaz. Cenâb-ı Hak, bu âlemde yarattıklarını aracı kılıyor ve yarattıklarından zuhur ettirdikleriyle kendini bildiriyor, âdeta kendini tahsil ettiriyor, böylece sınanışlar da karşımıza geliyor. Cenâb-ı Hak dilediğini kendine yaklaştırıyor, dilediğini kendinden uzaklaştırıyor. Allah'ı idrak yolunda ileri adımlar atabilmek ise neşe ve mutluluk vesilesi. Çünkü bu adımlar zerrenin aslıyla, esasıyla buluşmasındaki, aslına esasına kavuşmasındaki sevinci anlatmakta. Bu, kişinin kendindeki hakikat payına dokunması hatta bu payda vuslata koşması, onda yok olması anlamına da gelmekte. Bu olabildiği ölçüde neşe ve mutluluk hâkim. Bu olabildiği ölçüde neşe ve mutluluk etrafa saçılmakta ve dalga dalga yayılmakta…

"Cenâb-ı Hak dilediğini kendine yaklaştırıyor, dilediğini kendinden uzaklaştırıyor. Allah'ı idrak yolunda ileri adımlar atabilmek ise neşe ve mutluluk vesilesi. Çünkü bu adımlar zerrenin aslıyla, esasıyla buluşmasındaki, aslına esasına kavuşmasındaki sevinci anlatmakta. Bu, kişinin kendindeki hakikat payına dokunması hatta bu payda vuslata koşması, onda yok olması anlamına da gelmekte. Bu olabildiği ölçüde neşe ve mutluluk hâkim. Bu olabildiği ölçüde neşe ve mutluluk etrafa saçılmakta ve dalga dalga yayılmakta…"

Biraz hayat tecrübesi olan herkes nefsin bencillikleriyle bezeli bir aşkın nasıl tâkatten düşürdüğünü bilir, ancak tasavvufî açıdan bakarsak vazgeçilemeyen Cenâb-ı Hakk'ın aşkının tâkatten düşürüşü hakkında acaba ne söylenebilir?

"Benim olsun, ne pahasına olursa olsun benim olsun, her ânıyla benim olsun, hep benim olsun, daha çok olsun, bir de ölüm olmasın… vs." demek, bu böyle olmayınca da kızarak -sinirlenerek- vıdı vıdı edip bir ömrü tüketmek, kimi yorup takatten düşürmez ki! Bu yorgunluk, bizlere aşkın sığ seviyelerindeki çırpınışını anlatır. Ancak takdir edersiniz ki sığ seviyelerde çırpınış olmadan, kulaç atılıp da derinlere yol alınamıyor. Kişi, kendince de olsa insan olmayı hedefleyen ise, kendi sığlıklarından uzaklaşmak, derinliklerine yol almak üzere bir çabaya sürükleniyor. Akıntıya kürek çekmek nasıl kişiyi yorarsa, bu yolda Hakk'a teslimiyetteki zâfiyet de kişiyi öyle yoruyor ve tâkatten düşürüyor. Teslimiyet içersinde yol alış başarıldığı ölçüde ise fark ediliyor ki kişinin kendisinde keşfettiği çaba bile gerçek sevgili olan Cenâb-ı Hak'tan bir armağan. Bu idrak edildiğinde artık o beni beğensin, bu beni takdir etsin deyişler de sonlanıyor ve bu sefer nefsin bencillikleri, ego tatmine yönelik arayışları tâkatten düşüp silinmeye başlıyor. Hakk'a lâyık olabilmenin endişesi hâkim oluyor. Birimden açığa çıkanlara, üstelik nefis perdesine çarpıp da yansıyanlara göre değil, nefsin sığlıklarından, vahşiliklerinden azat, özdeki hakikat payına göre yaşamanın zevki doğuyor. Bu ise ummanlara açılıyor, hiçbir kalıpla sınırlandırılamaz -aşkın olan- Cenâb-ı Hakk'ın idrak deryasına daldırıyor.

Ancak âşık öylesine tâkatten düşmüş öylesine bitap ki, ondan son bir ses yükselmekte. O, "Derman mâşukta… Canım, imanım O'nundur." diyor. "Ben âcizim, perişanım, O dilemezse, istemezse nasıl O'nu bileyim?" Bu, Cenâb-ı Hakk'ın varlığında hiçliğinin bilinciyle baş eğen âşığın sesidir. Bu, Cenâb-ı Hakk'ın varlığında yok olunduğu gerçeğine koşuşun ilânıdır. Bu, âşığın aslıyla, esa-

sıyla kavuşmaya duyduğu arzunun, özlemin bir ifadesidir. Mâşuk dilerse, âşığın mâşuktan farklı özellikleri mâşukta erir ve âşık mâşukun derinliklerine karışıp yok oluşuyla deryalara yönelir.

Canın, imanın onun olması:

Kim güvenmek, samimiyetle inanmak istemez ki? Herkes ister. Kim hüsranı tanımaz ki? Bence herkes tanır. Çünkü Allah, putları kırandır. Dünyada kimden, neden vefa umulursa ondan cefa görüldüğü bir gerçektir. Kim nefsine esirse, onun felaket üzerine felaket yaşadığı ortadadır. Bâki olan yalnız Allah'tır ve muhabbet sadece Allah'adır. Allah, yarattıklarını ve dolayısıyla da yarattıklarından açığa çıkardıklarını vesile kılarak, tek hakikat olan kendisini idrake yol aldırır. Allah'ı ise ötelerde değil özümüzde aramak gerekir. Bu, aynı zamanda özümüze lütfedilmiş olan hakikat zerresini tahsil anlamına da gelmektedir.

Bu bilgiyi hatırladıktan sonra soralım: İman ne demektir? İman, esasen güvenmek ve samimiyetle inanmak demektir… Şimdi ise tecrübelerimizi gözümüzün önünden geçirelim; "Acaba bu âlemde kime inanmayı, güvenmeyi düşünüyoruz?" Bence Allah'a güvenip samimiyetle inanırsanız cevap; "Hem hiç kimseye, hem herkese…" Allah şüphesiz her şeyin en doğrusunu bilir. Benim için de en doğruyu bilen şüphesiz Allah'tır. Bu mantık oturduğu takdirde mesele farklı boyutlara taşınır. Hadiseler, ezâlar, cefalar dokunmaz. Bize vereceği dersi verip, katacağı değeri katıp kenara çekilir ve biz de Allah'a güvenmenin, samimiyetle O'na inanmanın getirdiği huzur ve mutlulukla yolumuzda yürürüz. O hâlde önce bir iman edelim. Kur'ân'da bildirilenlere samimiyetle bir inanalım, bağlanalım, böylece kendimizi tanıma, anlama yolunda adımlar atalım, nefsimize takılmayalım, Hakk'ı idrakten kendimizi yoksun bırakmayalım, bizi neyin biz kıldığına, neyin tamamladığına, kendimizi buldurduğuna bir bakalım ve bunun neticesinde de özümüzdeki hakikat zerresine bir dokunalım, onunla bütünleşme yolunda adım attıkça mutlu olduğumuzun bir farkına varalım. Bu olabildiği ölçüde önümüze düşünce ufukları açılacaktır. Açıldığında da göreceğiz ki yegâne canlı Allah'tır. Allah tektir. Allah kendinden başka olmadığına göre, kendinden var ederek yaratandır. Birim bunu idrak ettikçe kendisinde keşfettiği canlılığın kaynağına yönelir. Canlılığın kaynağından lütfedilenlerle anlam kazandığının bilincine varır ve şöyle der; "Canım, imanım O'nundur. Âşığıyım, hayranıyım, O'nunla mestlik içindeyim, O'na kavuşmak arzusu, kendimi var sanmayı bitirdi." Çünkü yaratılan dediğin esasen hep Hakk'ın eseri…

"Mezhebim yokluktur benim." ifadesiyle kasıt ne? Yokluğun idrâkiyle nurun zuhuru nasıl mümkün olabiliyor?

"Mezhep" sözlük anlamı olarak; bir dinin görüş, yorum ve anlayış ayrılıkları sebebiyle ortaya çıkan kollarından her biri demektir. Günümüz dünyasındaki hassasiyetlerden dolayı, "mezhep" deyince sadece bu anlamıyla ele alınabilir ancak "mezhep" kavramı; sadece dinî konulara değil her konuya uyarlanabilir. Zîra temel olarak anlayış, görüş, öğreti mânâsı taşımaktadır. Ken'ân Rifâî Hazretleri, şiirinde de geçtiği ve pek çok âlimde de olduğu gibi, İslâmiyet'i yokluk anlayışıyla yorumlayandır… Peki bu yokluk anlayışı nedir? Yukarıda yer alan şiirden hareketle îzaha çalışırsak; Allah bilinciyle yol alındıkça tâkatten düşen nefsin bencillikleri, tâkatten düştüğü o bünyede tutunamaz ve temizlenir, temizlendikçe de ardındaki esas yapının zuhuruna imkân sağlar. Ardındaki esas yapı nedir? Allah, "Ruhumdan ruh üfledim." diye buyurur. (Hicr sûresi, 29. âyet) O hâlde nefsanî arzular fırsat verdiğinde dışa taşacak olan, özdeki bu hakikattir. Bu nefis perdesine değmeksizin ne kadar dışa yansıyabilirse öz yapı da bahşedildiği en saf hâliyle mülk âleminde o ölçüde zuhur bulur. Böylece görülür ki; dış yapı, iç yapının safiyetinde yok olmuş iç ve dış, iç yapının mahiyetiyle birlenmiştir. Bu bir hedef noktadır. Bu noktaya ise Allah aşkıyla yürüyüp İslâmiyet'le şekillendikçe varılır. Varılabildiği ölçüde

de kişinin hâlinden tavrından güzellikler taşar, letafet yansır. O hâlde; "Mezhebim yokluktur benim." demek "Lâ ilâhe illallah." ilmi ile yoğruluşu anlatır.

"Lâ ilâhe illallah." ile "Mezhebim yokluktur benim." ifadesi arasında bağlantıya genel itibariyle bakacak olursak:

"Lâ ilâhe illallah." demek yani "Allah'tan başka ilâh yok." demektir. Birebir çevirdiğimizde de "İlâh yok, yalnız Allah." anlamı taşır.

Biz, şekle takıldıkça, ardındaki hakikati göremeyip yapan, yaptıranı Hak bilemedikçe, dilimizle "Lâ ilâhe illallah." desek bile, bu ifadedeki mânâyı anlamaktan ve yaşamaktan uzağızdır. Zîra şekle takılır, ona buna kızar, hatta bir takım zulümler gerçekleştirirken kendimizi bulursak, bu bize gösterir ki muhatabımızın ardındaki Allah gerçeğinin farkında değiliz. Oysa İslâmiyet'in varlığı, Kur'ân-ı Kerim'in âleme dökülüşü, Allah'ın kullarına olan muhabbetinin bir yansımasıdır. Allah, insanı güzele, iyiye, doğruya çağırarak dünya âleminin kiri, pası içinde çabalayanlara muhabbet elini uzatır.

Kur'ân, Allah muhabbeti ile kişiyi, esas yapısından farklılıklarından arınmaya teşvik eder. Allah; arzusuna göre şekillenişte, bir takım yaptırımları, cezaları, ödülleri bildirerek de yönlendirir. Böylece özü sözü -içi dışı- bir olmanın gayreti başlar. İslâmiyet'le şekillenme yolunda yoğrulan kişi, kendine Cenâb-ı Hakk'ı ilâh edinir, nefsini değil… Oysa bencilliklerinin, nefsanî hazlarının, ego tatminlerinin peşinde koşan, nefsinin putlarına tapınmaktadır. Kendisine uzanan Muhammedî ele yapışan ise nefsin ilâhlaştırılmasından kurtulabileceği gibi ikilik algısından dahi sıyrılıp, vahdet noktasını idrake yönelir. Halk arasında da denilir ki; "Sen çıkınca aradan, kalır Yaradan." Bütün mesele de zaten, o "senin" aradan çıkışıdır. Yani öz yapıdan farklı arzu ve isteklerin, öz yapının arzusunda birlenişi son derece çetin bir mücadeleyi gerektirir.

Ancak bu mücadelede başarı söz konusu oldukça yaratılmışın gözünde Allah'tan gayrıyı algı silinir. Böylece Allah'tan gayrıyı ilâh edinme, nefse tapınma süreci de biter. Yaratılmış, Cenâb-ı Hakk'ın varlığında yoktur. Bu hâl bize vahdet mertebesini (Cenâb-ı Hakk'ın birliğini) idrak ettirir. Yaratılmış, Cenâb-ı Hakk'ın lütfettikleriyle varlık iddiası taşıdığının farkına vardığında ise bu vahdetten kesrete (çokluk algısına) geçişi anlatır. Bu yolda da yaratılmış, aslıyla kavuştukça, buluştukça mutludur. Böylece aşk yol aldırdığı gibi aşkın hakikatinden neşe taşar, yayılır.

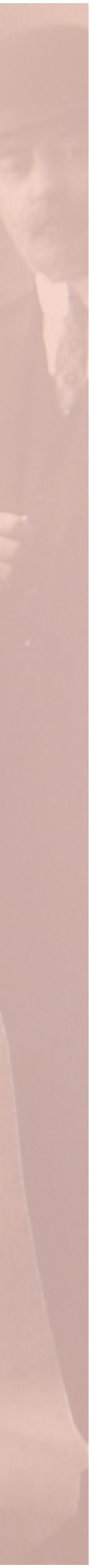
Dilerseniz bu noktada, incelemekte olduğumuz şiirimizle doğrudan ilişkisi olmayan, ancak zihinleri kurcalayabilecek iki soruya kısaca cevap vererek ilerleyelim.

Yapan da yaptıran da Allah olduğuna göre niçin suç ve ceza var?

Her zerrede olduğu gibi, celâl de cemâl de Hakk'ı bildirir, ancak gidip her hâlde yılana sarılmazsınız. Çünkü bilirsiniz ki onda bir celalî tecelli *(görünüş)* vardır, ama yine bilirsiniz ki onu da yaratan Allah'tır ve ondan da Cenâb-ı Hakk'ın isim, sıfat zerresi diğer yaratılmışlardan farklı boyutta olsa da yansır. Suç ve ceza meselesini de aynı mantık üzerinden düşünmek yerinde olur. Şayet bir suç söz konusu ise, bu suç kendi seviyesi üzerinden cevap bulur. Zîra âleme yansıttığımızın -suç seviyesinde veya değil- mutlaka bize kendi seviyesi üzerinden getirisi, hatta getirileri vardır. Nefis engelinden arındıkça Cenâb-ı Hakk'ın muradının ne olduğu net işitilir. Gönle net düşer. Nefsin sığlıkları, azgınlıkları şayet fırsat vermezse, gölgelerse, hakikati örterse, gönle düşenler hep yanıltıcıdır, kişiyi yoldan çıkışa sürükler. Kader, gayret ile örülür ama örülmekte olan, netice itibariyle Cenâb-ı Hakk'ın takdiridir. Kimse kaderinin ne olduğunu bilemez, bu sebeple daimî olarak iyiden, güzelden yana olmanın gayretini göstermemiz gerekir ve böylece yaratılış tablosundaki yer inşa edilir.

Tarikat ne demek? Mezheple eş görülebilir mi? Ken'ân Rifâî Hazretleri'nin tarikat ile bağlantısı hakkında ne söylenebilir?

"Tarikat" sözlük anlamı olarak; aynı dinin içinde birtakım yorum ve uygulama farklılıklarına dayanan, bazı ilkelerde birbirinden ayrılan, Tanrı'ya ulaşma ve O'nu tanıma yollarından her biri, olarak ifadelendirilir. Yani; mezhebi, dini terminolojiye hapsederek ele alırsak; tarikatlar, mezhebin bir alt ünitesi olarak kabul edilebilirler. Ken'ân Rifâî Hazretleri, Mevlevî, Şazelî, Kadirî ve Rifâî öğretilerini bünyesinde toplamıştır. Medine'de öğretmenlik görevi için bulunduğu sırada, peygamber aşkıyla pek çok güzellik ve etkinlik sergilemiş ve böylece kendisini sevenlerle birlikte, kendisine karşı olanlar da ortaya çıkmıştır. Ancak O, Rahman cezbesine tutulup, Allah aşkını, peygamber sevdasını yaşayandır ve bu aşkı, topluma, insanlara, kurda, kuşa bile her zaman yansıtmıştır. Bu tavrıyla, devrin Medine Rifâî Şeyhi Hamza Rifâî Hazretleri'nin,



dikkatini çeker. Aralarında irtibat başlar. Artık Medine'de öğretmenlik görevi için bulunan genç Ken'ân, Rifâîlik öğretisiyle de yoğrulandır.

Bir gece, Hamza Rifâî Hazretleri bir rüya görür. Öğretmen Ken'ân, peygamberimizin iltifatına mazhardır. Bunun üzerine rüyayı peygamberimizin bir işareti olarak kabul eden Hamza Rifâî Hazretleri, öğretmen Ken'ân'a der ki; "Sen mi benim şeyhimsin, yoksa ben mi senin şeyhinim?" Böylece öğretmen Ken'ân'a icazet *(yetki, nişan, bir çeşit diploma, yeterlilik belgesi)* verilir. Artık O, Ken'ân Rifâî'dir. Medine'de görev süresi bittiğinde Hazret, yurda döner. Yıl 1908 olur. Meşrutiyetin ilânıyla dergâhını kurar ve adına "Ümmü Ken'ân Dergâhı" (Ken'ân'ın Annesinin Dergâhı) der.

Pek çok öğrenci yetiştirmiş, muhtelif eserler vermiştir. 1925 senesinde çıkan "Tekke ve zaviyelerin kapatılması kanunu" gereğince bildiğiniz üzere bütün dergâhlar kapatılır. Ken'ân Rifâî Hazretleri de bu sebeple, 1908 yılından beri faaliyet göstermekte olan dergâhını kapatır. Yapan yaptıranı Hak bilen için bu Allah'ın bir muradıdır. İtirazları değil dilinden, gönlünden dahi siler ve Cenâb-ı Hakk'ın varlığında, Cenâb-ı Hakk'ın muradında yok oluşu, bu olay üzerinden de örneklendirir.

Tasavvuf kültüründe mest olmak nasıl bir hâli anlatmakta?

"Mest olmak" kendinden geçmek demek… İnsan, ne zaman kendinden geçer? İnsan, bir güzellik karşısında kendisinden vazgeçer. Güzelliğin karşısında içindeki bedîî yani eşi ve benzeri olmayan, yeni, görülmemiş, keşfedilmemiş hisler hareketlenir ve o güzellikten yansıyanlarla ister istemez seviye kazanılır. Bu, zenginleşmek, kendimizi keşif yolculuğunda derûnumuza yönelmek demektir. Bunun gerçekleşebilmesi için takdir edersiniz ki kendi bulunduğumuz seviyeden vazgeçmeyi ve değişimi göze almamız şarttır. Ancak bu olduğu takdirde karşımızdaki güzellik bize nüfuz edebilir ve bize yol aldırır.

Tasavvufta kendinden geçmek, kendini aslından -esasından- ayıran özelliklerinden arındırmak -uzaklaştırmak- da demektir. Neticesinde, esas yapının zuhuruna imkân sağlanmış olur. Ancak herkesi kendinden geçiren, mest eden farklılık arz edebilir. Zîra içinde bulunulan seviyeye uygun olarak bizi mest eden de değişiklik gösterir. Nefsin sığlıklarına saplantı varsa bu sığlıkları besleyen hazlar, mest oluş etkisi yaratır. Ancak mest oluş da hakikatine koşmak ister, hakikatine tırmandıkça da Cenâb-ı Hakk'ı idrak, kişiyi kendinden geçirip derinliklerini keşfe salar.

Sâkî (içki sunan) ifadesine tasavvufî bir bakış açısıyla baktığımızda nasıl bir gerçekle karşılaşırız?

Tasavvuf kültüründe su ilmi, şarap, aşkı sembolize etmektedir. İkisi de âdeta birbirine sevdalıdırlar. Yaratılış, Cenâb-ı Hakk'ın yaratmayı dilemesini ifade etmekle, ilâhî bir muradı, ilâhî bir arzuyu, aşkı anlatır. Ancak Cenâb-ı Hakk'ın ilminin tezâhürü ile zuhura gelir... Cenâb-ı Hakk'ın ilmi ise Cenâb-ı Hak dilemese -murat etmese- nasıl zuhur edebilecektir? O hâlde daha yaratılışın başlangıcında ilim ve aşk bir bütünlük içindedir. Allah, yaratmakla yaratılmışlık için bildirmek istediği hakikatini belirler, bunun tezâhürü için âlemleri zuhura erdirir. Ruh ve beden -madde ve mânâ-, aşk ve ilmin imtizâcına işarettir. Ruh ve beden de âdeta birbirine sevdalı kılınıp bir bütünlük içinde mülk âleminde yerlerini alır.

Yaratılmış her bir biriminden aşikâr olan isim, sıfat zerrelerinde de ilim ve aşk gizlidir. Onlar da kendilerini dünya âleminde ortaya çıkarma teşebbüsünde bulunduklarında, ilim ve aşktan nasiplenerek zuhura gelirler... Bu noktada dilerseniz bir küçük örnek verelim: Cömertlik vasfının ortaya çıkmayı istemesi ilâhî bir aşk işidir, bununla birlikte birimden ortaya çıkartılmasını arzulamak da birimden açığa çıkmakta olan aşkın işidir. Nasıl bir şey olduğu, nasıl ortaya çıkacağı ise ilâhî bir ilmin neticesidir. Cömertlik vasfının istikamet kazanışı –nereye, nasıl yansıyacağı- ise yine aşk ile çekilişi bildirir, ancak ilimin sergilenişi ile cömertlik fonksiyon kazanıp muhatabını bulur. O hâlde bahşedilmiş olan isim ve sıfat zerreleri daima ilim ve aşkla irtibatlıdır. Ruh ve beden, beden kalıbından aşikâr olan her bir isim, sıfat zerresini, kendi saflarındaki derinliklere çekmek de isterler...

Cümle yaratılmışın hamuruna karılmış olan ilim ve aşk, yine cümle yaratılmıştan muhtelif seviyelerde ortaya çıkar. Bunda hem birime lütfedilmiş olan isim ve sıfatların oluşturduğu kabiliyet hem de nefsanî perdenin yırtılışındaki boyut etkili olur. Ancak insanlığın kemâlinden hissedar olanlar, ilim ve aşkta da kemâlin zirvelerinden kendilerine lütfedilenleri aksettirirler. Onlar kemâlin zirvesinden yansıyanı yansıtan, âdeta tertemiz bir ayna gibidirler ve sâkî olup ilmin ve aşkın zirvelerinden lezzetler sunarlar. Bu lezzetleri yudumlayan mest olur, kendinden ge-

“İnsanoğlu kendine türlü türlü vasıflar bulur. Ama hiçbiri ona ait değildir. Üstelik o vasıflar, onun tekelinde de değildir. O ölünce, o vasıflar dünya üzerinden silinmeyecek, o istediğine istediği kadarını miras bırakamayacak vs. O hâlde sadece kendisine lütfedilenleri, var sandığı varlığında ağırlamakta ve mülk âleminde bulunduğu süre içinde de kendisine bahşedilen kabiliyet ölçüsünde beden aynasından yansıtmaktadır. O zaman da doğal olarak her şey ondadır, hatta kendisine bahşedilen vasıflarla tanıyıp, anlamaya, algılamaya çalışmaktadır ama o ortada yoktur ki! Zîra ona bütün bunları yaptıran yapı, bezeyen, donatan güç kendisi değildir. Kendisine bahşedilenlerin tâbiri câizse efendisi bile değildir. O zaman o kimdir? Bu soruya verilecek cevap hayal ve hayal sahibini çağrıştırır. Zîra hayali kuranla, hayali arasındaki bağ ne ise, Allah’la yarattığı arasındaki bağ da birbirine çok benzemektedir.”

çer. Kendinden geçen, özdeki yapıdan farklılıklardan arınma sürecinin zevkini yaşadığı için mest oluşunda da ufuklar aşar. En önemli keşiflerde de bulunulsa Hakk’ın hakikatiyle mest olanın gözünde o keşif, Cenâb-ı Hakk’ın o biriminden bildirmeyi dilediklerini anlatır. Üstelik o keşif, kendinden sonrakilerin zuhuru içinde de ancak bir basamak oluşu ifadelendirir. Bu idrakle hayata yaklaşım, ilme takılmışlığı da kalıpla şekille boğulmuşluğu da sonlandırır. Âşık, artık baktığı her noktada sevgiliyledir. Muhatabını bulan aşk, hüznü değil neşeyi bildirir.

“Mest ü sâkî, mey ve aşk u âşık u mâşûk benim.” denilmekte. Bu ifade ile ne kast ediliyor?

Şu dünya âleminde kimi, neyi en iyi tanırız? Ne yaparsak yapalım kimden, neden vazgeçemeyiz? Kiminle yolunuzu ayıramayız? Kiminle hep bir ve beraberiz, ayrışamayız? Çıplak bir bakış açısıyla söyleyecek olursak, kendimizle… Üstelik diyelim ki bu gün seksen yaşındayız; çocukluğumuz, bebekliğimiz bize çok uzak, ama o dönemlerimiz de bizim bir parçamız, onları da kendimizden söküp atamayız. Hayatın içerisinde nasıl bebeklik, çocukluk, gençlik, yaşlılık dönemleri mevcutsa, varlığımızda da yaratılış basamaklarının izleri öyle mevcuttur. Yaratılışın esası, Hakk’ın birliğine dayanır. O hâlde âşık, aşk, mâşuk, mestlik… zaten hep özdeki hakikat payında mevcut olandır. Bize bütün bunları algılatacak yapı da birliğin eseri olmakla birlikte, o birlikten bize -birimliğimize- bahşedilmiştir. Yaratılmış bütün zerrelerden, Cenâb-ı Hakk’ın nuru yansır. Allah şüphesiz ki yarattıklarının toplamından üstündür. Allah, her an yeni bir oluştadır, şandadır. (Rahman sûresi, 29. âyette de böyle buyrulur.) Biz ise Allah’ı ancak bize bahşedilen isim ve sıfat zerrelerinin oluşturduğu kabiliyetimizce idrak edebiliriz. Karşımızdan yansıyanların bizim için ne ifade ettiği noktasından hareketle, derûnumuza yönelip özdeki hakikat payını idrake çabalarız. Bu ise kendimizi bildikçe Rabbimizi bilişe sebep olur. Hâl bu olunca denilir ki; “Mâşuk bendedir, aşk bendedir, mestlik bendedir.” Peki ben kimim, neyim?

Şiirde “Yaratılmış her ne varsa bende ama ben hayal.” denilmekte. Bu nasıl izah edilebilir?

İnsanoğlu kendine türlü türlü vasıflar bulur. Ama hiçbiri ona ait değildir. Üstelik o vasıflar, onun tekelinde de değildir. O ölünce, o vasıflar dünya üzerinden silinmeyecek, o istediğine istediği kadarını miras bırakamayacak vs. O hâlde sadece kendisine lütfedilenleri, var sandığı varlığında ağırlamakta ve mülk âleminde bulunduğu süre içinde de kendisine bahşedilen kabiliyet ölçüsünde beden aynasından yansıtmaktadır. O zaman da doğal olarak her şey ondadır, hatta kendisine bahşedilen vasıflarla tanıyıp, anlamaya, algılamaya çalışmaktadır ama o ortada yoktur ki! Zîra ona bütün bunları yaptıran yapı, bezeyen, donatan güç kendisi değildir. Kendisine bahşedilenlerin tâbiri câizse efendisi bile değildir. O zaman o kimdir? Bu soruya verilecek cevap hayal ve hayal sahibini çağrıştırır. Zîra hayali kuranla, hayali arasındaki bağ ne ise, Allah’la yarattığı arasındaki bağ da birbirine çok benzemektedir.

Bunlara kısaca değinecek olursak;

Hayal ve hayal sahibi arasında, özde birlik söz konusudur. Hayalin, hayal sahibinden azat bir varlığı yoktur. Buna rağmen hayal ve hayal sahibi birbirin-

den çok da farklıdır. Hem bir ayrılık, hem bir birlik mevcuttur.

Hayalin, sahibinden ödünç alınma bir takım yapabilirlikleri olduğu aşikârdır fakat hayalin bizâtihi kendisinin yapabilirlikleri üzerinde söz sahibi olmadığı da görülür. Çıplak gözle bakıldığında bile, hayalin var kılınışının veya yok oluşunun dahi hayalin arzusuyla olmadığı açıktır.

Hayal sahibi neyi, nasıl dilerse o hayal olarak oluşur. Hayal, hayal sahibin eseridir ve eser sahibinin biçtiği senaryoyu ifadelendirir. Âlemin bir hayal olarak kabul edilişi ise Cenâb-ı Hakk'ın esmalarının, sıfatlarının zuhuruna vesile olur. Bu hâl eser sahibinin zâtının, bildirmek istediği boyutuyla ortaya çıkışını anlatır. Zât, hayal ile belirir.

Hâl bu olduğunda bir kez daha var olanın esasta yalnız Allah olduğu noktasına gelinir ki âlem, Cenâb-ı Hakk'ın hayali kesilir.

O hâlde "Yaratılmış her ne varsa bende ama ben hayâl." ifadesi burada sıralanan hakikatlere de bir vurgu olarak kabul edilir. Hatta bununla birlikte dağlar, tepeler, nehirler, yollar, ağaçlar, kuşlar bile bedene gizlenmiştir, denilir. Kimisi damara benzetilirken kimisi organları andırır. Yaratılmışların üstünü olan insan, eşrefi mahlûkattır. İnsana bahşedilenler diğer yaratılmışlardan üstündür, ancak varlığı yukarıdaki izahtan da anlayacağınız üzere ilâhî bir hayalin önemli bir parçası oluşu anlatır.

Dîvâne:

"Dîvâne" sözlük anlamı olarak: "Kendini duygularının coşkunluğuna bırakmış, akılla ilgisi kesilmiş, aşkın buyruğu altına girmiş kimse, çılgın, mecnun." demektir. Ken'ân Rifâî Hazretleri de şiirinde kendisini "dîvânelerin şâhı" olarak niteler ve bu niteleyişinde de esasen "aşkın aklına" bir vurgu vardır. Bu noktada "aşkın aklıyla", "aklın aşkı" farklı iki değer olarak kaşımıza çıkmaktadır. Sınırlı aklıyla kendini çok akıllı sanan insanoğlu, aklını bir noktadan sonra susturmazsa, o çok güvendiği aklının elinde oyuncak olmaya başlar. "Aklın aşkı" kişiyi, iddiaya, ben bilirime, hatta kurnazlığa, hatta beş duyu ile algılananın ötesi yoktur deme noktasına sürükler. Dolayısıyla da kişiyi, ben bilirim noktasına çakar, gömer. Böylece kişi kendini gelişime de kapatır…

Okumakta ve tasavvufî açıdan incelemekte olduğunuz bu şiir başta olmak üzere, Hazretin bütün eserlerinde "aşkın aklının" sesi kolaylıkla işitilmektedir. "Aşkın aklı", aşkı hakikatine yöneltir ve muhabbet ile ufuklara yol aldırdığı gibi o ufuklarda sağlam adımlarla yürütür. Kişinin, keşfini de sezgilerini de geliştirip açar. Esasen iman da "aşkın aklının" kullanılmasını mecbur kılmaktadır. Akıl oyunlarıyla imana varılmaz. Önce aşk ile, şevk ile; "Allah vardır ve birdir, yaratan Allah'tır." denilir, ardından varılan iman ile Hakk'ı seyrana dalıp, Yaradan'ın arzusuna göre şekilleniş zevk edinilir…

Allah, Kur'ân-ı Kerim'de sıklıkla buyurmaktadır ki; "Akıl etmiyor musunuz? Sizin için ne hikmetler vardır görmüyor musunuz?" O hâlde doğru kullanılan bir akıl İslâmiyet'te son derece önemlidir, ancak imanınız yoksa "aklınızın aşkıyla" bu sorulara cevap veremezsiniz. Zîra bu noktada "aklın aşkına" yeniliş söz konusu olur ve "Neredeymiş bu Allah, gören bilen varsa beri gelsin." denilmeye başlanır ki bu işin sonu hakikati inkâr, nefse esaret üzerinden kaostur. Ancak "aşkın aklı" devreye girerse, kişi kendini ilâh yerine koymaktan sıyrılır, âcizliğini fark eder, aşk ile ufuklara yol almaya başar ve kendini hakikate açar. Akıl ile sınırlanmışlığını aşar ve aklını doğru kullanma zevkini yaşarken, sevgiliye adım adım yaklaşmaktadır ki bunun neticesinde etrafa neşe, mutluluk yayılır.

"Ondaki hâlin sevgilinin güzelliğinden yansıyan olması" ifadesiyle ne kast ediliyor? Sevgilinin güzelliğine ayna kılınmak da ne demek?

Hiçbir yaratılmış yoktur ki o sevgilinin -Yaradan'ın- güzelliğine -kendisine sunulan kabiliyetçe- ayna olmasın. Çünkü yaratılmışın kendine ait bir görünüşü yok, kendine ait olarak niteleyebileceği bir mâhiyeti yok. Yaratılmış Cenâb-ı Hak'la var. O'nun tayin ettiği bedenle O'ndan aldıklarını yansıtmakla varlık iddiasında… Dolayısıyla gördüğümüz, gör-

mediğimiz, algılayabildiğimiz, algılayamadığımız yaratılmış her zerreden, farklı derecelerde de olsa Cenâb-ı Hakk'ın nurunun açığa çıkıyor olması, yaratılmışın ayna olarak nitelenişine sebep. O hâlde daha da net ifade edecek olursak; Allah yaratandır, yarattığını kendinden zerrelerle donatmakla, yarattığını kendisine ayna kılandır. Dolayısıyla da yaratılmış her zerre, ayna misâli kabiliyetince Cenâb-ı Hak'tan aldığını aktarır.

Âlemlerin tortusu, kiri, pası ise bu iletken yapıyı gölgeler. Böylece, akseden esas yapıdan farklı görüntüler, mülk âleminde beden aynasından zuhur edebilir. Fakat meselenin bu olması, yaratılmışın kendisine sunulan kabiliyet ölçüsünde hakikate ayna olduğu gerçeğini örtmez. Bu bakış açısıyla Ken'ân Rifâî Hazretleri, kendisindeki güzellikler karşısında hayranlık duyanlara; "Benden açığa çıkmakta olan bir güzellik görüyorsan, bu ancak Yaradan'dandır." der ve kendini aradan çekişi doğallık içinde sergiler. Bununla birlikte hakikat şudur ki; Hak âşıklarından ortaya çıkan güzellik, başka zerrelerden zuhura erenlerden, farklı ve üstündür. Hak âşıkları, yaşadıkları aşkın coşkusuyla idrak ufukları aşmaktadırlar. Aştıkça da âdeta hakikati geniş açı olarak görür ve yansıtırlar. Dünyevî kirlerden, takıntılardan, bencilliklerden azat oluşlarıyla da bu yansıyışta en doğru görünüşler onların beden aynalarından belirir. Bunun için olgunluk ve güzellik, onlardan yansır. Ancak bir Hak âşığı güzel kılınan olduğu kadar, onun için güzelden gayri algısı da yoktur. O, baktığı her zerrede Cenâb-ı Hakk'ı seyreder. O, kahırdan da bal tadı alan, ne gelirse gelsin onu sevgiliden bilip hoş karşılayandır. Dolayısıyla da Hak âşığının gözüyle âlem güzeldir ve güzeli anlatır. Yolu Hak âşığıyla kesişen ise güzelliğin zirvelerinden nasibini alır.

Bitirirken;

Ken'ân Rifâî Büyükaksoy'un "Neş'e-i Aşk" adlı bu şiiri, "İzzettin Hümâyi Bey" tarafından "hicaz" makamında "devr-i hindî" usûlde bestelenmiştir. Şiir, bizi yokluk deryasına daldırır ve yokluk anlayışı üzerinde gördüğünüz üzere düşünmeye teşvik eder. Meseleyi kavrayabilmeye yönelik ipuçları verir ve hayatın sınayışına götürür, teslim eder. Aşk ile muhabbet ile yoğrulmakta olan insan ise bu sınanış esnasında görür ki; an gelir, ileri doğru adımlar atar ama an gelir, kapaklanır, düşer. Ancak bütün bunlar hayatın içinde insanın insan kılınışını anlatmaktadır. İnsan, insanlığının idrakine vardıkça da yokluk deryasına

Ken'ân Rifâî Büyükaksoy

dalan evliyânın hâline bakıp söyleyecek söz bulamaz. Yokluk bilinciyle yaşayan ile muhataplık bile büyük nasip işidir ve işte o zaman hayranlık çağlar, aşkın hakikatinden yansıyan bir tebessüm etrafa yayılır, Allah bilinciyle yaşamaya teşvik edip kişiyi uyandırır.

LUGATÇE

Cemâl: Güzellik, yüz güzelliği.
Çün: Çünkü, mâdem ki, gibi.
Dîvâne: Kendini duygularının coşkunluğuna bırakmış, akılla ilgisi kesilmiş, aşkın buyruğu altına girmiş kimse, çılgın, mecnun…
İllâ: Ne olursa olsun, mutlaka.
Lâ: Yokluk.
Mahbûb: Sevilen, sevgili.
Mâşuk: Sevilen, sevgili.
Mecâl: Güç, kuvvet, tâkat.
Mest: Kendinden geçmek, sarhoş olmak.
Mevcûdât: Var olanlar, yaratılan her şeyin tamamı.
Mey: Şarap.
Mezheb: Bir dinde belli görüş ve anlayış farklarından doğan kollardan her biri.
Mir'ât: Ayna.
Muhâl: İmkânsız.
Neşe-i Aşk: Aşkın neşesi.
Sâkî: İçki sunan.
Visâl: Sevdiğine kavuşma, vuslat.

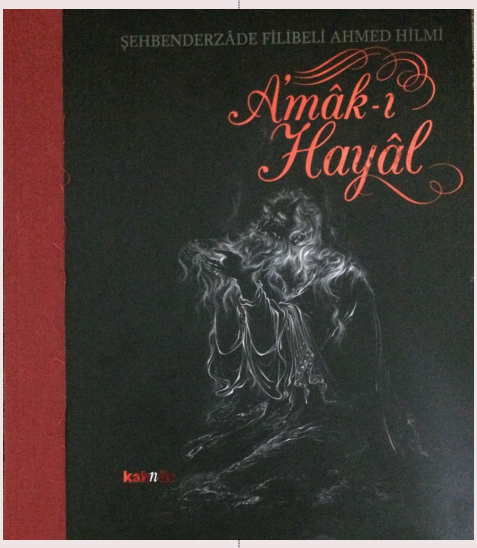
KAYNAKÇA:

İlâhiyât-ı Ken'an, Haz. Yusuf Ömürlü, Dinçer Dalkılıç, Hulbe Yayıncılık, 1988, s. 84.
İlâhiyât-ı Ken'an Müzik Cd'si, Cenan Eğitim, Kültür ve Sağlık Vakfı Yayını, 2013, s. 59.
İlâhiyât-ı Ken'an Müzik Cd'si, Cenan Eğitim, Kültür ve Sağlık Vakfı Yayını, Solist: Ahmet Özhan.
Sâmiha Ayverdi, Nezihe Araz, Sofi Huri, Safiye Erol, **Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık**, Kubbealtı Neşriyâtı, 2000.
Kenan Rifâi-Sohbetler, Haz. Sâmiha Ayverdi, Kubbealtı Neşriyâtı, 2000.
Kenan Rifâî, Şerhli Mesnevî-i Şerif**,** Kubbealtı Neşriyâtı, 2000.
Zerredeki Okyanus / Ken'an Rifâî ile Kendinden Kendine Yolculuk, Derleyen: Gülmisal Gürsoy, 2003.
İlhan Ayverdi, **Misalli Büyük Türkçe Sözlük (Kubbealtı Lugatı)**, Kubbealtı Neşriyâtı.
Prof. Dr. Yaşar Nuri Öztürk, **Kur'ân-ı Kerim Meali**, 1994.

Atmosfer Yaratmada Mûsikî'nin Rolü ve A'mâk-ı Hayâl

Elif GÖRMEZ

Ünlü bestekâr Rauf Yekta'nın tabiriyle bir nevi "havaya düğüm bağlamak"[1] demek olan mûsikî, kelâmdan daha kadîm bir kavramdır. Zîra "teğannî ve terennüm konuşmadan evveldir ve insanlar konuşmaya muktedir olamadıkları zamanlarda hislerini kuşlar gibi teğannî ve terennümle ifade etmişlerdir. Öyle ki; bu ilkel dinlerin mensupları mûsikînin ibadet olduğuna, kendilerini tanrılarına yaklaştırdığına, teğannînin ilahi bir armağan olduğuna ve Allah tarafından kendilerine hediye edildiğine inanmakta idiler."[2] Mûsikî ile olan dostluğu "elest bezmi"ne dayanan insanoğlu, hâlâ bu büyülü hitabın sarhoşluğuyla arayışını devam ettirmekte ve o da "mûsikî"ye ontolojik bir derinlik kazandırmaktadır. Bu telakkî, varlığını hemen bütün inanışlarda günümüze dek sürdürmüş ve insanî her öğenin yansıması olan edebî sahada da kendisine yer bulmuştur.



Özellikle hafızalarda yer etmiş ve klasikleşmiş pek çok eserde mûsikînin canlı bir şahsiyet gibi esere nüfûz ettiğini hatta ona kendi damgasını vurduğunu görmek mümkündür. Şüphesiz sanatsal bir metinde "ilk bakışta anlam zihne, mûsikî ise ruha yönelir. Bu nedenle de sanat eserinden beklenen zihnî değil ruhsal bir etkidir. Bir başka deyişle sanat eseri ruhta bir ihtilal yapmaya çalışan unsurdur."[3]

Okuyucuya bir var oluş senfonisi sunarak onun ruhunda iz bırakmayı başarmış eserlerden biri de Osmanlı'nın son yüzyılında Filibeli Ahmet Hilmi tarafından kaleme alınmış olan *A'mâk-ı Hayâl* adlı romandır. Yazarın tüm tasavvufî ve felsefî derinliğini yansıtan ve bünyesinde, hayatın özüne dair bazı ipuçlarını barındıran *A'mâk-ı Hayâl*; romanın ana kahramanı Râci'nin, bir mezarlıkta karşılaştığı Aynalı Baba'nın rehberliğinde hayalin derinliklerine -kendi iç âlemine- yaptığı yolculuğu konu alır. Materyalizmin, bilimi çepeçevre kuşattığı ve inancın izlerinin silinmeye çalışıldığı bir dönemde yetişen Râci, eser boyunca kendisine "gayb âlemlerinin" kapısını aralayan ve onun kulağına "ilahî hakikatleri" fısıldayan Aynalı Baba'nın kılavuzluğunda, ruhî tekâmül yolunda ilerler. Yazar onu okuyucuya şu cümlelerle tanıtır:

"Elli yaşlarında zannedilen bu adamın başında yeşil bir takye vardı ki; kırk elli kadar ayna parçaları yapıştırılarak tezyîn edilmiş idi. Birçok kumaş parçaları yamanarak elvân-ı alâimüs-semâyı irâe eden (gökkuşağını andıran) yırtık cübbesinde dahi ayna, teneke kabîlinden şeyler dikilmiş, yapıştırılmış idi. … Bu adamı görüp de, daha doğrusu elbisesine bakıp da gülmemek elden gelmezdi. [4]

O, bu hâliyle dünyaya metelik vermeyen, her şeye bîgâne kalan bir meczûbu andırır. Râci, başlangıçta Aynalı Baba'ya tahkir edici bir nazarla bakarken, sonraları onun çekim alanına girmekten kendisini alamaz:

- *"Sizin isminiz nedir?*
- *Benim adım çoktur, her yerde bir isim ve vasıfla yâd edilirim. Burada üzerimdeki aynalardan dolayı "Aynalı Dede" nâmıyla be-nâmım. Ama sen istersen Âdem Baba de." (s. 14)*

İçinden bilgelik sızan cevaplarla sarsılan Râci, onunla sohbeti derinleştirmek için kendisinde müthiş bir istek duyar. Fakat Aynalı Baba'nın söyledikleriyle hayreti ve şaşkınlığı bir kat daha artar:

"İstersen konuşalım; lakin sözden ne çıkar! Şimdiye kadar kim bilir kaç hayvan yükü kitap okudun, ne anladın? Hiç değil mi? İnsanların ma'lûmâtı nedir? ... hak ve hakikate dair ne bilirler? Hiç! Muâdele-i akliye ile hakkı itiraf mümkündür, fakat bilmek, anlamak mümkün mü? Ne konuşalım! Terkîb-i hurûf ile nokta-i hikmet bilinir mi?" (s. 15)

Aynalı Baba'nın görünüşüyle tam bir tezat teşkil eden hikmetli sözleri Râci'yi kendi deyimiyle "**şakk-ı şef'e** (ağız açma) bile güç yetiremez hâle getirir.

Mûsikînin ete kemiğe büründüğü bir başka eser olan *"Huzur"* romanında, Tanpınar'ın Neyzen Emin Dede karakterini okuyucuya tanıtırken sarf ettiği cümleler de şaşırtıcı bir biçimde Aynalı Baba'yı tarif eder niteliktedir âdeta:

"İşte o budur, bu çelimsiz adamdır, bütün mazi hazinelerinin son bekçisi, kafası altı asrın altın uğultulu kovanı olan ve nefesinde bir medeniyet yaşayan insan budur. … Mümtaz ilk defa tanıştıkları zaman kamışın sırrına sahip bu son Mevlevi'yi sıkmadan tanımağa çalıştıkça bu gözlerin kendisini nasıl yakaladığını, halim bir eda ile sanki "Neden maddemle bu kadar meşgulsün! Ne ben, ne de senin sanatım dediğin şey zannettiğin kadar mühim değildir… Elinden gelirse senin de, benim de içimizde konuşan sırra, âlemşümul sevgiye yüksel!.." diye azarladığını hatırlıyordu."[5]

Zihnî karmaşa ve hezeyanlar içinde bunalmış olan Râci'nin kendini bulmak için çıktığı seyr-**ü** sülûk yolculuğu "Zirve-i Hîçî" ye tırmanışıyla başlar. "Bu hiçlik cennetinin İslam mistisizmindeki adı fenâ-fillah'tır. [6]

"Bî-mehâbe (korkusuzca) yoluma devam ediyordum. Ara sıra bana söz söyleyen bir de refîkim var idi. Lakin cismini göremiyordum fakat bir şey sormak icap etse, soruyor ve cevabını alıyordum. Saatlerce yürüdük, yoruldum. Refîk-i esîrime nerede bulunduğumuzu nereye gittiğimizi sordum: "Hindistan'dayız, Zirve-i Hîçî'ye gidiyoruz." dedi. … Zirve-i Hîçî'ye nev-i insanın binde yüz binde biri çıkamaz. Zira ona çıkmak için insan kendine hâkim olmalı; bir kalpte emel olursa yollarda kalır. Oraya canlı cenazeler çıkabilir, sen kendinde öyle bir kuvvet hissediyor musun? (s. 19 - 20)

Meşakkatlerle dolu bu mistik seyahatin henüz başlangıcında olan Râci, nefsin kendisine kurduğu ilk tuzakta tökezler, hevâ ve hevesinin esiri olur; niceleri gibi hedefe varamaz, yollarda kalır.

Filibeli Ahmet Hilmi

"Buda kemâl-i izz ü vakarla ayağa kalktı. Kolunu bana uzattı. Şahadet parmağıyla işaret ederek:

- Ey ahdine vefâ etmeyen insan, ey merd, ey merdzen meşreb yazık sana! Sözünde durmadın. … Zirve-i Hîçî' ye çıkamadın, ey gafil adam in bu yerlerden git, in, huzurunda diz çöktüğün, hüviyet ve ruhunu eline teslim ettiğin acûze-i bedlikaya, dünyaya git. Sen insanların serveri değilsin, sen bu bezmin eri değilsin, in git, git ki, ejderhâ-i emel ciğerlerini yesin, git, git ki akarib-i ihtirâsat (hırs akrepleri) Nemrut gibi beynini kemirsin. Git git ki cîfe-i dünyada bir kelb eksilmiş olmasın. … Git ey namerd! İn… İn… İn…!

Gözlerimi açtım. Aynalı Baba'nın mütebessim ve halîm çehresi, mahzun gözleri gözlerime ilişti. … 'Evladım, Zirve-i Hîçî'ye irtikâ kolay değil. Kolay değil… Değil.' dedi." (s. 27-28)

Dokuz günü kapsayan bu hayalî yolculuğa Râci, ruhsal dönüşümüne farklı boyut ve mekânlarda bambaşka kişiliklere bürünmek suretiyle devam eder. Başlangıçta hayata ve ontolojik hakikatlere septisizmin penceresinden bakmasına rağmen Aynalı Baba'nın rehberliği ışığındaki dönüşümünün ardından ruhu gitgide sükûn bulur, karanlıklar dağılır ve zihni kendisini esir alan "kuşku ejderhasının" kıskacından kurtulur.

Bu tarif edilemez hâlet-i rûhiyeyi sekteye uğratan iki unsur vardır romanda; biri seremoniyi andıran kahve molaları, diğeri ise ruhu dinlendiren ney fasılları. Yazar romanında hiçbir unsuru rastgele kullanmamış, tarihsel yaşanmışlıkları yüklenen metaforları amacına hizmet ettirmiştir.

Mecazlar, imgeler, istiârelerle örülü sembolik bir anlatıma sahip olan *A'mâk-ı Hayâl*'de tecrübe edilenler fizikötesi hususlar olduğu için, bunların anlatımı da ancak birtakım sembollerle, mazmunlarla olmakta ve yapılan sanat da bir nevi simyaya, büyüye dönüşmektedir. İşte tam da bu noktada göze görünmeyeni, tarif edilemeyeni, duyularla idrak edilemeyeni somutlaştırarak bize aktaran sanatçı adeta "kutsal sanat"ın katına yükselir ve sanatı da gayba uzatılan bir merdiven vazifesi görür. [7]

> *A'mâk-ı Hayâl'e* bütün bu bilgiler ışığında bakıldığında, eserin bütününe sinmiş olan "mûsikî"nin yalnızca okuyucuların dimağında lezzet bırakan hoş bir sadâdan ibaret olmadığı ve romanın itibarî evrenine yaptığı dönüştürücü katkı rahatlıkla görülebilir. Zîra romanın bütüncül yapısı içinde "mûsikî"ye ait unsurlar, hem okuyucuyu çıkılacak olan hayalî yolculuğa hazırlama noktasında fonksiyonel bir görev üstlenmiş hem de eserdeki vak'a geçişlerinde, atmosfer değişimine hizmet etmiştir.

Eserde dikkat çeken bir başka unsur da romanın çeşitli bölümlerine ustaca yerleştirilmiş "ney" motifidir. Bilindiği üzere roman zaman bakımından geçmiş, hâl ve geleceğe açık bir türdür. Fakat romanı besleyen asıl zaman dilimi 'geçmiş'tir. Yazar, eserini oluşturan unsurlara ruh ve can vermek için fırsat buldukça geçmişe döner. Dolayısıyla romanda yer alan her şeyin; insanın, çevrenin, zamanın ve eşyanın bir mazisi vardır.[8] "Nesneler zamanların kemikleridir ve bu nesneler, sandığımızdan çok daha fazla varlığımızla kaynaşmıştır."[9]

Nasıl ki "Hz. Mevlânâ Mesnevî'ye, Doğu'nun bütün büyüsünü, bütün güzelliklerini, bütün zenginliğini ve felsefesini sığdırmış" ise denilebilir ki; insanlığın var oluş macerası da bu tılsımlı âletin içine gizlenmiştir. Tanpınar'ın da veciz ifadesiyle "ney âdeta yapıcı ve yıkıcı hilkatin sırrı olmuştur."[10] Âdemoğlu, Cenâb-ı Hakk'ın "Elestü bi-Rabbiküm?" ezelî hitabını işittiği zaman, bu ilk hitabın nağmeleri, ruhlarının derinliklerinde ve sırlarında gömüldü. Nitekim aynı zamanda bu hitap akıllarının derinliklerinde de saklanmıştı. İşte ruhlarının derinliklerinde yatan bu nağmeleri işittiklerinde veya bu nağmeler zuhûr ettiği zaman hemen harekete geçerler.[11]

"Kahveleri içtikten sonra Aynalı Baba kulübeden "ney" çıkardı, hafif ve latif suretle âhenge başladı. Makberenin sükûneti, neyin sadâ-yı hazîni bana garip bir zevk veriyordu. Şüphesiz, gittikçe sînemden bazen hüzün-âver (üzüntü veren) bazen ferah-nâk (neşeli) âhlar çıkaracak kadar şiddetlenen bu zevk-i garîbde kahvenin de dahli vardı. Kendimde tebeddülât-ı acîbe (acayip değişiklikler) hissediyordum. Güya taşımaya mahkûm olduğum bir bâr-ı sakîl (ağır yük) üzerimden alınmış idi." (s. 17)

A'mâk-ı Hayâl'in ana kahramanı Râci, roman boyunca âdeta bir modern zaman seyyahı gibi, her istiğrak sonrası kendisini farklı bir mekân ve zaman boyutunda bulur. Fakat *A'mâk-ı Hayâl*'de zaman ve mekân kavramı, alışılmış ve genel kabul görmüş olan hâliyle değil de okuyucunun bunlarla alâkalı tüm ge-

nel-geçer yargılarını sarsacak şekilde ele alınmıştır. F. Ahmet Hilmi "romanın o döneme kadar hapsedildiği, bireysel bir hayatın zamansal sınırlarını aşma ve uzamına birçok tarihi dönemi sokma"[12] ve pek çok medeniyeti bir potada eritme eğilimi içinde olduğundan, *A'mâk-ı Hayâl*'de klasik roman kurgusunun dışına çıkıldığını görürüz. Bu da esere modernist hatta zaman zaman postmodernist bir görünüm kazandırmıştır.

"Bu demde saatler, seneler, asırlar bir an idi. Bir anda milyonla a'sâr geçti. … Güya gözümü açtığım vakit milyonlarca mesafeyi kaplamış, lakin avucuma sığacak kadar küçük bir âlem görüyordum." (s. 51)

Bu bağlamda Râci'nin, zaman kaydından kurtulup, boyut değiştirmesinde zamanın metafizik yönünü oluşturan rüyaların da yadsınamaz bir yeri vardır. Zîra hayâle yapılan yolculukların başlangıç noktasını, yakazayı hatırlatan bir uyku hâli oluşturur. İşte bu uyku ile uyanıklık arasında görülen rüyalar, eserdeki vak'anın izini süren okuyucunun zihninde hikâyeyi daha gerçekçi ve kabul edilebilir kılar. Böylece okuyucu roman boyunca karşılaştığı hiçbir durumu yadırgamaz. Eserdeki bu mekânsızlık ve zamansızlık hâline geçişte ve sınırlar aşılarak yapılan astral seyahatlerde, mûsikînin mühim bir rol üstlendiği muhakkaktır. Aynalı Baba'nın hipnozu andıran ney taksimleri, Râci'nin âlem-i misâl diye tarif edilen rüya âlemine sakin ve yumuşak bir geçiş yapmasını sağlar:

"Erkence makbere geldim. Aynalı Dede, kulübesinin önünde oturuyordu, hedâyâmı reddetmedi. Kahve pişirdi. Bir miktar musâhabetten sonra it'am ettik, biraz uyuduk. Ba'deh kahvelerimizi içtik. Dede neyini aldı, evvelki gün gibi latif sesiyle gazel okuyarak neyi üflemeye başladı. Okuyordu:

Bu şüûn, âlem,
Bî-sebât ü bî-kıdem,
Nerde Havva, Âdem,
Varsa aklın ey dedem,
Dem bu demdir dem bu dem!
Dem bu demdir dem bu dem!
…….
Bu hayatta yok vefâ
Her günü derd ü cefâ,
Ey müştâk-ı safâ,
Ömrünü etme hebâ,
Dem bu demdir dem bu dem!
Dem bu demdir dem bu dem!

Biraz sonra neyin sesi hafif, latif bir inilti hâlini aldığı sırada dalmışım. (s. 29 - 30)

"Sâmiam pek zayıflamış idi. Sesi âdeta pek uzaktan gibi geliyordu… Bir şey görmüyor, işitmiyordum. Bir müddet uykuya karîb bir hâlde kaldım, bu hâl çok sürmedi. Faâliyet-i dimâğîye başladı. Zâhiren bir şey hissetmezken kendimi garip bir âlemde görmeye başladım. A'mâk-ı hayâle dalmış idim, gözlerim kapalı olduğu hâlde görüyordum." (s.18-19)

A'mâk-ı Hayâl'e bütün bu bilgiler ışığında bakıldığında, eserin bütününe sinmiş olan "mûsikî"nin yalnızca okuyucuların dimağında lezzet bırakan hoş bir sadâdan ibaret olmadığı ve romanın itibarî evrenine yaptığı dönüştürücü katkı rahatlıkla görülebilir. Zîra romanın bütüncül yapısı içinde "mûsikî"ye ait unsurlar, hem okuyucuyu çıkılacak olan hayalî yolculuğa hazırlama noktasında fonksiyonel bir görev üstlenmiş hem de eserdeki vak'a geçişlerinde, atmosfer değişimine hizmet etmiştir.

KAYNAKÇA

Ayvazoğlu, Beşir, **Neyin Sırrı**, İstanbul 2007
Butor, Michel, **Roman Üstüne Denemeler**, çev. Mehmet-Semâ Rifat, İstanbul 1991
Ebu'l-a'lâ, Afîfî, **Fusûsu'l - Hikem Okumaları İçin Anahtar**, çev. Ekrem Demirli, İstanbul 2000
Kelâbâzî, **et - Taarrûf li Mezhebî Ehli't - Tasavvuf**, çev. Süleyman Uludağ, İstanbul 1979
Kolcu, Ali İhsan, **Edebiyat Kuramları**, 3. bsk., Konya 2011
Kundera, Mılan, **Roman Sanatı**, çev. Aysel Bora, 3. bsk., İstanbul 2009
Şehbenderzâde, F. Ahmet Hilmi, **A'mâk-ı Hayâl**, Necmi İstikbal Matbaası, İstanbul 1926
Şakar, Cemal, **Edebiyatın Sırça Kulesi**, 1. bsk., İstanbul 2011
Tanpınar, Ahmet Hamdi, **Huzur**, İstanbul 1996
Tekin, Mehmet, **Roman Sanatı**, 8. bsk., İstanbul 2010
Paçacı, Gönül, **Osmanlı Müziğini Okumak**, İstanbul 2010
Uludağ, Süleyman, İslam Açısından Mûsikî ve Semâ, 3. bsk., İstanbul 1999

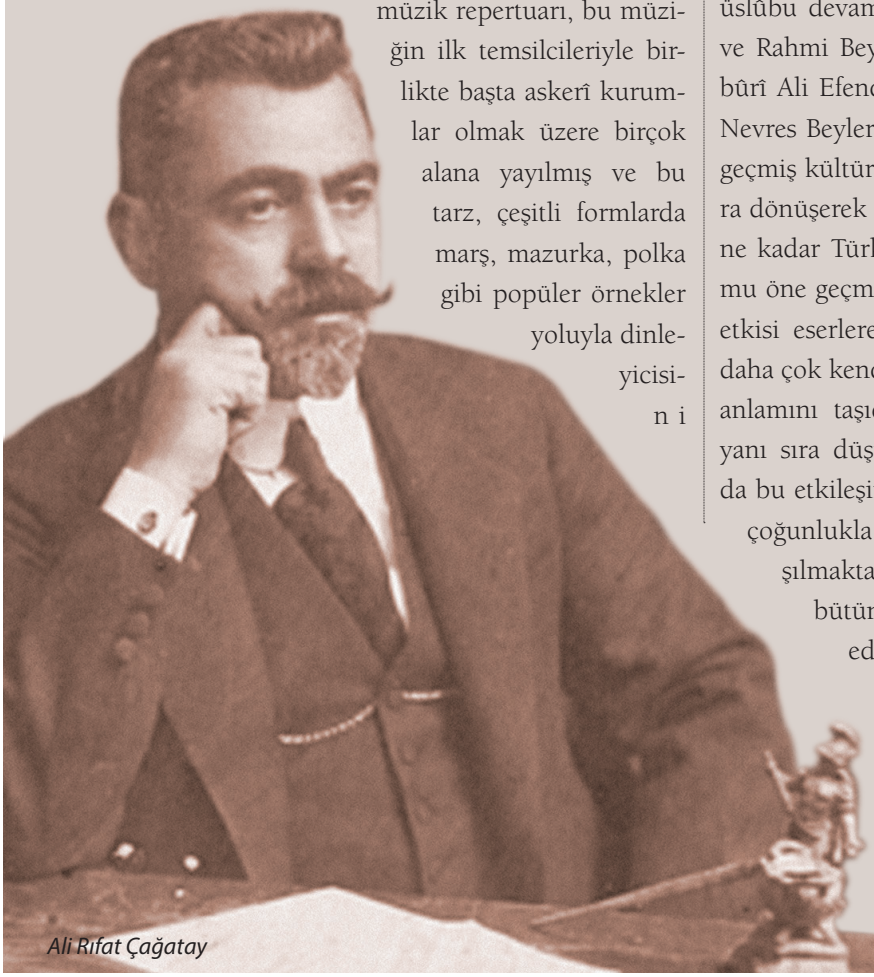
Dipnotlar

1 Gönül Paçacı, **Osmanlı Müziğini Okumak**, İstanbul 2010, s. 21.
2 Süleyman Uludağ, İslam Açısından Mûsikî ve Semâ, 3. Bsk., İstanbul 1999, s. 15 – 23.
3 Ali İhsan Kolcu, **Edebiyat Kuramları**, 3. bsk., Konya 2011, s. 410.
4 Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi, **A'mâk-ı Hayâl**, Necm-i İstikbal Matbaası, İstanbul 1926, s. 13
5 Ahmet Hamdi Tanpınar, **Huzur**, İstanbul 1996, s. 233-234.
6 Ebu'l-A'lâ Afîfî, **Fusûsu'l-Hikem Okumaları İçin Anahtar**, çev. Ekrem Demirli, İstanbul 2000, s. 224.
7 Cemal Şakar, **Edebiyatın Sırça Kulesi**,1. bsk., İstanbul 2011, s. 10-12.
8 Mehmet Tekin, **Roman Sanatı**, 8. bsk., İstanbul 2010, s. 233-234.
9 Michel Butor, **Roman Üstüne Denemeler**, çev. Mehmet - Sema Rifat, İstanbul 1991, s. 79-84.
10 Beşir Ayvazoğlu, **Neyin Sırrı**, İstanbul 2007, s. 11 – 95.
11 Kelâbâzî, **et-Taarrûf li-Mezhebî Ehli't-Tasavvuf**, çev. Süleyman Uludağ, İstanbul 1979, s. 161.
12 Mılan Kundera, **Roman Sanatı**, çev. Aysel Bora, 3. bsk., İstanbul 2009, s. 29.

MODERN ZAMAN KLASİĞİ: ALİ RIFAT ÇAĞATAY

Esra ÇELİK

Osmanlılarda, etkileri müzik üzerinden de izlenebilecek olan Tanzimat ve Meşrûtiyet dönemleri, Türk mûsikîsinin üstünde geri dönülmeyecek bir üslûp ve tarz farklılaşmasına yol açmıştır. 20. yüzyılın başlarından itibaren başka sanat dallarında da görülen şekil ve muhteva değişimleri, Cumhuriyet'e geçişi hazırlayan şartların etkilerini taşır niteliktedir. Muzıka-i Hümâyûn kanalıyla II. Mahmud döneminden itibaren ülkeye giren Batı notası ve Batı müzik repertuarı, bu müziğin ilk temsilcileriyle birlikte başta askerî kurumlar olmak üzere birçok alana yayılmış ve bu tarz, çeşitli formlarda marş, mazurka, polka gibi popüler örnekler yoluyla dinleyicisini oluşturmaya başlamıştır. Bu sırada çeşitli imparatorlukların çözülmeye başlamasının da etkisiyle bölgesel ve daha geniş savaşlar cereyan etmekte, bununla birlikte milliyetçilik akımlarının yükseldiği de görülmektedir.



Ali Rıfat Çağatay

Bu dönemde ülkede resmî iltifat gören Batı müziğinin yanı sıra geleneksel müziğin de önemli birikiminin yaşadığına ve güçlü bestekârlar eliyle aktarıldığına işaret etmek gerekir. Zekâî Dede gibi klasik üslûbu devam ettiren bestekârlardan Hacı Ârif Bey ve Rahmi Bey gibi velûd şarkı bestekârlarına, Tanbûrî Ali Efendi'den yenilikçi Tanbûrî Cemil ve Udî Nevres Beylere uzanan bu müzisyenler zinciri eliyle geçmiş kültür ürünleri yeni üretilen melodik yapılara dönüşerek halka mâl olmayı sürdürmektedir. Her ne kadar Türk mûsikîsi formları küçülüp şarkı formu öne geçmekte ve Batı müziğinin melodik-ritmik etkisi eserlere yansımaktaysa da bu karşılaşmanın daha çok kendini fark etme, hatta korumaya çalışma anlamını taşıdığı söylenebilir. Müziğin kendisinin yanı sıra düşünce hayatındaki etkileri bağlamında da bu etkileşimin izlenebilmesi dönem yayınlarında çoğunlukla polemiğe dönüşen üslûplardan anlaşılmaktadır. O dönemin müzik yayınlarından bütün bu dağınıklık ve tartışmaları takip edebilmek mümkündür.

Aynı dönemde yaygın olarak dinlenen ilk kayıt örnekleri, başta Tanbûrî Cemil Bey gibi virtüöz bir sâzende olmak üzere çeşitli icrâcılar tarafından halka ulaştırılmakta ve sözel kültür basılarak yayılan müzik neşriyâtına paralel

şekilde dinleyiciyle buluşmaktadır. 20. yüzyılın başında hürriyetin ilânının sağladığı coşkulu ortamda Rauf Yektâ Bey, Hoca Mehmet Râkım Bey (Elkutlu), Muallim İsmâil Hakkı Bey gibi geleneği sürdüren bestekârların bestelediği marşlara, sayısı gittikçe artan mûsikî cemiyetlerinin repertuarına ve daha popüler tarzdaki operet, kanto gibi müzik formlarına bakıldığında, çok farklı örneklerden oluşan bir yelpaze göze çarpmaktadır. Bu arada Dârü'l-Feyz-i Mûsikî, Dârü'l-Mûsikî-i Osmanî, Dârü't-Ta'lîm-i Mûsikî gibi sivil müzik toplulukları yoluyla geleneksel müzik toplumun çeşitli katmanlarında yaygınlaşmakta ve Dârü'l-Bedâyi, Dârü'l-Elhân gibi resmî kurumlar aracılığıyla da müziğin muhafaza edilmesi ve ileriki kuşaklara aktarılması hedeflenmektedir.

I. Dünya Savaşı'nın güç şartlarında fazla ayakta kalamayan Dârü'l-Bedâyi'nin temsil kolu kapandıktan sonra mûsikî bölümü bir müddet devam etmiştir. Daha sonra bestekâr Yusuf Ziyâ Paşa başkanlığında bir Mûsikî Encümeni kurularak "Dârü'l-Elhân" adını taşıyan ilk konservatuvarın temeli atılmıştır. Bu kurum, "İstanbul Belediye Konservatuvarı" adını alarak yakın müzik tarihinde belirleyici bir rol oynayacaktır. 1923'te Mûsikî Encümeni'nin lağvedilip Dârü'l-Elhân'a Batı müziği derslerinin konması, müziğin çeşitli alanlarında yayınlar yapılması ve konserler verilmesi, yöneticilerin ve İstanbul halkının coşkuyla bu etkinlikleri takip etmesi gibi gelişmelerin ardından 1926'da, etkileri sonraki yıllarda daha da hissedilecek olan Türk mûsikisî eğitimine bir yasak getirilir. Türk mûsikîsi yasağı, kurumdaki gelişmeler açısından ve genelde tartışılmakta olan alafranga-alaturka mûsikî ikileminin açığa çıkmasından dolayı denilebilir ki; bugünün mûsikî ortamında bile etkisi hissedilen çok önemli bir olaydır.

1923'te yapılan bir yarışma sonunda İstiklâl Marşı'nın Ali Rıfat Bey'e ait Acem-aşîrân makamındaki bestesi birinciliği kazanmış, 1924-1930 yılları arasında marş, bu bestesiyle okunup çalınmıştır.

Bu cd çalışmasında, Ali Rıfat Çağatay'ın Nihâvend klasik faslının başında ve sonunda icra edilen Nihâvend peşrev ve saz semâisinin bestekârı Tanbûrî Refik Fersan (1893-1965) da, değişimlerin hüküm sürdüğü ve bütün bu gibi eserlerin bestelendiği son dönem Osmanlı mûsikîsinin en önemli isimlerinden biri, hatta başta gelenidir. Dönem, bir değişim dönemidir ve Cemil Bey'in tanburda, Şerif Muhiddin Targan'ın udda, Münir Nureddin Selçuk'un ses icrâcılığında yaptığını, Refik Bey bestecilik sahasında yapmıştır.

ALİ RIFAT ÇAĞATAY

İstanbul'da doğdu. Babası piyâde kaymakamı Hasan Rıfat Bey, annesi Ayşe Hanım'dır. Ali Rıfat Bey'in baba tarafı "Leh" asıllıdır. Doğum tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Bu konuda Yılmaz Öztuna 1867, İbnülemin Mahmud Kemâl ve Mustafa Rona 1869, Sadettin Nüzhet ise 1871 yılını vermektedir. Tahsili ve yetişmesi hakkında yeterli bilgi mevcut değilse de iyi bir mûsikî öğrenimi gördüğü anlaşılmaktadır. Uzun süre Bâb-ı Âli Me'mûrîn-i Mülkiyye Komisyonu mümeyyizliğinde bulundu. II. Meşrûtiyet'in ilânından sonra Kadıköy'de kurduğu Şark Mûsikî Cemiyeti'nin ilk başkanlığını yaptı. Bu sıralarda Sadrazam Said Halim Paşa'nın kız kardeşi Prenses Zehra ile evlendi. Bundan sonra Kızıltoprak'taki köşkleri, hemen her akşam zamanın önemli mûsikîşinaslarının katıldığı mûsikî icra ve sohbetlerinin yapıldığı bir sanat mahfili hâline geldi. Bir süre Avrupa'da bulundu. Fransa'da iken hanımının ölümü üzerine İstanbul'a döndü. Kadıköy'de "Türk Mûsikîsi Ocağı" adlı bir cemiyet kurdu ve Çamlıca'da, Avrupa'ya gitmeden önceki yaşayışına göre daha sakin bir hayat sürmeye başladı. Bu kararından sonra icrâkârlığı bırakıp sadece bestekârlıkla uğraşmıştır.

Yüksek düzeyde Fransızca bilirdi, Arapça ve Farsça'ya da vâkıftı. Mûsikîmizin tanınmasına ve yaygınlaşmasına büyük hizmetlerde bulunmuş ve çok öğrenci yetiştirmiştir. 1927'de Muallim İsmâil Hakkı Bey'in vefâtı üzerine boşalan, İstanbul Belediye Konservatuarı Tetkik ve Tasnif Heyeti üyeliğine getirilmiştir. Ali Rıfat Çağatay bu görevde iken Rauf Yekta Bey ve Ahmet Irsoy'la beraber Türk Mûsikîsi klasiklerinin yayımlanmasına hız verilmiştir. Ölümüne kadar aynı görevde kalan Ali Rıfat Bey, 3 Mart 1935 tarihinde vefat etmiştir.

Cem'iyyet-i Umûmiyye-i Belediyye üyeliği sırasında bir müddet Dârü'l-Bedâyi'-i Osmanî'nin mûsikî heyeti reisliği ile daha sonraları Mûsikî Federasyonu reisliklerinde bulundu. Hayatının büyük kısmını talebe yetiştirmekle geçirdi. Talebeleri arasında Mes'ud Cemil, Udî Sâmi Bey, Subhi Ziya Özbekkan, Selahaddin Pınar ve Şerif Muhiddin Targan en meşhurlarıdır.

Mûsikî hayatının ilk dönemlerinde "Udî Rıfat" adı ile tanınırdı. Kemençe, viyolonsel, tanbur da çalan sanatkârın sesi de güzeldi. Mes'ud Cemil Bey kendisi için; "Gayet esaslı, sağlam, temiz teknikli, makbul üsluplu bir ud sanatkârıydı." demiştir.

Geleneklere bağlı, aynı zamanda yeniliğe de taraftar olduğu için bir yandan klasik okulun son ustalarını tanımaya çalışırken, diğer yandan da yeni bir anlayışla beste, semâî, ilâhî, durak, şarkı gibi formlarda güzel eserler bestelemiştir. Sûz-i dil, Nihâvend, Dilkeş-hâverân makamlarındaki besteleri, bestekârlıktaki kudret ve maharetini gösterir. Mûsikîmizde bir saz eseri formu olan "medhal"i de ilk kullanan odur.

Yeniliğe taraftar olması sebebiyle "çokseslilik" üzerinde durmuş, bazı denemeler yapmıştır. Türk mûsikîsiyle ilgili klasik çalışmaları yanında bu mûsikînin armonize edilmesi üzerinde ısrarla durmaktaydı. Kadıköy Şark Mûsikî Cemiyeti'nde yönettiği Türk mûsikîsi konserlerinin bazılarında viyolonsel, kontrbas, flüt, piyano gibi Batı mûsikîsi sazlarını da katarak Batılı anlamda orkestra yönetimi denemeleri yaptı. Bu çalışmalar çerçevesinde bir takım klasik Türk mûsikîsi eserlerini armonize etti. Bunlarda kontrbas, viyolonsel, piyano ve flütü ilk kez kullanmıştır. İlk armoni denemesini Kemanî Rıza Efendi'nin Tâhir-Bûselik peşrevi üzerinde yapmıştır.

Nihâvend, "Zülfün görenlerin hep bahtı siyâh olurmuş." güfteli ağır semâîsini Tanbûrî Cemil Bey'in dördüncü ölüm yıldönümünde hazırladığı konser için bestelemiştir. Ali Rıfat Bey'in bu konserde Şark Mûsikî Cemiyeti'nin sanatkârlarından oluşan koroya şeflik yapması ile bu konser, müziğimizde koro şefliği ve koro mefhumunun görülmesi hususunda bir ilk olmuştur. Konserlerinde icra edilen eserler genellikle, kendisinin armonize ederek Batı müziği sazlarının da katılımıyla çoksesli olarak seslendirilebilecek türden bestelerdi. Müziğimizin esas itibariyle, yapısı gereği koral icrâlara uygun olmamasına rağmen Ali Rıfat Bey'in kendi bestelerine özel bu uygulamalarına daha sonraları bazı sanatkârlar tarafından icrâda bir örnek nazarıyla bakılmıştır. Bu görüş, mûsikîmizde aslen olmayan koral icra geleneğinin başlamasına sebep olmuştur.

Ali Rıfat Çağatay, çok yönlü bir bestekârdır. Hem klasik tarzda hem de Batı tarzı besteler yapmıştır. Günümüze 56 kadar eseri ulaşmıştır. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan bunalımlı dönemlerde yaşamış bir Osmanlı aydını olan Ali Rıfat Çağatay eserlerinde Hâvî, Çenber, Muhammes gibi büyük usûller de kullanmıştır. Yine Çağatay; "Bülbül, Dâüssıla, İstiklal Marşı, Orkestra" gibi uzun şiir besteleri; marşlar, "Köse İmam" opereti, Ud Triosu (üç ud bestesi) gibi Batı tarzı besteleri ile çağdaşlarına göre önemli yeniliklere imza atmıştır.

Eserlerinden Örnekler

Nihâvend Klasik Fasıl

1. Nihâvend Peşrev / Hafîf

Beste: Refik Fersan

2. Nihâvend Murabba / Muhammes

Güfte: Fuzûlî

Beste: Ali Rıfat Çağatay

Nâledendir ney gibi âvâze-i aşkım bülend
Nâle terkin kılmazam ney-teg kesilsem bend bend.
Kıl meded ey baht yoksa kâm-ı dil mümkün değil
Böyle kim ol dil-rubâ bî-derddir ben derd-mend.

Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün

Açıklaması: Aşkımın âvâzesi, ney gibi inleyip feryat ettiğim için yükselmiştir. Ney gibi boğum boğum kesilsem de inleyişimi, feryadımı terk etmem. Ey baht, medet kıl, yoksa o gönül alan sevgili dertsiz, ben ise dert sahibi oldukça gönül gamından kurtulmam ne mümkün.

3. Nihâvend Nakış Beste / Lenk-Fâhte

Güfte: Nevres-i Cedîd

Beste: Ali Rıfat Çağatay

Zülfün görenlerin hep bahtı siyâh olurmuş
Tek zülfünü göreydim bahtım siyâh olaydı.
Güçmüş vefâ yolundan Nevres murâda ermek
Ey kâş kûy-i yâre bir başka râh olaydı.

Müstef'ilün Fe'ûlün Müstef'ilün Fe'ûlün
Mef'ûlü Fâ'ilâtün Mef'ûlü Fâ'ilâtün

Açıklaması: Senin (siyâh) zülfünü görenlerin hep bahtı siyâh olurmuş. Yalnız zülfünü göreydim de (yine) bahtım siyâh olaydı.
Ey Nevres, vefa yolundan giderek murada ermek güçmüş. Ey, keşke sevgilinin mahallesine ulaşacak başka bir yol olaydı.

Lenk-fâhte besteye dair:

Ali Rıfat Bey'in bu romantik bestesi, lenk-fâhte usûlünde bestelenmiş âsârın müşterek husûsiyyetlerini muhtevîdir. Ekser lenk-fâhte bestede olduğu gibi seçilen güfte, "müstef'ilün fe'ûlün müstef'ilün fe'ûlün" kalıbındadır ve "âh" lâfzıyla başlamaktadır. Ayrıca bu usûldeki bestelerin tamamında olduğu

Hâfız Ahmed İrsoy (solda), Rauf Yektâ (ortada) ve Ali Rıfat Çağatay

gibi "nakş" şeklindedir. Emsâline az rastlanır şekilde her mısra, ayrı melodiyle bestelenmiş ve yine klasik repertuarda pek nadir gördüğümüz biçimde, seçilen gazelin ilk beyti değil, başka bir beyit "bestenin ilk iki mısrâı" olarak bestelenmiştir.

4. Nihâvend Ağır Semâî / Aksak Semâî

Güfte: Enderûnî Vâsıf
Beste: Ali Rıfat Çağatay

Gördüm yine bir gonce-i nâdîde-edâyı
Kılmış turra-i zülfüne dil-beste edâyı.
Zannetme tehî nâlemi mânende-i bülbül
Sevdim o gül-i âli hezâr işve-nümâyı.

Mef'ûlü Mefâ'îlü Mefâ'îlü Fe'ûlün
Açıklaması: Yine nâdîde edâlı bir goncayı (sevgiliyi) gördüm, zülfünün kıvrımlarına gönül bağlayan bir eda yerleştirmiş. Benim nâlemi, bülbülün nâlesi gibi boş zannetme. (Zîra) ben binlerce işvesi olan al gülü (binlerce işvesi ve hilesi olan gülü) sevdim.

5. Nihâvend Fantezi (*Tereddüd*) / Sofyan

Güfte: Orhan Seyfi Orhon
Beste: Ali Rıfat Çağatay

Sarâhaten acaba söylesem darılmaz mı?
Darılmak âdeti bilmem ki çapkının naz mı?
Desem ki, ben seni, yok dinlemez ki hiddet eder,
Niçin? Bu sözde ne var sanki! Hiddet etse ne der.
Desem ki, ben seni çok… ya kızar konuşmazsa,
Derim, bu çektiğim insâf edin eğer azsa.
Desem ki, ben seni pek çok, hayır kızar bilirim,
Tereddüdüm acaba hiddetinden az mı elîm.
Desem ki, ben seni pek çok; sakın gücenme emi,
Sakın gücenme eğer anladınsa sevdiğimi,

Mefâ'ilün Fe'ilâtün Mefâ'ilün Fe'ilün (Fa'lün)

6. Nihâvend Yürük Semâî / Yürük Semâî

Güfte: Şeyhülislâm Yahyâ Ef.
Beste: Ali Rıfat Çağatay

Bu tâb ile ruhsâre-i cânâne bakılmaz
Gözler kamaşır mihr-i dırahşâne bakılmaz.
Evrâk-ı bahârı görelim sahn-ı çemende
Gül mevsimidir defter ü dîvâne bakılmaz.

Mef'ûlü Mefâ'îlü Mefâ'îlü Fe'ûlün
Açıklaması: Bu parlaklığıyla sevgilinin yanağına bakılmaz. O öyle parlak bir güneştir ki ona bakan gözler kamaşır. Çemende baharın yapraklarını ve çiçeklerini görelim, zîra gül mevsiminde defter ü dîvâne bakılmaz.

7. Nihâvend Sâz Semâîsi / Aksak Semâî

Beste: Refik Fersan

Not: Güfte açıklamaları Dr. Mustafa Çıpan tarafından yapılmıştır.

KAYNAKÇA

Özalp N., **Türk Mûsikîsi Tarihi**, MEB Yayınları, Ankara, 2000, s.110.
Özcan N., *"Çağatay, Ali Rifat"*, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, 1993, c.: 8, s.167-168.
P. Tunçay G., *"Türkiye"*, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, 2012, c.: 41, s.583.
Gürel R., **Enderunlu Vâsıf Divanı**, Kitabevi, İstanbul.
Bardakçı M., **Refik Fersan ve Hatıraları**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1995.
Tarlan, A. N., **Fuzûlî Divanı Şerhi**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005.

İZMİR'DE GÖNÜL EHLİ BİR BESTEKÂR-ŞÂİR
AYHAN ALTINKUŞLAR

Ünal ŞENEL*

Hayatı, Eserleri ve Hizmetleri

Ahmet Ayhan ALTINKUŞLAR 1931 yılında Manisa'nın Turgutlu ilçesinde doğar. Babası Hüseyin Efendi, annesi Zehra Hanım'dır. Aile kökleri Turgutlu'nun Avşar köyüne dayanır. İlkokula kayıt sırasında, okul müdürünün: "Ben Ahmet isimli birini okula kadetmem; ismi Ayhan olsun!" demesi üzerine ikinci adıyla okula kaydı yapılır. İlk okulu İzmir'de, ortaokulu Turgutlu'da okumuştur. Lise öğrenimine Manisa'da başlayan Altınkuşlar, 1947 yılında İstanbul'da "Resim Müzik Semineri" adlı okulu kazanarak Resim bölümüne kaydolur. Ek branş olarak da müziği seçer. Bir yıl sonra okul kapatılınca, Bolu Erkek Öğretmen Okulu'na nakledilir. 1950 yılında mezun olarak Ağrı'nın Tutak ilçesinde ilkokul öğretmenliğine başlar. Askerlik dönüşü Burdur-Yeşilova ve Turgutlu'nun köylerinde öğretmenlik yapar. Manisa Yetiştirme Yurdu'nun kuruluşunda görev alır. Turgutlu'da çocuk kütüphanesinde çalışır. 1960-1964 yılları arasında Erkek Sanat Okulu'nda görev yapar.

Ortaokula başladığı yıllar

Eşi Hatice Hanım ile askerlik yıllarında

Müzikle ilgisinden dolayı, öğretmen maaşının büyük bölümüyle İzmir Devlet Konservatuarı öğretmeni Marta Amati'den keman dersleri alır. Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nü kazanarak uzaktan öğretimle okur ve 1964'te mezun olur. Turgutlu Kız Enstitüsü'ne müzik öğretmeni olarak atanır. Bu görevi sırasında, Bursa'dan sonra Türkiye'nin ikinci özel mehter takımı olan Turgutlu Mehteri'ni 1965 yılında kurar. Bu hedefine ulaşmak için, Topkapı Sarayı ve Askeri Müzeyi gezerek mehter takımının kıyafet ve silah resimlerini çizer. Turgutlu'daki terzi ve demircilere bunları hazırlatarak esnaftan oluşan mehteri hayata geçirir.

Ayhan Altınkuşlar, 1969 yılında İzmir Yüksek İslam Enstitüsü'nde dinî mûsikî hocası olur. Ankara Üniversitesi'nde İsmail Baha Sürelsan'ın danışmanlığında "Türk Mûsikîsinde Kullanılmış Makamlar ve Usuller" adlı çalışmayı yapar. 1985'te Buca Eğitim Fakültesi'nde lisans tamamlama programını takip eder. Sanatta Yeterlilik

Mehterbaşı Ayhan Altınkuşlar

* *Yrd.Doç.Dr., İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, unal.senel@ikc.edu.tr*

Turgutlu Mehteri İstanbul- Sultanahmet meydanında

Ayhan Altınkuşlar, Turgutlu Mehterini kurduğu yıllarda

unvanını alarak doçent kadrosuna atanır. Fakülte korosunu kurar ve çalıştırır. Bu süre zarfında Ege Üniversitesi Konservatuarında da dersler verir. 1996 yılında Süleyman Demirel Üniversitesi'ne Türk Din Mûsıkîsi profesörü olarak tayin edilir. 2000 yılında yaş haddinden emekli olur.

Öğretmen olduğu sene

Ayhan Altınkuşlar, resmî görevlerinin dışında Turgutlu'da Arsevenler Derneği, İzmir'de Türk Kültür ve Sanat Derneği bünyesinde yedi nesil öğrenci yetiştirmiştir. Yetiştirdiği öğrenciler, üniversitelerde Türk müziğinin yaşatılmasında önemli görevler üstlenmişlerdir.

Ayhan Altınkuşlar 22 Kasım 2012 tarihinde İzmir'de vefat etmiştir. Turgutlu'daki yeni kabristana defnedilmiştir.

* * *

Ayhan Altınkuşlar, "tarihî" ve "kültürel" değerleri, sadece "düşünen" değil, aynı zamanda "yaşayan" ve "yaşatan" bir insandır. O, yüzyıllar içerisinde ortaya çıkmış, değişip dönüşerek bugüne ulaşmış klasik değerlerin peşinde olmuş ve onları güncellemiştir.

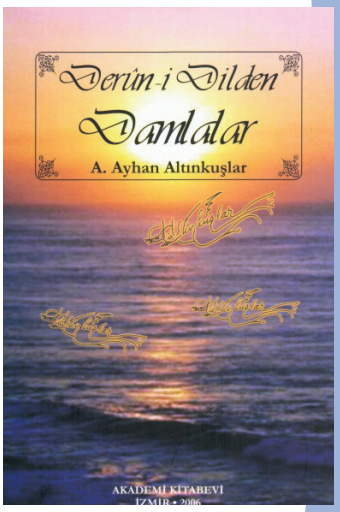
Ayhan Altınkuşlar, "aktüel" olanın tuzağına düşmeden "aktüel olabilen" ender şahsiyetlerdendir. Meşgul olduğu alanlar ve çalışmalar, yaygın olarak bilinen ve "moda olan" konuların dışındadır. Altınkuşlar'ın çalışma yaptığı dönemde mehter müziği, tasavvuf müziği gibi alanlar hiç de popüler değildi; bunlar zamanla yaygınlık kazanmıştır.

Hoca, unutulmaya yüztutmuş bir entruman olan "lâvta"yı gündemine almış, yetiştirdiği öğrencilerini bu saza yöneltmiş ve yaygınlık kazanmasına katkıda bulunmuştur. Ayrıca klasik şiiri ve tarih düşürme metodunu gençlerin dikkatine sunmuştur.

Giyim tarzından, kullandığı kelimelere kadar her yönü aktüel olanın dışında olmakla beraber, Ayhan Altınkuşlar, çocuklar ve gençler arasında da hep ilgi odağı olmuş, çok sevilmiş ve güncel olanı kuşatabilmiştir. Çünkü, kimseye benzemeyen, sadece kendine has olan bir kişiliği ve tarzı vardır.

Ayhan Altınkuşlar ilkokula başladığında, bir arkadaşında gördüğü mandolini çok sever ve ödünç alarak eve getirir. Bunu gören babası, "Sen başıma çalgıcı mı olacaksın?" diyerek mandolini küçük Ayhan'ın sırtında kırar. Yıllar sonra oğlunun müzik öğretmeni olması ve konser vermesi üzerine babası bu olayı hatırlar ve ağlar.

Ayhan Altınkuşlar, bütün bu özelliklerinden dolayı "geçmiş"ten "geleceğe" köprü olan bir şahsiyettir.



Ayhan Hoca'nın şiirleri ve meşhur imzası

Isparta Mehteri

Koro şefi Prof. Ayhan Altınkuşlar

Şiirleri, **Derûn-i Dilden DAMLALAR** (Akademi Kitabevi, İzmir 2006, 220 s.) adlı kitapta toplanmıştır. 200 civarındaki bestesinin bir kısmı TRT repertuarında yer almakta ve Kültür Bakanlığı İzmir Devlet Türk Müziği Korosu tarafından konserlerde icra edilmektedir. Ayhan Altınkuşlar müzikle ilgili bilgilerini İsmail Baha Sürelsan, Ali Rıza Avni gibi üstadlardan edinmiş; edebiyat ve kültür alanındaki formasyonunu ise gençlik yıllarında, Turgutlu münevverlerinden Ârif Eren'den, daha sonraki yıllarda da Sâmiha Ayverdi ve diğer münevverlerden tamamlamıştır. Mûsıkî sahasında yetiştirdiği öğrenciler arasında Ali Vefa YÜCETÜRK, Halil İbrahim YÜKSEL, Erdoğan ATEŞ gibi değerli müzik ve kültür insanları bulunmaktadır.

Ayhan Altınkuşlar, kurduğu mehter takımı ve müzik korolarıyla; yetiştirdiği öğrencilerle, yazdığı şiirlerle ve yaptığı bestelerle Manisa, İzmir ve Isparta'da mûsıkî kültürünün ve edebiyatın gelişmesine, canlanmasına ve kalitesinin yükselerek yaygınlık kazanmasına büyük katkılar sağlamıştır.

MAKSAD tarafından düzenlenen "Mehterbaşı'na Saygı" programında iki mehterbaşının selâmlaşması (4 Ocak 2012- Manisa)

Ayhan Altınkuşlar, Türk Müziği alanındaki derin bilgisi ve tecrübesi yanında, aruz vezniyle şiir yazmasıyla da dikkati çekmiştir. Özellikle ebced hesabıyla tarih düşürmesi meşhurdur.

Ayhan Altınkuşlar, hiç bir ücret almadan Türk müziğini çok sayıda gence öğretmiş ve sevdirmiştir. Ömrünün her döneminde çocuklara müzik dersi vererek onları yetiştirmiş; emekli olduktan sonra da bu çalışmalarına devam etmiştir.

Ayrıca hafızasında çok sayıda unutulmuş klasik formdaki şiiri saklamış ve yeri geldiğinde bunları sohbet meclislerinde paylaşmıştır. Nüktedan ve hazırcevap birisidir. Konuşmalarını fıkralar ve şiirlerle süslemeyi bilmiştir.

Ahmet Ayhan Altınkuşlar hakkında lisans ve yüksek lisans tezleri yapılmıştır.

Altınkuşlar ailesi

Turgutlu mehteri

Yâ Hazreti Mevlânâ

(Mevlevî'nin dilinden…)
Koştum sana ben, ağlayarak, inleyerek bak!
Aşkınla yanan sîneme gir! Gönlüme dol, ak!
Lûtf eyle, bu aşk âteşi hiç sönmesin ancak.
Şâdet! Şu garîb bendeni, tâ haşre kadar yak.

Âh! Dehr-i fenânın nicedir dertlisiyim ben.
Mürşîd ararım, aşk yolunun bendesiyim ben.
Hakk'ın kulu, hicrân dolu dîvânesiyim ben.
Şâdet! Şu garîb bendeni, tâ haşre kadar yak.

Tut! Tut ellerimden, beni döndürme kapından,
Dûr etme n'olur, Hakk'a giden nûrlu yolundan.
Allâh da bilir, râzı olur mutî kulundan.
Şâdet! Şu garîb bendeni, tâ haşre kadar yak.

Bir katreyim, lâkin bana ummân yine azdır.
Âhım gibi, nâzım da sôfîyâne niyazdır.
Aşk ehline, bî-gâne, câhil softa yobazdır.
Şâdet! Şu garîb bendeni, tâ haşre kadar yak.

Dr.İzzet KAÇAR

Vezin: Mef'ûlü Mefâ'îlü Mefâ'îlü Fe'ûlün

19.01.2016 Salı - Saat: 14:55
Çankaya - Ankara

BİR KÜLTÜRÜN IŞIĞINDA;
DAVA ADAMI OLMAK, SEMBOLLER VE TAKTİKLER
SUNÎ EFE

Gülmisal GÜRSOY*

"Dava adamı olmak" ifadesi kirli ağızlarda öyle yozlaştı ki taşıdığı anlam da bundan etkilenip kirlendi ve bu kire bulaşmak istemeyenler sinmişliği, sindirilmişliği, cehaleti kendine lâyık gördü. Köşemiz aracılığıyla müsaadenizle bu konuya değinmek istiyorum. "Dava adamı olmak" ne demektir? Neden bu konu önemlidir, tasavvuf kültüründeki yeri hakkında ne söylenebilir? Sembollerin ve taktiklerin dava adamı olmanın safiyetine hizmeti nasıl oluyor da söz konusu olabiliyor?... Dilerseniz hep birlikte bu ve benzeri sorularımıza cevaplar arayalım, ancak bundan önce dava adamı olmak ifadesindeki sertlikten de sıyrılmak üzere babaannemle aramda geçen belki biraz komik, belki biraz duygulu ama konumuza ışık tutabileceğine inandığım aşağıdaki üç anıyı dikkatlerinize sunmak istiyorum.

1. ANI

Babaannem bana göre pek çok güzel huyu kendisinde toplamıştı ama asla öğretmenlik vasfına sahip değildi. Hatta bir şeyleri öğretmek şöyle dursun onun bildiği fakat benim bilmediğim bir konu olduğunda şaşkınlıkla yüzüme bakmakla kalmaz yaşının getirdiği bir tesirle de olsa gerek "Ben biliyorsam sen de bilmeliydin. Sen nasıl olur da bilmezsin!" diye rahatlıkla çıkışabilirdi. Sen söylemedin ki Kâinatçığım, ben nereden bileyim dediğimde ise itiraf etmeliyim ki aramızda tartışma çıktığı bile olmuştur. Öte yandan tasavvuf kültürüne ezelî nasibiyle birlikte aileden aldığı bilgi, görgü, edep vesilesiyle de olsa gerek aşkla bağlıydı ancak devrin şartları, özel hayatına yönelik aldığı darbeler onu bu kültürün kalabalıklarına ve ritüellerine karşı son derece mesafeli kılıyordu. Sanırım bu mesafeli hâlden -onu örnek alışımın üzerinden yürüyerek- ben de ister istemez nasiplenmiştim. Gerçi babaannemin içinde bulunduğu durumla bir derdi yoktu, fakat benimle ilgili bir ısrarı vardı. Anlatamadığı ama anlatmak istediği, öğretemediği, kavratamadığı ama öğretmeyi ve kavratmayı dilediği tasavvuf kültürünü yakından tanıyabilmemi -bilhassa yeni yetişme çağlarımdayken- cân u gönülden istedi. Ben ise buna asla yanaşmıyordum. Üstelik kendimce de haklı sebeplerim vardı ve bunu da onunla paylaşmaktan çekinmiyordum. Sonunda benimle başa çıkabilmek için kendisinin bir şeyler yapması gerektiğine inanmış olmalı, vasıflarına ve vasıflarıma uygun (size tanıdık geleceğine eminim ama benim o güne kadar hiç tanımadığım ancak sonradan idrakine varabildiğim) bir taktik geliştirdi. Zîra ortaokul, lise çağlarındaydım. Yazarak kendimi, duygularımı, düşüncelerimi daha iyi ifade edebilirliğim dikkat çekmeye başlamıştı ve biz, evimizin yakınlarında bulunan başta "Şan Tiyatrosu" olmak üzere hemen hemen bütün tiyatroların müdavimi olmuştuk. İşin ilginç tarafı, her oyun çıkışında oyunun olayları ve karakterleri üzerinde konuşmak gibi bir zevk de edinmiştik. Bu arada genellikle solistliğini Ahmet Özhan'ın yaptığı tasavvuf mûsikîsi konserlerine de önce babaannemin gönlü olsun diye fakat sonra keyifle gitmeye başlamıştım. Böylece yıllar geçti. Müzik ne türde olursa olsun beni cezp ediyordu. Oyunlar ve karakterler hakkında konuşmak ise bir zevk oluşu sürdürüyordu… Bu gün dönüp de o yıllara baktığımda

* *Araştırmacı Yazar.*

anlıyorum ki biz müzikle coşup bağrımızı açmış, karakterler ve olaylar hakkında değerlendirmelerle örnek hadiseler üzerinden yürüyerek dedikodudan, monologdan ve didaktik bir üslûptan uzak, ayakları yere basan ve hepsinden de önemlisi bana dokunabilecek -ulaşabilecek- müthiş tasavvufî sohbetler gerçekleştirmişiz.

2. ANI

Yıl 2003. Bilinçli bir seçim değil ama çevremde ister istemez tasavvuf kültürüne hayran muhtelif grupların olduğunu görüyorum ve bu hayranlık bazılarında öyle boyutta ki beni şaşırtıyor. Neden bunlar bu hâlde, diye merak etmekten kendimi alamıyorum. Meraklarını merak ettiğim için de -tasavvuf kültürüyle beni yakınlaştırabilecek olan- Ken'ân Rifâî eserlerini fırsat bulduğum ilk anda okumak istedim. Okurken bir inceleme süreci doğal olarak başladı ve bu doğal akışın neticesinde de ilk kitabım "Zerredeki Okyanus" (Ken'ân Rifâî ile Kendinden Kendine Yolculuk) çıktı. Ben de matbaadan yeni çıkmış kitap yığınlarının arasından bir tanesini aldım babaannemin odasında komodinin üzerine koydum. Aradan birkaç gün geçti. Babaannem beni yanına çağırdı. Gittim. Kitaptan dolayı çok memnundu tebrik etti, duygulu anlar yaşadık ve elinde tuttuğu kutuyu bana uzattı. İçinde Rifâîliğin ve bilhassa da Ken'ân Rifâî öğretisinin sembolü olarak ifadelendirilebilecek "Rifâî tâc-ı şerîfi" diye de anılan bir çeşit arakiye (takke-başlık) motifli bir yüzük vardı. "Bunu bana vaktiyle kıymetlilerim hediye ettiler, ben de sana hediye ediyorum." dedi. Çok sevindim, mutluydum, teşekkür ederek yüzüğü aldım, parmağıma taktım fakat nereden estiyse esti boş bulunup da sordum: "Kâinatçığım, bu yüzük altın mı?" Alacağım cevabın benim için ne önemi olabilirdi ki! Maddiyata değer veren biri hiçbir zaman olmamıştım. Üstelik artık öyle bir ruh hâline koşuyordum ki yüzüğün altını bakırı şöyle dursun, sarmaşık dalından olanı bile benim için çok büyük bir anlam taşıyordu. Babaannem ise sorum karşısında şaşırdı hatta öyle şaşırdı ki öfkesi, onun dahi önüne geçti. Ben ise ikinci defa ısrarla altın mı diye sorunca, kendine sakin ol telkini yapan ama kinayeyle dolu bir sesin de çıkmasına engel olamayarak; "Yok yok!" dedi, "Bakır… " "İyi… Bakırsa bakır…" Sanırım bu saçma soruyu sormamdaki sebep; o güne kadar bu yüzüğün pırlantalısına varana kadar o kadar çok çeşidini görmüştüm ki bana hediye edilenin benzerleri arasındaki durumunu merak etmem olsa gerek…

O gün geldi geçti. O günden sonra pek çok gün de geldi geçti. Yıl 2003'tü, oldu 2011. Isparta'da çok değer verdiğim şimdi ise rahmetli olan bir emekli edebiyat öğretmenin evindeyim. Hoca da benden rica etti. "Evlâdım" dedi, "Parmağındaki yüzüğün kalıbı temel formda. Burada da bu yüzüğün benzerlerinden çok yapılıyor fakat kalıp artık tanınmaz hâlde. Mümkünse çarşıya in de kuyumcu İrfan'ı bul. Bu yüzüğün kalıbını çıkarsın, bizler de elimizdeki yozlaşmış kalıptan kurtulalım."… "Aman Hoca" dedim, "İrfan Bey'i bulurum da kuyumcu benimle ilgilenmez ki!" Hoca şaşırdı. "Neden?" dedi. "Benim yüzüğüm altın değil bakır…" Bakırdan kalıp çıkardı, çıkmazdı derken Hoca istiyor diye çarşıya indim, İrfan Bey'i buldum. İrfan Bey itirazsız yüzüğümden kalıp çıkarmayı kabul etti ve birkaç saat kadar izin istedi. Tamam dedim. Yıllardır hiç çıkarmamacasına taktığım için parmağımda yer yapmış yüzüğümü biraz güçlülükle de olsa çıkartarak İrfan Bey'e teslim edip oradan uzaklaştım. Söylediği vakitte kuyumcu dükkânına gittiğimde ise kalıp işi tamamlanmıştı. Yüzüğümü tam İrfan Bey'den alacağım, artık dayanamadım ve dedim ki; "Çok özür dilerim İrfan Bey, belki bu soruyu sormam abes ama bana bu yüzüğü hediye eden bunun bakır olduğunu söylemişti. Ancak içimde bir tereddüt oluştu. Benim yüzüğüm bakır mı, altın mı?" Sözlerim karşısında İrfan Bey bir durdu, bir sendeledi. Yüzüğü elinde evirdi, çevirdi, gözleri hem ışıldadı hem doldu. "Aile yadigârı herhâlde?" dedi. "Evet." dedim. "Kaç senedir bu yüzüğü takıyorsunuz?" dedi. "Beş-on yıl olmuştur herhâlde." diye cevap verdim. "Satmayı düşünmez misiniz?" dedi. "Hayır!" dedim, düşünmem. İrfan Bey'in ciddi tavrına daha da bir ciddiyet geldi. "Kardeşim" dedi, "Siz bu yüzüğü yıllarca bakır niyetiyle takmış olabilirsiniz ama yüzük bakır değil altın… Biz burada neler görüyoruz, kıratı yüksek olsun diye kırk takla atanları biliyoruz… Anlaşılan manevî bir terbiyeden geçmektesiniz ve nasıl olduysa da olmuş ve yine anlaşılan o ki maddeyi değil mânâyı seçmişsiniz. İnşallah bu hep böyle olur. Gazânız mübarek olsun."…

Hocanın evine döndüm, durumu ona anlattım. Hoca yüzünü benden sakladı ama ömrünün son günlerini yaşayan bu yaşlı öğretmen hanım, omuzları titreye titreye ağlamaya başladı. İstanbul'a dönüp konuyu babaanneme anlattığımda ise; "A benim şaşkın kızım!" deyip hâlime gülümsedi. "Ben" dedi, "Altın mıdır bakır mıdır diye hiç düşünmedim ki sana net bir şey söyleyeyim. Kıymetlimdir dedim, kıymetlimdendir dedim, Allah'ımın lütfu kabul edip hiç çıkar-

mamacasına taktım. Vakti gelince de sana verdim. Hem sonra altının bakırın bu yüzüğün manevî değerinin yanında ne önemi olabilirdi ki zaten! Sen altından da geç bakırdan da. Allah hepimize mânâsını idrak etmeyi nasip etsin inşaallah."

3. ANI

Yakın çevrem çok iyi bilir, zaman zaman gördüğüm rüyalar gerçek hayatta yerini bulabiliyor. Takdir edersiniz ki bunun hem güzel hem tatsız tarafları var ama netice itibariyle bilhassa geçmiş yıllarda rüyalarımın çıkıyor olması, konusu her ne olursa olsun, beni fazlasıyla memnun ederdi. Bir gün babaannem sevincime müdahale etmek zorunda kaldı ve "E kızım!" dedi, "Bu bir marifet mi hiç anlayamıyorum. Olacağa müdahale mi edebiliyorsun? Takdir neyse o yaşanıyor. Sen sadece görmüşsün, haberdar edilmişsin o kadar. Üstelik senin bu hâlin biliyor musun abdesthâne temizleyen dervişe benzer. Abdesthâne temizlemek, bundan erinmemek, dervişi nasıl olgunluğa, hazımlı olmaya taşırsa inşallah seni de rüyaların olgunluğa taşısın, isyana itmesin..." Bu sözleri ilk duyduğumda nasıl şaşkınlıkla; "Hayda!" dediğim bu gün gibi aklımda. Ancak şu bir gerçek ki insan buradaki anlamı çok acı tecrübelerle öğreniyor. Siz bu satırları okuduğunuzda biteceğine inanmak istiyorum fakat bugün bile televizyondan akıp geçen, Allah beterinden saklasın ama şehit haberleriyle babaannemin ne demek istediğini bir kez daha anlıyorum. Yerine, yurduna hatta dakikasına varana kadar bir şeyleri rüyada görseniz, bilseniz hatta bunun üzerine tedbir üstüne tedbir de alsanız ne çare! Takdirin önüne kim geçebilmiş! Tedbir ile mükellef olan insan, çaresizliğini idrakle ancak Allah'ın takdiri önünde baş eğebiliyor ama Allah'ın takdirini son nefesi verinceye kadar kim bilebiliyor? Üstelik sadece şahıslar değil her şey hatta memleketler bile gayret ile takdiri yeşertiyor.

***

Kabaca söylersek yukarıdaki anılardan ilkinde; ne kadar yetersizlikler içinde bulunulursa bulunulsun, şayet meselenin mâhiyetine (esasına, özüne) odaklanılırsa, şartların, mâhiyeti idrak ettirmeye yönelik metotları ortaya koyabildiğine tanıklık ettik. İkinci anıda ise; sembollerin aracı kılınıp mâhiyetteki mânâyı idrake teşvik yarattığını gördük. Şunu da söylemeden geçmeyelim; bu, dildeki davanın içselleştirilmesinde önemli bir adımdır. Üçüncü anıda da; ufak tefek müdahalelerle mâhiyetin hayata nasıl taşınabileceğine, yerleştirilebileceğine dair bilgiler elde ettik. Şimdi bu üç anıdan da yola çıkarak konumuza ilişkin sorularımızı birer konu başlılığı olarak değerlendirip bunlara cevaplar aramaya çalışalım.

"Dava adamı olmak" ifadesiyle kasıt ne? Tasavvuf kültüründe zaman zaman karşımıza çıkan "Biz dava adamı değiliz." ifadesi de var. Bu ne maksatla söylenmiş? Bu kültüre göre dava adamı olmak mı olmamak mı makbul?

"Tasavvuf kültürü dava adamı olmayı reddeder." ifadesinin bizâtihi kendisi, biraz dikkatli bakarsak, davasızlığın dava hâline getirilişini anlatmakla dava adamı olmak fikrini savunur. Ancak tasavvufun güttüğü davanın konusu insandır. İnsan kendinden hareketle Yaradan'ına yönelecek ve yöneldikçe Kur'ân ahlâkına bürünecek, büründükçe de kendini yeryüzü toprağında gerçekleştirecek. Böylece benlik davası gütmekten vazgeçip; "Sen böyle istiyor olabilirsin Allah'ım, ama ben bunun böyle yapılmasını daha uygun buldum." demeyecek. İddia sahibi olup da; "İllâ bu böyle, benim dediğim doğru, bundan öteye yol yok." diye tutturmayacak… O güne kadar edindiği her türlü maddî manevî donanımla en doğru kararı vermeye çalışarak Hakk'a teslimiyet içerisinde, Allah bilinciyle, aşk ile şevk ile muhabbet ile önüne çıkan taşları yerli yerine oturtma gayretini güdüp, yolunda ilerleyecek.

Üstelik siz de çok iyi biliyorsunuz ki lafla peynir gemisi yürümüyor. Dildeki davaya elde hüccet (delil) istiyor. Cin olmadan adam çarpmaya kalkışmak ise kişinin kendisinin çarpılmasına sebep oluyor. Böylece ortalık "sunî efe" kaynıyor. Sunî efe dediğimiz de neyin ne olduğunun farkına varıp bir mücadele sürecinden geçmiyor ki gelişip pehlivan kesilsin, sonra da dünya denilen er meydanında kendisinden kendisine bir cihat gerçekleştirerek insanlığını zuhura vardırma çabasına girişsin. Oysa insanlığımız zuhura vardığı ölçüde, Cenâb-ı Hakk'ı idrake koşulur. İdrak artığı ölçüde Allah bilinciyle yaşamak söz konusu olur. Allah bilinciyle yaşayandan içinde bulunduğu hâl, doğal olarak âleme taşar. Böylece cümle yaratılmışta Allah'ı görmek, eserden eser sahibine ulaşmak fiiliyatta yerini bulmuş olur. Bu gerçekleşebildiği ölçüde kişi, kendini bir varlık olarak da değerlendiremez. Zîra yaratılmış, Yaradan'ın lütfettikleriyle vardır.

Kişi bu hakikati fark ettiği ve bu bilinçle yaşadığı ölçüde de Cenâb-ı Hakk'ın birliği deryasına dalar, her türlü davayı da kesret denilen bu çokluk diyarına -dünya âlemine- bırakır. Bu, davadan davasızlık boyutuna geçiştir. Daha işin başında; "Ben her türlü

davadan sıyrıldım." diyen ise değil bu safhaları fark etmek, hayat rüzgârının tetiklediği, körüklediği nefsanî ateşlerde yanmaktan başkaldıramaz ki kendisine sunulmuş olan hayatın yolunda adım atabilsin.

Tasavvuf kültürü ile ilgili olmak için üstün meziyetlere sahip olmak mı gerekiyor?

Yukarıdaki anılardan da anlayacağınız üzere babaannem benim için çok kıymetli, sanırım ben de onun için kıymetliydim. Ama netice itibariyle biz, sıradan iki insanız. Eksiklerimiz, hatalarımız, günahlarımız hatta şaşkınlıklarımız, saflıklarımız var. Babaannem de buna istinâden olsa gerek şakalaşmalarımızda kendisine, yel değirmenleriyle savaşan edebiyat dünyasının ünlü roman kahramanı **"Don Kişot",** bana da onun yâveri olan **"Sanco Panzo"** diye takılırdı. Bu hâlimizle de tasavvuf kültürüne ilgi duymak için üstün meziyetlere sahip olmak gerekmediğine iyi birer örnek olduğumuzu düşünüyorum. Ancak hakikat şu ki Allah'a güçlük yok. Allah isterse dilediğini dilediği yola, üstelik bütün eksikliklerine rağmen sevk ediyor. Lütfettiği gayret ve muhabbet hissi ise bu yola çekilişe vesile, ancak bazı hakikatler de birer işaret. Meselâ; Allah muhabbeti ve korkusu gönle düşmemişse, sevmek, saymak, samimi bir muhabbet bize yabancıysa, düşünmek, meselelerimize üst bir noktadan bakmak için çabalamak gibi bir endişeyi hiç yaşamıyorsak, kötü özelliklerimizi teşhis edip düzeltebilmenin gayretine girişmek gibi bir anlayışı hiç tanımıyorsak, güzel huylarımızla güzellik saçma çabasını zevk edinmiyorsak… burada bu kültürün bize söyleyecek sözü olmadığına dair bir işaret bulunduğunu evet, artık kabul etmemiz gerekir. Ancak bunun böyle olması hep böyle gideceği anlamına gelmez.

Kimin ne zaman, ne istikamet kazanacağını ancak Allah bilir. Yeter ki Allah lütfetsin de hakikate muhabbette istekli olunsun. Yeter ki sunî efeliği kendimize yakıştırmayalım, "Davamız davasızlıktır!" deyip de "Gelin sorgusuz sualsiz bana tâbi olun." diyenlere (hadi itibar etmeyelim demeyeceğim ama) en azından bilinçle ve soru işaretleriyle yaklaşalım, hakikate muhabbet ile meselenin özüne odaklanalım. İşte o zaman inanıyorum ki gönül bize ne yapıp yapmayacağımızı söyleyecek kıvama gelecek; "Fetvayı kalbinden al." ifadesindeki mânâ da yerini bulacaktır.

Tasavvuf kültürünün davasını hayata taşırken sanatın bir metot olarak kullanılması hakkında ne söylenebilir? Bu doğru bir tavır mı değil mi?

Hangi sanat dalı söz konusu olursa olsun ortada bir sanat varsa, bu hem sanatsever hem sanatçı açısından duygunun, tasarımın, güzelliğin dışavurumuna ve paylaşımına vesile. Üstelik sanat, kimsenin tekelinde olmadığı gibi sanatçının da tekelinde değil. Zîra bir sanatçı veya herhangi bir otorite; "Sen benim sanatımla ilgilenebilirsin." ya da "Şu sanatla ilgilenebilirsin, berikiyle ilgilenemezsin." diyemez. Bir zihniyet illâ kendini şu sanatla ifade edebilir diğerleriyle edemez, anlayışı da doğru değildir. Sanat, duyguları harekete geçirdiği gibi derinleşmeye, kendini tanıyıp anlamaya, kavramaya, empati kurmaya, örnek alma üzerinden şekillenmeye fırsat sağlar. Neticede farkında olalım veya olmayalım duygularımız şahlanır, bu şahlanış düşüncelerimizi tetikler ve bizi âdeta yükseltir. Artık öyle bir noktaya da gelinir ki sanatta derinleşme süreci başladığı gibi sanatın mânâsının,

muhataplarını beslediğini görürsünüz ve o güne kadar edindiğiniz tecrübe, bilgi, görgü, edep ile eserler ortaya koyabileceğiniz gibi eserden yansıyan mânâya da bağrınızı açarsınız veya istemezseniz de bu bağrı kapatırsınız.

Tasavvuf kültürünü yaşama ve insan olma sanatı olarak nitelediğinizde de karşınıza önemli bir hakikat çıkar. Zîra burada da bütün yaratılmışlık, Cenâb-ı Hakk'ın eseri olarak kabul edilir ve kendinizi bu hakikatin bir parçası olarak değerlendirirsiniz. Yapıp edebilirlikleriniz ise Cenâb-ı Hakk'ın sizden açığa çıkarmayı dilediklerdir. Böylece ruha bineklik eden bedeninizden eserler taştığı gibi eser oluşunuzu en doğru şekilde yansıtmaya uğraşırsınız, muhataplıklarınızı da bu bilinçle gerçekleştirme gayretine soyunursunuz. Bu arada, nasıl ki bir ebeveynin günün şartlarını ve âdeta yoğurmakta olan çocuğun vasıflarını doğru okumak sorumluluğuysa, tasavvuf kültürüne yeni meyleden bir kimseye el uzatanın da sorumlulukları vardır. Bu yolda da içinde bulunulan şartlar, metotları başka bir deyişle de taktikleri hatta tâbiri câizse formatları şekillendirir. "Biz atadan böyle gördük." anlayışını dışlamak da bu anlayışa takılı kalmak da verim alışı dibe çeker. Bununla birlikte yeteri kadar özgün olmayan metotlarla muhatabınıza yaklaşsanız bile, şayet samimiyetiniz varsa özgün olmayan yapının mevcut duruma uyarlanmayı beklediğini fark edersiniz ve uyarlandıkça özgünleştiğine de şahit olursunuz.

Evet, sanatsal bir eğitim; tasavvuf kültürüyle tanışmak, kültürün mâhiyetiyle buluşmak hatta hayat içinde nasıl fonksiyon kazanabileceğini idrak edebilmek açısından ben ve benim gibilerin yapısına uygun bir metottur, ancak milletimizin de TV düşkünlüğü dikkate alındığında üst veya alt ama netice itibariyle sanat skalasında bir noktaya değmek için can attığı da aşikârdır. O hâlde aktarılmak, kavratılmak istenenin izahında, bilincin daha üst noktalara çekilişinde sanat, herkes için önemli bir metot olarak karşımıza çıkar. Bununla birlikte sanat skalası üzerinde nereye temas ederseniz edin neticede elbette ki sanat, konumuz olan tasavvuf kültürü üzerinden söyleyelim; bilmek ve gelişmek yolunda yegâne metot olarak da kabul edilemez. Yukarıda da ifadeye çalışıldığı üzere metotları, şartlar ve kişisel özellikler belirler. Üstelik tasavvuf insan olma sanatını anlatmakla hayatın her alanıyla ve ânıyla ilgidir. Hâl bu olmasına rağmen aynı metot üzerinden yürünse dahi denilir ki; "Hakk'a giden yol, mahlûkların nefesi kadardır." Farklılıklar ise birbirini tamamladığı gibi tetikler, açar, derinliklerin zuhuruna vesile olur. Bütün bunların olabilmesi için ise sunî efe misâli salınmak değil, meselenin adını öncelikle doğru koyup mâhiyete odaklanmayı hedeflemek gerekir. Bilhassa tasavvuf kültürü için söylüyorum ki; metotların adı ne olursa olsun mâhiyete odaklanmak dışlandığı takdirde istikamet, hep nefsaniyetin zirvesidir.

Yukarıdaki 2. Anıda "Merakını merak etmek" ifadesi geçiyor. Merakını merak etmenin söz konusu olabilmesi için buna şahit olunabilecek ortamların bulunması gerekmez mi? Bu ortamların bulunması ise popüler yapıyı doğurmaz mı? O hâlde popülerliğin -reklamın- merak uyandırmakta önemli bir rolü vardır diyebilir miyiz?

Bu sorulara tasavvufî bir bakış açısıyla yaklaştığınızda durum biraz hassasiyet taşır. Dilerseniz bunu bir örnek üzerinden anlatalım: Bundan yıllar önce tesadüfen bir toplantıya yolum düşmüştü. Orada bir grup insan, önemli bir İslâm düşünürünü, -Hak âşığını- şarkıcı hatta çılgın diyebileceğimiz Madonna ile tanıtmak için anlaşma yapmaya uğraşıyordu… Her türlü müziği şayet hoşuma giderse baş tacı eder, zevkle dinlerim. Müzik başta olmak üzere sanatın her dalını yukarıda da izaha çalıştığım üzere gelişime vesile sayarım, tasavvuf zevkinin sanat eserleri içinden ışıldamasını da hem birey hem toplum açısından önemli ve gerekli de bulurum. Ancak Madonna'yı önemsediğim veya estağfurullah küçümsediğim için değil, İslâmiyet'i ve Hak âşığının şahsıyla birlikte ermişliği, dervişliği, mürşitliği önemsediğim için o toplantıda bu meseleye şiddetle karşı çıkmıştım. Üstelik oradakilere göre Madonna'nın Müslüman olması bile gerekmiyordu. Onun, tanıtılmak istenen ermişle adı yan yana geçecekti o kadar. Bu merak uyandırır mıydı? Uyandırırdı. Tanınma, popülerlik getirir miydi? Getirirdi. Peki, ermişin zamanında tanınmak gibi bir derdi olmuş muydu? Hiç yoktu. Hayatından ve eserlerinden anlıyoruz ki o kendini insan yetiştirmeye adamış bir zâttı. Madonna veya başka bir popüler kültür insanı, ermişten açığa çıkmakta olan mâhiyeti yansıtabilir miydi ya da mâhiyete dikkat çekip kendisiyle ilgilenen kişiyi, o mâhiyete yönlendirebilir miydi? Bu noktada "El insaf!" derim. Bunun olabilirlik ihtimali yüzde kaç? Ben âcizâne, başta Müslümanlık şartı ararım. Hadi bunu göz ardı ettik diyelim, bu yolda tanıtanların benlik gütmemesi, kendisini meselenin içinden çekmesi ya da sanatının içinden tasavvufî lezzetler sunabilmesi, sadece istikameti gösterip muhatabını mâhiyete odaklayabilmesi son derece güç

bir mesele... Bu olamadığında ise tanıtımı yapan kişi ile mâhiyet özdeşleşebiliyor. Meselâ kişi kumarbazsa ona bakan, mâhiyeti de bu çerçevede değerlendirebiliyor. Yalancıysa ona bakan, yalanı da hoş görmeye başlıyor veya kişi Hıristiyan ise tasavvufu da bu çerçeveye sokabiliyor, bundan da ötesi şahıs belki mâsumâne hisler taşıyor ama neticede "Tasavvuf dinler üstüdür." aldatmacasına yenilip işin boyutunu farklılaştırabiliyor. Buna mukabil siz, reklam unsuru olarak ortaya koyduğunuzun şöhretinden istifade etmenin derdindesiniz. Ermiş -derviş- dediğiniz ise kimin umurunda! Bu hangi vicdana sığar acaba? Benimkine pek sığmadı da… Allah'tan ki bizim Madonna akıllı çıktı bu işe yanaşmadı...

Ben de oradan uzaklaşıp gitmiştim ancak netice itibariyle geçici de olsa orada bulunmamın bir sebebi vardı. Tasavvuf kültürüne ilgi duyan bir grup insanın meraklarını merak ettiğim için oradaydım, dolayısıyla cezbeden -avlayan- mâhiyetti. Okudukça, araştırdıkça zaten siz de görüyordunuz ki mâhiyet insanı insan kılmak, insanı Allah'a yaklaştırmak, kimliğini keşfettirmek demekti. Bu, âdeta Yaratan ve yaratılan arasındaki yani daha da özelde söylersek Allah ile benim aramdaki muhabbetin üzerindeki perdenin aralanışını anlatıyordu. Cazip olan da zaten buydu…

İslâmiyet bugün karalanmak istense de mâhiyetiyle asla leke tutmaz, ancak doğru tanıtımı, anlatımı noktasında sanırım biraz durup düşünmek lâzım. Neticede yağ ile balı doğru anlatabilmek için uğraşmıyorsunuz ki!... Merakı merak etmek ya da ettirecek ortamların olması evet, tasavvuf kültürüne de yönelişte tetikleyici bir unsur, ancak unutmayalım meşhur İngiliz atasözüdür: "Merak kediyi öldürür." Peki ne yapmak gerek? Meselenin özüne odaklanmak ve odaklamak, şahıslardan, nefsanî kaygılardan geçip de mâhiyet üzerinde yoğunlaşmak gerek. Yoksa Madonna ve benzerlerinin peşinde daha çok koşulur ve sözüm ona tasavvuf sevdalıları denen gruplar daha çok gelirler ve geçer giderler. *Davasızlığa teşvik, bu yolda kişinin d*üşünme tembelliğine itilmesine, davanın adının yanlış konulması ise kişinin insanlığından uzaklaşmasına sebeptir.

Sembollerin tasavvuf kültüründeki yeri nedir? Yukarıdaki **"2. Anı"ya bakılırsa sadece teşvik ya da tebrik vesilesi değil. Maddeden mânâya geçişte aracılık ettiği de söylenebilir mi?**

İnançtan bahsediyorsak onun doğal olarak kendine has bir dili oluyor. İşin içine mecazlar girebiliyor, görüntüler, şekiller, harfler, sesler, renkler derin anlamlar yüklenebiliyor ve bu anlamlar keşfedildikçe hakikati idrake yol alınabiliyor. Yukarıdaki anıda geçen Rifâî tâc-ı şerifi motifli yüzük de keza böyle. Netice olarak o da bir sembol ve mânâsının keşfedilmesini bekliyor. İdrakimiz ölçüsünde bizler de mânâsı ne ola ki diye düşünecek olursak; öncelikle önemli bir araştırmada da geçtiği üzere "Semboller, menzili gösteren yön levhaları gibidir." gerçeğini kabul etmemiz gerekir.

Semboller, maddeden mânâya, zâhirden bâtına, somuttan soyuta, kutsal olmayandan kutsala geçmek gerektiğine işaret taşırlar. Teorik ve pratik bilgi arasında bağ kurulması gerektiğine de aynı zamanda bir vurgudurlar. Duygu, düşünce, davranış dünyasını temsil ederler ve dolayısıyla da ait oluşu bildirirler. Meselenin mâhiyetine odaklanmak gibi bir derdiniz yoksa sembollerin işaret ettiği gerçekler fark edilemeyeceği gibi sembolleri elde etmek son menzil olarak da değerlendirilebilinir. İşte o zaman başlarsınız -yukarıdaki anıdan yola çıkarak söyleyelim- "Benim yüzük pırlantalı senin ki sarmaşık dalından." demeye. Dikkat ederseniz yukarıdaki anıda bunu önlemek için "Bakır" deyip de mevzuu kestirip atmak da var. Öte yandan muhtelif sembollerle gösteriş hazzı tetiklense hatta bunlar estetik etki yaratıp ötesine yol aldırmasa bile, netice olarak pek çoğu somut obje oluşlarıyla dahi bir imtihan vesilesi olarak kabul edilebilirler.

Ancak sembollere yönelik imtihan bununla bitmiyor ki… Sembolle buluşana kadar geçirdiğiniz dönem bir imtihan, semboldeki anlamı idrak nispetinde çözme yoluna girdiğinizde edindiğimiz bilinçle yaşadıklarınız başka bir imtihan. Sembolün siz isteseniz de istemeseniz de saklasanız da saklamasanız da fark edilmesiyle sizi olduğunuz gibi görünmeye bir de teşviki söz konusu. Bu hâliyle de kendinizi saklamanıza dolayısıyla da riya batağına düşmenize engel. Şayet, orada başka burada başka görünmek gibi bir derdiniz var ise takdir edersiniz ki sunî bir efelik kapıda. Bu ruh hâlini taşıyan için de semboller önemli ve ciddi bir imtihan... Dönüyor dolaşıyor mesele aynı noktada düğümlenip kalıyor… İmtihanlardan da daima başarıyla çıkılacak diye bir şey yok. Bu dava neyin davası, mesele nedir ne değildir bunu bilmeden, değil bir sembolle, kırk bin sembolle yolunuz kesişse ne çare!

Kuyumcu İrfan'ın irfânına şaşıralım mı yoksa zaten olması gereken bir durum olarak mı değerlendirelim?

Bizim topraklarımız Yunus'u Mevlânâ'yı ve nicelerini ağırlamış. Onların anlattıklarıyla İslâmiyet zevki, İslâmiyet'i hayata taşıma gayreti nesilden nesile akıp gelmiş. Biz buna itibar ederiz veya etmeyiz, ama biliriz ki "Kibara değ de geç." derler. Değince sadece o kibâr-ı evliyânın isimleri değil, onlardan yansıyan öğreti zerreleri de üzerimizde takılı kalır. Elbette onları almak veya itmek insanın kendi tercihiymiş gibi gözükse de özde bir nasip işidir. İrfan; örnek üzerinden söylersek, "Bakır deyip de altını bakır fiyatına satın alayım mı, yoksa doğru yoldan şaşmayayım mı?" ikileminden, alnın aklıyla çıkanın vasfıdır. Anıda geçen konuşmaya bakarsak İrfan Bey de böyle bir ikilemi yaşamış bile olabilir. *Neticede ilim, bilgiyi verir, irfan ise o bilgiyi anlamak, içselleştirmekle zuhura gelir.* Ancak bu da yetmez. Bilgiyi anlamak, içselleştirmek zekâyı ve sezgileri tetikler, besler. Ulaşılan seviye hâle, tavra yansıdıkça irfan doğar ve yükselir. Böylece kişiye mânen uyanıklık ve zindelik gelir, meseleleri okuyuşu dahi değişir.

Bir derviş illâ irfan sahibi mi olmalı?

Kabaca ve kısaca söylersek tasavvuf kültürünün talebesine derviş denilir. Bilhassa geçmiş zamanlarda tasavvuf kültürü, tarikatlar ile kurumsallaşmış ve bu kurumlar öğrenciler -dervişler- yetiştirmişler. Ancak 1925'te bildiğiniz üzere tarikatlar kapatılmış fakat öğretisi olan tasavvuf kültürü, mâhiyeti itibariyle örtülemeyeceği için günümüze ulaşmış. Hazreti Âdem'den bu yana kimler geldi kimler geçti, diye de düşünecek olursak, hepimizin birbirimizden farklı bir kaderi, farklı bir hayat çizgisi olduğu da âşikâr. Zîra takdir edersiniz ki kimsenin hayatı birebir bir başkasınınkine benzemiyor. Tasavvuf kültürü ise bu sonsuz zenginlik içersinden kendisiyle tanış olmaya talip olanın imanını, edindiği bilgiyi, duyguyu, görgüyü, sezgiyi kendi hayatına taşımasını, uyarlamasını bekliyor. Öğrenciliğinin ilk yıllarında olanlarla, öğrenciliğe yıllarını vermiş olanlar arasında bu noktadan bakıldığında da farklar bulunması gayet doğal. Zîra "3. Anıda" geçmekte olan "abdesthâne temizlemek" meselesi de esasen bu konuda önemli bir gösterge.

Yaşanılan zor şartları gerektiği gibi değerlendiren veya değerlendiremeyen, içinde bulunduğu hakikati idrak seviyesini, ister istemez gözler önüne serer. O hâlde "Derviş illâ irfan sahibi olmalı mı?" sorusuna net bir cevap vermek gerekirse; "Kendindeki potansiyeli en doğru şekilde ortaya koyabildiği ölçüde irfan da doğal olarak ondan zâhir olur." denebilir. Ancak burada da dikkat etmemiz gereken nokta, "Hayatta yerini bulmayan her bilgi, kişiyi hamallığına sürükler." ifadesindeki gerçekliktir. Üstelik mühendislik bilgisi yerini bulmadığı takdirde nasıl ki taşlar döşenip de yollar oluşmuyorsa, manevî anlamda da bilgiler yerli yerine oturmazsa, oluşmayan yollardan yürünerek hakikati idrak noktalarına tırmanılamaz. Oysa dervişliğin bilincinde olan veya olmayan herkes, kendini gerçekleştirmek, hakikatine yönelmek üzere bu âlemde vardır. Gayretsizlik söz konusu ise sadece bilgi sahibi olmanın dervişi kurtaracağını düşünmek de abes olur. Derviş, derviş olmayan için örnektir, ancak gayretsizlik noktasında direnen dervişin, derviş olmayandan farklı olarak örnek teşkil edip de insanı batağa çeken eksisi bile bulunabilir. *O hâlde meselenin özüne odaklanmayan, davasının adını yanlış koyan, gayretsizlik batağından kurtulmak için çabalamayan ola ki derviş diye nitelense bile ne çare! Ortaya çıkan tablo göz yaşartacak kadar hazindir.*

Rüyalar tasavvuf kültüründe neden önemli? Bu konu hakkında ne söylenebilir?

Zaman zaman benim de gördüğüm rüyalar belki tıpkı sizinkiler gibi hayatta yerini bulabiliyor. Ama bir de işin bir başka boyutu var ki öncelikle örnek bir hadise üzerinden onu anlatmaya çalışayım. Adama soruyorsunuz; "Kardeş memleket neresi?" Adam cevap veriyor. Üstelik yazılı ve resmî cevapla genel bir alana bildiriyor. "New York." E, bu Amerikalı değil ki yedi ceddiyle Türk. Üstelik Amerika'da yaşamıyor sadece vaktiyle bulunmuş. Nereden çıkmış bu New York! Adam ısrarcı, ülkenin hassasiyetlerini de umursamayıp; "Memleketim New York." deyip duruyor. Neticede yapacak bir şey yok… Kaç nesil Almanya'da yaşamış, orada doğmuş büyümüş, Türkiye'ye dönmek istemiş, uyum sağlayamayıp tekrar Almanya'ya gitmiş, oraya yerleşmiş hatta çoluğa çocuğa karışmış olana aynı soruyu sorduğunuzda; "Sivaslıyız." diyor. "Yozgatlıyız, Vanlıyız, Muşluyuz, İstanbulluyuz, Ankaralıyız…" Memleket Berlin ya da Münih diyen belki vardır ama ben hiç rastlamadım…

Bu hadiseye istinâden söylüyorum ki memleketini inkâr edenin beni anlamasını beklemiyorum. Bu bir ticarî kaygı neticesiyse veya bir sosyetiklik ifadesiyse, benim aklım böyle şeylere zaten ermiyor. Şayet kültürel bir darbe falan olduysa da çok şükür benim dünyama bu darbe uğramadı, uğramasına da. Allah'ın izniyle fırsat vermem inşallah. Fakat şu bir gerçek ki "New Yorkluyum." zihniyeti insanı yaralıyor ve şuur altını tetikleyebiliyor ve başlıyorsunuz siz bir takım rüyalar görmeye. Çok şükür ki her rüya tatsız bir hadiseyi işaret edecek diye bir şey yok. Her rüya çıkacak diye de bir şey yok…

Esasen rüya, Kur'ân-ı Kerim'de fazla yer almasa bile başta Yusuf sûresi olmak üzere, Saffat, Fetih, İsrâ, Enfal ve Zümer sûrelerinde de geçmekte. Pek çok bilim adamına göre de rüyalar sınıflara ayrılıyor. Kimisi çıkıyor; yukarıdaki New York meselesinde işaret edildiği gibi "Bu şuuraltının işidir." diyor. Uyarını alıp beynin bunu yorumlaması olarak da değerlendirilebiliyor. Kimisi de çıkıyor; "Bu, zamandan mekândan azat ruhun yükselmesidir." diyor. Hatta "Yükselen ruhun bilgilenmesi, ulaştığı mânâ seviyelerinden kendisine gösterilenleri dünya âlemine aktarması söz konusudur." diyenler de var. Bu zihniyetten yola çıkarsak; "Ruh, dünya âleminde meskeni olan bedenin beyni aracılığıyla gördüklerini madde lisanına çeviriyor, hayali suretlerle, sembollerle misâl âleminden hayat alanına indirgiyor." sonucuna da rahatlıkla ulaşılabilinir.

Bununla birlikte rüyaların tasavvuf kültüründeki önemi; ruhun yükselişine işaret olarak kabul edilmesinden kaynaklanır… Peki bu ne demektir biraz açarsak: "Allah, yarattıklarına şah damarından da yakındır." (Kaf sûresi, 16. âyet) Dolayısıyla herkesin Cenâb-ı Hak'la bağı, mülk âleminde de olunsa vardır. Bu bağ üzerinde ileri geri gidişler, gelişler herkes için yaşanabilir. Ruhun sıçraması ise nefsanî kaygılardan sıyrılmışlığın neticesi hafiflemesinden olabileceği gibi, nefsin sığlıkları, sertlikleri de çok üst boyutlara vardıramasa bile, ruhu yukarı fırlatabilir. Ancak birinde rahmanî diğerinde şeytanî yükselişler söz konusudur. Bulunulan seviye üzerinden bildirilenler ise (bizler hatırlarız veya hatırlamayız ama) âleme, rüyalar vesilesiyle düşer. Fakat bir noktadan sonra işin boyutu değişecektir. Zîra yükselişte öyle bir noktaya yöneliş söz konusu olabilir ki o noktanın yakınından dahi geçmek (Allah'a güçlük yoktur ama) herkesin harcı değildir. Bu, kesrette (çokluk diyarında) beden kafesinde bulunan ruhun, yükselerek vahdete (Cenâb-ı Hakk'ın birliğine) tırmanışındaki davet gördüğü üst bir anlayış boyutunu anlatır. Burada artık nefsanî kaygılar yüktür, ruhu aşağı çeker, dolayısıyla en ince ayrıntısına kadar sökülüp atılmıştır. Allah'ın izniyle ve lütfetmesiyle ulaşılan saflık boyutundan kuşbakışı âdeta mekânlara, hadiselere, şahıslara bakmak hatta meselelerin içinde yer almak, temas mümkündür. Allah şüphesiz her şeyin yaratıcısı olduğu gibi zamanın da yaratıcısıdır, dolayısıyla ulaşılan seviyeden âdeta kuş bakışı bakabilirlik zaman algısını da ortadan kaldırır ve bu yapı zaman ve mekân algısına takılmadan hareket edebilirliği ortaya getirir. Bu ise bizlere tayy-i mekân dediğimiz mekân değiştirme hadisesini işaret eder. İman edilen bu hakikat bugün için aklî olarak da ne kadar çözümlenebilmiştir bu belki tartışmalı ancak miraç hadisesinde, başta peygamberimizin, ardından peygamberlerin ve kemal mertebesi yüksek olanların meselâ Hızır (as.)'ın yaşadıklarının izahında bu bilgi fazlasıyla önem arz etmektedir… Bununla birlikte cin fikirlilerin çokluğu dikkate alınırsa bu alan da son derece istismara açıktır... Kendilerine iktidar alanı yaratmak isteyenler böylesine yüce bir seviyeden de dem vurup göz boyamayı tercih edebilirler. Bu hâlin neticesinde uydurma ya da nefsin sığlıklarına hizmet eden rüyalarla önlerinde diz çökmüş olanlara, olmayacak işler dahi yaptıranlar çıkabilir. Oysa rüyalardan insanlığımızı yeşertmek adına istifade edilebilecekken bunlar birilerinin iktidar alanı kurmasına vesile oluyorsa orada bir durup düşünmemiz icap eder. Düşüncelerimizin bizi doğru istikamette yürütebilmesi ise, şahıs engeline ve baskısına takılmadan meselenin mâhiyetine odaklanabildiğimiz ölçüde mümkündür.

Yukarıda da gördüğünüz üzere babaannemle aramda geçen üç anıdan yola çıktık ve minik bir seyran gerçekleştirmeye çalıştık. Eminim hiçbirimiz, "dava adamı olmak" kirli ağızlarda kirlenip yozlaştı diye meselelerimize ilgisiz, duyarsız olmayı tercih etmeyiz. Yine eminim; ülke bazındaki tecrübelerimize istinaden hepimiz tasavvufî meselelerin de ne kadar mühim olduğunun farkındayız. Üstelik bu yoldaki bilgisizlik, ilgisizlik, mâhiyeti idrakten uzaklaşmak sadece insanlığın ne demek olduğunu sorgulamaktan yoksun sunî efelerin cirit atmasına sebep olmuyor. Bu öyle bir açılım yapıyor ki artık bilgisizliğin, ilgisizliğin bireysel yıkımlardan öte, toplumsal yıkımların yaşanmasında, hatta memleketin yaralanmasında önemli bir rol oynadığının herkes farkında. Elbette ki yine eminim; duyarlıyız ama duyarlılığımızı biraz daha hassas kılmak gerekmez mi?

ŞARK MÛSİKÎSİ ETKİLEŞİMİ: TÜRK SOKAĞINDA ARAP ŞARKISI

Murat ÖZYILDIRIM

Geniş bir coğrafyaya yüzyıllar boyunca hükmeden Osmanlı Devleti, medeniyetini, ulaştığı milletlerin birikimlerine kendi etki ederek ve onlardan etkilenerek inşa etmeyi başarır. Müşterek medeniyetimizin birikiminin neticesi olarak ortaya çıkan mûsikîmizin günümüze ulaşan örnekleri, bugün de takip edilebilir. Aşağıdaki satırlarda söz konusu mûsikî etkileşiminin 20. yüzyılda Araplarla oluşan bölümüne dair izleri bulacaksınız.

Türk-Arap ilişkilerinin Osmanlı Devleti'nin Arap coğrafyasına hükmetmesiyle başladığını düşünmek, kuşkusuz mühim bir hatadır. Yüzlerce yıl Anadolu, Mısır, Irak, Suriye, Filistin ve Lübnan'da Türkler, Araplarla komşu ve akraba olarak birçok yerde yaşamakla kalmamış, mûsikî ve başka birçok konuda da birbirilerini etkilemişlerdir. Söz konusu ilişkiler, Osmanlı'dan önceki yüzyıllara dayanır ve meselâ Türkmenlerin Irak'a ilk gelişleri, Halife Muaviye (602-680) devrinde gerçekleşir. Mısır'da 9. yüzyılda kurulan Tolunoğulları, 10. yüzyılda Ihşıdî (Akşitler) ve 12. yüzyılda Memlûk (Kölemen) idareleri, Türklerin Ortadoğu'da en kuvvetli izlerini göstermektedir. Öyle ki Arap yazılı kaynakları, Memlûklerden "Ed devlet it Turkiyye" olarak söz etmektedir. Bu örneklerden başka Türklerle Araplar arasındaki kültürel etkileşimin, Selçukluların Bağdat'ı 13. yüzyılda almasıyla arttığı da malûmdur. Osmanlı Devleti'nin Ortadoğu'da hâkimiyet kurması, Arapların Türklerle etkileşimlerini kuşkusuz en üst seviyeye çıkarmaktadır. Sultan IV. Murat'ın 1638-1639 yıllarında düzenlediği Bağdat Seferi'nden dönüşünde bu şehirden müzisyenleri beraberinde İstanbul'a getirdiği bilinmektedir.

Bugün birçok araştırmacının hemfikir olduğu üzere Türk mûsikî zevkinin, 19. yüzyıla gelindiğinde imparatorluk müşterek mûsikî zevki olarak biçimlendiği ve Arapların çoğunluk olarak yaşadığı geniş coğrafyada yayıldığı, benimsendiği görülmektedir. Mısır ve Suriye'de Türk mûsikîsinin söz konusu yüzyılda oldukça revaçta olduğu, özelikle Mısır hıdivlerinin Türk mûsikîsine düşkünlükleri nedeniyle sanatçıları İstanbul'dan Mısır'a davet ettikleri veya beraberlerinde Mısırlı ünlü mûsikî üstatlarını İstanbul'a götürdükleri malûmdur.

Mûsikî etkileşiminde önemli bir yer tutan davetler, hoca-icrâcı olarak gerçekleşmiştir. Bu duruma en meşhur örnek olarak Mustafa Fazıl Paşa'nın (1829-1875) -Rauf Yekta Bey'in ***Esâtîz-i Elhân*** adlı risâlesindeki tabiriyle "yanından ayırmadığı"- Klasik Türk Mûsikîsi'nin Osmanlı devrindeki son büyük bestekârı olan Zekâi Dede Efendi (1825-1897) verilebilir. Mısır Hıdivi Said Paşa'nın (1820-1863) oğlu olan Mustafa Fazıl Paşa, Zekâi Dede Efendi'ye kendi sarayında hususi oda tahsis etmiş, hocalık yapmasını sağlamıştır. Zekâi Dede Efendi, Mısır'da bulunduğu 1851-1858 yılları arasında devrin en büyük mûsikîşinaslarından Şeyh Muhammed Şahabeddin Efendi'den meşk etmiştir. Zekâi Dede Efendi, Şeyh Muhammed Şahâbeddin Efendi'den bildiği bütün usûlleri öğrendiği gibi her birinden eserler geçmeye muvaffak olmuş ve bizzat Arapça güfteli ilâhilerinin

(şuğul) çoğunu da Mısır'dayken bestelemiştir. Zekâi Dede Efendi bununla da kalmamış, Darüşşafaka'da mûsikî talebelerine, öğrendiği Arap mûsikî usûllerinden bazılarını öğretmiştir. Bizzat Hıdiv İsmail Paşa'nın davetiyle İstanbul'dan Mısır'a giden mûsikîşinaslar arasında Enderunî Ali Bey, Melekset Efendi, Veli Efendi de vardır ve bu etkileşimin sonucu olarak "Mısır tavrı", İstanbul'da kullanılmaya başlamıştır.

Prof. Dr. Ali Jehad Racy, ***Arap Dünyasında Müzik*** adlı eserinde İstanbullu mûsikîşinasların Mısır ziyaretlerinin yanı sıra Şamlı, Halepli üstatların ve Mısırlıların da İstanbul'da eser icra ettiklerini belirtmektedir. Şamlı Kanunî Osman Efendi (öl. 1870), Sultan II. Mahmut devrinde İstanbul'a gelir, aynı zamanda Ziya Paşa'nın da hocası olan Şamlı Osman Efendi sayesinde kanunun, İstanbul'da 19. yüzyılda yeniden parladığı genel olarak kabul edilmektedir. Mısırlı Şeyh Yusuf el Menyalavî (1847-1911) ise Sultan II. Abdülhamid Han huzurunda bir defa eser okuyacak kadar meşhurdur ve padişahın övgüsüne mazhar olmanın yanı sıra bir de madalya ile ödüllendirilir. Sultan II. Abdülhamid Han'ın huzurunda eser icra eden bir başka isim de yine Mısırlı ve aynı zamanda Hıdiv İsmail Paşa'nın dostu olan Abduh el Hamûlî'dir. El Hamûlî'nin ismi, Mısır'da klasik mûsikîye Türklerden yeni makam ve usûller kazandıran sanatkârlar arasında sayılmaktadır.

İstanbul mûsikî zevki, Osmanlı Devleti'nin siyasî bakımdan geçirdiği en zor zamanlarında bile İskenderiye, Kahire, Halep, Şam vb. yerlerin münevverleri tarafından takip ediliyordu. Burada dinî işlevlerinin yanı sıra dinî ve lâdinî mûsikînin, bilhassa seçkinlere hitap eden zevk merkezleri olan tekkelerin, Osmanlı coğrafyasında yayılımının ne kadar önemli olduğu mutlaka hatırlanmalıdır. Türk ve Arap mûsikîşinasların tekkelerle olan ilişkisi, hayat öykülerinde az veya çok muhakkak yer bulabilmektedir. Böylece tekkeler, dinî önemlerinin yanı sıra mûsikî etkileşimine katkıda bulunan merkezler olarak da tarih sahnesinde yer almaktadır.

Türkiye'de cumhuriyetin ilânından sonra Arap coğrafyasına mesafeli duruş, başlangıçta mûsikî bakımından da oldukça rahatsız edici boyutlara ulaşmıştır. Sarayburnu'nda 9 Ağustos 1928 tarihinde Mısırlı meşhur muganniye Münîret'ül-Mehdiye'nin icra ettiği eserleri dinleyenler arasında bulunan Gazi Mustafa Kemal Paşa, gazetelere verdiği beyânatta, sanatkârı icrâsında başarılı bulduğunu belirtmeyi ihmal etmemesine rağmen, genel olarak Şark mûsikîsini kastederek "*… benim Türk hissiyâtım üzerinde artık bu mûsikî, bu basit mûsikî* Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmine kâfi gelmez…" sözleriyle, âdeta Türk mûsikîsinin başına gelecekleri ipucunu vermiştir. Yıllarca sürecek olan; konservatuarda Türk mûsikîsi eğitiminin verilememesi, radyoda Türk mûsikîsinin iki yıl (1934-1936) boyunca çalınmasının yasaklanması, buna karşın Batı mûsikîsinin çalınması günümüze değin üzerine çokça yazılan, tartışılan gelişmelerdir ve bu nedenle yazımızda kısaca değinilmektedir.

Ancak kısa bir parantez açarak Türk sanatkârların Şam ve Bağdat'taki başarılı mûsikî faaliyetlerine değinmek, mûsikî etkileşiminin Türk ve Arapların ayrıştığı dönemlerde bile sürdüğünü görmek bakımından fevkalâde mühimdir. Osmanlı Devleti'ne harbin sonuna kadar sadık kalan ve resmen son Mekke Emîri Şerif Ali Haydar Paşa'nın oğlu olan udî Şerif Muhiddin Targan, 1934 yılında İstanbul'a gelir, ailesinin Arabistan'daki mal varlığına el konmuş, Şerif Ali Haydar Paşa, Beyrut'ta inzivaya çekilmiştir. İstanbul Konservatuarı İcra Heyeti'nde Şerif Muhiddin Targan; işe alınması için aracı olanlara İstanbul Valisi Muhittin Üstündağ'ın "*… Bütün Osmanlı ailesi ve Şerif'ler gitti ben şimdi onu buraya nasıl alırım?…*" demesi üzerine Bağdat Konservatuarı'nın kurucusu olması için resmen davet edildiği Irak'ta 1934-1948 yılları arasında kalmıştır. Burada -kanunî ve Jeo. Yük. Müh. Ömer Faruk Gültaşlı'nın verdiği bilgiye göre aile kökleri Mardin'e uzanan- Cemil Beşir gibi çok ünlü sanatkârların yetişmesini sağlamıştır. Bağdat'taki söz konusu "mûsikî mektebi"ne Şerif Muhiddin'in Irak'tan ayrılmasından sonra Cevdet Çağla ve Mesut Cemil gibi meşhur Türk sanatkârlar da hoca olarak gitmişlerdir. Öte yandan yirmi yıl öncesine kadar Osmanlı toprağı olan Suriye'ye Refik Fersan, 1948 yılında Şam Mûsikî Mektebi'nde (konservatuar) müsteşar ve müfettişlik vazifesiyle davet edilmiştir. Refik Fersan, eşi kemençevî Fahire Fersan ile birlikte Şam'a giderler. Suriye'de kaldıkları zaman zarfında talebe yetiştirmeye ve beğeniyle takip edilen konserler tertip etmeye başlasalar da Arap-İsrail savaşı nedeniyle mâaile geri dönmek zorunda kalmışlardır.

Türkiye'de cumhuriyetin ilk yıllarında hızlı Batılılaşma hareketi, girdiği yolda engel tanımaz biçimde ilerlemeye çalışmaktadır. Türk radyolarında 1934-1936 arasında Türk mûsikîsi çalınmasının tümüyle yasaklanır. Ancak bu durum, devrin yönetiminin de beklemediği bir gelişmeye neden olur; Türkler, kendi radyolarında alışık olmadıkları Batı mûsikîsini dinlemek yerine kulaklarını Kahire radyosuna verir. Dilini anlamadıkları hâlde müşterek medeniyetin bir dalı olan Arap mûsikîsi, makam-

ları, çalgılarıyla Türklere Klasik Batı Müziği'ne nazaran çok daha yakın ve tanıdık gelir. Bu yöneliş, bazılarının sandığı gibi sadece Mersin, Adana gibi güney vilayetlerinde değil İstanbul başta olmak üzere Arap coğrafyasına oldukça uzak, Çankırı, Giresun gibi şehirlerde de kendini gösterir. Mısır radyosu, sadece makamsal uyum ile değil devrin Türk basınından öğrenildiği kadarıyla başka iki yönüyle de Türklerin ilgisini çekmektedir; Mısır Radyosu'nda Kur'ân-ı Kerîm okunması ve bazıları Türklere ait klasik eserlerin çalınması.

Tabiî bu yıllarda Mısır radyosunun bir başka büyük avantajı, sesleriyle Ortadoğu'yu kasıp kavuran seçkin sanatkârlara yer vermesiydi; Ümmü Gülsüm, Muhammed Abdülvahab, Leyla Murad, Esmahan gibi isimler, kısa sürede Türkler tarafından tanınmaya başladı. Bilenler hatırlayacaktır; 1920'lerden itibaren Mısır, yaklaşık elli yıl kadar, Arap dünyasında en ünlü seslere ev sahipliği yapan bir ülke ve âdeta Arap mûsikîsinin kalbiydi. Mısır radyosunun Türkler arasındaki popülaritesi, Türk radyolarında Türk mûsikîsi yasağının kalkmasıyla bitmedi. Türk radyolarında 1936'dan itibaren kısa sürelerle yer verilen Türk mûsikîsinin ardından yine sevenler, Mısır radyosuna radyo istasyonlarını ayarlamaya devam etti.

Bu arada Mısırlı yapımcılar, güzel sesli şarkıcılarını radyo ve konser salonlarından daha kalabalık kitlelere ulaştırabilecek bir yol arayışındalardı ve kısa sürede aradıkları çıkış yolunu buldular: Sinema! Mısır'da 1932 yılında ilk şarkılı film olan "Unşudet ul Fuad" çekildi. Film, maddî yönden çok başarı kazanamadı ancak akıllı sinema yapımcıları, o devirde çok sevilen ses sanatkârlarına filmlerde oyuncu olarak yer vermeye başladılar. Bu durum, Mısır sinemasında olduğu kadar Türk-Arap mûsikî ilişkilerinde de yeni bir devrin başlangıcı oldu.

Radyodan tanınan Ümmü Gülsüm, Muhammed Abdülvahab, Leyla Murad gibi sesler, şarkılı Mısır filmlerinin ortaya çıkmasıyla beyaz perdede boy göstermeye başlayınca, ithal edilen filmlerle Türk seyircisi sinema salonlarını doldurmaya başladı. Mısır filmlerinin, Türkler üzerindeki etkisi, tahmin edilenden de çok oldu. Türkiye'de halk, öncelikle radyodan tanıdığı sesleri beyaz perdede seyretme imkânı buldu. Sinemaya hayatı boyunca hiç gitmeyen sıradan bir Türk, Mısır filmleri sayesinde sinema zevki ile tanıştı. Mısır filmlerinde, Türkiye'de o yıllarda yakın geçmiş zamanı hatırlatan fesli, çarşaflı kıyafetler ile birlikte Arapça okunan ezan, seyirciler için fevkalâde ilgi çekici ve etkileyici oldu…

Mısır filmlerinden bahseden yazılarda, bazı filmler için Türk sinema izleyicilerinin çok uzun kuyruklar oluşturdukları ve hatta hasılat rekorları kırdıkları yazılmaktadır ki bunların tümü doğru ve abartısız bilgilerdir. 2. Dünya Savaşı nedeniyle Amerikan filmlerinin Türkiye'ye gelmemesi nedeniyle Mısır filmlerinin halkın mecburen ilgisini çektiği bilgileri ise doğruyu yansıtmamaktadır. Türkler, Şark'a özgü ve olmayacak hikâyelerle bezeli melodramlardan oluşan Mısır filmlerini seviyorlardı. Bunu nereden biliyoruz? Kuşkusuz, Mısır filmlerini seyreden Türk sinemacılarının çektiği Mısır filmleri gibi şarkılı ve acıklı konularla bezeli filmlerden!

Mısır yapımı şarkılı filmler furyası içinde bir film, Türkiye'de diğer bütün filmleri geride bırakan bir etkiye sahiptir: Damu'al-Hubb=Aşkın Gözyaşları (1936). Aşkın Gözyaşları, Muhammed Abdülvahab'ın Sahirtou tangosuyla boy gösterdiği filmdir ve Türkler, bu tangoyu o kadar severler ki sonunda Hâfız Burhan, aynı isimle bir plak çıkararak Abdülvahab'ın şarkısını Türkçe sözlerle okur, plak satış rekoru kırar! Bununla da kalmaz, filmi konu eden, filmden karelerin de bulunduğu S. Münir Yurdatap imzalı Arapça'dan tercüme edilen kitap, 1939 yılında piyasaya çıkar. Aynı isimle biri 1959, diğeri 1966 yılında iki ayrı Türk filmi çekilir. Söz konusu şarkılı Mısır filmi, yıllarca Türk sinemalarında yaz-kış gösterilir.

Şarkılı Mısır filmleri, özellikle 1940'lı yıllarda Türkiye'de çok sevilerek seyredilir. Devrin Türk gazete ve dergileri, Mısırlı sanatkârlara dair haberleri yayımlamaktadır. Buradan Ümmü Gülsüm, Muhammed Abdülvahab, Leyla Murad, Esmahan gibi isimlerin Türkler tarafından çok tanındığını öğreniyoruz. İlginç bir durum da Türk sanatkârların Mısır'da sık sık konser vermeleri ve Mısırlı sanatkârlarla dostluklar kurmalarıdır. Münir Nureddin Selçuk, Perihan Altındağ Sözeri ve başka Türk sanatkârlar, başta devrin en büyük ses yıldızı Ümmü Gülsüm ve Muhammed Abdülvahab olmak üzere Mısırlı sanatkârlarla sık sık görüşmektedir. Türk basınında tüm bu dostâne ilişkiler haber olurken Ümmü Gülsüm'ün konser vermek için Türkiye'ye geleceğine dair haberler çıkmaktadır.

Mısır'da Muhammed Abdülvahab'ın ayakta ve Batılı kıyafetlerle şarkı icra etmesi ile orkestradaki sazların sayısını arttırarak alışılmadık biçimde kalabalık sazlarla gerçekleştirdiği icrâsına Türkler, başlangıçta mesafeli dursalar da giderek aynı durumu takip etmişlerdir. Arap dünyasında besteleri ve sesiyle hâlâ yeri doldurulamayan Muhammed Abdülvahab, özellikle orkestradaki keman sayısını

arttırmış, elektrogitar, org gibi çalgılara eserlerde yer vermiş ve samba, tango gibi Batı formlu eserler bestelemekten çekinmemiştir. Ümmü Gülsüm, konserlerinde Şark motifli kıyafetleri her zaman tercih etmekle birlikte, orkestra üyelerinin tümü Batılı kıyafetler giymektedir.

Şarkılı Mısır filmlerin orijinal lisanından gösteriminin Adana, Mersin gibi Arapların yaşadığı vilayetlerde Türkçe'ye ilgiyi azalttığı gerekçesiyle 10 Şubat 1942'de CHF tek parti hükümetince yasaklanması, Türkiye'de dublaj sektörünün olağanüstü gelişmesine ve başarı kazanmasına neden olmuştur. Öte yandan filmlerdeki şarkıların da Arapça gösteriminin yasaklanması, başta büyük bestekâr Saadeddin Kaynak olmak üzere Türk bestekârların filmlerdeki Arapça şarkılara uygun eserler bestelemesine imkân vermiştir. Hâfız Saadeddin Kaynak, bu konuda en bilinen isimdir ve değerli bestekâr tarafından son derece dikkatli biçimde, filmdeki esere süre hatta dudak hareketi bakımından uygun Türkçe eserler, hemen hepsinin sözleri Vecdi Bingöl tarafından yazılarak bestelenmiştir. Türkçe bestelenen eserleri de tıpkı Mısır'daki ünlü sesler gibi Türklerin çok sevdiği -Müzeyyen Senar gibi- sanatkârlar seslendirmiştir. Mısır filmleri için bestelenen birçok eser, günümüzde de sevilerek dinlenilmektedir.

Mısır filmlerine Türkler tarafından yapılan besteler arasında bir-iki eser hâricinde aynılık veya benzerlik bulunmamakla beraber filmlerdeki Türkçe eserler, kesinlikle özgündür. Ancak az sayıda örnek, Mısır filmindeki eserle aynılık ya da benzerlik arz etmektedir. Bunlar arasında Münir Nureddin Selçuk'un mâhur bestesi olan "Otomobil Uçar Gider" Mısır'da Muhammed Abdülvahab bestesi olarak ve Saadeddin Kaynak'ın muhayyer şarkısı "Yolculuk Var", Mısır'da Ümmü Gülsüm'ün başrol oynadığı Denânir filmi için Zekeriya Ahmed'in bestelediği eser olarak bilinmektedir. Ortadoğu'da büyük başarılar kazanmasına karşın Mısır film endüstrisi, ellili yılların ortalarından itibaren eski başarısını göstermekten uzaklaşmış ve kendini tekrar eden bir dönüşüm yaşamıştır.

Devletlerin anlamsız ve yapay sınırlarla ayrıldığı Ortadoğu'da mûsikî ilişkileri, bu sınırları kolayca aşabilmektedir. Türkiye'de bir dönem çok sevilen Ümmü Gülsüm, Türkiye'ye gelmek istediğini müteaddit defalar basına ifade etmiştir. Devlet Sanatçısı Sayın Kutlu Payaslı'nın bu satırların yazarına verdiği bilgilere göre, Aralık 1969'da Ankara Radyosu sanatkârları ile Kahire'de verdiği ve tüm salon tarafından ayakta alkışlandıkları dört muhteşem konserin üçüne Ümmü Gülsüm katılmış ve üstelik gelemediği tek konser için özür dileme nezaketini de göstermiştir. Ümmü Gülsüm, Sn. Kutlu Payaslı ve arkadaşlarını evine davet ederek misafir de etmiştir.

Türk-Arap mûsikîsi arasındaki ilişkilerde Mısır, Osmanlı devrinde olduğu gibi Cumhuriyet devrinde de aradaki mesafenin uzaklığına karşın Türkiye ile mûsikî etkileşiminin en kuvvetli olduğu ülkedir. Elbette Tunus'un da klasik mûsikîmizi uzun yıllar takip ettiğini unutmayalım. Suriye ve Irak'ta Şark mûsikîsi konservatuarlarının Türkler tarafından kurulmasının yanı sıra Türkmenlerin Araplarla iç içe yaşaması da mûsikî etkileşiminde önemli bir unsurdur. Böyle bölgelerde aynı eseri hem Türkçe hem Arapça dinlemek mümkündür. Öte yandan Mısır'da Ümmü Gülsüm'ün Arapça okuduğu eserlerden bazılarının Türkiye'de Türkçe olarak okunduğunu hatırlatıp, aynı durumla -kanunî Ö. F. Gültaşlı'nın verdiği bilgiye göre ailesinin kökenleri Mardin'e dayanan- Lübnanlı Feyruz'un okuduğu eserlerde de karşılaşıldığını belirtelim.

Türk-Arap mûsikî etkileşiminin önümüzdeki zaman diliminde, iç savaş nedeniyle Türkiye'ye yerleşen kardeş Suriyeli mûsikî sanatkârları ile gelişmesi mümkün görünüyor. Araplar ve Türkler, dün olduğu gibi bugün de Ortadoğu'nun asıl sahipleridir ve aynı coğrafyayı, aynı medeniyeti paylaşmaya devam ettikleri sürece Arapça şarkılar İstanbul'da, Türkçe şarkılar Kahire'de çalmaya ve dinlenmeye devam edecektir…

"İSTANBUL'DA GEÇİP GİDEN BİR YOLCU OLMAK"

Emrah ALTUNTECİM*

Fatih'den Balat Köprüsü'ne kadar bir çok insan bizi selâmladı. Kimi el sallıyor, kimi selektör yapıyor, kimi kornaya basıyor kimi de yanımıza gelerek tanışmak istiyordu… İnsanların bu kadar ilgi göstermesinin ise tek bir nedeni vardı: "Hazreti Mevlânâ". Evet, onu bilmeyen, sevmeyen yoktu… Bizim Hazreti Mevlânâ'nın Türbesi'ne yürüyerek gidiyor olmamız; sanki milyonlarca insanın yapmak isteyip de bir fırsatını bulup yapamadığı bir şeyi onlar adına, onlar için yapmamız anlamına geliyordu… Hazreti Mevlânâ'ya gönderilen selâmlar, onun türbesine varınca bizden dua isteyenlerin sayısını Allah bilir… Toplumun her kesiminden türlü türlü insanlar Hazreti Mevlânâ'ya bizim vasıtamızla ya bir şeyler iletiyor ya da ondan bir şeyler istiyordu… Farkına varmamız geç olmadı; "köprü olmuştuk". Tıpkı bir semazenin Hak'tan sağ eliyle alıp, sol eliyle halka vermesi gibi… Bu yolda bir şeyler alıp verebilmenin tek yolu ise tamamıyle iletken olmaktı… Katıksız bir şekilde iletken olabilmenin yegâne yolu ise, bir "hiç" olabilmenin idrakine varmaya gayret etmektir.

***

Balat Köprüsü'nden Beyoğlu'na, kalabalık selini takip ederek İstiklâl Caddesi üzerinden Galata Mevlevîhânesi'ne doğru yürüdük. Yokuş yukarı yürümek Ceyda'yı da beni de yormuştu. Soluklana soluklana tepeyi tırmandık. Nihayet İstiklâl'deydik.

Beyoğlu; yapıldığı devrin özelliklerini koruyan, yüz yıl evvelki Avrupa tesirli mimarî mirasıyla görülmeye değer bir semt. Avrupa'nın ikinci eski metrosu olan "Tünel" hâlen en kısa mesafeli metro unvanını korumakta.

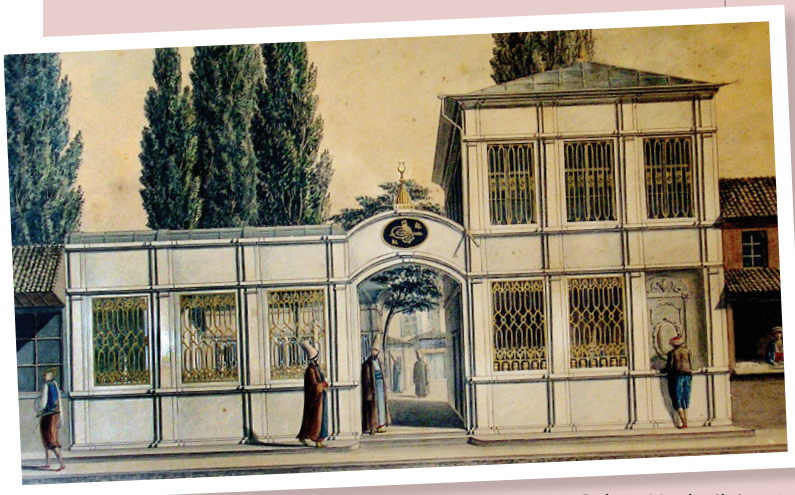
Galata Mevlevîhânesi Müzesi'nin önündeyiz… Ceyda ile ilk tanıştığımız günlerde burada sema âyinlerinde semazen ve semazenbaşı olarak meydana çıkardım. Burası İstanbul'un tam ortasında, huzurlu ve sessiz bir manevî sığınaktır âdeta …

Beyoğlu'nun en huzurlu mekânıdır burası ve de sonudur. Taksim Meydanı'nda zahirî enerji hâkim iken, Galata Mevlevîhânesi'ne doğru yürüdükçe bu enerjinin azaldığını ve nihayetinde caddenin sükûn bulduğunu hissedersiniz. Mevlevîhâne'yi geçip Karaköy'e doğru yürüdükçe de yeniden zahir tecellileri artar. Galata Mevlevîhânesi bâtın ve zâhir arasında manevî bir kavşak noktasına benzer…

***

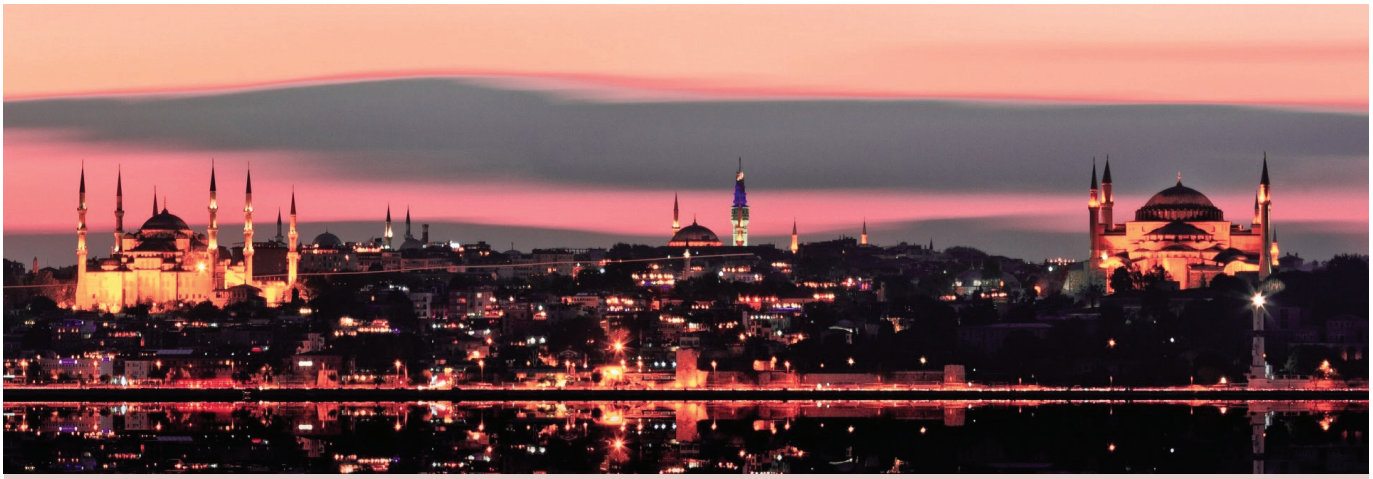
1975 yılında müze olarak hizmete açılmış olan Galata Mevlevîhânesi diğer adıyla "Kulekapı Mevlevîhânesi" devrinin kültürünü ve sanatını yansıtan kurumlardan biridir. Yüzyıllar boyunca mûsikî ile bilimi bir arada kaynaştıran bu Mevlevîhâne bir üniversite gibi topluma hizmet etmiştir…

Mevlevîhânelerin çevresinde toplanan insanların büyük bir kısmı güzel sanatların pek çok dalında öğrenim görmüş ve



Galata Mevlevîhânesi

* Danışman, Yazar



bilimsel alanda kendilerinden uzun uzun söz ettirmişlerdir. Beyoğlu semtinde Yüksek Kaldırım'a inen yokuşun başında yer alan Galata Mevlevîhânesi, İstanbul'un en eski mevlevîhânesidir. II. Sultan Beyazıt devrinin beylerbeyi olan İskender Paşa'nın av çiftliği üzerine, 1491 yılında inşa edilmiştir. İlk şeyhi de Mehmed Semaî Çelebi'dir. Mevlevîhâne, Sultan III. Mustafa zamanında (1766) yangın geçirmiş ise de aynı sultan zamanında bugün ayakta olan mevlevîhâne yaptırılmıştır. Bina daha sonraki yıllarda Sultan III. Selim, II. Mahmud ve Abdülmecid zamanlarında onarım görmüştür.

Faaliyetini 1925 yılına kadar sürdüren Mevlevîhâne, 1967-1972 yılları arasında tekrar onarılmıştır. Külliye hâlinde inşa edilmiş olan Mevlevîhâne; semahâne, derviş hücreleri, şeyh dairesi, hünkâr mahfeli, bacılar kısmı, kütüphâne, sebil, muvakkithâne, mutfak, türbeler ve hazîreden oluşmaktadır.

Restorasyon var içeride. Kapısında dua ettik ve ardından Mevlevîhâne'nin hemen yanından başlayan Şeyh Galip Dede Yokuşu'ndan aşağı doğru yürüdük. Sağ tarafımızda görkemli "Galata Kulesi" var.

***

Cenevizliler tarafından yaptırılan ve Ceneviz Surlarının baş kulesi olan Galata Kulesi, 1349'da Cenovalılarca Galata'yı çevreleyen surların baş kulesi olarak inşa edilmiş. Yapılışı hakkında çeşitli söylentiler vardır. Başlangıçta "İsa Kulesi" olarak adlandırılan kule, Osmanlılar döneminde zindan ve gözlemevi olarak kullanılmış. Yangın ve fırtınalardan sonra sık sık restore edilen bina, son olarak 1964'te onarım görmüş ve 1967'de yeniden kullanıma açılmıştır. Haliç'in, tarihî İstanbul'un, Boğaziçi girişinin ve Asya Yakası'nın benzersiz manzarası en muhteşem şekilde Galata Kulesi'nden görünüyor. Burası bir parça esiyor.

Dünya'nın ilk uçan insanı olan Hezârfen Çelebi'nin ayaklarının yerden kesildiği yer burası… Hezârfen Çelebi'nin İstanbul Boğazı'nı uçarak geçip Üsküdar'da bir bostanlığa düşmesiyle sona eren o kısa ancak esrarengiz öyküsüne şahit olan mekân burası… Serinlikten istifade ettikten sonra aşağı doğru koşar adımlarla yürümeye devam ediyoruz.

Galata Kulesi'nin ardından yokuş aşağı gölge sokaklardan hızlı adımlarla yürüyoruz. Bu yürüyüş bizi biraz ferahlattı. Soluk soluğa kaldık ama yokuş aşağı yürümek topuklarımıza iyi geldi doğrusu…

Tersane Caddesi, Galata Mahkemesi Sokağı'nda bulunan Arap Camii'nde soluklanıyoruz. Haliç'in Galata yakasındaki en büyük cami burası. Emevî kumandanlarından Mesleme bin Abdülmelik tarafından

717 senelerinde yaptırılmış. Mesleme bin Abdülmelik, büyük bir ordu ile Çanakkale'den Gelibolu, Edirne sonra İstanbul'a geldikten sonra Galata'yı ele geçirerek burada yedi sene kalmış. Çok sıkıntı ve hastalık çektiklerinden buraya "Kahr Köyü" ismini vermişler. Şimdi "Karaköy" denilmektedir. Muhyiddîn-i Arabî Hazretleri, "Müsâmere" adlı kitabında, Mesleme'nin İstanbul seferini uzun uzun anlatmaktadır. Mesleme çekilince Rumlar verdikleri sözü bozup camiyi kilise yaparlar. IV. Murat Han zamanına kadar kilise olarak kalır burası. 1637'de yeniden mescide çevrilir.

Arap Camii'nden çıktık ve Yeraltı Camii'ne doğru yürüyoruz. Burada bir parça şekerleme yapıp yola devam edeceğiz.

***

"Yeraltı Camii" diğer adıyla "Kurşunlu Mahsen Camii" yerin altında… Birkaç basamaklı merdivenle iniliyor. İçerisi oldukça serin. Loş bir mekân burası… Bizans'ın kuşatma zamanlarında Haliç'e girişi engellemek için gerdikleri zincirin kuzey ucunun bağlandığı Kastellion Kalesi'nin bodrumu aslında burası…

Bu mahzeni, III. Ahmet devrinin ileri gelen devlet adamlarından Çorlulu Mustafa Bahir Paşa, 1725 yılında camiye çevirmiş. Ashâb-ı Kirâm'dan olan ve bu camide bulunduğu rivayet edilen Süfyan İbni Uyeyne'nin, Amr İbnü'l-As'ın, Vehb İbni Huşeyre'nin kabirleri ziyaretgâh hâline geliyor.

Türbelerin yakınında karanlık bir köşe gözümüze değiyor. Çok sessiz, oldukça serin ve derin bir huzur… Karanlığa gizlenip, kıvrılıp uyuyoruz…

Uyandık… Camideki misk kokusunu içimize çekiyoruz… İlk defa bir kabrin bu denli yakında uyuduk…

Uzun yıllardır yanından geçtiğimiz camide konaklamak çok farklı hisler yaşatıyor bize… Âdeta sokakta yaşayan iki insan gibi, kendi şehrimizde ancak ona bir o kadar da yabancı, ilk defa görmüşcesine… İki gurbet yolcusu, kalabalık içinde sessizliğe adım atan iki garip insan, geçmişten geleceğe adım atmanın mânâsını idrak etmeye yol alan iki garip yolcuyuz âdeta… Burada Peygamber Efendimizin kutsî sözleri akla geliyor; ***"Dünyada garip bir kimse gibi, yahut geçip giden bir yolcu gibi ol."***

***

Yeraltı'ndan dışarı çıktık. Karanlık ardından güneşli hava gözlerimizi kamaştırdı âdeta… Galata Köprüsü'nden hızlı adımlarla deniz kıyısından yürüyerek Eminönü'ne geçtik. Burada daha önce farketmediğimiz ancak seyahatimizle yakından ilgili olan bir mekânı görme fırsatımız oldu: "Ahi Çelebi Camii".

Evliya Çelebi'nin rüyasında Hz.Muhammed'i (S.A.V) ve sahâbeyi bu camide gördüğü söylenir. Evliya Çelebi bu manzara karşısında heyecanlanır ve Peygamber Efendimizin huzuruna gelerek ondan şefaat istemek için konuşmak ister. Ancak o kadar heyecanlanır ki dili sürçer ve "Şefaat Yâ Resulallah" diyecekken, "Seyahat Yâ Resulallah" der. Bunun üzerine de Evliya Çelebi'ye hayatı boyunca seyahat görünür. Kasımpaşa Mevlevîhânesi Şeyhi Abdullah Dede, ona bu rüyayı tabir ettikten sonra, ilk önce İstanbul'u gezmesini ve İstanbul hakkında topladığı bilgileri yazmasını söyler.

Ahi Çelebi Camii'nde Evliya Çelebi'nin yaşadıklarını tefekkür etmek için oturduk ve sessizliği dinledik… İstanbul'un tam ortasında gözden ırak, deniz kıyısında bulunan küçücük bir cami… Bu caminin bir özelliği de asimetrik olması. Yapının kolonları, çatısı, duvarları, pencereleri dikkatle bakarsanız bir parça asimetrik duruyor… Caminin çok eski ve deniz kıyısında temellendirilmiş olması ve uzun yıllardır bakımsız kalması dolayısıyla bu şekli almış görünüyor. Birkaç yıl önce restore edilen cami asimetrik olsa da sağlam ve şimdi iyi durumda. İçerisi ise çok temiz ve ferah...

Ahi Çelebi Camii

Yeni Camii

***

Ahi Çelebi Camii'nden sonra kalabalık seline daldık. Hava oldukça sıcaktı ve çantalarımız yavaş yavaş ağır gelmeye başladı. İstanbul'un Avrupa yakasında daha o kadar çok manevî mekân vardı ki… Yeni Cami yanından, Gülhane üzerinden Ayasofya'ya yürüyecek, ardından Sultanahmet Camii ve Topkapı Sarayı'na uğrayacağız… Kutsal Emanetler'in mekânı Topkapı Sarayı… Aslında yolu 2-3 kilometre kadar uzatmış olduk ama bu manevî ve kültürel mekânları ziyaret etmeden, doğrudan Anadolu Yakası'na geçmenin doğru olmayacağını hissettik. Aslında bu tarihî yarımadayı birer İstanbullu olarak daha önce onlarca defa gezdik, ancak bu yolculukta yepyeni bir algılama ve taptaze bir bakış ile âdeta yeniden keşfediyoruz…

Yeni Cami bir âbide gibi karşımıza çıkıyor. İçeri girmek için yaklaşıyoruz…

***

Yeni Cami'den ayrıldıktan sonra Kapalıçarşı'dan sonra en gözde ikinci çarşısı olan Mısır Çarşısı'ndan geçiyor ve Gülhane üzerinden Topkapı Sarayı'na doğru yürümeye devam ediyoruz.

Parkın ortasından iki yanı ağaçlı yol geçiyor. Tam ortasından yürüyoruz. Gökyüzünün maviliği ile çınar ağaçlarının yeşilinin kaynaştığı harika bir yol burası… Bu yolun sağında ve solunda dinlenme yerleri, çocuk bahçesi bulunmakta. Boğaza doğru kıvrılarak inen yokuşun sağında ise Romalılardan kalma Gotlar Sütunu var.

Gülhane Parkı'nda bulunan görülmeye değer yerlerden biride İslam Bilim Müzesi… Burası dünyanın sayılı müzelerinden biri… Parkın girişinden sağa doğru kıvrılan yokuşun ortalarında ise İstanbul Arkeoloji Müzesi bulunuyor… Parkın çimlerine oturup biraz dinleniyoruz. Çantamıza çeki düzen verirken kadife kılıfı içerisinde muhafaza ettiğimiz "Seyahat Mührü" bir kez daha gözümüze çarpıyor. Tam ortasında bir semazen resmi olan ve semazenin etrafında da seyahatin ismi ve tarihi yazan ahşap saplı bu basit mühür, yol boyunca karşımıza çıkan ve bizlere yardımcı olan insanlara yazacağımız mektuba basmak üzere yapıldı. Onlarca mektup ve anı defterinde iz bıraktıktan sonra Anadolu'da mâbedin ahşap dolabında yolculuğunu tamamlayacak olan bu mührün, gönüllerde de bir iz bırakmasını umut ediyorduk. Öyle de oldu... Aşk yolunda atılan adımlar ve yaşanan güzellikler eski kitapların arasında hatıralara karışacak, zaman zaman yeniden keşfedilecek ve sessizce kadim yolculuğuna gönülden gönüle devam edecekti…

HASAN KÂŞÂNİ'NİN HAYATI VE KENZÜ'T-TUHAF -3

KENZÜ'T-TUHAF'IN İNCELENMESİ

Dr. Zeynep YILDIZ

I. SES SİSTEMİ

A. Ses

1. Mûsikî Kelimesinin Kaynağı

Hasan Kâşânî, eserinde mûsikî kelimesini etimolojik açıdan incelerken, öncelikle "mûsikî" kelimesinin "Musi" ve "Ki" kelimelerinin birleşiminden oluştuğunu söyler. "Musi" güzel nağme veren; "ki" ise uyumlu anlamına gelmektedir. Bu durumda "mûsikî" kelimesi uyumlu, güzel nağmeler anlamına gelir. Yani müellife göre mûsikî iki kısımdan oluşmaktadır. İlki nağmelerden meydana gelir ve müellif bunun "Te'lif" yani kompozisyonu oluşturan kısım olduğunu söyler. İkinci kısım ise bu nağmelerin kendi arasındaki uyumudur. Bu kısmın ise "Îkâ" yani usul, ritm kısmı olduğunu belirtmektedir. Müellife göre te'lif ve îkâ birbirine bağlı iki ilimdir. Te'lif ve îkâ'nın, mûsikînin iki kısmı olarak incelenmesi, Kâşânî'den önceki ve sonraki eserlerde benzer şekilde yer almıştır. İbn-i Sînâ müziği "sesleri ve bu sesler arasına giren zaman sürelerini" araştıran bir matematik

ilmi olarak değerlendirmiştir. Bu da melodi ve ritim demektir.[1]

2. Sesin ve Nağmenin Tarifi

Hasan Kâşânî'ye göre ses, iki cismin havada çarpışmasından çıkan sestir. Bu tarif, diğer mûsikî risalelerindeki uzun ve ayrıntılı tariflere göre oldukça kısa ve özdür. Abdülkadir Merâgî de sesi benzer şekilde tarif etmiş ancak iki cismin havada birbirine vurmasının şekli ve çeşitleri hakkında daha detaylı bilgi vermiştir.[2] Ancak Safiyyüddîn'in genel tariflerden farklı bir görüşü vardır. Sesi, hava ve cisim ilişkisiyle açıklar. Ses havanın cisimler arasında sıkışmasından veya cisimlerin havaya yaptığı baskıdan meydana gelir. Bu yüzden havada iki cismin çarpışmasından başka, tek cismin havayla çarpışmasından da ses çıkabilir. Kırbacın havada çıkardığı ses buna örnektir.[3]

Müellif sesi tarif ederken, bir cisme vurduktan sonra çıkan sesin kuvvetinin o cismin hacminin büyüklüğüne bağlı olduğunu söylemektedir. Bu fikri desteklemek için hayvanların seslerinden örnekler verir. Hayvanların nefes borusu ve akciğeri daha büyük olanların sesi daha kuvvetlidir. Örneğin devenin karaciğeri ve boynu büyük olduğu için sesi de güçlüdür. Karaciğeri ve boynu olmayan hayvanların ise sesi yoktur, balık ya da arı gibi. Arı

* Dergimizde basılan tezlerde tashih yapılmamaktadır. Tezlerin orijinal imlâları muhafaza edilmektedir

“Kâşânî’ye göre, herhangi bir cismin sesinin pest olması, cismin kalın, pürüzlü, uzun ve gevşek olmasıyla doğru orantılıdır. Tiz olması ise, cismin ince, yoğun ve kısa olmasıyla doğru orantılıdır. Çünkü ince olan cisimlerin havada yol alması daha kolay ve yumuşak gerçekleşir. Dolayısıyla hareketi ve titremesi de hızlı olur. Titremenin hızlı olması, frekansın daha fazla olması demektir ve ses de bu şekilde tiz çıkar. Safiyyüddin’in itiraz ettiği, Farâbî’nin bir cisme hızlı vurularak tiz ses elde edileceği görüşü Kâşânî’de yer almamıştır.”

ya da sinek gibi hayvanlardan çıkan sesin havada dolaşmalarından dolayı oluştuğunu belirterek, ses bahsini kapatır. Bu bahse, aynı makalenin üçüncü kısmında, “sesin miktarı hakkındadır” başlığı altında değinir ve bunun iki türlü olduğunu söyler. İlki sesin sürekli olması, ikincisi ise aralıklı olmasıdır. Bîşe türü nefesli çalgılarda nefes almak için sese aralık verildiğini, ancak Mizmar gibi çalgılarda nefes almak gerekmediğinden sürekli ses çıkarılabileceğini belirtir.

Nağmeyi ise iki sesin birbirine göre durumu olarak görmektedir. Bu seslerden biri diğerine göre pest, diğeri ise tizdir. Yani pestlik ve tizlikleri ancak birbirine göre olur ve bir arada nağmeyi oluştururlar. Kâşânî, bu seslerin havada doğal olarak uzatılmasının nağmenin oluşması için yeterli olduğunu söyler. Ancak bir arada bulunan bu seslerin nağme olabilmesi için, aralarında bir uyum olması gerektiğini söyleyen müellifler de vardır. Safiyyüddin Urmevî bu konuda kendinden önceki Farâbî, İbn-i Sînâ gibi müelliflere karşı çıkmış ve “Yerde sürüklenen bir cisimden de çeşitli tizlik ve pestlikte sesler duyarız ancak bu düzensiz ve dağınık sesler nağme olamaz” diyerek nağmenin diğer seslerden farklı olduğunu belirtmiştir. Kâşânî’nin görüşü, bu konuda Farâbî’ye daha yakın görünmektedir.

Müellif, her sesin oktavında bir benzeri olduğunu da nağme tanımı içerisinde belirtmiştir. Öyle ki, biri diğerine göre tiz ama aslında frekans değeri aynı olan sesler kompozisyonda birbirinin yerini tutmaktadır.

3. Sesin Tizlik ve Pestliğinin Sebepleri

Kâşânî’ye göre, herhangi bir cismin sesinin pest olması, cismin kalın, pürüzlü, uzun ve gevşek olmasıyla doğru orantılıdır. Tiz olması ise, cismin ince, yoğun ve kısa olmasıyla doğru orantılıdır. Çünkü ince olan cisimlerin havada yol alması daha kolay ve yumuşak gerçekleşir. Dolayısıyla hareketi ve titremesi de hızlı olur. Titremenin hızlı olması, frekansın daha fazla olması demektir ve ses de bu şekilde tiz çıkar. Safiyyüddin’in itiraz ettiği, Farâbî’nin bir cisme hızlı vurularak tiz ses elde edileceği görüşü Kâşânî’de yer almamıştır.

Dipnotlar

1 Ahmet Hakkı Turabi, İbn-*i Sînâ “Mûsikî”*, Litera Yayıncılık, İstanbul 2004, s. 6.
2 Sezikli, *a.g.e.*, s. 53.
3 Fazlı Arslan, *a.g.e.*, s. 48.

Sultan II. Mahmûd'un Hayatı ve Sanatçı Kimliği - IV*

Sultan II. Mahmûd Döneminde Öne Çıkan Bestekârlar

Tûbâ AKYOL**

Hammamî-zâde İsmail Dede Efendi: Türk Müziği'nin dâhîsi olarak nitelendirilen Dede Efendi, 9 Ocak 1778 yılında İstanbul'un Şehzâdebaşı semtinde doğmuştur. Babası Süleyman Ağa'nın hamam işletmesinden dolayı Hammami-zâde sıfatı buradan gelmektedir.[1]

"Çamaşırcı" mektebinde ilk eğitimine başlayan Dede Efendi, sesinin güzelliğiyle dikkati çekmiş ve mektepte "ilâhicibaşı"olmuştur. Mûsikîdeki ilk hocası olan Anadolu Kesedarı Uncu-zâde Mehmet Emin Efendi ile bir yandan müzik derslerine devam ederken, bir yandan da Yenikapı Mevlevîhânesi Şeyhi, Ali Nutkî Dede'nin derin mûsiki bilgisinden faydalanmak üzere de Dergâh'a devam etmiştir. Dergâh'da mûsikî derslerinin yanı sıra, sonraları âyin dinlemeye, bilgisini genişleterek sanat yolunda ilerlemeye çaba göstermiştir. Tarikata mensup Mevlevîliğe olan samimiyetinin ve muhabbetinin gittikçe kuvvetlendiğini gören İsmail, en nihayet Şeyh Efendi'ye çileye soyunmak istediğini söylemiş[2] ve 18 Mayıs 1797 yılında da resmen "Mevlevî" olmuştur. Sultan III. Selim'in sarayda meşk etmesini istemesi üzerine, Ali Nutkî Dede'den izin almak kaydıyla 1001 günlük "çile"sini tamamlamadan 1799'da "dedeler safı"nda yerini almıştır.[3]

Hammamî-zâde İsmail Dede Efendi

Dede Efendi, üst üste bestelediği başarılı bestelerinden dolayı III. Selim tarafından saraya çağırılıp küme fasıllarına katılarak Enderûn'da hocalık yapmaya başlamıştır.

III. Selim zamanında müsahip ve müezzinbaşı iken, onun tahttan indirip katledilmesi üzerine saraydan ayrılıp tekkesine dönen Hammamizâde İsmail Dede Efendi, II. Mahmûd'un emriyle tekrar saraya alınarak müsahipler zümresine katılmıştır. Bu sırada Enderûn'da bulunan bestekâr ve hânende Şâkir Ağa'nın, Dede Efendi ile çekişmesine sebep olan Ferahnâk Makamı hikâyesini, Ediboğlu ve İnal şöyle anlatmaktadır:

"Dede'nin saraya dönmesiyle bu durum Enderûn'daki hanendeleri, özellikle de Başmüezzin olan Şâkir Ağa'yı rahatsız etmişti. Dede Efendi'nin o sıralarda bestelemiş olduğu Sabâ ve Nevâ âyinleri *İstanbul'da birer sanat hadisesi olduğundan, Şâkir Ağa şöhretinin gölgelenmesinden korkar olmuştu. Dede'yi fazlasıyla kıskandığı için onu bir şekilde pâdişahın huzurunda mahçup etmek niyetindeydi. Bu maksatla yeni bir makam bulup bu makamdan eserler besteleyecek, bir şekilde bunları pâdişah'ın huzurunda okuyup Dede'nin bu konuda sessiz kalmasına sebep olacaktı.[4] Ondan habersizce Evç Makamı'na bir hayli benzeyen, seyirlerinde farklılıklar gösteren ve adına da "Ferahnâk" dediği bu yeni makamdan bir Murabbâ, bir Yürük Semâî, bir de Şarkı besteleyerek Enderûn'daki sazlara gizlice bunları meşk eder. Dede Efendi bir şekilde Şakir Ağa'nın bu tuzağından ha-*

* Dergimizde basılan tezlerde tashih yapılmamaktadır. Tezlerin orijinal imlâları muhafaza edilmektedir.

** Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu Sanatçısı.

berdar olur ve bestelediği eserlerini gizlice dinleyerek bu makamı hemen kavrar. Kendisi de bu makamdan; Zencir usûlünde bir Murabbâ, bir de Ağır Semâî, besteleyerek kendi öğrencileri olan, Dellâl-zâde İsmail Ağa ve Çilingir-zâde Ahmet Ağa'lara bunları meşk eder. Sultan Mahmûd bir gün Şakir Ağa ve Dede Efendi'den Enderûn saz takımlarıyla huzurda bir "küme faslı" yapılmasını istemesi üzerine tam da fasıla başlanılacağı sırada Dede Efendi pâdişah'a hitab ederek:

"Şakir Ağa kulunuz Ferahnâk adı ile yeni bir makam icâd ettiler. Ferman buyurulursa okuyacak" demesi üzerine Şakir Ağa Dede'nin bunu nereden haber almış olduğuna şaşırıp kalmıştır. Sultan Mahmûd'un irâdesi üzerine saz heyeti yerlerini almış ve Zeki Mehmed Ağa'nın yeni bestelediği Ferahnâk *Peşrevi'nin çalınmasının ardından, Şâkir Ağa'nın, Ağır Aksak ve* Çenber *usûlündeki besteleri de çalınıp okununca o ana kadar huzurdasessiz duran DedeEfendi de bu makamdan yaptığı* Çenber *usûlündeki murabbâsını ve Ağır Semâisini kendi talebeleriyle icra edince Şakir Ağa kadar Sultan Mahmûd da hayretler içinde kalırlar. Dede Efendi'nin eserleri bitince Şâkir Ağa tekrar talebeleriyle Yürük Semâîsini okuyup saz heyeti de Kemâni Ali Ağa'nın bestelemiş olduğu Ferahnâk Saz Semâisini çalarlar. Aralarındaki rekabeti bilen Sultan II. Mahmûd, Şakir Ağa'ya hitaben:*

"Şâkir, Şâkir! İsmail Dede mûsikide bir canavardır. Sen onunla güreşemezsin" der. Her ne kadar kendisini takdir etmek için söylense de bu "canavar" kelimesi Dede'yi çok üzmüştür.[5]

II. Mahmûd'un ölümünden sonra tahta geçen Sultan Abdülmecid, babasının değer verdiği bu mûsikişinasa karşı ilgisini esirgememiştir. Ancak Batılı müzisyenlere rağbetin artması, operet ve opera parçalarının dinlenmesi, Osmanlı Sarayı'nı Batılı sazların istilâ etmesinden dolayı bunların hiçbirinden hoşlanmayan Dede, nitekim bu düşüncelerini öğrencisi Dellâl-zâde İsmail Efendi ile paylaşarak; *"İsmail bu oyunun tadıkaçtı"* demiştir. İlerleyen yaşına rağmen hacca gitme isteği bu olaylardan dolayı yaşadığı kırgınlığa bağlanmaktadır.

II. Mahmûd'un ölümünden sonra tahta geçen Sultan Abdülmecid, babasının değer verdiği bu mûsikişinasa karşı ilgisini esirgememiştir. Ancak Batılı müzisyenlere rağbetin artması, operet ve opera parçalarının dinlenmesi, Osmanlı Sarayı'nı Batılı sazların istilâ etmesinden dolayı bunların hiçbirinden hoşlanmayan Dede, nitekim bu düşüncelerini öğrencisi Dellâl-zâde İsmail Efendi ile paylaşarak; *"İsmail bu oyunun tadıkaçtı"* demiştir. İlerleyen yaşına rağmen hacca gitme isteği bu olaylardan dolayı yaşadığı kırgınlığa bağlanmaktadır.

O sene Mekke'de kolera salgınından dolayı bu hastalığa yakalanan Dede Efendi, hac görevini yerine getirdikten sonra 1846'da kurban bayramının birinci günü ebediyete intikal etmiştir.

O sene Mekke'de kolera salgınından dolayı bu hastalığa yakalanan Dede Efendi, hac görevini yerine getirdikten sonra 1846'da kurban bayramının birinci günü ebediyete intikal etmiştir.[6]

Şâkir Ağa: Özalp'ın verdiği bilgiye göre, 1779 yılında Rumeli'nin Köprü kasabasında doğmuş olan Şâkir Ağa, XIX. yy mûsikîşinasları arasında Dede Efendi'den sonra Türk Müziği'nin en büyük bestekârlarından biridir.[7] Annesini çocuk yaşta kaybettiği için halası tarafından büyütülmüştür. 12 yaşındayken kemana ve mûsikîye ilgi duymaya başlamıştır. Babasının karşı çıkmasına rağmen en büyük arzusu olan Mekteb-i Enderûn'a girmeyi başaran Şâkir Ağa, buradaki eğitimini de başarıyla tamamlamıştır.

İlk mûsikî derslerini Başçavuş Mustafa Ağa'dan almıştır. 1799 yılında Dede Efendi Enderûn'a hocalık vasfıyla gelince kendisiyle meşk etme imkânı bulmuştur.

II. Mahmûd pâdişah olduğu zaman artık bu sırada iyi yetişmiş bir müzisyen, bestekâr ve oldukça parlak bir hânende olan Şâkir Ağa, nadiren tanbûr ve keman çalıyor, daha çok hânendelik yapıyormuş. Büyük bir ses sanatkârı olarak ün yapan Şâkir Ağa'yı dinlemek için, halk kadir geceleri Ayasofya Cami'ne rağbet ediyormuş. Hızır İlyas Efendi'nin ***Letâif-i Enderûn*** isimli kitabının 14 Haziran 1812 tarihli fıkrasında "Hazîneli Çavuş Şâkir Ağa'nın çok güzel "dâvûdî" sesiyle

II. Mahmûd huzurunda okuduğu kayıtlıdır. 1812'de, bugün elimizde olmayan Bestenigâr Makamı'nda bestelediği Kâr'ı, pâdişahın huzurunda okumuştur.

1812'de 33 yaşındayken Ferahnâk Makamı'nı icâd etmiştir. Bu makam sonradan çok rağbet görmüştür.

Şâkir Ağa, 1829'da istifa ederek saraydan ayrılmıştır. Ayrıldıktan sonra on iki yıl yaşamış,[8] 1840 yılında Maçka'daki evinde vefât etmiştir.[9]

Dellâl-zâde İsmail Efendi: Saray Kapı Arası Dellâlı Mustafa Ağa'nın oğlu olan İsmail Efendi, 1797'de İstanbul'un Sarıgüzel mahallesinde doğmuştur. Altı-yedi yaşlarında iken evlerinin yakınındaki bir mektebe devam ederken bir yandan da Kur'an-ı Kerim'i ezberleyerek hâfız olmuştur. Sesinin güzelliğinden dolayı Hammâmî-zâde İsmail Dede Efendi'nin talebeleri arasına girmiştir.

Aksüt, İsmail Efendi'nin Enderûna girişini şu şekilde aktarmaktadır:

"1816 yılı Haziranında bir gün II. Mahmûd'un huzurunda Muhayyer Sünbüle faslı icra edilirken fasıl takımında tiz sesli hânendelerin azlığı pâdişahın dikkatini çekmiş ve Dede Efendi'den dışarıdaki öğrencileri arasından tiz sesli iki kişinin Enderûn-ı Hümâyûn'a alınmalarını emir buyurmuştur. Dede de bu emri fırsat bilerek, en değerli iki öğrencisi, Dellâl-zâde İsmail Efendi ile Çilingir-zâde Ahmet Ağa'yı derhal Enderûn'a kaydettirmiştir."

1823 yılında babasını kaybettikten sonra hem maddi hem de manevi sıkıntılara düşen İsmail Efendi, II. Mahmûd,'un bu durumdan haberdar olarak verdiği emirle birlikte Serheng-i Şehriyârî ünvanıyla saray müezzinleri arasına katılmıştır. Birkaç yıl bu görevde kalan Dellâl-zâde, Enderûn'da bulunan hânendelerden Hâşim Bey'in, ablasıyla olan muhabbetinden dolayı saray usulüne aykırı hareket kabul olunduğundan saraydan uzaklaştırılmıştır. Bir süre sağda solda serseriyâne dolaşan İsmail Efendi'nin bu durumu Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla son bulmuştur. Tarihçilerin "Vak'ayyi Cezbe" olarak adlandırdıkları bu hadisenin meydana geldiği sırada zorbaların toplandıkları yere kadar sokularak *"ehl-i arz sancak altına gelsin"* diye bağırması ve çeşitli yararlılıklar göstermesi sebebiyle II. Mahmûd'un takdirini kazanarak tekrar saraya alınıp musâhîb-i şehriyârî ünvanıyla da ödüllendirilmiştir.

Türk Mûsikîsi'nin bu değerli bestekârı, II. Mahmûd'un huzurunda ve sık sık yapılan fasıllara hânende olarak katılmıştır. Çilingir-zâde'nin ölümü üzerine Sultan Abdülaziz tarafından müezinbaşılığına getirilen Dellâ-zâde, yedi yıl bu görevini sürdürdükten sonra 1869 yılında vefât etmiştir.[10]

Nûmân Ağa

Nûmân Ağa: İstanbul'da doğan ve pâdişah musâhiblerinden olan Nûmân Ağa'nın, doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte 1750 yılında doğmuş olabileceği tahmin edilmektedir. Enderûn'da yetişen Nûmân Ağa, orada tanbur hocası olmuş ve "Çavuş" pâyesi almıştır. III. Selim ve II. Mahmûd saraylarında büyük şöhret kazanmıştır. Tanbûrî Zeki Mehmed'in babası, Tanbûrî Büyük Osman'ın da dedesidir. En meşhur Bestenigâr ve Şevk-Efzâ Peşrevleri Nûmân Ağa'nındır. 64 Şarkı, bir beste, bir Yürük Semâî, yedi Peşrev, yedi Saz Semâîsi günümüze gelen eserleridir. Rast-ı Cedit faslını, Dede Efendi ile müşterek bestelemiştir. 1834 yılında vefât etmiş olabileceği tahmin edilmektedir.[11]

Zeki Mehmed Ağa: Ünlü Tanbûrî Numan Ağa'nın oğlu olan Zeki Mehmed Ağa, 1776 yılında İstanbul'da doğmuştur. Babası sayesinde Enderûn'a giren Zeki Mehmed Ağa, ilk mûsikî ve tanbur derslerini de yine babasından almıştır. Sazında göstermiş olduğu başarı ve ilerlemeden dolayı kısa bir sürede sarayın ünlü tanbûrileri arasına girmeyi başarmıştır. II. Mahmûd döneminde pâdişah musâhiblerinden olmuştur. Tanbur icrasındaki tavrı, babasından ve ders aldığı Tanbûri İsak'tan farklı olmasına karşın, icra tarzı döneminin diğer tanbûrileri tarafından benimsenip beğenilmiştir.

Yaradılış itibâriyle huysuz biri olmasına rağmen, fasılların vazgeçilmez tanbûrisi olan ve günümüze 21 eseri ulaşan Zeki Mehmed Ağa'nın, Ferahfezâ ve Fe-

rahnâk makamında bestelediği peşrevleri saz mûsikîmizin abidevî eserlerindendir. II. Mahmûd döneminde oluşan parlak mûsikî ortamında Dede Efendi'nin Ferahfezâ takımına ve Şâkir Ağa'nın meşhûr Ferahnâk takımına bestelediği bu iki peşrevlerdeki sanat seviyesi belki de onun saz müziği bestekârı olarak anılmasına neden olmuştur.

Dede Efendi'nin hacca gittiği sene kendisi de hac vazifesi için orada olan Zeki Mehmed Ağa, salgın olan kolera hastalığına yakalanarak 1846'da Mekke'de vefât etmiştir.[12]

Kazasker Mustafa İzzet Efendi: 1801 yılında Tosya'da doğan Mustafa İzzet Efendi, babasını küçük yaşta kaybedince, annesi tarafından eğitimi için İstanbul'a bir akrabasının yanına gönderilmiştir. Fatih Kurşunlu Medresesi'nde dînî ilimler öğrenirken bir yandan da Kömürcü-zâde Hâfız Efendi'den mûsikî meşk etmiştir. Bir gün II. Mahmûd, tesadüfen bulunduğu Hidayet Cami'nde, İzzet Efendi na't okurken sesinden etkilenmesi üzerine Enderûn'a alınmasını ve orada yetiştirilmesini emretmiştir. Sesinin güzelliği sayesinde buradaki dönemin meşhur müzisyenleriyle pâdişah huzurunda küme fasıllarına katılmış ve bu arada da ney'ini ilerletmiştir. Hatt sanatına da büyük emek veren İzzet Efendi, sülüs, nesih ve tâlik yazılarıyla eserler vermiştir.

İzzet Efendi'nin saray yaşantısından sıkılarak buradan ayrılma isteğini ve gizlice İstanbul'a geri dönüşünün neredeyse hayâtına mâl olacağını ve II. Mahmûd'la aralarındaki kırgınlığını Fatih Salgar şu şekilde anlatmaktadır:

Saray yaşantısından sıkılan Mustafa İzzet Efendi, pâdişahın izni ile hacca gitmiş, daha sonra Kahire'ye geçerek yedi ay orada kalmış sonrasında gizlice İstanbul'a dönmüştür. Pâdişahın tekrar onu saraya çağırmasından çekindiği için Bayezid Cami'sindeki görevini sessizce yürütmekte olan İzzet Efendi, bir gün cami mahfilinde hatim indirdiği sırada, arkadaşları kendisinden müezzinlik yapmasını rica edince Mustafa İzzet Efendi:

"Pâdişah bu cami'ye sıkça geliyor, sesimi duyarsa iyi olmaz" dediyse de ısrar üzerine kabul eder. Mustafa İzzet Efendi kamet getirirken Pâdişah aniden camiye gelir ve namaza durur. Bütün namaz boyunca İzzet Efendi'yi dinleyen II. Mahmûd, onu sesinden tanır ve emin olmak için yâverlerinden birini gönderir. Özbek dervişi kıyafetleri içinde Mustafa İzzet Efendi'yi tanıyamayan yâver, müezzinlik edenin o olmadığını söyleyince bunun üzerine II. Mahmûd hiddetlenir ve:

"Mustafa Efendi'nin sadâsını ben bilmez miyim? Özbek diyerek beni mi aldatıyorsunuz?" diyerek oradaki herkesin aşağı inmesini emreder. Mustafa Efendi'yi hemen tanıyan Sultan Mahmûd, cezalandırılması için emir verince pâdişahın çok sevdiği musâhib Said Efendi'nin yalvarması sonucu hiddeti geçer. Daha sonra Hâfız Efendi'nin ortamı yumuşatmak için Mustafa İzzet Efendi'nin ağzından söylenmiş gibi pâdişaha söyledikleri karşısında Sultan II. Mahmûd:

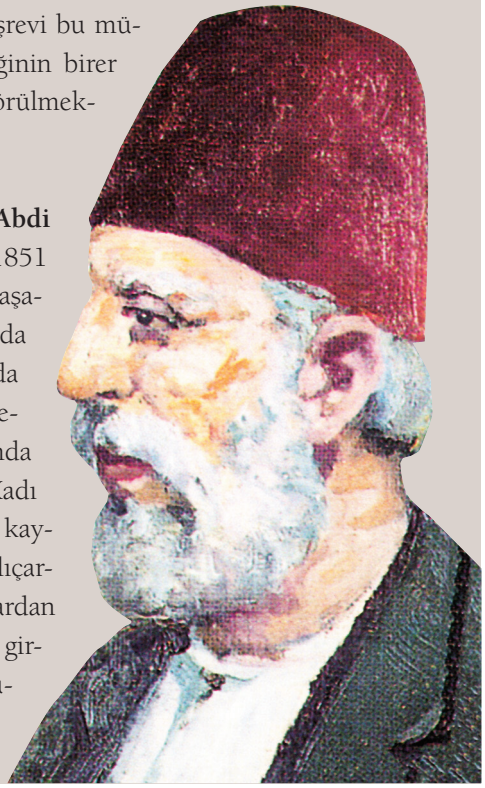
"Benim ona dargınlığım yoktur. Ancak hüner ve kadrini zâyî etmek sevdalarında gördüğümden canım sıkıldı" demiştir.

Mustafa İzzet Efendi sırasıyla; Eyüp Cami hatipliği, ikinci imamlık, Anadolu Kazaskerliği görevlerinde bulunmuştur. En kıdemli kazasker ünvanı ile 15 Kasım 1876'da vefât etmiştir.[13]

Kemâni Rızâ Efendi: 1780 ya da 1782 yılında doğmuş olabileceği tahmin edilmektedir. Kemâni Rıza Efendi üç pâdişah dönemini yaşasa da asıl şöhretini II. Mahmûd döneminde kazanmıştır.[14]

Kânunî'nin zamanından bu yana bilinen fakat kimsenin eline alıp çalmadığı keman sazının halk arasında tanınması II. Mahmûd döneminde başlamış ve Müzika-i Hümayun'dan sonra da Enderûn'da kendine bir yer bulmuştur.[15] Sultan II. Mahmûd'un çabasıyla saraya iyice yerleşen Batı mûsikîsinin sanatkârlarımızı da etkisi altına aldığı görülmektedir. Zira Rıza Efendi'nin, alışılmışın dışındaki melodilerle bestelediği ve Batı mûsikîsini nispeten andıran Tâhir-Bûselik Peşrev, Saz Semâîsi ile Nihavend Peşrevi bu müzikten etkilendiğinin birer örneği olarak görülmektedir.[16]

Basmacı Abdi Efendi: 1787-1851 yılları arasında yaşamıştır. İstanbul'da Davut Paşa'da doğmuştur. Henüz sekiz yaşında iken babası Kadı Halil Efendi'yi kaybetmiştir. Kapalıçarşı'da basmacılardan birinin yanına girmiş ve on yıl burada çalışmıştır.



Kemâni Rızâ Efendi

Bir rivâyete göre on yedi, on sekiz yaşlarında iken tebdil-i kıyafet gezen III. Selim'in dikkatini çekmiş ve 1805'de Enderûn'a alınmıştır. III. Selim'in vefâtı üzerine II. Mahmûd'un tahta çıktığı sene saray müezzini tayin edilmiştir. Bir müddet sonra da musâhib olmuştur.

Abdi Efendi'nin en meşhur olduğu dönem, II. Mahmûd ve Abdülmecid devirleridir. Bestecilikte başarılı olduğu, mûsikî otoritelerince kabul edilmiştir. Üç beste ve on tane şarkı olmak üzere günümüze on üç eseri ulaşmıştır.[17]

Basmacı Abdi Efendi

Suyolcu-zâde Sâlih Efendi: Parlak sesi ve bestelediği eserlerle dönemin ünlü mûsikîşinasları arasına giren Sâlih Efendi, 23 Mayıs 1807'de Edirnekapı civarındaki Çukurbostan'da doğmuştur. Suyolcular Kethüdâsı Hacı Hasan Efendi'nin oğludur. İlk mektep eğitimi sırasında sesinin güzelliği dikkat çekmiş ve ilâhici olmuştur. Topkapı Sarayı Akağalar Cami'nde okuduğu bir ilâhi üzerine, dinleyiciler tarafından beğenilip bu durumu da pâdişâha bildirilmesiyle Enderûn'a alınmıştır. Musâhibliğe kadar yükselmiştir. 1839'dan sonra mülkiye rütbesiyle bazı kazalarda kaymakamlık görevinde bulunmuştur. Bu arada Mevlevîyye tarikatına mensup olan Sâlih Efendi'nin, zaman zaman hükümdarın huzurunda okuduğu na't, ilâhi, kasîde ve şarkılarından bilhassa okuduğu gazellerden de bahsedilmektedir. 1862'de yakalandığı verem hastalığı sebebiyle vefât etmiştir.[18]

Suyolcu-zâde Sâlih Efendi

Kömürcü-zâde Hâfız Mehmed Efendi: Doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte, 1835 yılında öldüğü tahmin edilmektedir. III. Selim ve II. Mahmûd dönemlerinin en tanınmış müzisyenlerindendir. III. Selim tarafından icâd edilen Şevkefzâ makamında, Dede Efendi ile ortaklaşa bir fasıl besteleyerek bunu III. Selim'e sunmuşlardır. Yine Dede Efendi'nin icâd ettiği Nev'eser makamındaki faslı da müşterek yapmışlardır.[19]

Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin hocası olan Kömürcü-zâde, II. Mahmûd'un Mustafa İzzet Efendi için verdiği idam cezasında olayların çözümlenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Mûsikî repertuarında on yedi tane eseri bulunmaktadır.[20]

Çilingir-zâde Ahmed Ağa: On sekizinci yüzyılın sonlarında İstanbul'da doğduğu tahmin edilmektedir. Küçük yaşta Enderûn'a girmiş, Dede Efendi'nin başarılı bir öğrencisi olmuştur. Şâkir Ağa'nın saraydan ayrılması üzerine müezzinbaşılığa getirilen Çilingiz-zâde Ahmed Ağa, kudretli bir hânende ve bestekâr olarak, Ferahnâk Makamı'nda iki, Nişâbürek Makamı'nda da bir şarkısı bilinmektedir. "Ortaoyunu"na çıktığı da söylentiler arasındadır. 19. yy'ın ilk yarısında İstanbul'da vefât etmiştir.[21]

Dipnotlar

1 M. Nazmi Özalp, *a.g.e.*,C. I, s. 531
2 İbnülemin Mahmûd Kemâl İnal, *a.g.e.*,s. 133-135.
3 M. Nazmi Özalp, *a.g.e.*, C. I, s. 531-533.
4 Bâki Süha Ediboğlu, *Ünlü Türk Bestekârları*, Yeni Matbaa, İstanbul, 1962, s. 72,73.
5 İbnülemin Mahmûd Kemâl İnal, *a.g.e.*, s. 141-145.
6 M. Nazmi Özalp, *a.g.e.*,C. I, s. 534.
7 M. Nazmi Özalp, *a.g.e.*, C. I, s. 527.
8 Yılmaz Öztuna, *a.g.e.*, C. II, s. 327, 328.
9 M. Nazmi Özalp, a.g.e., C. I, s. 527.
10 Sadun Aksüt, *a.g.e.*,, s. 146, 147.
11 Yılmaz Öztuna, *a.g.e.*, C. II, s. 143.
12 M. Fatih Salgar, *50 Türk Müziği Bestekârı*, Özener Matbaa, İstanbul, 2005, s. 159.
13 M. Fatih Salgar, *a.g.e.*, s. 200, 201.
14 M. Nazmi Özalp, *a.g.e.*,C. I, s. 553.
15 Özgül, "Neylesin Sultan Mahmûd", *a.g.e.*, s. 204.
16 M. Nazmi Özalp, *a.g.e.*, C. I, s. 554
17 Nuri Özcan, "ABDİ EFENDİ (Basmacı)", *D.İ.A.*, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul, 1998, C. I, s. 73,74.
18 Nuri Özcan, "SÂLİH EFENDİ (Suyolcuzâde)", *D.İ.A.*, T.D.V.Y., İstanbul, 2009, C. XXXVI, s. 38, 39.
19 Yılmaz Öztuna, *a.g.e.*,C. I, s. 323.
20 M. Nazmi Özalp, *a.g.e*, C. I, s. 581.
21 M. Nazmi Özalp, *a.g.e.*, C. I, s. 552, 553.

Türk Mûsikîsi'nde Çeng-4

Dr. Neşe CAN

İbrani Kültüründe Harp

Araştırmacılar çoğunlukla eski dönemlerde Mısır ve Mezopotamya'da bilinen lir ve harpin eski İsrail'de de bulunduğunu ifade etmektedirler. ***Gültekin Oransay*** ise bugünkü Filistin topraklarında yaşamış olan İbraniler'in, Eski Mısır'dan geldiği düşünülen, parmaklarla çalınan ve harp olması muhtemel bir çalgı kullandıklarını ifade ederek bu konudaki kanıt yetersizliğini vurgulamaktadır.[1] ***Roslyn Rensch*** ise bu bölgedeki lir ve harp gibi müzik aletlerini gösteren resimlerin çok az olduğunu belirtmektedir. M.Ö. 1900 yıllarına ait olduğu düşünülen ve 12. Hanedan döneminde Beni-Hasan'daki bir mezarın duvar resminde harpten çok lire benzeyen bir alet bulunmaktadır.

Bugünkü İsrail'de bulunan, İbranice adı Har Mageton olan arkeolojik bir yer durumundaki Megiddo'da, 1903-1905 ve 1925-1939 yılları arasında yapılan kazılarda on beş tanesi İsrailoğullarının yerleşmesinden önceki dönemlere ait olan üst üste yirmi tane yerleşme tabakası ortaya çıkarılmıştır (M.Ö. 4000- XII.yy). Megiddo'daki kazılarda bulunan ve M.Ö. 4 bin yılının ikinci yarısına ait olduğu tespit edilen bir taş üzerine resmedilmiş ve çalgı çalan bir müzisyen görülmektedir. Bu resimdeki harp 9 tellidir. Bazı araştırmacılar ise bunun şeklinin karmaşık, anlaşılmasının güç olduğunu, üçüncü bir kenarın eklendiği yay şekilli bir alet de olabileceğini iddia etmektedirler. Roslyn Rensch bu şeklin asimetrik bir lir veya dokuz telli, üçgen şekilli bir harp dizaynına uygun olduğunu ifade etmektedir.[2] Yine bazı araştırmacılar Filistin bölgesinde Megiddo'da yapılan kazılarda M.Ö. 2000 yıllarına ait olduğu düşünülen taşlarda ve silindir mühürlerde, köşeli harpin en eski örneklerinin şematik olarak gösterildiğini iddia etmektedirler. Diğer bir grup araştırmacı da bunların M.Ö. 2000-1000 yıllarına ait İbrani lir örnekleri olduğunu savunmaktadırlar. Bu bölgede M.Ö. 1000 yıllarına kadar olan dönemde kullanılan müzik aletleri hakkında netlik sağlanamadığı görülmektedir. Ancak Mezopotamya ve Eski Mısır arasında yer almasına rağmen oldukça farklı bir müziğe sahip olan Filistin'de, harplerin M.Ö. II. yüzyıla kadar kullanılmadığı da iddialar arasında yer almaktadır.[3]

C. J Polin ise, bu bölgede İbranilerin, hem ses teknesi altta olan yay şekilli harpi, hem de Asyalılar'ın ses teknesi üstte olan köşeli harpini kullandıklarını ve bu harplerin ön sütunları olmayan açık harpler olduğunu ifade etmektedir. Ancak yazar, İbraniler'in, ön sütunu olmayan bu harpleri, sağlıklı akort yapılabilmesi için metal ve fildişi gibi maddelerle takviye ettiklerini de bildirmektedir.[4]

Eski Suriye bölgesinde bütün telli aletlerin büyük ölçüde gözde olduğu ve bu nedenle bu tür çalgıların oldukça geliştiği bilinmektedir. Eski Suriye'de gözde bir çalgı olan harp, küçük bir el harpinden dev harplere kadar gelişmiştir. Üçgen şeklinde olan ve ön sütun bulunmayan bu harplerin telleri her iki elin parmaklarıyla çekilerek veya fildişi, bazen de ağaç mızrap ile çalınmaktaydı. Eskiçağda Suriye ve Lübnan'ın Akdeniz kıyılarında yerleşen ve Sami ırkına mensup bir topluluk olan Fenikeliler dikey olarak tutulan nabla adlı, 12 telli, mızrapla çalınır ön sütunsuz, köşeli bir harp kullanmışlardır.[5]

İbrani kültüründe müziğin orijini hakkındaki teori, Musevilerin, Tufandan önceki dönemlerden itibaren yaradılış ile ilgili hikayelerinin bulunduğu ilmi literatürün tercümelerine dayanarak kurulmaktadır.

* Dergimizde basılan tezlerde tashih yapılmamaktadır. Tezlerin orijinal imlâları muhafaza edilmektedir.

Şekil 38 *Harp Çalan Yubal*

Bu ilmi kaynaklar başlıca M.Ö. il. yüzyıldan , M.S. XII. Yüzyıla kadar yazılmış ve çağ boyunca elden ele geçirilmiş yorumlar, kutsal kitapların hukuki metinleri, tarihi ve ahlaki metinlerin yer aldığı Midraşta bulunmaktadır. Midraş İbranice'de "açıklama, yorumlama" anlamına gelmektedir. Midraştaki metinleri yorumlayanlar İbrani rahipleridir. Yaradılış hikayeleri ile ilgili metinlerde müziğin keşfi Yubal'a dayandırılmakta, harp ve orgun Yubal tarafından keşfedildiği kabul edilmektedir. Shiloah'da müziğin orijini ile ilgili teoriyi dayandırdığı Midraş'ı "Tevrata ait olan belli metinlerin aslına uygun olarak yorumlanmasından elde edilen dini Öğütlerin bir derlemesi olan antoloji" diye tanımlamaktadır. [6]

Aşağıdaki resim II. yüzyılda (M.S.) Kadmon'un el yazması kitabından alınmış olup, *Yubal* burada 12 telli harp çalarken görülnektedir.[7]

Kitab-ı Mukaddes'de 4. babta da *Yubal* ile ilgili şöyle bir bilgi yer almaktadır.:

"Ve kardeşinin adı Yubal idi, harp ve boru çalanların hepsinin atası bu idi" (Tekvin 4: 21).[8] *Yubal* Kitab-ı Mukaddes'de Tufan öncesi dönemde adı geçen, Adem Peygamberin oğlu Kabil soyundan gelen ve Lameh'in oğlu olan bir kişi olarak bildirilmektedir (Tekvin 4:21).[9] Midraş'a göre; insanlar *Habil* ve *Kabil'den* çiftçilik sanatını, *Yubal'dan* ise müziği öğrenmişlerdir. Bütün müzik aletlerini *Yubal'ın* keşfettiği ve şarkı söyleme sanatını ilk defa *Yubal'ın* dünyaya tanıttığı bildirilmektedir.[10]

Musevi kültüründe en ünlü ve efsanevi müzisyen, "müziğin patronu" olarak da ifade edilen *Dâvûd* Peygamber'dir.[11] Yuhuda kabilesinden Yasa'nın sekizinci ve en küçük oğludur. Babasının sürülerini güden on sekiz yaşlarında bir çoban iken Samuel Peygamber tarafından gizlice İsrail hükümdarı olarak takdis edilmiştir. Kral Saul'un ölümünden sonra İsrail'in ikinci kralı olmuştur. Aynı zamanda İsrailoğullarına gönderilen ve kendisine Zebur verilen peygamberdir. İbranice'de en çok sevilen kişi, göz bebeği anlamına gelen *Dâvûd* isminin Kitab-ı Mukaddes' te *Dâvid* veya *Dâvîd* şeklinde geçtiği ve sadece Hazreti *Dâvûd*' a verildiği görülmektedir. İslami kaynaklarda Hz. *Dâvûd'un* sesinin hem çok gür, hem de çok güzel olduğu, Zebur'u okumaya başladığında kurtların ve kuşların onu dinlediği, sesinden dağların yankılandığı bildirilmektedir.[12] *Dâvûd* Peygamber'in harpin yanısıra kitara ve psaltery (bir tür santur) de çaldığı belirtilmektedir. Yukarıdaki resimde Hz. *Dâvûd* bir psaltery çalarken görülmektedir.[13]

Şekil 39 *Psaltery*

Hz. *Dâvûd'un* İsrailoğullarının birinci Kral'ı Saul'den önce müzisyenlik yaparken, müziğin teskin ve tedavi edici özelliğini keşfetmiş ve Kral *Saul' u* bu sayede iyileştirmiştir.[14] Kitab-ı Mukaddes'te 1. SAMUEL, BAB 16'da bu durum şöyle bildirilmektedir: *"ve Rabbin ruhu Saul'den ayrıldı, ve Rab tarafından kötü bir ruh onu üzüyordu. Ve Saul'un kulları kendisine dediler: işte şimdi, Allah tarafından kötü bir ruh seni üzüyor. Efendimiz karşısında olan kullarına emretsin, iyi harp çalan bir adam arasınlar; ve vaki olacak ki, Allah tarafından senin azerine kötü ruh geldiği zaman el ile çalar ve sen iyi olursun. Ve Saul kullarına dedi: Şimdi benim için iyi çalabilen bir adam hazırlayın, ve bana getirin. Ve gençlerden biri cevap verip dedi: İşte Beyt-i lehemli Yesse'nin iyi harp çalan bir oğlunu gördüm ve cesur bir yiğit ve cenk eri, ve sözünde akıllı ve yakışıklı bir adamdır; ve Rab onunla beraberdir. Ve vaki oldu ki, Allah tarqfından Saul'a kötü ruh geldiği zaman Dâvûd harpi alır eline çalardı; ve Saul dinlenir ve iyi olurdu, ve kötü ruh kendisinden ayrılırdı".*[15]

Şekil 40 *Hz. Dâvûd Harp* Çalarken

Aşağıdaki II. yüzyıldan kalma resimlerde Hz. *Dâvûd* harp çalarken görülmektedir.[16]

Müzik aletlerinin keşfi, Mezmur'ların melodileri, sinagoglardaki müzik ile ilgili hizmetler, Sinagog'da soyluların huzurunda ilk defa o dönemde resmi görevle müzisyenlerin bulunmasından dolayı Hz. *Dâvûd'a* atfedilmektedir. Hz. *Dâvûd* 288'i olağan üstü yetenekli olan 4000 şarkıcı ve sanatçıyı korumakta ve bakımlarını üstlenmekteydi. Kudüs'e Allah'ın sandığını getirdiğinde Hz. Dâvûd lsrailoğullarını ses ve enstrümantal müziği yapmakla görevlendirmiş ve müzisyenlerin her birine isimler vermiştir. Heman, Asaph ve Ethan'ın cymbal, psaltery ve harplerin şefleri, Chananiah'ın şarkıların şefi olarak kararlaştırıldığı, müzik aletlerinin harp, psaltery, cymbal gibi her çeşidinin kullanıldığı bilinmektedir. [17]

Kitab-ı Mukaddes'te 1. Ter Bab 15'de yukarıda sözü edilen çalgıların adları geçmektedir. *"Ve Dâvûd Levililerin reislerine müzik aletleri, santurlar, harpler ve ziller çalarak sevinçle ses yükselten ilahicileri, kardeşlerinden tayin etsinler diye söyledi. Ve ilahiciler, Heman, Asaf ve Eytan yüksek ses çıkaran tunç zillerle ve Zekerya ve Aziel ve Şemiramot ve Yehiel ve Unni ve Eliab ve Maaseya, ve Benaya Alamot üzre santurlarla ve Mattitya ve Elifelehu ve Mikneya ve Obed-edom, ve Yeiel ve Azazya, Şeminit üzre harplerle kılavuzluk etsinler diye tayin olundular."*

Claire. J. Polin, Music of Ancient East adlı kitabında İncil'de yirmiyedi kez harpten bahsedildiğini, ancak bu sazın harp veya oniki telli kanuna benzer bir çalgı olan zither hatta bir ut olabileceğini, Haham *Joseph'in* İsrailoğullarının kanun kitabı olan Talmuda, bu çalgıyı şeklinden dolayı ince bir şişeye benzettiğini ifade etmektedir.[18]

Flavius Josephus (M.S. 37-38) Kitab-ı Mukaddes'te "nevel" veya "nebel" olarak geçen çalgının harp olabileceğini vurgulamıştır. Bazı araştırmacılarda, Fenikelilerdeki harp için kullanılan "nahla" kelimesi ile Kitab-ı Mukaddes'teki "nebel" kelimesinin akraba olabileceğini düşünmüşlerdir. *Sent Jerome* tarafından çevrilen Kral James İncili'ndeki "nebel" kelimesi bazı araştırmacılar tarafından hem psahery, hem de keman olarak, kinnor kelimesi de harp olarak yorumlanmıştır. Bu konuda farklı görüşler olsa da araştırmacıların çoğu, Kitab-ı Mukaddes 'te "nebel" veya "nevel" olarak geçen bu çalgının harp olduğu konusunda ısrarlarını sürdürmektedirler. [19]

Ortaçağ döneminde Hz. *Dâvûd* sık sık harp ve kindor adlı çalgıyı çalarken görüntülenmiştir. C. *J. Polin,* Hz. *Dâvûd'un* çalgısı olarak ün kazanan kinnor'un ise Eski Yunan'ın kitarası gibi, Eski Filistin'in ünlü bir çalgısı olduğunu ve bu sazdan Tevrat'da kırkiki kere bahsedildiğini, bunun bir kitara veya lir olabileceğini iddia etmektedir.[20] Roslyn Rensch de kinnor'un hem *Yubal,* hem de Hz. *Dâvûd* ile anıldığını ve bu saz ile ilgili İncil'de kırktan fazla referans olduğunu ifade etmektedir. Yazar, Hz. *Davüd'un,* kinnoru parmakları ile çalması nedeniyle, bu sazın harp olduğunun düşünüldüğünü, ancak lirin de bazen mızrap yerine elle çalındığı için, kinnorun bir lir olabileceğini, delillerin bu yönde olduğunu iddia etmektedir.[21]

Şekll 41 *Hz Dâvûd Harp Çalarken*

Dipnotlar

1 Gültekin Oransay, a.g.e., s.143
2 Roslyn Rensch, a.g.e., s.12
3 J.Rimmer, S.Carol, "Harp", *The New Grove,* a.g.e., s.136
4 C.J. Potin, a.g.e., s.98
5 C.J. Polin, a.g.e., s.98100
6 Ammon Shiloah, *Music in the World of* İslam, Detroit, 1973, s.36
7 Roslyn Rencsh, ag.e., s.46
8 Kitab-ı Mukaddes (Tevrat, Zebur ve İncil), İstanbul 1991, s.4
9 Kitabı Mukaddes (Tevrat, Zebur ve İncil), İstanbul 1991, s.4
10 Samuel Kurinsky, Hebrew *History Fedaration Ltd Jews and Music,* http.www.hebrew.history orgfactpapers/music8. html, Date: 24. 12. 2001
11 C.J. Potin, ag.e., s.56
12 Ömer Faruk Harman, "Dâvûd" *T.D.V.* İslam *Ansiklopedisi,* İstanbul 1994, Cih 9, s.21
13 S.Carol, J.Rimmer, "Harp", *The New Grove,* a.g.e., Cilt 2, s.273
14 C.J. Potin, a.g.e., s.56
15 Kitab-ı Mukaddes a.g.e., s.288, 289.
16 Roslyn Rensch, a.g.e., s.31
17 C.J.Polin, a.g.e., s.57
18 C.J.Polin, a.g.e., s.69
19 S.Carol, J.Rimmer, *The New Grove,* a.g.e., s.134
20 C.J. Polin, a.g.e., s.67
21 Roslyn Rensch, a.g.e., s.20

SULTAN ABDÜLAZİZ DÖNEMİ'NDE OSMANLI SARAYI'NDA MÛSİKÎ - 3

Dr. Hikmet TOKER

II. Mahmut Döneminde Osmanlı Sarayında Mûsikî

II. Mahmut dönemi Osmanlı devletinde birçok yeniliğin vücuda geldiği bir süreçtir. Bu dönemde medreseden, orduya ve mehterhâneye kadar birçok kadim kurum değişime uğramış bazıları ise lağv edilmiştir. Bu değişimden mûsikî de ziyadesiyle payını almıştır. Bu dönemde Osmanlı halkı ilk defa Batı Müziği ile tanışmış, ancak halkın yeni tanıdığı bu mûsikî türü kendine çok kısıtlı bir etki alanı yaratabilmiştir. Mûsikî hayatında meydana gelen bu değişikliğin yapılış nedenini ve mâhiyetini anlamak için dönemin siyâsi durumu hakkında bilgi sahibi olmak gerekir. Bu sebepten çalışmamızın bu bölümünde, II. Mahmut döneminin siyâsi durumu ve bu dönemde gerçekleştirilen ıslahatlar hakkında bazı bilgiler vermeyi uygun bulduk. Şimdi bu bilgileri paylaşalım.

II. Mahmut Döneminde Siyâsî Hayat ve Islahatlar

Sultan Birinci Abdülhamid'in oğlu olan II. Mahmut (1808- 1839) 20 Temmuz 1784 tarihinde doğdu. Babasını dört yaşında kaybeden Şehzâdenin eğitimi ile amcası I. Selim bizzat ilgilendi. Arapça, edebiyat ve müzik dersleri aldı. Ardından, askerî eğitim almaya başladı. Özellikle topçuluk alanında kendini geliştirdi. Amcası III. Selim'in yaptığı ıslahatları yakından takip etti ve bu süreçte hem askerî hem de siyasi açıdan kendini pâdişahlığa hazırladı.

III. Selim'in tahttan indirilmesinin ardından bir yıla yakın bir süre amcası ile birlikte sarayda göz hapsinde bulundu. Bu süreçte amcasının fikirlerini yakinen tanıma fırsatını buldu ve onun yenilikçi dünya görüşünü benimsedi.[1]

II. Mahmut

Bir seneyi biraz aşan bir süre pâdişahlık yapan IV. Mustafa'nın ardından tahta geçen II. Mahmut (28.07.1808) kendini hem içte hem de dışta vuku bulan menfî hadiselerin ortasında buldu. Dünyada yayılan milliyetçilik akımı Osmanlı'ya da etki etmekte, Hristiyan nüfusun yaşadığı yerlerde sürekli olarak ayaklanmalar meydana gelmekteydi. Ekonomik açıdan zayıflayan imparatorluğun yumuşak karnı ise yeniçeri ocağı idi. Ocak iç ve dış tehditlere karşı koyabilecek güçten çok uzaktaydı, aksine şehirlerde ocak mensuplarınca meydana getirilen terör yüzünden bizatihi kendisi bir tehdit unsuru haline gelmişti.

İmparatorluğun mevcut askerî güçle hızla çökeceğini düşünen II. Mahmut ilk ıslahat hareketlerine bu alanda başladı ve yaptığı ıslahat projelerinin pek çoğunu askerî alanda yaptığı yenilikleri desteklemek ve pekiştirmek amacı ile gerçekleştirdi. Özellikle müzik alanında yapılan değişiklik bu durumun en açık örneklerindendir. Osmanlı devletinde müzik ıslahatı kültürel gereksinimden ziyade askerî gereklilik olarak görülmüştür. İlk batı müziği derslerinin askerî kışlalarda verilmesi ve batı müziği enstrümanları icrâsının ilk olarak askerî bir ortamda kurumsallaşması bu savımızı desteklemektedir.

II. Mahmut öncelikle yeniçeri ocağından ayrı olarak Sekban-ı Cedîd adında bir askerî birlik kurdu. Ancak, bu birliğin kurulmasından rahatsız olan yeniçeriler ayaklandılar ve sadrâzam Alemdâr Mustafa Paşayı öldürdüler. II. Mahmut bu ayaklanmanın neticesinde Sekban-ı Cedîd'i dağıtmak zorunda kaldı. 25 Mayıs 1826'da ise devletin ileri gelenleri, II. Mahmut'un emri ile Eşkinci Ocağı adıyla yeni bir talim birliği kurulmasını kararlaştırdılar. Bunun üzerine yeniçeriler 15 Haziran 1826'da yeniden ayaklandı. Bu sefer halkında desteğini alan hükümdar yeniçeri kışlasına yürüdü ve savunma halinde bulunan yeniçerileri etkisiz hale getirerek ocağı tamamen kaldırdı[2].

Yeniçeri ocağının kaldırılmasının ardından Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye adlı ocak kurulmuş ve Avrupâi tarzda yapılandırılacak bu birliği eğitmek üzere yurt dışından subaylar getirtilmiştir.

Askerî alanda yapılan ıslahatı birçok farklı alanda yapılan ıslahatlar izledi. Mekteb-i Ma'ârif-i Adliye, Mekteb-i Tıbbiye ve Mekteb-i Harbiye kuruldu[3]. Mekteb-i

Harbiye ile birlikte açılan bir diğer okulda mızıka okulu idi. Kıyafet alanında ıslahat yapıldı, eski usul kıyafetlerin yerini setre pantol ve fes aldı. Avrupa'ya öğrenciler gönderildi, *Takvîm-i Vekâyi'* adı verilen resmi gazetenin yayımına başlandı. Posta teşkilatı kuruldu, pasaport kullanılmaya başlandı ve ilk nüfus sayımı yapıldı.[4]

Bu Dönemde Osmanlı Sarayında Mûsikî

Yukarıda da değindiğimiz gibi II. Mahmut dönemi pek çok alanda yapılan ıslahatlarla Osmanlı tarihine damgasını vurmuştur. Mûsikîde bu ıslahat hareketlerinden nasibini almıştır; ancak kendisi de mûsikîşinas olan II. Mahmut sarayında icrâ edilen mûsikî genel anlamda klasik olma özelliğini korumuştur.

II. Mahmut sarayında Türk Mûsikî'si daima geniş bir icrâ alanı bulmuştur. Batı müziği icrâsı ise çoğunlukla askerî alanla kısıtlı kalmıştır. II. Mahmut dönemi saray hayatı hakkında bilgiler veren Hâfız Hızır İlyas Efendiye ait *"Letâif-i Vekâyi'i Enderûniyye"* adlı eser bize bu dönemde saray içinde Türk mûsikîsinin, yoğun bir icrâ alanı olduğunu ispat eden bilgiler vermektedir. Bu eserde sarayda icrâcı olan mûsikîşinaslardan ve icrâ edilen mûsikîden bahsedilirken, hemen hemen hiç batı müziği icrâsından bahsedilmemesi, II. Mahmut zamanında mûsikî alanında yapılan yeniliklerin sadece askerî alanda yer bulduğunu ve saray hayatı içinde itibar görmediğini destekler niteliktedir.

Yeni kurulan *"musika"* daha çok askerî törenlerde ve büyük merasimlerde icrâ- yı sanat edebilmiştir. Birçok merasimde görev aldığı sabit olan Musika'nın, sarayın gündelik yaşamı içindeki müzik icrâsında rol aldığını gösteren kaynak hemen hemen yok gibidir. Kışlalara pâdişahın resimlerinin asılması esnasında yapılan merasimde Musika'nın yaptığı mûsikî icrâsını Lütfi Efendi şu şekilde aktarmaktadır:

"Nev resim sancaklı sandallarla bir tabur bahriye ve iki tabur hâssa, üç adet top ve mükemmel bir muzika takımı da İstanbul'dan Anadolu yakasına geçti. O tarafın yollarına dizilen kıtalar mükemmel top ve muzikaları ile beraber safbeste-i selam ve takvir oldular; tasvir-i hümâyûnu hâmil fayton alayının önünde ilerledikçe sıradaki taburlardan muzikalarla selamlanıyordu"[5].

Musika, mehterin daha evvel görev aldığı her yerde görev almış, Osmanlı tarihi boyunca yapılması âdet olmuş merasimlerde âdeta mehter rolünü oynamıştır. Hakan T. Karateke *"Osmanlı Devleti'nin Son Yüzyılında Merasimler"* adlı kitabında musika ile mehterin hemen hemen aynı rolü üstlenmesini mezkûr dönemde yapılan bir muâyede [bayramlaşma] töreninden hareketle şu şekilde açıklamıştır:

"Tahtın etrafında solaklar, peykler, hademe-i kilâr-ı hâssa, Enderûn-ı hümâyûn süvari zâbitânı, dârüssaâde ağası, silahdâr, hazinedâr ve mâbeynci ağalar ayakta yerlerini aldılar. Solaklar, peykler ve süvariler gümüşlerle süslenmiş, üzerlerinde sorguçları ve çeşitli renk ve şekillerde uzun püsküllleri olan fesler, ellerinde çekilmiş kılıçlar ve gümüş baltalarla karşı karşıya saf oluşturdular. Muzika bu safların arkasında yerini aldı. pâdişahın sol tarafına rikâb ağaları, kapıcıbaşılar ve zâimler; soluna vezirler ulema ve diğer büyük rütbeliler yerleşti. Önce Nâkib'ül Eşrâf Efendi pâdişahın karşısına geldi, pâdişah ayağa kalktı ve bu sırada muzika ile alkış yapıldı. Nâkibül Eşrâf Efendi önce pâdişahı etekleyerek bayram tebrikini yaptı ve sonra törenin teberrük duasını etti (nikâbet muâyedesi). Daha sonra muâyede, teşrîfat sırasıyla her kişi gelip yüz sürdüğünde muzıkanın alkış yapması ile devam etti. Herkes bayramlaştıktan sonra pâdişah iç odaya geçip bir süre dinlendi ve ardından bayram namazı için alayla Eyüp Camii'ne gidildi. 5 Nisan 1829 tarihinde ki bu muâyedeye alkışların yanına muzıkanın dâhil olması, törene sultan dâhil herkesin başta fesler olmak üzere yeni kıyafetlerle katılmaları ve yeni ihdas edilen ve gençlerden oluşan birkaç grup tören ve peyklerin törene dâhil edilmiş olmaları daha önceki törenleri yaşamış olanlar için büyük birer görsel ve işitsel fark olarak ortaya çıkmıştı. Aslında muzıkanın işlevinin, daha önceki *mehterle hemen hemen aynı olduğu düşünülürse, alkışların muzıka tarafından yapılmasının da yepyeni bir icat olmadığı anlaşılır. Bunun haricinde teşrîfatta ve bayram tebriki töreninde bir değişiklik olmamıştı".*

Yukarıda bahsettiğimiz muâyede töreni gibi merasimlerin sarayda icrâ edilmeleri Musika-i Hümâyûnu da saray içinde icrâ-yı sanat eden topluluklar arasında saymamız gerektiğini göstermektedir. Buradan hareketle II. Mahmut döneminde sarayda mevcut olan mûsikî topluluklarını şöyle sıralayabiliriz:

- Mehter ve Musika-i Hümâyûn
- Müezzinân-ı Hâssa
- Sâzendegân-ı Hâssa

Şimdi bu topluluklar ve işlevleri üzerinde duralım.

Dipnotlar

1 İrfan Küçükköy, *II. Mahmut Dönemi'ne* Âit İstanbul *Kadılığı 154 nolu Fermân Defteri'nin* İzahlı *Tahlili*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1987, s. 14.

2 Enver Ziya Karal, *Osmanlı Tarihi(Nizâm-ı Cedîd ve Tanzimat Devirleri)*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 2007, c. V, s. 144-150.

3 İlber Ortaylı, İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı, Timaş Yayınları, İstanbul 2009, s. 53.

4 Karal, s. 150-162

5 Gazimihal, s. 4.

İsimler

Elif ÖZ

Sâmiha Ayverdi

İsimler… İsimlerimiz… Hepimizin hayatını belirleyen, kaderimiz olan isimlerimiz. Doğduğumuz andan itibaren bizi tanımlayacak, ömrümüz boyunca taşıyacağımız isimler, çoğu zaman biz henüz hayata gelmeden bizi biz yapacak olan bağların, mutlulukların, hayal kırıklarının, kültürlerin, kişisel, yöresel ve ülke tarihinin ipuçlarını içinde barındıran, bütün bunların hayatımız boyunca bize eşlik etmesini sağlayan izlerle yüklü şifreler. Hayatımıza tesadüfi olarak giremeyecek kadar önemli olan isimler, yalnızca bütün bu değerleri bize aktarmakla değil, kelime anlamlarıyla karakterimizi de şekillendirmekle görevlidirler. Kimi zaman anlamlarıyla bizi güzelleştirir, kimi zaman bize yükledikleri hayatımızı belirler.

İsimler yalnızca ait oldukları kişilere hizmet etmekle kalmaz, toplumsal kültürün ve hafızanın da devamlılığını sağlar. Bir ülkede siyasî, maddî, manevî ve sosyal dönüşümleri, o toplumun bireylerine verdiği, popüler ya da az kullanılan isimlerin üzerinden okumak, şaşırtıcı derecede fikir sahibi olmamızı, içinde yaşadığımız dönemi anlamlandırmamızı sağlayabilir. Toplumsal hafızanın ve değerlerin dönüşümü, bireylere verilen isimler aynasında izlenir.

İsimler üzerinden böyle bir farkındalık çalışması yapmak için; geçtiğimiz yüzyılda bir Osmanlı kadını olarak doğan ve bir Cumhuriyet kadını olarak hayatına devam eden, Türk edebiyat ve felsefe dünyasının önemli isimlerinden Sâmiha Ayverdi'nin kitapları içinde bir isimler yolculuğuna çıktık. Sâmiha Ayverdi kitaplarının göreceğiniz isim dizini için seçilmesi, yalnızca Türkçe'ye, Türk tarihi ve kültürüne hâkimiyetinin değil, kitaplarında Türk toplumunun ve kültürünün dönüşümlerini özellikle konu etmesinin de sonucudur. Ülkenin ve dünyanın şekil değiştirdiği, bugünümüzü belirleyen zamanlara yaptığı tanıklıktan da faydalanarak, Sâmiha Ayverdi'nin Türk kültür ve tarihinin bir aynası sayılabilecek romanlarındaki, hikâye ve şahsî anılarındaki isimler, taranarak listelenmiştir. Yalnızca isimler değil, ait olduğu karakterlerin hangi kitapta yer aldığı da belirtilmiş, böylelikle isimlere ait karakterler de meraklısı için kolay bulunabilir hâle getirilmiştir.

Sizi Sâmiha Ayverdi'nin güçlü, kendine has, tasavvufî bir incelikle dolu anlatıcılığı ışığında, kimi çoktan unutulmuş, uzak akrabalar, eski aile hikâyelerinde kalan, kimi günümüze taşınan, kimi cinsiyet değiştirmiş, kimi de farklı ifadelere bürünmüş isimlerine tanıklık etmeye davet ediyoruz.

1 Batmayan Gün
2 Mâbette Bir Gece
3 Ateş Ağacı
4 Yaşayan Ölü
5 İnsan ve Şeytan
6 Son Menzil
7 Yolcu Nereye Gidiyorsun
8 Mesihpaşa İmamı
9 Yusufcuk
10 Ken'an Rifâî ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık
11 İstanbul Geceleri
12 Edebî ve Mânevî Dünyâsı İçinde Fâtih
13 İbrahim Efendi Konağı
14 Boğaziçi'nde Târih
15 Misyonerlik Karşısında Türkiye
16 Türk-Rus Münâsebetleri ve Muhârebeleri
17 Bir Dünyâdan Bir Dünyâya
18 Türk Târihinde Osmanlı Asırları
19 Millî Kültür Meseleleri ve Maârif Dâvâmız
20 Âbide Şahsiyetler
21 Hâtıralarla Başbaşa
22 Kölelikten Efendiliğe
23 Dost
24 Yeryüzünde Birkaç Adım
25 Rahmet Kapısı
26 Mektuplardan Gelen Ses
27 Ne İdik Ne Olduk
28 Bağ Bozumu
29 Hey Gidi Günler Hey
30 Hancı
31 Küplüce'deki Köşk
32 Ah Tuna Vah Tuna
33 Dile Gelen Taş
34 Râtibe
35 Ezelî Dostlar
36 İki Âşinâ
37 Dünden Bugüne Ne Kalmıştır
38 Arkamızda Dönen Dolaplar
39 Kaybolan Anahtar
40 Paşa Hanım
41 Êbabil Kuşları
42 O da Bana Kalsın
43 Mülâkatlar
44 Türkiye'nin Ermeni Meselesi
45 Üç Günlük Dünya İçin
S Sinan'ın Günlüğü
M1 Mektuplar-1
M2 Mektuplar-2
M3 Mektuplar-3
M4 Mektuplar-4
M5 Mektuplar-5
M6 Mektuplar-6

SÂMİHA AYVERDİ KÜLLİYÂTI MÜSLÜMAN TÜRK ERKEK İSİMLERİ DİZİNİ

A

Abbas, 8 14 16 18 23 34 44 M5
Abdah, 44
Abdi, 7 11 14 18 19 39 41 45
Abduh, 37
Abdullah, 2 8 10 11 12 13 14 15 16 18 19 24 25 28 31 32 35 37 40 44
Abdu/dürrahman, 12 16 18 24 31 34 35 36 37 39 44 45 S M1
Abdül, 18 29 38
Abdülaziz, 12 13 14 16 18 25 27 31 32 34 36 37 39 40 43 44
Abdülbâki, 4
Abdülezel, 37
Abdülfettah, 2
Abdülgaffar, 35 44
Abdülgani, 44
Abdülhak, 14 17 23 27 29 35 42 43 M5
Abdülhakim, 34 35 43
Abdülhâlık, 43
Abdülhalim, 10 14 18 20 23 39
Abdülhamid/t, 10 14 15 16 17 18 19 20 21 23 25 31 32 34 36 37 38 39 40 41 42 43 44 M5
Abdülkâdir, 10 19 21 25 26 32 35 36 37 38 40 43 44 S M1 M5
Abdülkerim, 14 16 17 18 29 31 39
Abdüllâtif, 40
Abdülmecid/t, 13 14 16 18 19 27 28 29 32 34 35 36 39 44
Abdülnebî, 16
Abdülr/rrezzak, 7 8 13 45
Abdülvehhab, 45
Abdürrahim, 12
Abdüssamed, 45
Âbid/t, 10 13 14 31 34 40
Âbidin, 14 18 27 39
Âdem,, 3 5 7 10 13 15 28 30 31 34 36 38 39 40 41 43,,,
Âdetullah, 43
Âdil, 8 16 18 27 32 43
Adli, 7
Adnan, 12 27 32
Afif, 31 41
Âgâh, 12 24 25 26 31 40 42 M6
Ağa, 13
Ahmed/t, 2 3 7 8 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 24 25 26 27 28 29 31 32 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 S M2 M6
Akdes, 16
Âkif, 4 13 16 18 19 20 28 32 42
Âkil, 13 27 41
Aku, 44
Alâeddin, 12 17 18 20 21 25 26 29 31 35 45
Alauddevle, 41
Alâüddin, 18
Alemdar, 36 44
Alemşah, 18
Ali,, 2 5 6 7 8 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 23 24 25 26 27 28 29 31 32 3435 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 S M1 M2 M6
Âli, 7 14 16 18 23 28 32 39 40 43 44 45
Ali Ekber, 39
Ali Haydar, 34
Ali İhsan, 18
Ali Kemal, 18 36 43
Ali Rıza,, 17 19 23 25 26 29 32 36 39 40 41 42 44
Ali Şîr,, 12 18
Ali Vefâ,, 10
Aligül, 25 26 29 S M1 M5
Alim, 39
Aliyar, M1
Alp, 18 21
Alp er Tunga, 45
Alp Eren, 19
Alparslan, 14 18 20 38 40 45 M6
Ârif, 2 10 12 14 16 18 20 25 26 28 32 34 35 37 39 40 43 44
Arslan/Aslan, 2 14 18 27 34 44 M1
Âsaf, 6 7 12 13 28 30 31 35 37 40
Âsım, 7 13 14 17 18 25 26 28 36 37 42
Asil, 29 31
Aşir, 7 38 44
Atâ, 13 14 35 38
Atâullah, 16 18 32 36 41
Âtıf, 7 14 18 29 34 36 39
Atila/Atilla/Attila, 18 31
Avni, 7 12 13 14 16 18 27 29 34 39 M2
Ayas/z, 11 12 13 29 35
Aydın, 12 24 25 26 28 37 41 45 M5 M6
Âyetullah, 16
Ayhan, 28 M6
Aynî, 18 35
Aytaç, 42
Azeb, 12
Âzer, 35
Azîz, 6 10 11 13 14 16 18 23 25 26 27 28 31 32 34 35 36 38 41 42 43 44 M2 M5
Azmi, 25 41

B

Bâbür, 12 18
Bahâ, 6 16 38 M5
Bahadır, 15 16 18 19 22 27 44 S
Bahâeddin, 6 14 16 18 23 27 38
Bahâî, 18
Bâhir, 16 35 S M2 M5
Bahreddin, 10 25 26 43
Bahri, 13 18 35 36 37 44
Bâki, 10 12 13 14 16 18 19 20 21 29 31 32 36 38 42
Balı, 35
Bâli, 14 18 20 36 38 41
Baram, 44
Barbaros, 7 14 15 18 21 24 27 29 32 35 37 40
Basri, 31 43 M2
Battal, 7 16 17 19 27 32 36 39 40 41
Batu, 16
Baybars, 37
Bâyezid/Beyazıt, 5 6 7 12 13 14 16 17 18 19 20 21 22 24 27 28 29 32 35 36 37 38 39 41 43 45
Bayram, 7 13 18 20 29 31 35 37 40 41 43 44 45 S M5 M6
Bedii, M2
Bedreddin, 18 35 45
Bedri, 36 43 44 M1
Behçet, 43
Behiç, 10 16 18 43
Behlül, 10 35 40 M6
Behram, 18
Behruz, 41
Behzat, 34
Bekir,, 6 13 16 18 19 20 21 31 32 35 39 41 43 44 45
Bekri, 16
Besim, 13 44
Beşir, 18 44
Bîcân, 44
Bilâl, 12 35 36 37 38 40 43 44
Bilge, 19 M5
Burak, 18 35
Burhan, 43 M5
Burhaneddin, 12 14 40
Bülban, 13 45
Bülent, M6
Bünyamin, 27 35

C

Câbir, 38 41
Câfer, 14 16 18 28 32 34 37 39 41 43 44
Câhit, 18 34 39 S
Can, S
Canberdi, 32
Canbo/bulat/ Canpolat, 18 21 34 35
Canım, 18
Câvid/t, 18 35
Cebbar, 44
Celâl,, 2 16 18 19 23 27 32 35 42 43 44 M1 M5
Celâleddin, 1 12 14 17 18 19 20 23 24 26 28 29 31 32 35 36 37 38 39 42 45 M2
Celîl, 18 38
Cem, 7 12 14 18 24 35 M1
Cemâl, 10 12 13 14 16 17 18 21 23 25 26 27 28 29 31 32 34 35 39 41 43 44 S M1 M2 M5
Cemâleddin, 15 27 32 37
Cemâlullah, 41
Cemil, 3 7 8 10 11 12 13 27 29 32 34 37 40 42 44 S M2 M5
Cemşid, 12 14
Cenab/p, 17 19 25 29 39 43
Cenânî, 40
Cengiz, 12 14 16 20 21 31 37 39 41 42
Cevad/t,, 1 16 17 18 25 26 28 31 34 36 37 42 44 S
Cevâhir, 38

Cevdet,, 13 14 16 18 19 21 29 31 32 34 40 41 44 S
Cevher, 38
Cezmi, 3
Cihangir, 12 13 14 18 44
Cihat, 35
Coşkun, 24 M6
Cumhur, M6
Cündi, 44
Cüneyd/t, 18 35 37 42 43 45 S
Çağatay, 18
Çaka, 37
Çenik, 44
Çetin, 10

D
Dem, 18 32
Demir, 2 32 44
Derviş, 13 18 32 34 41 44
Dettal, 44
Devlet, 16 18 M5
Dilâver, 29 31 32 34 36 38 39
Dinçer, M6
Doğan, 32 37 45
Durak, 44
Durmuş, 2 3 10 14
Dursun, 14 18 19 36 44

E
Ebû Bekir, 10 18 28 31 35 36 37
Ebusuud, 18 32 35 38
Ebuzziyâ, 14 18
Ebül, 32
Edebâli, 14 18 19 21 35 42
Edhem, 10 14 16 23 24 28 35 37
Edip, 18 27 41 42 43 M1
Efdâl, 34 38
Ekber, 12 15 31 39
Ekmel, 4
Ekmelettin, 4 24 36
Ekrem, 10 12 13 17 20 21 23 24 25 26 27 28 29 31 32 36 38 41 42 43 45 S M1 M2 M5 M6
Ekrem Hakkı, 10 12 20 21 23 24 25 26 27 28 29 32 36 38 39 40 41 42 43 45 M1 M2 M5 M6
Emânullah, 13 25 26
Emetullah, 36
Emin, 7 8 10 13 14 16 18 21 24 25 26 27 29 34 35 36 41 44 45 M6
Emîr,, 11 12 18 21 29 31 35 37 41 43 44 45 M5
Emrah, 44
Emre, 10 17 18 20 43 45 M1
Emrehan, 31 M6
Eni, S 10 43
Enver, 10 13 14 15 16 17 18 21 27 28 29 31 32 34 36 37 38 39 43
Ercümend, 28
Erdal, 24
Erdem, 27 28 32 39
Erdener, 24 32
Erdoğan, 24
Eren, 29 S
Ergun, M6
Erol, M6
Ertuğrul, 18 21 32 35 41 45
Esad/t, 10 12 13 14 16 17 18 25 26 27 28 29 32 34 35 37 39 40 42 43 44
Eşref, 10 16 18 34 43
Ethem, 18 32 34 43 44
Evhadeddîn, 18 20 41 45
Evhat, 13
Evliyâ, 13
Evrenos, 18 32 38 41 45
Eynehan, 18 21 29 37
Eyüb/p/Eyyub, 11 13 14 16 18 21 24 25 27 28 32 35 37 39 40 43 44 S M5

F
Fahreddin, 12 18 20 24 31 32 37 40 41 43
Fahri, 3 12 17 18 24 25 26 27 28 32 36 37 38 39 42 43 44 M6
Fâik, 13 16 37 44 M5
Fâize, 8
Fâlih, 16 42
Fâris, 44
Fâruk, 10 27 29 32 34 35 36 38 S
Fasîh, 18
Fâtih, 10 14 18 19 20 21 22 24 27 28 29 32 35 39 44
Fatin, 40
Fâzıl, 11 14 16 18 19 24 25 26 27 29 32 34 35 36 39 41 42 43
Fazlı, 10 18 23 25 26 27 29 36 43 S
Fazlullah, 12 16 18 38 41 45
Fehim, 11 18 34 36 44
Fehmi, 11 16 18 32 36 37 41 42 43 44 45 S M5
Ferdî, 18
Ferhad/t,, 1 3 5 12 14 16 18 24 35 36 37 39 40 41 S
Ferid/t, 18 24 27 28 36 41 43 45
Feridun, 12 14 18 32 42
Ferik, 10
Ferruh, 18 24 32 37
Fethi, 11 14 16 37
Fettah, 13 34 44 45
Fevzi,, 15 16 23 26 29 32 34 36 37 40 41 43 M6
Feyhaman, S
Feyyaz, 6
Feyzi, 1 10 18 44
Feyzullah, 8 14 16 18 21 32 36 41
Fikret, 11 14 16 18 29 37
Fikri, 17 27 42 43
Fuad/t, 12 13 14 16 18 20 24 28 29 32 34 36 37 39 41 42 43 44 M6
Füruzan, M5

G
Gaffar, 36
Gafur, 31
Gâlib/p, 5 10 11 13 14 16 18 19 20 24 25 26 27 28 29 31 32 34 36 38 42 S M2 M5
Ganem, 32
Ganî, 18 40
Gâzi, 10 16 18 34
Gerçek, 4 43
Gıyaseddin, 18
Giray, 12 18 39
Gündüz, 41
Günver, 40
Gürani, 12 14 18 19 20
Gürbüz, 31

H
Habib, 18 27 40 43
Hacı, 44
Hacivat, 13 38
Hâdi, 37
Hâfız, 10 23 27 29 31 32
Hâfize, 2 18 22 32 37
Hafze, 15 24
Hakkı, 7 10 11 12 13 14 16 17 18 19 20 21 24 25 26 27 28 29 31 32 34 35 36 37 40 41 42 43 44 45 S M1 M2 M5 M6
Haldun, 13 28 40 41 43 M1
Hâlet, 12 16 18 37 41 45
Hâlid/t, 2 8 10 11 14 20 21 27 28 29 31 32 34 36 37 41 42 43 44 45 S M5
Halil, 4 10 12 13 14 16 18 21 24 25 26 28 29 31 32 34 36 37 38 39 44 45 S M2 M5 M6
Hâlim, 5 10 14 16 18 25 26 29 35 44 M5
Halîmî, 18
Hâlis, 8 43 44
Haluk, 42
Hamdî,, 2 7 8 10 13 14 21 25 26 29 32 34 42 43 44
Hamdullah, 11 12 13 18 24 31 35 41 43
Hâmi, 12 27 38
Hamid, 2 7 11 16 17 18 21 27 27 29 32 34 35 39 44 45 M1 M2
Hamza, 10 14 16 18 23 24 36
Hancar, 44
Hâris, 2
Hârun, 13 25 28 32 34 35 42 43 44
Hasan, 2 3 7 10 11 12 13 14 16 17 18 19 20 21 23 24 25 26 27 28 29 31 32 34 35 46 37 38 39 40 41 42 43 44 45 M2 M5
Hasib/p, 13 14 32 37
Hâşim, 6 14 18 26 29 31 43 44
Haşmet, 14 18 20 36 39 40
Hâtemi, 7 27 29 34
Haydar, 11 15 16 18 22 24 25 26 27 31 32 37 39 40 42 44 45 M5,
Hayreddin/ttin, 14 18 24 27 29 31 32 35 36 39 40 44 S M5
Hayret, 18
Hayri, 17 18 25 26 31 32 35
Hayrullah, 14 16 18
Hâzım, 25 26 29
Hemdem, 18
Hıdır, 38 M2
Hızır, 12 18 19 32 35 41
Hızırşah, 18 45
Hidâyet, 2 44
Hikmet, 12 16 18 34 41 43 45 M5
Hilmi, 10 13 14 16 17 18 23 24 25 26 27 29 31 32 34 35 37 39 41 43 S M5

Hu/üsrev, 12 19 40
Hudeys, 44
Hulki, 44
Hulûsi, 34 44 45
Hurşid, 7 18 27
Hüdâî, 17 27 28 40
Hüdâvendigar, 3 14 18 28 29 35 41 45
Hülâgu, 18 29 37 39 41 45
Hünkâr, 18
Hüsâmmedin, 10 18 20 35 39
Hüseyin, 2 3 8 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 24 25 26 27 28 29 31 32 34 35 36 37 38 39 40 41 43 44 45
Hüsmen, 8 28 31 40
Hüsnü, 1 16 23 27 28 29 32 34 37 39 40 41 42 43 44 45
Hüsrev, 11 12 13 14 18 20 24 29 31 32 36 39 45 S M2 M5

I-İ

Işık, M6
İbrahim, 2 7 10 11 12 13 14 16 17 18 19 21 24 25 26 27 28 29 31 32 34 35 36 37 38 39 40 41 42 44 45 M5 M6
İdris, 3 12 35
İhsan, 1 18 24 32 34 36 44
İhya, 25
İkbal, 13 18 20 24 28 38 39 42
İlbey/I, 18 29 41 45
İlhâmi, 32
İlhan, 40
İlyas, 6 18 29 32 44
İmad, 45
İmâdeddin, 25 26
İnâyet, 16
İrfan, 1 34 39 41 42 43
Îsâ, 1 5 6 10 12 13 15 16 18 19 21 22 23 24 25 28 29 31 32 35 38 39 40 41 42 43 44 45 M5
İsfendiyar, 12 18 45
İshak, 5 11 12 13 14 18 20 28 31 32 40 41 44
İskender, 1 10 12 14 20 24 28 29 31 32 39 40 41 42
İsmâil, 2 8 10 11 12 13 14 16 17 18 19 20 21 23 25 26 27 28 29 31 32 34 35 36 37 38 40 41 42 43 44 45 S M1 M2
İsmet, 13 14 16 18 24 31 32 35 37 40 41 42 M5
İvaz, 16 18 35 41
İzzeddin, 18 27 36 38 40 45
İzzet, 3 7 12 13 14 16 17 18 19 21 25 26 27 28 29 32 34 35 36 38 40 44

K

Kadir, 5 20 29 31 37 44
Kadri, 10 13 16 18 23 28 39 43 M2
Kahraman, 11 44
Kamber, 39 40 41
Kâmil, 2 10 13 14 16 17 18 27 28 32 34 35 38 40 41 43 44
Kâmran, 13 43
Kanber, 18 27
Kâni, M2
Karaca, 10 14 18 23 31
Kartal, 29
Kârun, 10 31
Kâsım, 12 13 16 18 19 28 31 32 39 44 45
Kaya, 44
Kâzım, 7 10 16 17 18 21 25 26 28 43 44 M1 M5
Kemal, 10 11 12 13 14 16 18 19 20 21 24 27 28 29 31 32 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 45 S M1 M2 M5
Kemâlettin, 10 25 36 41
Ken'an, 10 12 13 14 17 18 20 24 27 29 31 42 43 45 S M1 M2 M5
Kerâmet, 29
Kerâmettin, 35
Kerem, 36 39 40 41
Kerim, 1 13 16 18 39 43 44 S
Kerrar, 41
Keskin, 7
Keyhusrev, 18
Kılıç Ali, 14 18 25 27 32
Kılıç Aslan, 12 18 38 41
Koçi, 14 16 18 32 35
Konur Alp, 18 19 21 45
Korkud/t, 12 18 19 M6
Kudret, 41 M2
Kuli, 44
Kurban, 44
Kurt, M6
Kutbüddin, 18
Kutsi, 27

L

Laçin, 18
Lâmi, 43
Latif, 13 24 29 32 35 40 41
Lem'I, 29 32 36 37 39 40
Levent, 14
Lütfi/ü, 7 12 14 16 18 19 24 25 26 32 34 36 37 40 41 42
Lütfullah, 42

M

Mâhir, 16 18 36 45
Mahmud/t, 10 11 12 13 14 16 17 18 19 20 21 24 25 26 27 28 29 31 32 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 S M6
Mâil, 44
Mâlikî, 39
Malkoç, 45
Mansur, 2 10 16 20 43 45
Mazhar, 10 25 34 36 43
Mazlum, 35
Mebrur, 31 32
Mecid, 12 38 44
Mecnun, 1 2 7 10 11 12 21 30 33 40 M6
Medet, 44
Mehdî, 17 26 29 31 37 38
Mehmed Ali, 1 10 14 16 17 18 19 21 25 26 28 29 35 36 37 38 41 43 44 45 M6
Mehmed/ t, 1 2 3 4 7 8 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 23 24 25 26 27 28 29 31 32 34 35 36 37 38 39 40 41 42 44 45 S M1 M2 M5 M6
Mekki, 44
Melek, 18
Melik, 12 38
Melikşah, 18 19 45
Memduh, 10 13 14 18 27 32 35 37 40 43
Memiş, 18
Mengli, 29 32
Mengülüz, 44
Merdan, S M5
Mesih, 14 43
Mes'ut/d, 18 41
Metin, 35 M5
Mevlid/lud, 31 40 41 44
Mezid, 18
Midhad/t-Mithad/t 14 18 24 28 32 38 42 43 44 45 M5 M6
Miftah, 18
Mihal, 18 27 32
Mihran, 11
Mikdat, 44
Minnet, 45
Mîrgûn, 18
Mirzan, 44
Misbah, 38
Molla, 44
Muammer, 42
Muhammed, 10 11 12 14 18 19 20 21 22 24 31 32 35 37 39 42 43 M1 M5
Muhammed Ali, 14 37
Muharrem, 20 28 31 35 37 45
Muhbil, 45
Muhiddin, 1 12 23 24 25 27 28 29 31 32 34 35 38 42 43 44 M1 M2 M5 M6
Muhlis, 6 14 35 44
Muhsin, 14 34
Muhsîr, 37
Muhtar, 5 10 12 14 18 29 31 37 41
Muhyi, 44
Mukkadder, 24
Murad/t, 2 5 7 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 24 27 28 29 31 32 34 35 36 37 38 39 40 41 44 45 S M5
Murtâza, 16 31 32 41 45 S Mûsâ3 5 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 21 27 28 29 30 32 33 35 36 39 40 41 42 43 44 45 M6
Muslihiddin, 12 14 32
Mustafa, 2 5 7 11 12 13 14 16 18 19 21 24 25 26 27 28 29 31 32 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 M2 M5
Mutîallah, 44
Muzaffer, 10 12 25 26 37 S M5
Muzaffereddin, 26
Müeddep, M5
Müeyyed, 18
Müfid, 13
Müftah, 18
Mükerrem, 24 42
Mükrimin, 31
Müni/ür, 18 24 27 29 42 43 44 S M5
Münif, 27
Münip, 18
Müşir, 10
Mütevelli, 26

N

Nâbi, 42
Nâci, 7 10 13 16 23 28 32 34 40 45
Nâdir, 10 16 18 23 38 43 44
Nâfi, 39
Nâfiz, 1 10 27 32 35 38 40
Nâil, 11 13 16 34 40 44
Nâilî, 11 13 14
Naim, 10
Nakib, 29
Nâmık, 8 10 11 12 14 16 18 19 23 25 26 28 29 31 32 34 39 42 43
Nasib/p, 13 34 38 41
Nasîreddin, 1 19 24 28 37 41
Nasuhî, 7 11 14 17 27 29 35 36
Naşid/t, 10 11 13 14 23 25 26 27 28 29 31 34 40 41 45
Nâzım, 7 14 16 18 27 28 34 35 40 M5
Nazif, 14 18 24 34 35 36 39 43
Nazmi, 7 13 20 27 28 35 39 40 43
Nebî, 13
Necâti, 12 18 24 25 26 29 40 42 43 M6
Necdet, 41
Necip/b, 14 18 27 34 36 42 43 44
Necmeddin, 18 20 28 37 40 41 42 43 45 M2 M5
Necmi, 31 M5
Nedim,, 7 11 13 14 16 18 19 28 35 36 39 40 M2
Nejat, 16 27
Nesim, 36
Nesip, 31
Neşet, 11 18
Nevzat, 41
Neyzî, 25 26
Nezîhî, 35
Nîdâi, S
Nihad, 10 12 18 20 21 24 27 29 35 36 37 38 42 45 M1 M2 M5 M6
Nimet, 16
Niyâzi, 6 10 18 21 23 24 28 34 37 42 43 S
Nizâm, 35
Nizâmeddin, 10 18 27 32
Nizâmi, 7
Növber, 34
Nûh, 30 32 35 39 40 43
Nûman, 16 18
Nur, 1 16 24 27 32
Nûreddin, 10 16 23 24 29 34 41 42
Nûri, 10 11 14 18 24 25 26 29 31 32 35 37 38 40 41 42 43 44 45
Nurullah, M5
Nusret, 17 18 19 25 26 28 43
Nutku/î, 14 18 20

O

Oğuz, 28
Oğuzhan, 16 39
Oktay, 31 32 40
Olcaytu, 18
Oluç, 18
Oluç Ali, 18
Orhan, 13 14 18 19 21 25 27 29 31 35 36 38 39 40 41 42 45 S M5 M6
Oruç, 18
Osman, 2 5 10 11 12 13 14 16 17 18 19 20 21 22 23 24 27 28 29 31 32 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 M1 M2

Ö

Ömer, 3 7 10 11 13 14 15 16 18 19 24 25 26 27 29 32 34 35 36 37 38 39 40 43 44 S M1 M5 M6 Ömer
Özcan, 24 S M5
Özger, M6

P

Pertev, 16 18 43
Peyâmi, 43 M6
Pîri, 13 18 24 32 41
Piyâle, 14 18 24 32
Polat, 44

R

Râfet, 44
Râgıp,, 13 14 16 18 19 20 27 28 29 34 36 40 41 42
Rahmi,, 11 18 24 25 26 27 42 43 45 Râif27 31 34 42
Râkım, 8 14 18 29 33 42
Ramazan, 25 26
Râmi, 7 14 18 32 36 39 40 41
Râmiz, 4 18 25 26 44 S M2 M6
Râsih, 14 32 35 44
Râsim,, 3 14 18 29 32 34 36 37 38 39 40 42 43
Râşid/t, 6 13 14 16 18 19 20 21 27 29 34 36 38 39 41 M5
Râtıp, 18
Rauf, 10 18 28 34 37 43
Râzî, 40
Recâî, 13 14 32 40
Recep/b,, 3 5 10 14 16 18 23 31 32 36 37 39 43 44
Redif, 14 16 18 34
Refet, 16 32
Refik,, 1 4 16 18 24 28 34 36 37 38 39 41 42 43 44
Reîs, 21
Remzi, 8 23 25 26 34 38 43 S M5
Resmî, 32
Resul, 44
Reşad/ t, 10 13 17 18 21 25 26 27 28 29 32 35 36 37 38 39 40 41 42 S
Reşid/ t, 7 13 14 16 17 18 19 24 25 26 28 31 32 35 40 42 43 44
Revfik, 37
Rıdvan, 7 17 41 44
Rıfat, 10 13 14 27 29 35 36 39 40 43 M5
Rıfkı, 16 35 41 42 Rızâ7 8 13 14 15 16 17 18 19 24 25 27 31 32 34 35 36 37 38 40 43 44
Rikkat, 23 42
Rûhî5, 24 31 43 M6
Ruşen, 42 43 M5
Rükneddin, 18 24 45
Rüstem, 1 2 10 12 14 16 18 19 21 23 27 29 36 39 41 43 44
Rüştü, 8 14 16 18 34 39 40 43 44 M1

S

Saâdettin, 26 31 34
Sabâhaddin, 16 18 19 37
Sâbit, 44
Sabri, 6 8 18 27 32 35 40 44 45 M2
Sâdeddîn/ttin, 12 14 16 18 25 M2
Sâdık, 13 14 18 29 38 41 42 44 45 s
Sâdi, 1 10 12 13 27 29 42 43
Sadreddîn, 16 17 18 20 41 45
Sâdullah, 1 5 14 16 18 19 20 37 44
Sadun, 15
Safâ, 18 41
Safder, 38
Saffet/I, 12 16 18 25 34 35
Safiyeddîn, 37
Safvet, 43
Sâhi, 18
Sâhip, 16 18 31
Sâib/p, 18 32 35
Said,, 14 16 18 24 28 32 35 36 37 43 44 S M5
Sâim, 5 40
Sait, 10 32 34 M5
Salâahaddin, 7 14 16 18 20 27 29 36 41
Salâh, 21
Sâlih, 2 3 4 7 13 14 16 18 20 21 23 24 25 26 29 31 32 34 35 38 39 40 41 43 44
Sâlim, 2 8 18 29 34 36 44
Salip, 40
Saltuk, 17 18 21
Samed, 45
Sâmi, 10 11 12 13 17 18 19 20 21 23 24 25 26 27 28 29 35 36 37 38 40 42 44 45 S M1 M2 M5 M6
Samim, 16 18
Saruca, 14 18 32 39
Saruhan, 18
Sav Tekin, 18
Sebük Tekin, 18
Sedat, 10 25 26 27 43
Sefa, M5
Sehî, 12 14 18
Selâhadd/ttîn, 18 19 29 32 38 41 42 S M5
Selâmi, 7 11 27 32 35 36 40
Selçuk, 14 19 S M2 M5
Selim, 1 5 6 8 11 12 13 14 16 17 18 19 20 21 22 24 25 26 27 28 29 31 32 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 M5 M6
Selman, 31 32 40 S
Senâil, M2
Serdar, 42
Server, 10 13 14 16 17 18 20 23 25 26 27 34 35 36 39 43 45
Servet, 10 22 44 S M2 M5
Settar, 24 39
Sevil, 43

Seydi, 18 32
Seyfettin, 45
Seyfi, 7 40
Seyfullah, 24
Seyid, 44
Seyyat, 44
Seyyid, 10 16 18 31 44
Sezâî, 1 17 18 27 31 40 41 43
Sıddık, 12 S M5
Sırrı, 12 17 31
Sıtkı/Sıdkı, 7 8 12 18 44
Sinan, 2 7 8 12 13 14 15 16 18 19 21 24 25 26 28 29 31 32 35 36 38 39 40 41 45 M1 M2 M5 M6
Sinaneddîn, 12 14
Sîret, 6 18 27 40 M5
Siyavuş, 14 16 18 36
Suat, 16 27 43
Suâvi, 6 10 11 16 18 34
Sudi, 44
Sûfi, 44
Sulhî, 35
Sungur, 18
Suphi, 14 16 24 27 29 31 36 37 39 43
Suud, 38 M2
Sühâ, 39
Süheyl, 10 12 19 42 43 45
Süleyman, 2 7 10 11 12 13 14 16 17 18 20 21 23 24 25 26 27 29 30 31 32 34 35 36 37 38 39 40 41 43 44 45
Süreyya, 27 31 44 S
Sürhay, 27
Sürûri/Surûri, 5 11 13 18

Ş

Şa/ehabeddin/ttin 12 17 18 19 20 24 29 41
Şâban, 1 5 7 11 13 18 31 32 35 36 37 38 44
Şah, 18
Şahap, S
Şâhin, 14 16 18 19 29 37 40 41 45
Şahrûh/Şah Ruh, 12 18
Şâkir, 16 18 25 26 42 44
Şâmil, 10 16 17 18 27 38 44 S
Şâzi, 10 11 20 27 31 32 34 39 41
Şefik, 16 25 43 44
Şehinşah, 18
Şehirbay, 31
Şekip, 43 45 M5
Şems, 12 17 20 24 30 32 40
Şemseddin/ttin, 10 12 13 14 17 18 19 20 21 27 29 34 35 41 42 43 44 45 S
Şemsi, 14 18
Şeref, 16 34 37 39 45
Şerefeddin/Şerâfeddin, 18 28 35
Şerif, 4 11 14 16 18 24 25 26 27 29 34 35 37 44 45 M2
Şevket,, 3 5 13 14 16 17 18 25 27 28 31 34 36 41
Şevki, 8 16 18 29 32 34 36 37 39 40 44 45
Şinâsi, 11 16 28 32 34 42 43 M5
Şîrâzi, 7
Şücâeddin, 18
Şükrettin, 38
Şükrü, 13 18 29 38 40 43 44 M5

T

Tâbi, 44
Tac, 12
Tâcü/ceddin, 18 38
Tâhir, 8 12 14 16 18 20 21 31 32 35
Tahsin, 13 18 24 27 29 32 34 35 36 37 42 43 44 S
Takî, 20 31
Talât,, 7 10 13 14 16 17 18 21 34 37 38 44 S
Talha, 43
Tanju, 24
Tapduk, 18 20
Târık, 24 35 M5
Tayfur, 32
Tayyar, 44
Tayyip, 37 41 M2
Tekin, 16 M6
Tevfik, 13 14 16 17 18 20 21 24 25 26 27 29 32 34 35 38 39 43 44 S M1 M2
Timo/ur, 11 12 14 16 18 19 20 24 31 37 39 41 42 44 45
Timurtaş, 18 19 45
Tolga, 37
Tonguç, 19
Tosun, 16 32
Tuğrul, 14 18 41
Turan, 38
Turgut, 14 18 21 24 28 31 32 35 37 38 S M5
Turhan, 32 M5
Tursun, 12 32 34 36 40 41

U-Ü

Ubeydullah, 23
Uğur, 42 45 M6
Uluğ, 12 18 21
Ulvi, 44
Umur, 18 M2
Übeyt, 14
Üftâde, 14
Ümid, S
Üveys, 12 31
Üzeyir, 35

V

Vahab, 18
Vâhideddin, 14 16 18 24 32 37 45 M5
Vâhit/d, 10 24 25 26 29 41
Vâmık, 27 39 40 41
Vâni, 36 41
Vasfi, M5
Vâsıb, 27 38
Vâsıf, 13 36
Vassaf, 43
Vecdi, 40
Vedat, 16 38 42 M2
Vefâ, 10 12 14 18 27
Vefik, 14
Vehbi, 11 13 14 18 21 25 26 27 36 44 45 S M1 M5 M6
Vehip, 18 32 37
Veli,, 1 14 16 18 19 25 26 28 31 35 36 37 45
Veliyyüddîn/ Veliyyeddîn, 12 35
Veysel, 12 28 35 40 43 44
Vicdan, 35

Y

Yağız, 44
Yağmur, 42
Yahşî, 45
Yahyâ, 12 14 18 19 20 24 31 32 35 36 37 38 40 42 43 45 S M2 M6
Yâkup,, 2 16 18 24 31 33 34 38 40 41 43 44 45 M5
Yaman, 25 26 43
Yâsin, 29 44
Yaşar, 11 25 26 42
Yâver, 5 13 42
Yavuz,, 17 18 19 20 21 24 29 31 32 35 38 40 41 44
Yegân, 12 16 18 38 41
Yerdi, 44
Yesâvül, 19
Yıldırım, 19 24 32 41 43
Yılmaz, 16 32 35 38 40 41 M5 M6
Yımış, 21
Yûnus,, 1 4 7 10 12 17 18 19 20 25 27 28 32 37 39 40 41 42 43 M1 M2 M5 M6
Yûnus Emre, 1 10 12 17 18 20 23 25 32 42 43 45 M1 M2 M5 M6
Yurdagün, 24
Yusuf,, 1 5 10 11 12 13 14 15 16 18 20 21 24 27 28 29 30 31 33 34 35 36 38 40 41 42 43 44 45 M6

Z

Zafer, 31
Zâfir, 29
Zağnos, 32
Zâhid, 8 44
Zâhir, 38
Zâhit, 40
Zâim, 13
Zarifî, 40
Zekâi, 32 37 39
Zekeriyâ, 7 14 16 35 40
Zeki,, 12 16 18 23 24 27 28 31 32 35 37 38 43 M2
Zeynel, 14 18 36 38 39 44
Zeyrek, 12
Zihni, 14 23 44
Zîrek, 18
Zîver, 7
Ziyâ, 11 14 16 17 18 19 20 21 24 25 26 27 28 29 31 32 34 36 37 39 41 42 43 44 S M1 M2 M57
Ziyâeddin, 10 18 24 26 28 31 35 37 38 42
Zühd/tü, 4 10 11 24 25 26 45
Zülfikâr, 13 18 31
Zülküf, 34
Zünnûn, 18

SÂMİHA AYVERDİ KÜLLİYÂTI MÜSLÜMAN TÜRK KADIN İSİMLERİ DİZİNİ

A
Âdile, 8 12 14 24 28 32 35 38 40 44 M4
Adviye, 19 28 34
Âfet, 8 40
Afîfe, 18 35 M4 M5
Âfitap, 31 36
Ahsen, 10 S M4
Aktan, 21
Aliye, 1 2 10 26 34 39 42 S M3 M4 M6
Andelip, 25 29
Âsı, 32 34
Âsiye, 10 30 43 M4
Aslı, 36 39 40 41
Aslıhan, S
Âsuman, 21 M4
Âtıfet, 2 35 39
Atiye, 8 34 40
Aykız, 6 28
Aynur, M4
Aysel, 29 35 41 M3 M4 M6
Ayşe, 2 3 4 10 12 14 17 24 25 26 27 28 29 31 35 36 37 38 40 41 42 43 44 S M3 M4
Ayşegül, 10 S M4
Âzâde, 42 45
Azime, 40
Azîze, 31 32 34 43 S M1 M2 M3 M5
Azmidil, 13
Azrâ, 27 39 40 41

B
Bahriye, 39 44
Bâise, 7 13 35
Bâkiye, 25 26
Banıçiçek, 42
Banu, 37
Basiye, 44
Bedia, 42 43 M3 M4
Bedriye, 34
Behice, 10 25 26 M5
Behire, 10 25 26 S M5
Behiye, 44
Belkıs, 31 40 M4
Berâtiye, 40
Berrin, 21 24 M4
Betül, M4
Beyhan, 14
Bezm-i âlem, 18 36
Bidar, 25 S M3 M4 M5
Binnaz, 34
Bülbül, 36

C
Câhide, M4 M5,
Câhit, 42
Canan, M5
Cânüser, 13
Câvidan, 13 40
Câvide, M3
Cemâl, 10 23 25 26 27 28 31 43
Cemîle, 6 8 34 35 38 40 S M1 M2 M3 M4 M5
Cenan, 10 17 26
Cenanyar/Cenânıyar17 25 26 29 41 42
Cenap, 27
Cevrî, 36
Cevriye, 42
Ceyyide, 45
Cihan, 3 37
Çiçek, 12 43
Çolpan, M5

D
Deniz, 2
Derviş, M4
Destînâ, 32 S M3
Devâris, 39
Devlet Şah, 18 41 m4
Dil Hayat, 37
Dilâra, 32 M5
Dilber, 31 34 40
Dilbercihan, 8
Dilşâd, 7 31
Dirvana, 36
Döndü, M4
Dürdâne, 32 M3 M4 M5
Dürrüşehvar, 29 35

E
Edîbe, 32,
Efzâyiş, 13
Elmas, 31 44 M3
Emel, 14 24 M5
Emine, 2 7 11 13 14 17 18 21 28 29 31 32 34 36 38 44 M5
Emir, 2
Emsâl, 40
Ertem, M4
Esmâ, 7 11 13 14 36 40 44 M5
Esmer, 44

F
Fadime, 26
Fahâmet, 6
Fahriye, 13 19 28 34 35 44 45
Fahrünnisa, 7 43
Fâika, 45 S M2
Fâiz, 35
Fâtıma, 39 44
Fatma, 5 11 13 14 15 16 17 25 26 27 29 31 32 34 35 36 38 41 44 S M3 M4 M5
Fatmagül, 45
Fâzıla, 25 S
Fedâî, 37
Fehime, 44
Feleknaz, 7
Ferahşan, 10
Ferdâ, M3
Ferdâne, 13 28 29
Ferhunde, 31 40
Fetânet, 7
Fethiye, 44
Fevziye, 5
Feyza, M3
Fezânur, M4
Fıt/Fitnat, 11 12 14 18 20 35 36 40
Fidan, 13 26
Fikriye, 1
Filiz, M6
Firdevs, 44
Firuz, 11 45
Fîrûze, 13
Füreyya, 27

G
Gaye, M3
Gevher, 14 18 28 38
Gevherhan, 14 36
Gevher-i Mülû, 36
Gılman, M6
Gönül, S
Gül, M1 M3
Gülbahar, 12 S
Gülben, , 42,
Gülbeyaz, , 44
Gülbün, , 45
Gülçiçe, , 36
Gülçin, , 41 44
Gülen, M3 M6
Güler, , 31 M4,
Güleser, , 10
Gülfem, , 5 7 36 44
Gülistan, , 34 40 41
Güllü, , 2 44
Gülmisal, M4
Gülnar, , 10 M5
Gülnaz, 44
Gülnuş, 18 27
Gülriz, M4
Gülperi, 44
Gülser, M3
Gülseren, M3M5
Gülsüm, 8 40
Gülşah, 24 25 26 27 31 S M1 M2 M4 M5 M6
Gülşen, 25 26 42
Günay, 24 M4
Güner, 24 31 M4 M6
Güngör, M5 M6
Güzide, 10 28 43 M3 M4 M5
Güzin, 5 M1 M5

H
Habîbe, 40 41 44
Hâcer, 40
Hâdice, 44
Hâdiye, 31 35
Hafza, 36 39 41
Hakkiye, 25 26 27 29
Hâlet, 13 17 20 25 26 27 28 29 34 35 40
Hâlide, 27 28 42 43 S M2 M3 M5
Halime, 38 41 44
Halimet, 6
Hamdiye, 40 45
Hamîde, 13 14 23 27 28 39 43 M2
Handan, 13
Hande, 31
Hânende, 27
Hanife, 2 4 5 17 29 34 41 44
Hanzâde, 14
Hârika, 31 45
Hasbiye, 35
Hasene, 34 36
Hasibe, 13 32

Hatîce, 10 12 14 17 18 23 25 26 29 35 36 37 40 42 44 S
Hatice Cenan, 10 17 23 25 26
Hâver, 5
Havvâ, 24 31 37
Hayriye, 10 18 23 24 25 26 27 32 41 43 S M3 M4 M5 M6
Hayrünnisa, 43
Haznedar, 27
Hediye, 8 44
Hezar, 44
Hicran, M4
Hidâyet, M3
Hikmet, 28 44
Hilâl, , 40 M3
Hûriye, 8 28 31 32 34 38 39 40 44
Hülya, M4
Hümeyrâ, 12 29
Hüsniye, M3
Hürmüz, 38 39 45
Hürrem, 13 14 18 36 45
Hüsni/nüye, 10 32 36 43 44 S
Hüsnüşah, 36
Hüzeyme, 32

I-İ
Işıl, M4 M6
Işınsu, 28
İbret, 14
İfakat, M3 M4
İffet, 29
İhsâne, 45
İkbâl, 11 20 25 26 27 28 37 38 43 M5
İlaldı, 36
İlhan, 21 24 25 27 29 31 35 37 38 39 45 S M1 M3 M4 M5 M6
İnci, 24 25 26 S M1 M3 M4
İsmet, 5 25 26 31 38 42 43
İzzet, 44

J
Jâle, 7 32 M2 M3 M5

K
Kadriye, 3 28 40 44 M4
Kâinat, 10 M4 M5
Kamer, 10 25 26 31
Kaya, 14
Kerime, 42 43
Kevser, 13 34 S
Kiraz, 44
Kişmiş, 44
Koncagül, 5
Kösem, 14 16 18 32 36 39
Kübrâ, , 40

L
Lâika, , M3
Lâle, , 44
Lâlehan, , S
Lâlezar, , 5 36
Latîfe, , 17 29 38 40 M3 M5
Lebîbe, 7 13
Leman, , 13 29 37 M4
Leylâ, , 1 4 7 10 11 12 21 25 26 35 39 40 43 M5 M6
Lütfiye, , 10 20 25 26 31 M3 M4

M
Mâcit, 4 40
Mahbûb, 44
Mâh-ı Nur, 29
Mâhi, 44
Mâhir, 5 16 18 25 26 29 34 40 M4
Mahpeyker/Mah 14 16 18 32 35 41 S M4
Mâil, 13 25 26 34
Makbûle, 25 26 40 45 M2
Mal, 21,
Mâlike, 5
Mamûre, 27
Mazlûme, 41
Mebrûke, 25 26
Mebrûre, 13 27 35
Mecbur, 13
Mecbûre, 7 34 40 45
Meçi, 44
Mediha, 17 18 25 26 27 28 29 31 34 36 43 M4
Medine, 44
Mehveş, 7 32 34 41
Melâhat, 25 28 43 S
Mehlîka, M3 M4
Mele, 4 6 10 25 29 36 43 45 S
Melîha, 10 13 25 26 31 34 42 43 M2 M4 M5
Melîke, 40
Memnune, S
Menekşe, 35
Mentan, 44
Meryem, 10 19 21 22 24 36 38 42 43 M5
Merzuka, 25 26
Mesned, 37 40
Mesrur, 13 40
Mesrûre, M3
Mestûre, M4
Mesûde, 28 S M4 M6
Meşkûre, 10 M1 M3 M4
Mevli/lüde, 44
Mihrî, 12 18
Mihrimah, 14 18 36
Mihrinnisâ, 27 38
Mihrişah, 14 18
Mihriye, 13 34 40 41
Miyâse, M3
Muallâ, 24 S M4 M5 M6
Muammer, 41
Muazzez, 13 25 26 27 41 42 S M4
Muhabbet, 44
Muhlise, 10 25 S
Muhterem, M3 M4
Muhsine, 32
Mukaddes, M3 M6
Mukbile, 27 28 38 39
Mübâhat, 39
Mübeccel, 19 41 M5
Müberrâ, 39
Mücellel, 19
Müeyyed, 45
Müfide, 43
Mügül, 24 39 45 M2 M3 M4
Müjgân, 31 M2 M4
Mükerrem, 39 45
Mükrime, M3
Münevver, 27 28 32 37 38 39 44 45 M4
Münîme, M4
Münîre, 10 11 14 23 25 26 29 M3
Mürüvvet, 24 M5 M6
Müşerref, 29 31 42 M3 M4
Müşfika, 14 27 34
Müzeyyen, 27 M5

N
Nâciye, 14 25 26 31 34 39 40 43 44 S M3
Nâdîde, 24 25 26 32 37 38 43 M1 M2 M3 M4 M5 M6
Nâdire, 13 32 38 40
Nâdiye, 44
Nâfia, 20 34
Nâhide, 28 40
Nâile, 34 36 41
Naîmâ, 13 16 18 39
Naîme, 11 13 14 27 35 44 45
Nakşıbend, 18
Nakşidil, M5
Nasib/p, 5 17 27 29
Nâsibe, 44
Nazan, M1
Nâzende, 41
Nazife, 5 25 26
Nazik, M3 M4 M6
Nâzikedâ, 5 38
Nâzikter, 34
Nâzime, 27 32 36 41
Nazîre, 35 39 M4
Nazlı, 10 13 21 25 26 27 28 31 35 38 40 41 44 S M3 M4 M5 M6
Nazmiye, 25 26 M4
Nebâhat, 27 28 29
Nebîle, 40
Necîbe, 37
Neclâ, S M4
Necmiye, 2
Nedîme, 28 40 M3
Nedret, M5
Nefîse, 18 20 28 29 41 45
Nemîde, 7 24 M4
Nergi/kister, 26 28 29 38
Nergis, 25 26 27 34 S M1 M4
Neriman, 19 27 42 M4 M5
Nerîme, 3
Nermin, 6 24 28 M2 M4
Nesîbe, 35 38 44
Nesîme, 7 34 36 M4
Neslişah, 36 M4
Nesrigül, 36
Nesrin, M4
Nesteren, 36 M4
Neş'eriz, 13 25 39
Neş'et, 36
Neşide, 44
Nevbahar, 35
Neveser, 13 26
Nevres, M4

Nevzat, 1
Nezâhat, 37
Nezîhe, 10 23 42 43 S M1 M3 M4 M6
Nigar, 11 32 37 44 M4 M6
Nihal, 34 40 S M1 M2 M3
Nilüfer, 18 36 40 41 45
Nîmet, 25 26 32 S M4
Nur Bânû, 14 18 34 36 37
Nur Sabah, 29
Nuran, 39 S M3
Nuray, M3
Nurefşâ, 35
Nurhayat, 36
Nur-ı Vicdan, 36
Nûriye, 10 27 29 44
Nurten, 38 M4
Nusret, 19 28 43 S M2 M4
Nüzhet, 40 45

O-Ö
Oya, M3
Özden, M4
Özgül, M3 M6

P
Pâkize, 40 45 M3 M4
Paşa, 40 42
Peluka, 44
Pembe, 8 25 26 37 41
Perestu, 34
Peri, 44
Peride, 42
Perihan, 1 29 42 M2 M3
Pertevniyal, , 34
Pervin, 43
Pesent, 38
Peyker, 25 26 29 31

R
Râbia, 5 10 13 45 M2
Rahime, 43 44
Rahmet, 27 43
Rânâ, 15 M4 M5
Râsime, 35
Râtibe, 13 31 34
Refia, M5
Refika, 44
Remziye, 27 38 45
Resan, 5
Resmiye, 29 31 M3 M5
Ressan, 13
Reşide, 32 39
Revnakfer, 13 17 27 28 29 32 34 39
Rezan, 27
Ruhsar, 37 M4
Rukiye, 34 S
Rüveyde, 20 31 35 37

S
Saâdet, 34 44 M5
Sabâhat, 27 29 31 34 45 S M3 M4 M5
Sâbiha, 10 14 16 25 26 32 S M4
Sâbire, 7 11 13 31
Sâbite, 41
Sabriye, 25 26 27 S M1 M2 M3 M4 M5 M6
Sâcide, 32 39 M4
Sadık, 43
Sâdiye, 10 21 27
Sâfinaz, 32 37
Safiye, 2 8 10 14 18 19 20 25 26 27 28 32 33 34 36 42 43 S M1 M2 M3 M4 M5
Sâhibe, 35
Sâhure, 35 39
Sâime, 10 37 S M4 M5
Sâkibe, 34
Sâliha, 11 27 31 34 36 39
Sâmia, M4
Sâmiha, 10 12 15 17 24 25 26 27 28 29 31 34 44 45 S
Sâmime, M4
Sâmiye, 43 M3 M5
Sâniye, 7 8 28 34 44
Sârâ/ Sâre, 12 14 18 20 38
Sâtıa, 38
Seher, 44
Selâme, 2
Selime, 29 M5
Selma, 1 M3 M5
Semâ, M3 M4
Semâhat, 37 45 M2 M4
Semânur, S M2 M5
Semîha, 10 17 23 25 26 27 28 31 34 42 43 M1 M3 M4 M5
Semrâ, 35
Senîha, 1 6 18 29
Seniye, 4 43 M3
Serap, M3
Sevgi, M6
Sevim, M4 M5 M6
Seyyare, 44
Seyîde, M4
Seyyide, 10 23 24 41
Sıdıka, 11 13 14 M3
Sitti, 12 36 41
Suat, 28
Sultan, 29 36 44
Suna, 43 44 M3 M4
Sûzan, 24 37 M4 M5 M6
Sûzidil, 13
Süheylâ, 28 39 40 41 M4
Sümeyye, 39
Sündüs, 32 34 40

Ş
Şâdan, 6 13 36
Şâdiye, 34 44 M4
Şah, 36
Şahende, 7 37 40
Şâkir, 8 10 14 16 18 19 20 26 27 28 32 36 37 42 43 44
Şâkire, 5 8 34 39
Şamran, 29
Şâyeste, 5 13 27 32
Şâzimend, 32 36
Şâziye, 21 38 43
Şebnem, 5
Şefika, 26 27 37
Şefiya, 31
Şehbal, 42
Şehîme, 13 25 26 27 32 40
Şehnaz, 38 40
Şekerpâre, 5
Şengül, M4
Şeref, 40 S
Şerefnur, 10
Şerife, 34 35 M4
Şermin, 3 31
Şevkefzâ, 14 18
Şevket, 34 45
Şevkiye, 13 25 26 32 34 36
Şirin, 1 11 12 13 36 37 39 40 41
Şöhret, 6
Şükran, 1 40 41 M4 M5
Şükriye, 4 10 13 25 29 31 43 44 M4
Şükûfe, 14 42 S M2

T
Tansu, 41
Tayyibe, 41
Tejade, S
Terânedil, 6 13
Tevhîde, 35 40
Tîr-i Müjgan, 34
Turhan, 14 16 18 35 36 39 42
Tülay, 42 45
Tülin, 24 M3 M4 M6
Türkân, S M1 M3 M5

U-Ü
Ulviye, 1 44 M3
Ulya, M2
Ülfet, 40 45
Ülker, 25 43
Ülkü, M3
Ümmügülsüm, 10
Ümran, 37

V
Vasfiye, M3
Vecihe, S M2 M3 M4 M5

Y
Yasemin, 14 44
Yektâ, 7
Yıldız, M4 M5
Yüksel, 24 M5

Z
Zâhide, 27 34
Zarife, 29 31 32 40
Zâtiye, 37
Zehrâ, 8 21 28 35 40 44 45 S M3 M4 M5 M6
Zekiye, 2 11 13 14 25 26 27 29 31 32 34 37 43 44 45
Zeliha, 32 37 44
Zeynep, 2 3 12 18 19 25 26 28 37 38 39 42 43 44 S M3 M4
Ziynet, 29 44 M4
Zuhal, 40
Zübeyde, 44 M4 M5
Zühre, 12 13 27 39 40 41 43 S
Züleyhâ, 1 30 44
Zülfü, 5

Cinuçen Tanrıkorur'un Çocuk Şarkıları

Nîm Sofyan

DOĞRU YE İÇ, GÜZEL DÜŞÜN※

(Bûselik Okul Şarkısı)

Söz-Müzik: Cinuçen Tanrıkorur

♩= 72

(Giriş ve ara müziği...

I.

...) Ye dik le rin ay-nen sen sin iç-tik- le rin ay-nen sen sin

(Koro)

düşündüğün ay-nen sen sin Doğ ru ye iç can kar deşim güzel düşün can kar deşim

II.

Yâ- rab bî sen bizi ko ru maz san n'o lur hâ-li- miz kim bi lir? Kim bi-lir ak lın bil mez

fikrin er mez kim bi lir Kim bi-lir gönlün bi lir aş kın bi lir Hak bi lir

III.

Para pul şöh- ret ka zan mak ça-lı-şıp gez- meke ğ-len mek ol-maz sa sağ- lık ver mez zevk

(Koro)

Doğ ru ye iç can kar deşim güzel düşün can kar deşim

IV.

En bü yük ser- vet hiz met tir

(Koro)

ken di ne â-/i- le ne ül- ke ne in san-lığa Doğ ru ye iç can kar deşim

V.

güzel düşün can kar deşim Yaşa manın şar tı sağ- lık her şey den önce- dir sağ lık

(Koro)

dü şün mek i çin ü-ret mek i çin Doğ ru ye iç can kar deşim güzel düşün can kar deşim

VI.

Can boğ az dan ge lir der ler doğ ru Ama ay- nı yer den çı kar gider o da ha doğ ru

(Koro)

Doğ ru ye iç can kar deşim güzel düşün can kar deşim (SON)

12.8.1990 / Beste no: 217

※ Sohbetlerine " Ne yersen o'sun, ne içersen o'sun, ne düşünürsen o'sun " (You're what you eat, ...) sözleriyle başlayan Kamboçyalı Budist rahip Bhante Dhawmawara'nın aziz hatırasına (doğ. 1888, halen hayatta)

DOĞRU YE İÇ, GÜZEL DÜŞÜN

Yediklerin aynen sensin
İçtiklerin aynen sensin
Düşündüğün aynen sensin
Doğru ye iç, can kardeşim
Güzel düşün can kardeşim

Yâ Rabbi sen bizi korumazsan
N'olur hâlimiz kim bilir?
Kim bilir aklın bilmez
Fikrin ermez kim bilir
Kim bilir gönlün bilir
Aşkın bilir Hakk bilir

Para pul şöhret kazanmak
Çalışıp gezmek eğlenmek
Olmazsa sağlık vermez zevk
Doğru ye iç, can kardeşim
Güzel düşün can kardeşim

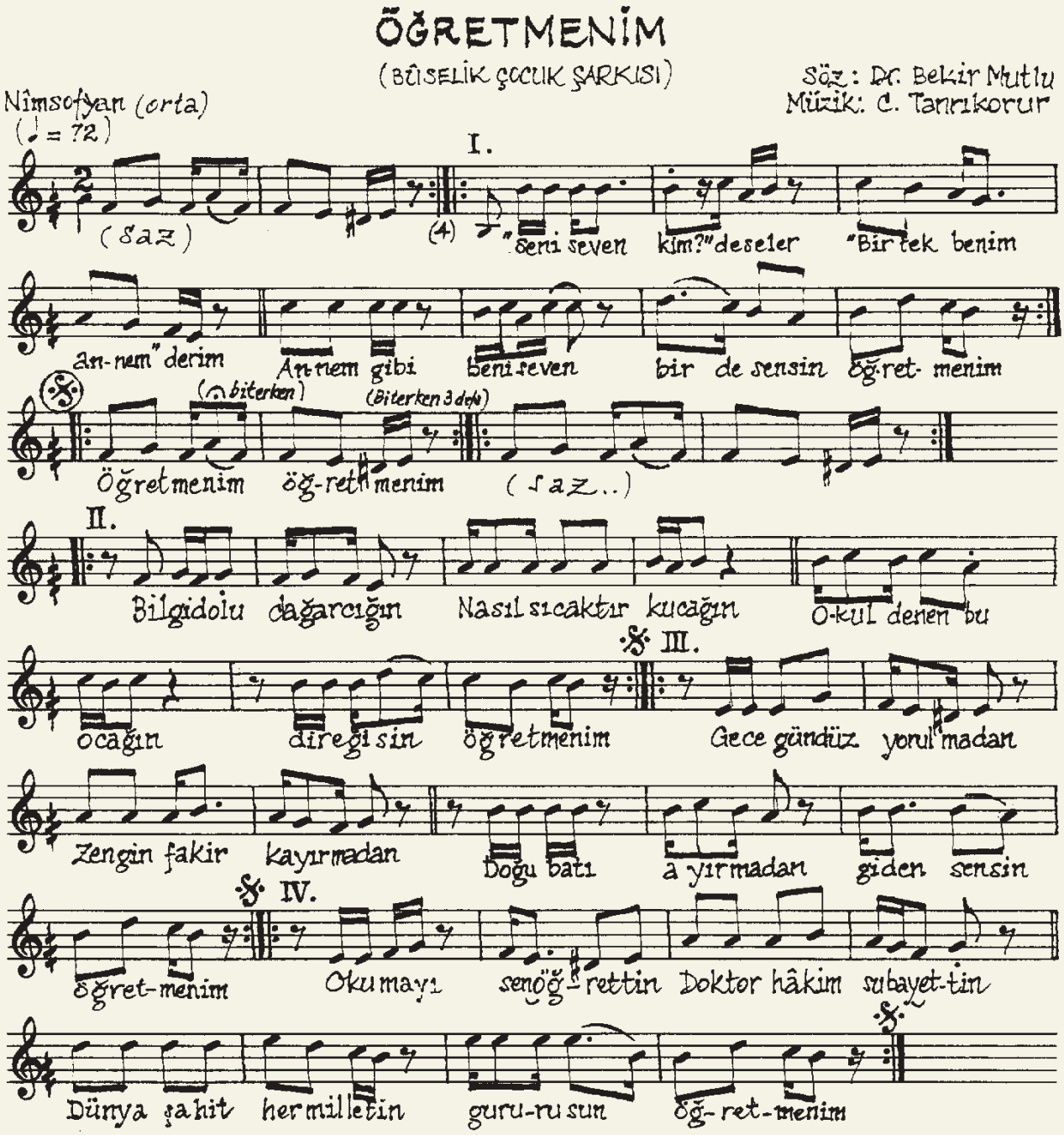
En büyük servet hizmettir
Kendine ailene ülkene insanlığa
Doğru ye iç, can kardeşim
Güzel düşün can kardeşim

Yaşamanın şartı sağlık
Herşeyden öncedir sağlık
Düşünmek için üretmek için
Doğru ye iç, can kardeşim
Güzel düşün can kardeşim

Can boğazdan gelir derler doğru
Ama aynı yerden çıkar gider o daha doğru
Doğru ye iç, can kardeşim
Güzel düşün can kardeşim

C.T.

(Kamboçyalı Budist rahip Bhante Dhawmawara'nın aziz hâtırasına...)



ÖĞRETMENİM

Seni seven kim deseler
Bir tek benim annem derim
Annem gibi beni seven
Bir de sensin öğretmenim

Bilgi dolu dağarcığın
Nasıl sıcaktır kucağın
Okul denen bu ocağın
Diregisin öğretmenim

Gece gündüz yorulmadan
Zengin fakir kayırmadan
Doğu batı ayırmadan
Giden sensin öğretmenim

Okumayı sen öğrettin
Doktor hâkim subay ettin
Dünya şahit her milletin
Gururusun öğretmenim

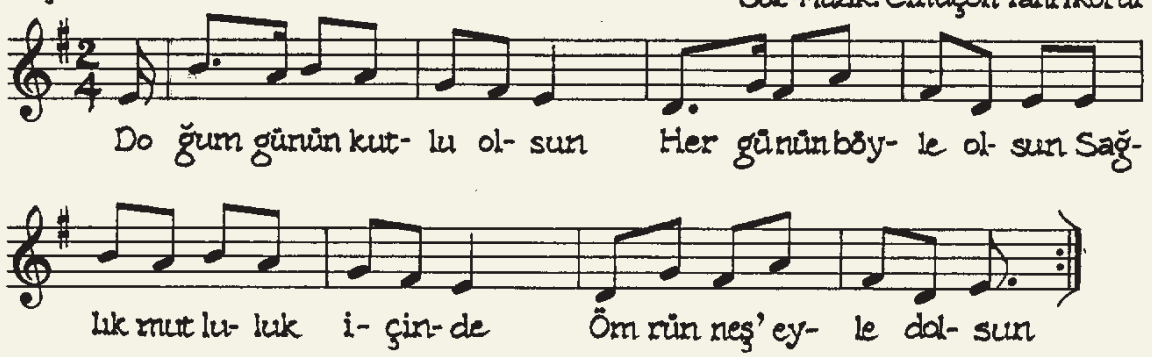
4.5.1994 / Beste: 290

Dr. Bekir Mutlu

DOĞUM GÜNÜN KUTLU OLSUN

Neşeli

Söz-Müzik: Cinuçen Tanrıkorur



Doğum günün kutlu olsun
Her günün böyle olsun
Sağlık, mutluluk içinde
Ömrün neş'eyle dolsun

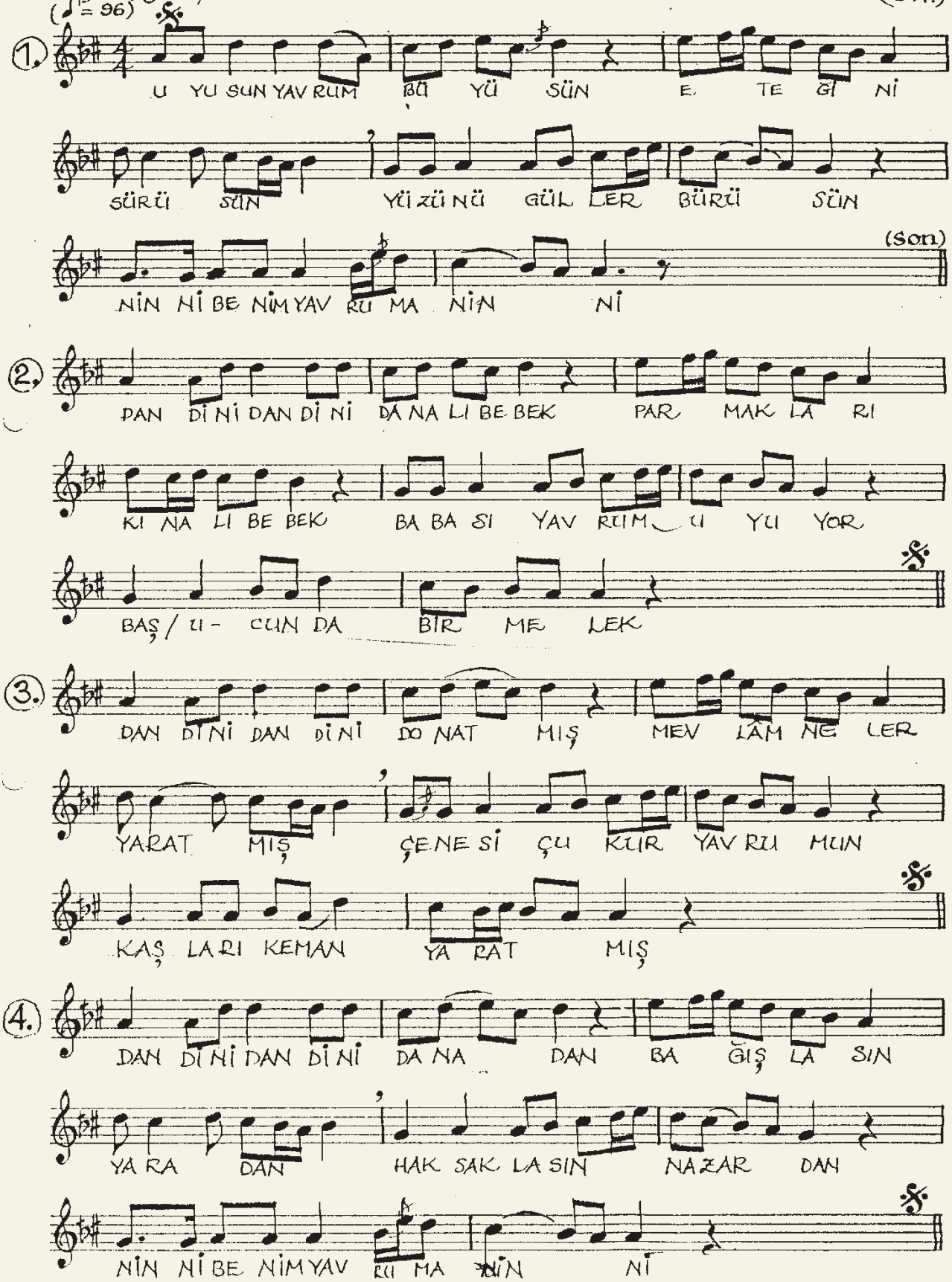
1984, Ankara / Beste no: 144

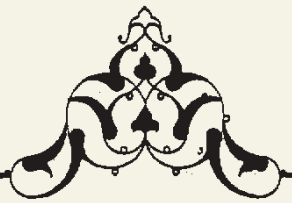
(Yalnız kızlar için)

....ninni benim yavruma, ninni....

Sofyan (Ağırca)
(♩ = 96)

(C.T.)





... ninni benim yavruma ninni...

(Yalnız kızlar için)

Uyusun yavrum büyüsün
Eteğini sürüsün
Yüzünü güller bürüsün
Ninni benim yavruma ninni

Dandini dandini danalı bebek
Parmakları kınalı bebek
Babası yavrum uyuyor
Baş/ucunda bir melek

Dandini dandini donatmış
Mevlâm neler yaratmış
Çenesi çukur yavrumun
Kaşları keman yaratmış

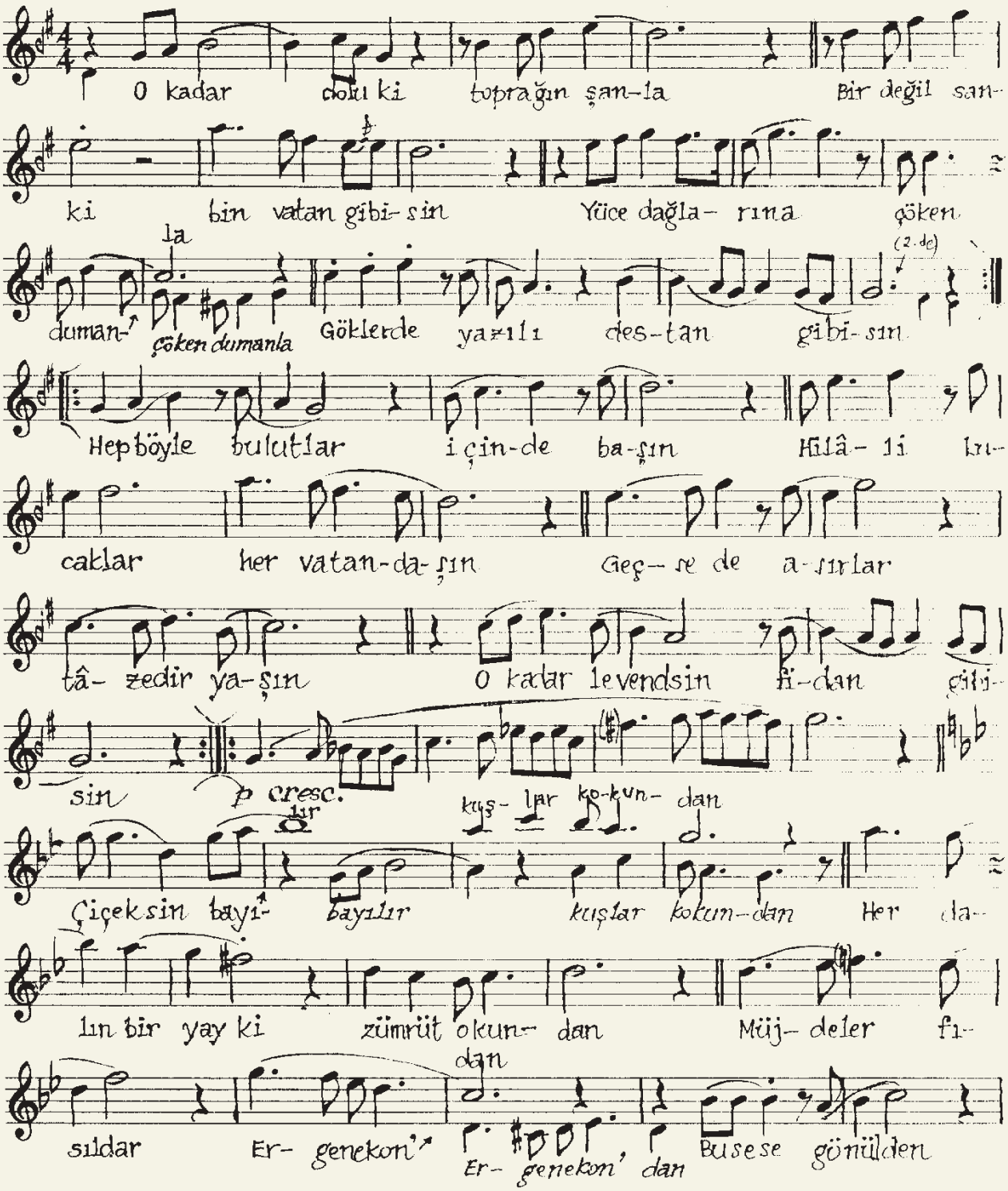
Dandini dandini danadan
Bağışlasın Yaradan
Hak saklasın nazardan
Ninni benim yavruma ninni

VATAN DESTÂNI

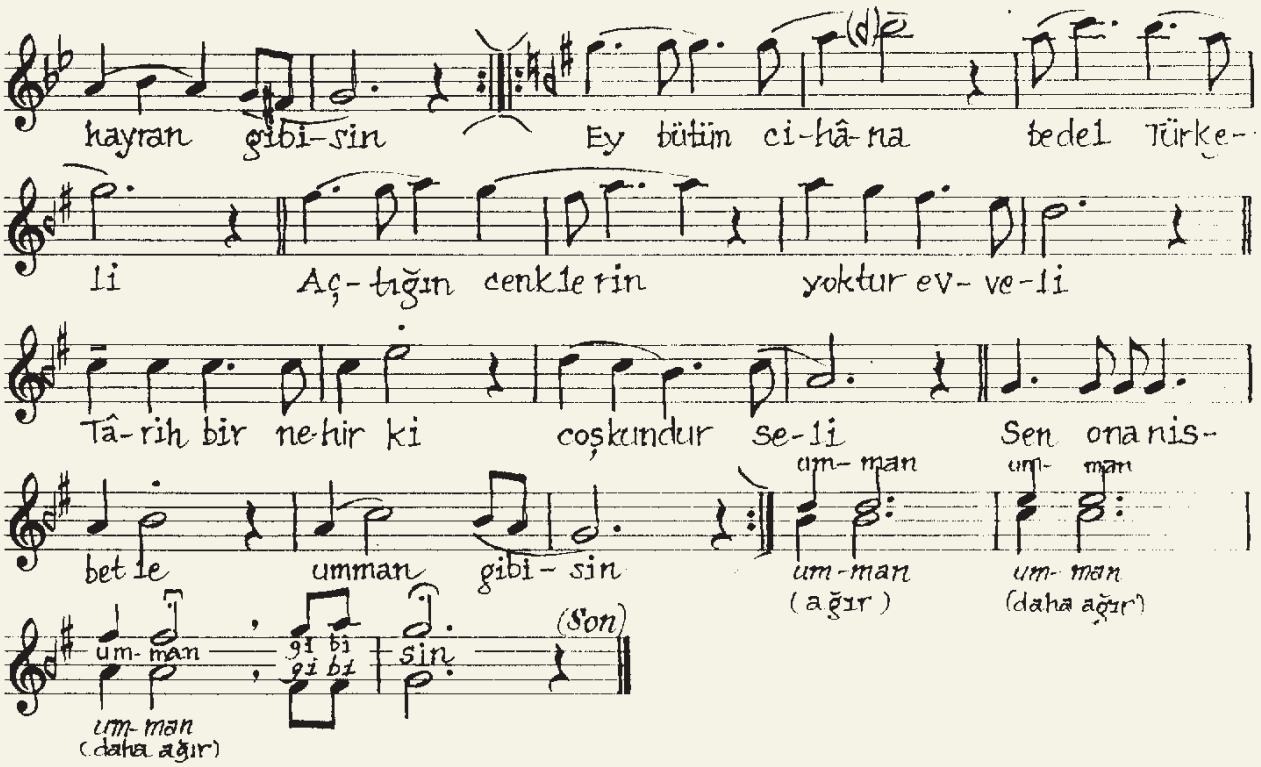
(RAST GENÇLİK ŞARKISI)

Şiir: Hâlid Fahri Ozansoy
Müzik: Cinuçen Tanrıkorur

Sofyan
(♪ = 96)



Washington, D.C., 6. 8. 1991
Beste: 260



O kadar dolu ki toprağın şanla,
Bir değil, sanki bin vatan gibisin!.
Yüce dağlarına çöken dumanla,
Göklerde yazılı destan gibisin!.

Hep böyle bulutlar içinde başın,
Hilâli kucaklar her vatandaşın..
Geçse de asırlar, tâzedir yaşın,
O kadar levendsin, fidan gibisin!.

Çiçeksin, bayılır kuşlar kokundan..
Her dalın bir yay ki zümrüt okundan,
Müjdeler fısıldar Ergenekon'dan!.
Bu sese gönülden hayran gibisin..

Ey bütün cihana bedel Türkeli!
Açtığın cenklerin yoktur evveli..
Tarih bir nehir ki coşkundur seli,
Sen ona nisbetle umman gibisin !..

Hâlid Fahri Ozansoy

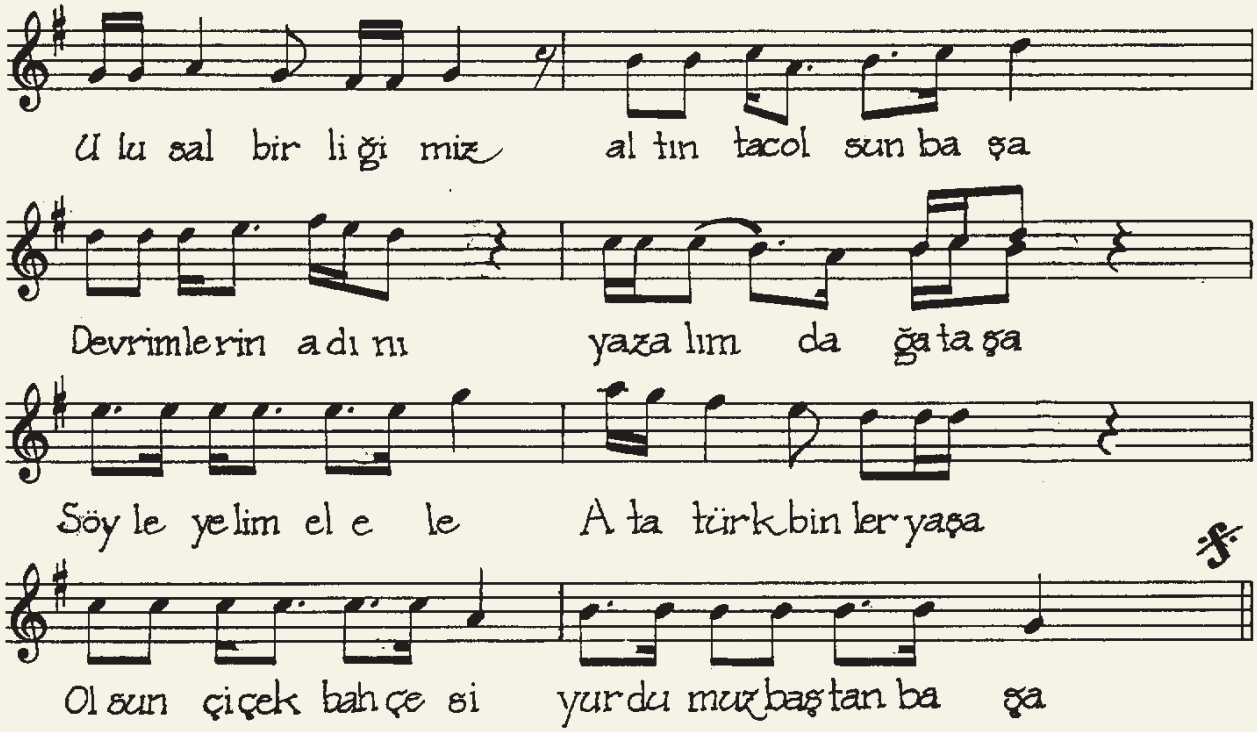
ATATÜRK MARŞI

Moderato ♩:72

Söz: Feyzi Halıcı
Müzik: Cinuçen Tanrıkorur

Sestir can e vi miz de öz gür lü ğü an la tan
şık tan ben gi su dur za ma ni ay dın la tan
Kırkbeş mil yon yü rek te bir na bız gi bi a tan
Baş lı ba şı na mil let baş lı ba şı na va tan
U za nı yor çağ la ra des tan des tan yüce türk
Ya şa ma sevin ci miz bü yük ön der A ta türk
Müj de si dir A ta türk en kut eal ya kar ı şın
Tarih sayfa la rın da bir si nir siz ya rı şın
Karan lık ge ce ler den gü nay dı na var ı şın
Gü ver ci ni son su zun gü zel li ğin ba rı şın

26. 11. 1980, Ankara / Beste no: 130



Sestir can evimizde özgürlüğü anlatan
Işıktan bengisûdur zamânı aydınlatan
Kırkbeş milyon yürekte bir nabız gibi atan
Başlıbaşına millet, başlıbaşına vatan.

Uzanıyor çağlara destan destan yüce Türk
Yaşama sevincimiz büyük önder Atatürk

Müjdesidir Atatürk en kutsal yakarışın
Tarih sayfalarında bir sınırsız yarışın
Karanlık gecelerden günaydına varışın
Güvercini sonsuzun güzelliğin, barışın.

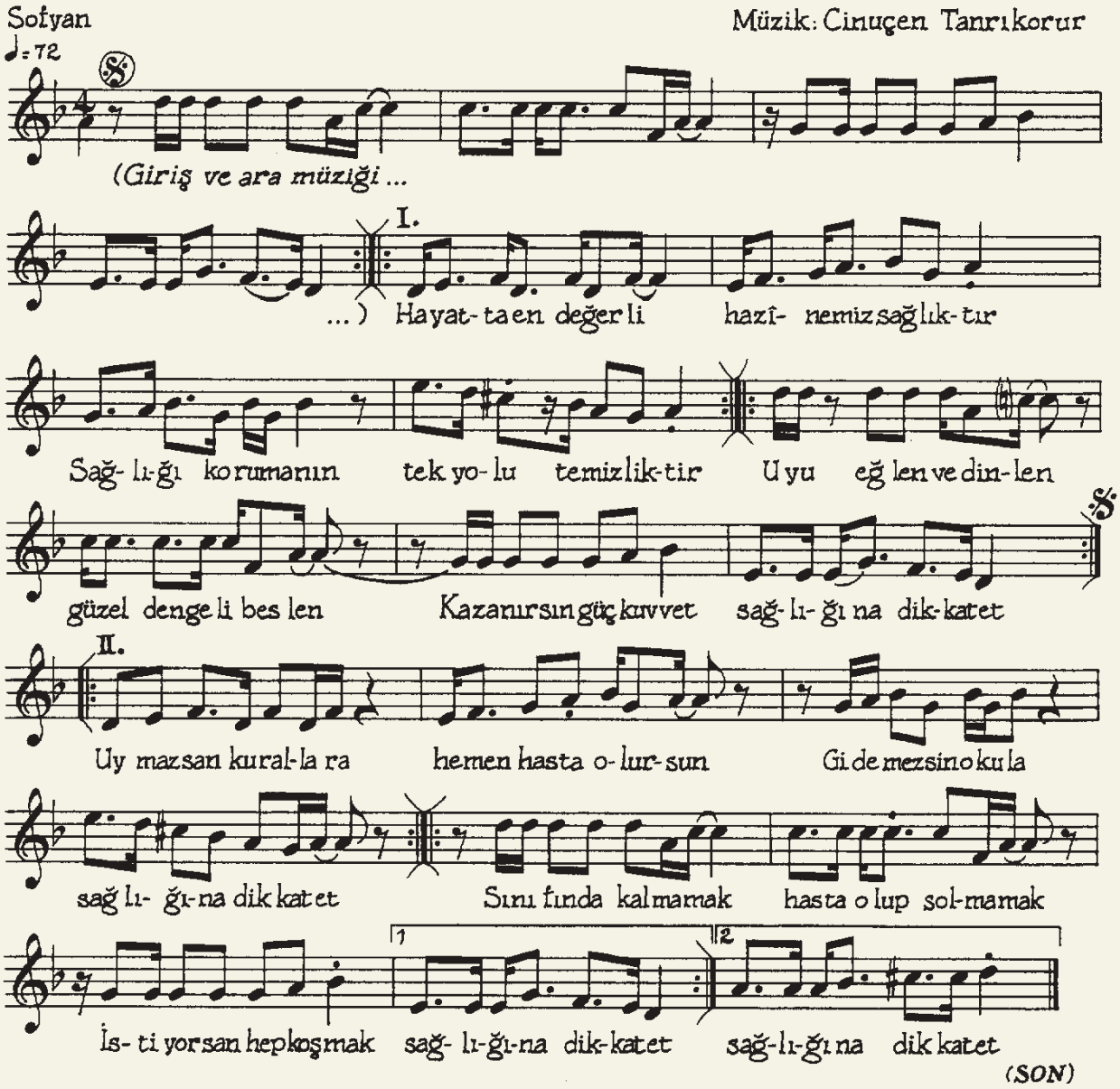
Ulusal birliğimiz altın tâc olsun başa
Devrimlerin adını yazalım dağa taşa.
Söyleyelim el ele Atatürk binler yaşa!..
Olsun çiçek bahçesi yurdumuz baştan başa.

Feyzi HALICI

SAĞLIĞINA DİKKAT ET!

(Nihavend Çocuk Şarkısı)

Söz: Afire Hancı
Müzik: Cinuçen Tanrıkorur



Hayatta en değerli hazînemiz sağlıktır
Sağlığı korumanın tek yolu temizliktir

Uyu, eğlen ve dinlen; güzel, dengeli beslen
Kazanırsın güç-kuvvet, sağlığına dikkat et!

Uymazsan kurallara hemen hasta olursun
Gidemezsin okula sağlığına dikkat et!

2.9.1986 / Beste no: 124 B

Sınıfında kalmamak, hasta olup solmamak
İstiyorsan hep koşmak, sağlığına dikkat et!

ATAM

Söz: Rakım Çalapala
Ezgi: Cinuçen Tanrıkorur

Ağır

A-tam Atam A-tam A-tam AtamAtamAtamYüce A-tam

Hüzünlü

Yü-zü-nü gö-re-me dim of of Se-si-ni duyamadım of of

Ne ya-zık ben doğ-ma-dan ah Sen göç-müş-sün A - tam

Güvenli

Fa-kat ne mut-lu ba-na hey ki se - nin so - yun - da-nım

Bir Türk ço-cu-ğu di-ye Dün - ya im - re - nir ba-na

Gururlu

Sen ne kut - lu A - ta sın hey Sen ne mut lu A - ta - sın

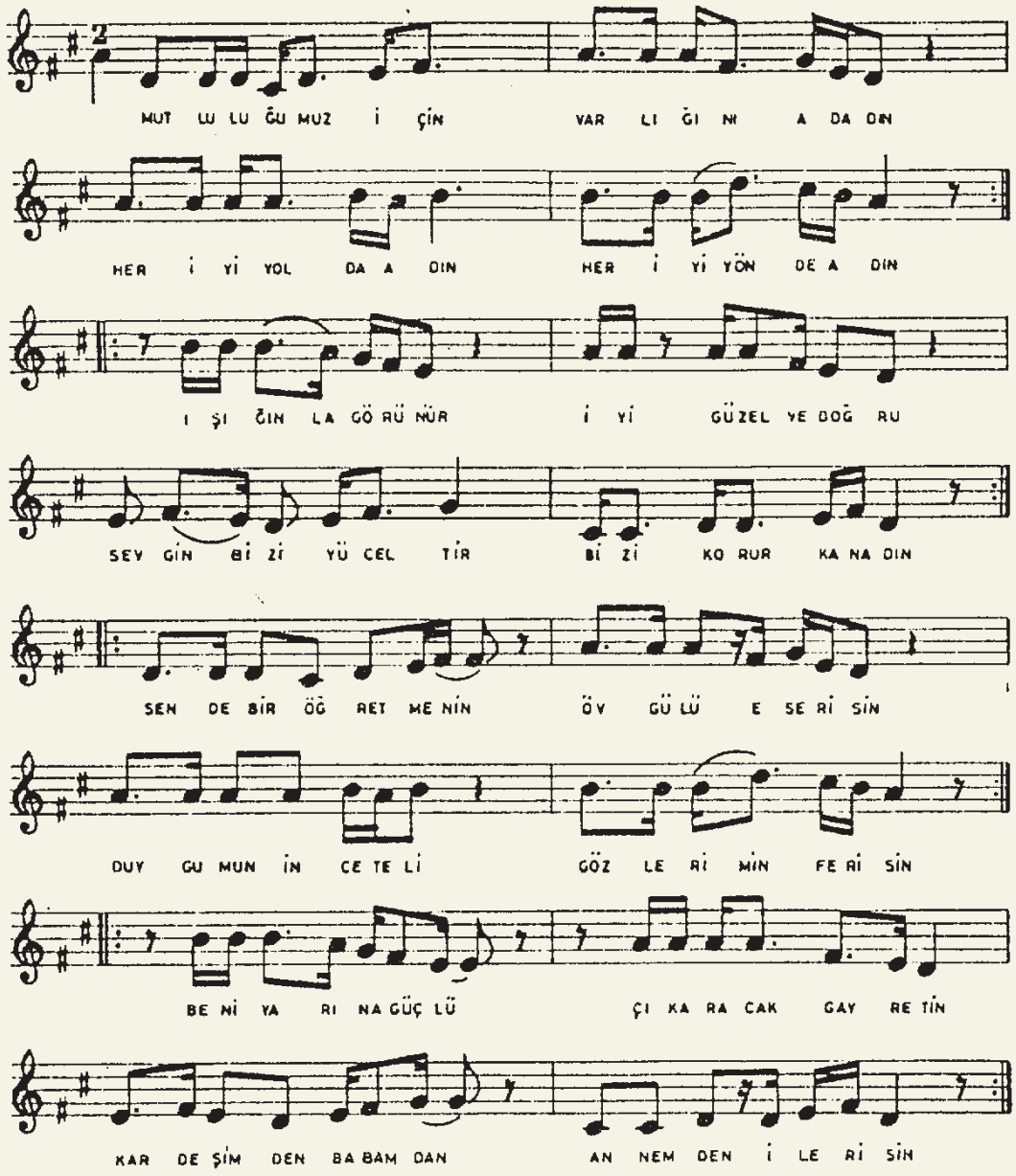
Se-ni dün - ya a - nı - yor Sen ne mut - lu A - ta - sın

ağırlaş *çok ağırlaş*

A-tam A-tam A-tamA-tam A-tamA-tamYüce A-tam Nur i-çin-de yatasın

ÖĞRETMENİME

Söz: Ö. Kayaoğlu
Müzik: C. Tanrıkorur

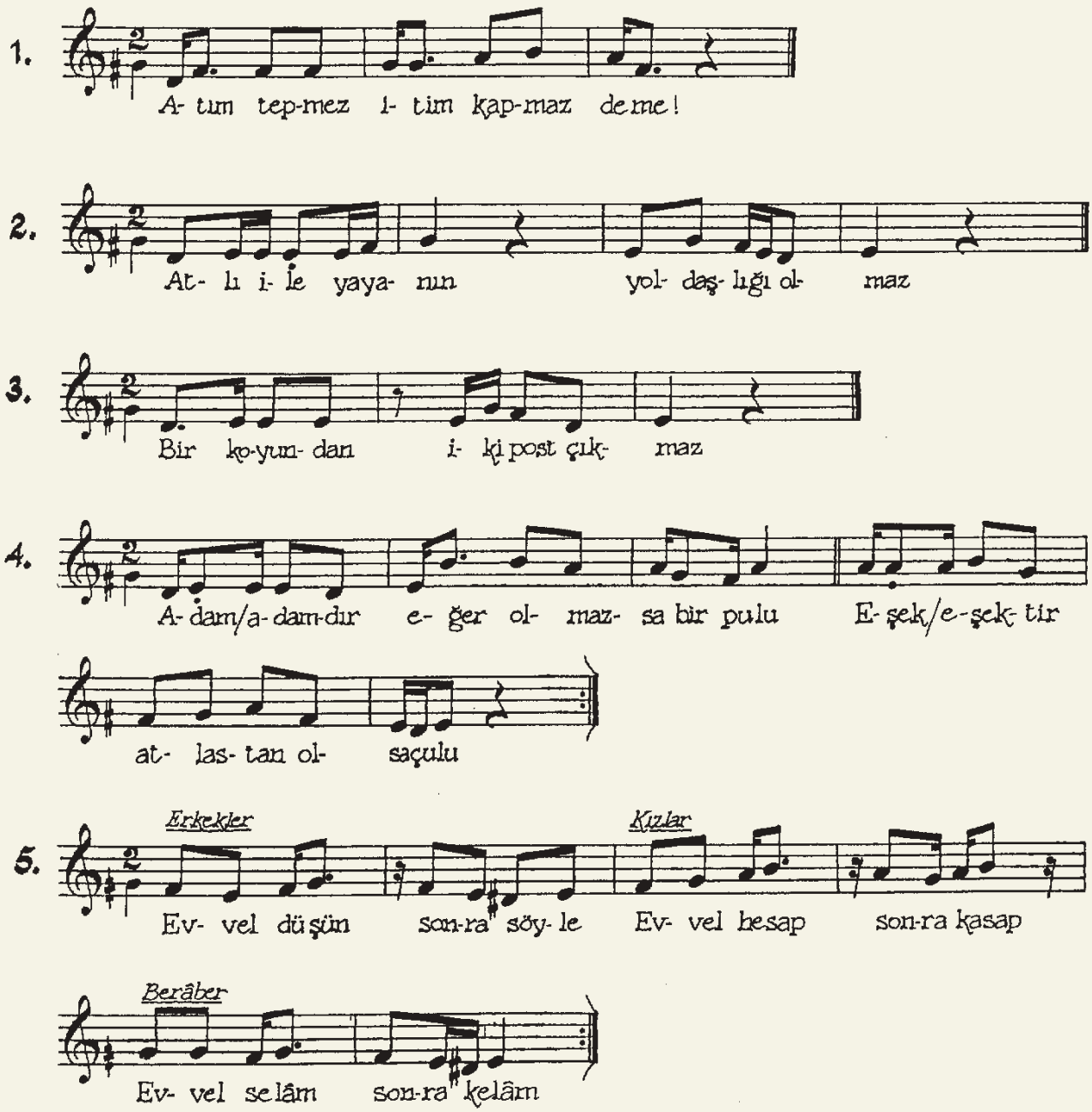


Mutluluğumuz için varlığını adadın
Her iyi yolda adın, her iyi yönde adın
Işığınla görünür iyi, güzel ve doğru
Sevgin bizi yüceltir, bizi korur kanadın

Sen de bir öğretmenin övgülü eserisin
Duygumun ince teli, gözlerimin ferisin
Beni yarına güçlü çıkaracak gayretin
Kardeşimden, babamdan, annemden ilerisin

ATASÖZLERİ

Müzik: Cinuçen Tanrıkorur

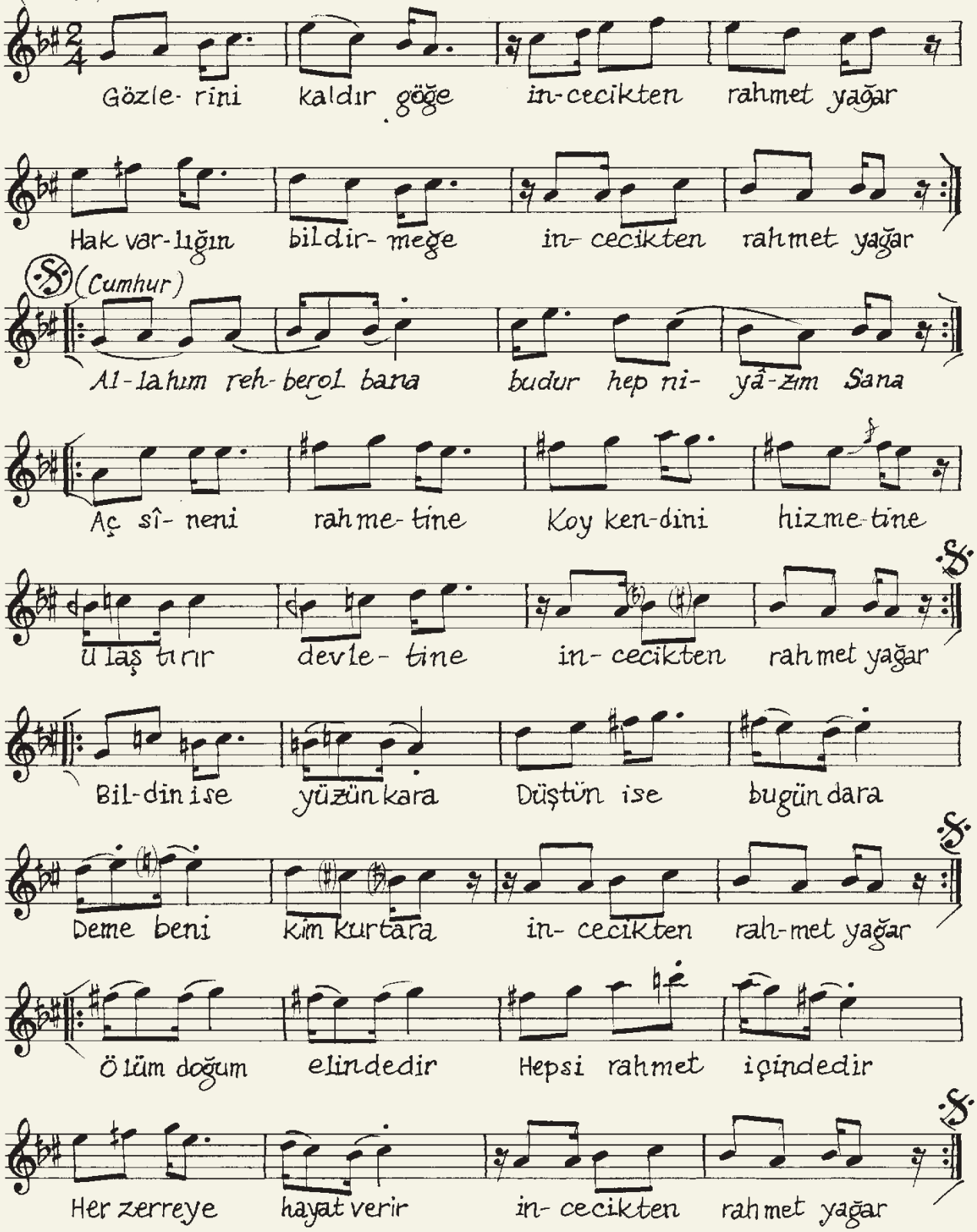


HİCAZ İLÂHİ *

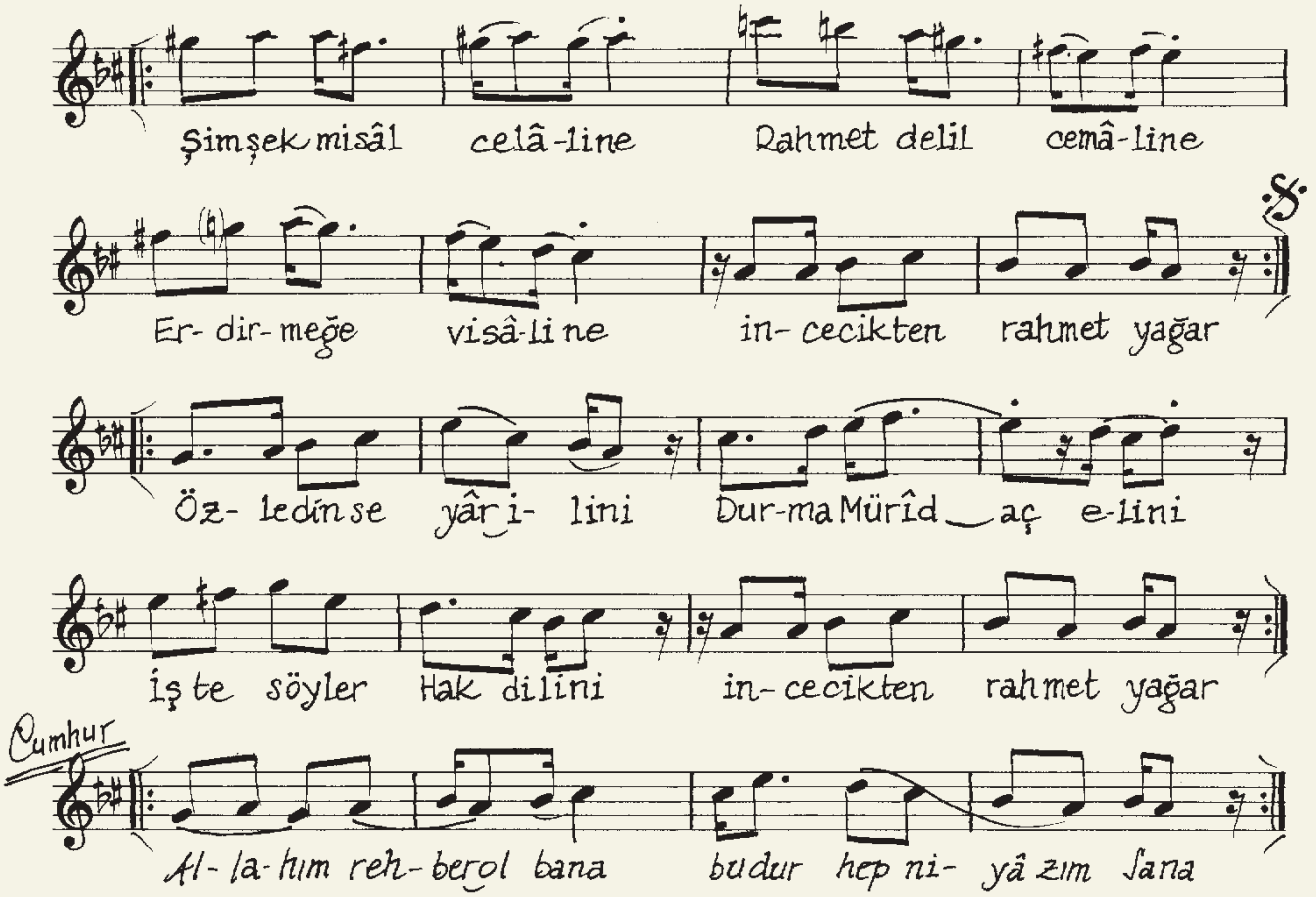
(İncecikten rahmet yağar)

Nîm Sofyan (ağırca)
(♩ = 48)

Güfte: Mustafa Tahralı
Beste: C. Tanrıkorur



Washington, D.C. 30.3.1990
Beste: 184



(Kasîde okunacaksa cumhur bu son satırı sürekli tekrarlar.)

R A H M E T

Gözlerini kaldır göğe
İncecikten rahmet yağar
Hak varlığın bildirmeğe
İncecikten rahmet yağar

Aç sîneni rahmetine
Koy kendini hizmetine
Ulaştırır devletine
İncecikten rahmet yağar

Bildin ise yüzün kara
Düştün ise bugün dara
Deme beni kim kurtara
İncecikten rahmet yağar

Ölüm doğum elindedir
Hepsi rahmet içindedir
Her zerreye hayat verir
İncecikten rahmet yağar

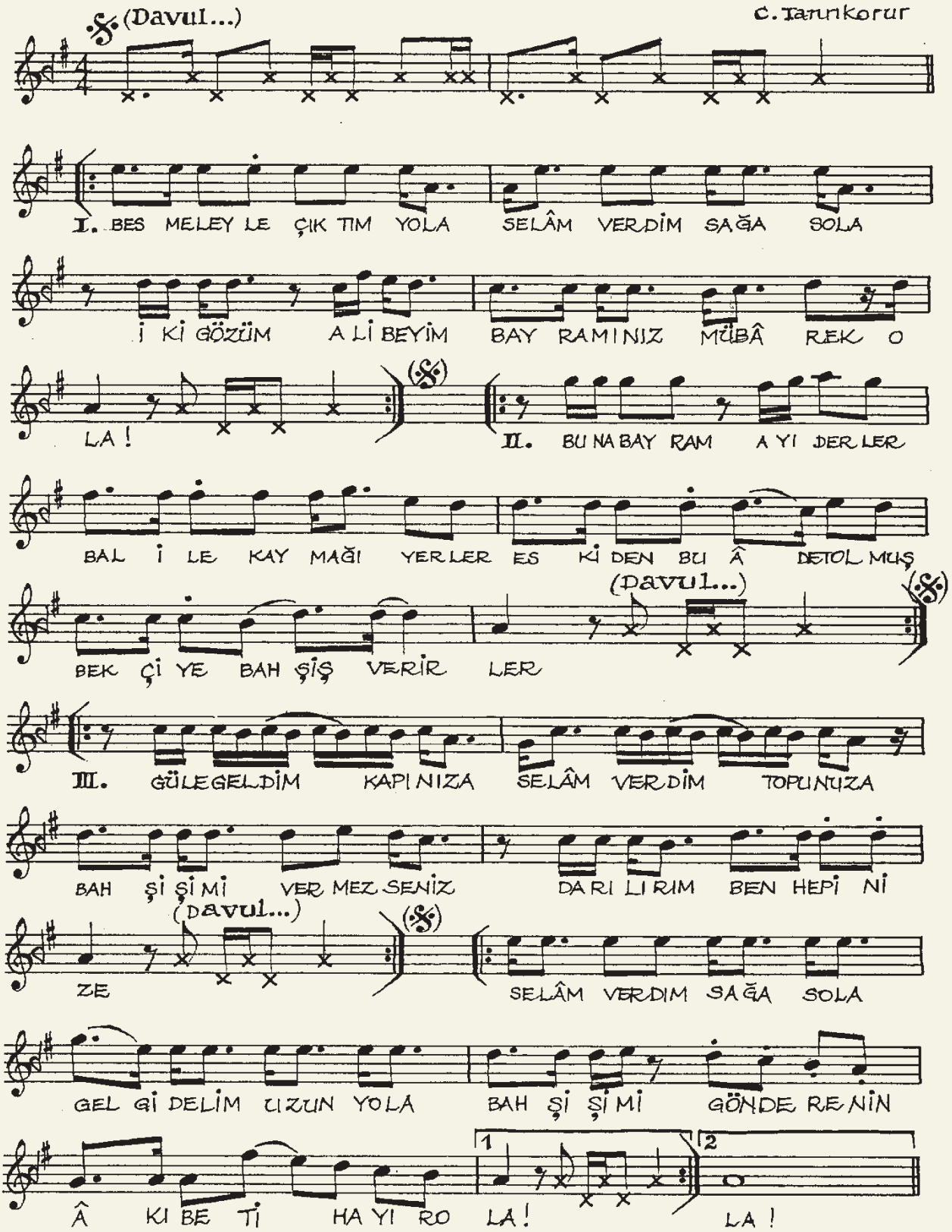
Şimşek misâl celâline
Rahmet delîl cemâline
Erdirmeğe visâline
İncecikten rahmet yağar

Özledînse yâr ilini
Durma Mürîd aç elini
İşte söyler Hak dilini
İncecikten rahmet yağar

Mustafa Tahralı

* Amerikalı müslümanlarla yaptığımız zikir toplantıları için bestelenmiştir. Eğitim amacı ile de kullanılabilir.

BEKÇİ BABA



30. 12. 1979, Ankara / Beste no: 126

Not 1: Bölümler (bir kız, bir erkek) ikişer defa söylenecek; arada, başta da çalınan davul solo olacaktır.

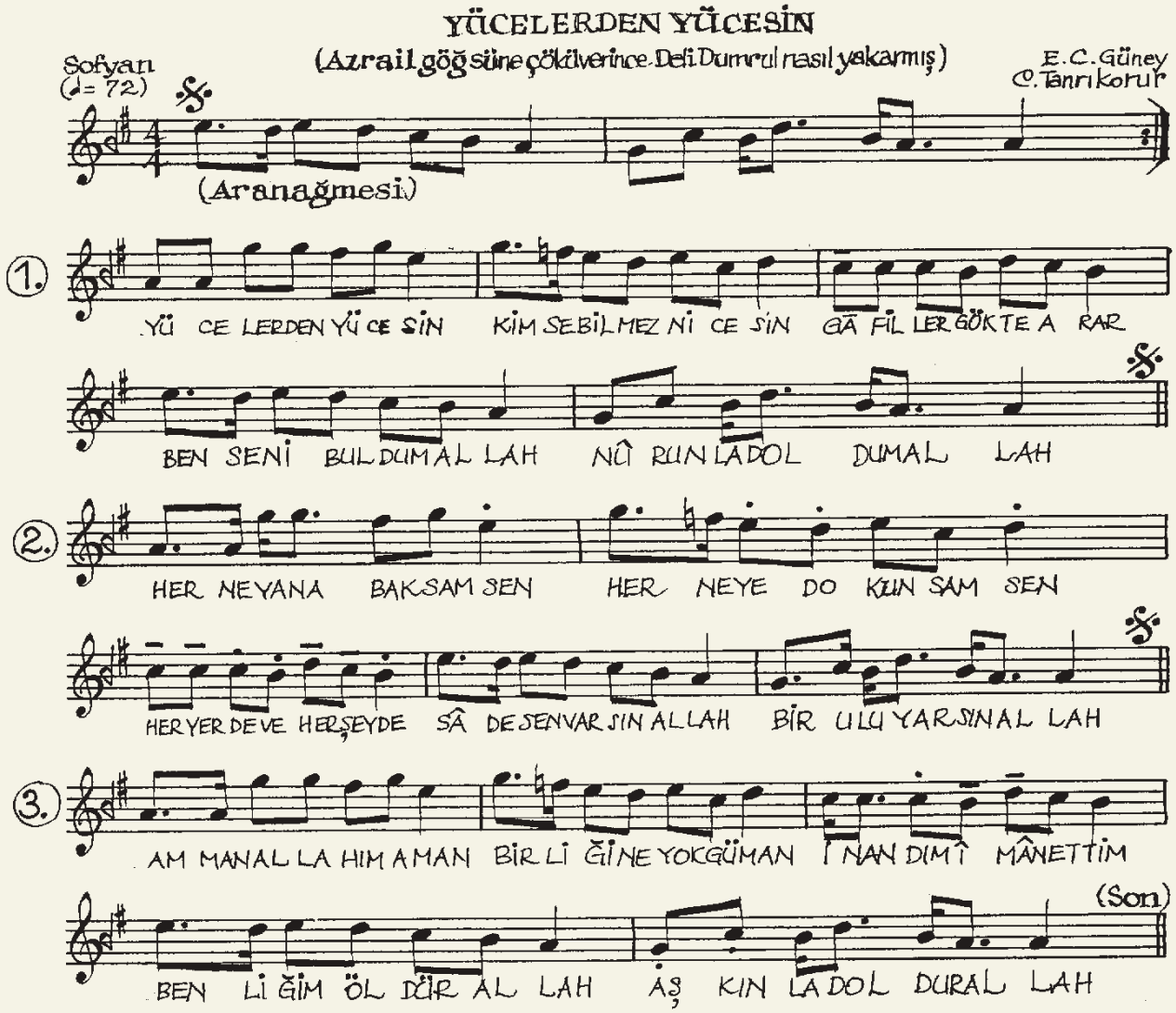
Not 2: "Selâm verdim sağa-sola" derken başlar "sağa" derken sağa, "sola" derken sola döndürülecektir.

Besmeleyle çıktım yola
Selâm verdim sağa sola
İki gözüm Ali Bey'im
Bayramınız mübarek ola

Buna bayram ayı derler
Bal ile kaymağı yerler
Eskiden bu âdet olmuş
Bekçiye bahşiş verirler

Güle geldim kapınıza
Selâm verdim topunuza
Bahşişimi vermezseniz
Darılırım hepinize

Selâm verdim sağa sola
Gel gidelim uzun yola
Bahşişimi göndereninin
Âkıbeti hayır ola!



Yücelerden yücesin
Kimse bilmez nicesin
Gafiller gökte arar
Ben seni buldum Allah
Nurunla doldum Allah

Her neyana baksam sen
Her neye dokunsam sen
Her yerde ve herşeyde
Sâde sen varsın Allah
Bir ulu yarsın Allah

Amanı Allah'ım amanı
Birliğine yok gümanı
İnandım, îmân ettim
Benliğim öldür Allah
Aşkınla doldur Allah

1979, Ankara / Beste no: 124

Derûnî Âhenk
Müzik Atölyesi

Derûnî Âhenk Müzik Atölyesi'ne Dâir...

Derûnî Âhenk, bir edebî eserin "edebî değer" özelliklerinden birisidir. Genel şartlar içerisinde edebî değer taraması yapılmadan bir eserin Derûnî Âhengini bulmak çok zordur. Derûnî Âhenk, sadece ses ve üslûb özellikleri incelenerek yapılamaz; mânânın ve şâirin kullandığı anahtar kavramların da hesaba katılması gerekmektedir. Bu kavram Yahya Kemal'in verdiği bilgiye göre terim olarak Türkçe'de ilk defa 1912 yılında kullanılmıştır.

Bu noktadan hareketle bir nevî mûsikînin Derûnî Âhengini yakalamak maksadıyla bizler edebî bir kavram olarak literatüre girmesinden yaklaşık 90 yıl sonra, 2010 yılında bu kavramı isim edinmiş bir müzik atölyesi kurduk. Müziğin teknik ve teorik meselelerinin yanına mânâyı da koyacak bir eğitim şekli benimseyen Derûnî Âhenk Müzik Atölyesi, geleneksel eğitim metodu olan meşk sistemini muhafaza ederek, bu yolla mûsikî ilmini geleceğe bihakkın aktarmaya çalışmaktadır.

Kurulduğu günden bu yana Üsküdar'da faaliyetlerini sürdüren Atölye, şimdi İnsan ve İrfan Vakfı ile yine Üsküdar'da Şeyh Sâdık Efendi Tekkesi'nde çalışmalarına devam ediyor.

İnsan ve İrfan Vakfı Hakkında...

İnsan ve İrfan Vakfı; ülkemizin en temel sorunlarından biri olan eğitim kalitesinin yükseltilmesi konusunda hizmet vermeyi gaye edinmiştir. Günümüzde teknolojinin gelişmesi ile iletişimde ve bilgiye ulaşma hızında inanılmaz bir ilerleme kaydedilmiştir. Bununla birlikte insanlar giderek yalnızlaşmakta, insanî ve ahlakî değerler hızla yozlaşmaktadır. Bilgi toplumu olmak gibi bir hedef belirlerken ne yazık ki en çok ihtiyaç duyduğumuz "insânî" değerler ve "irfan" olgusu göz ardı edilerek ihmal edilmektedir. Tasavvufî irfanın temel şartı, talebenin hocasını sevmesi ve her hususta kendisine örnek almasıdır. Eğitim sadece okulla sınırlı bir faaliyet olmayıp talebeye rehberlik yapmayı, maddi ve manevi ihtiyaçlarını karşılamayı, sorunlarıyla yakından ilgilenmeyi gerektiren zorlu bir süreçtir. Temel misyonunu "kâmil insan" yetiştirmek olarak belirleyen vakfımız; çocukların ruh dünyasına irfan'ı ilke edebilecek ve onlara örnek olabilecek kâmil ve ârif eğitimciler yetiştirmeyi hedeflemektedir.

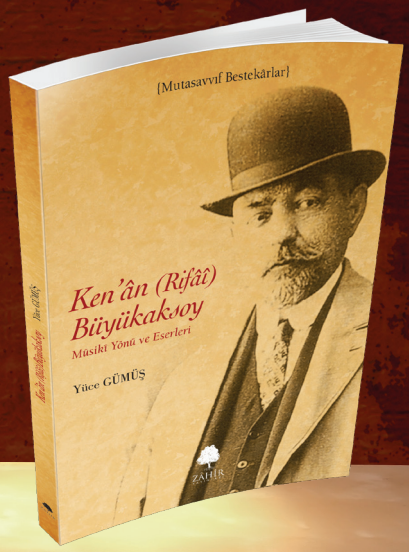
Vakfımız, bu ahlâkî ve irfânî metodla, aile içi eğitime katkı sağlayacak; hayatın her kademesinde talebeye hayat koçluğu yapacak; belki daha büyük ölçekte kişisel eğitim kurumlarının da yerini tutabilecek yahut onlara ilham kaynağı olacak yapıların ortaya çıkmasına gayret etmektedir.

Toplumda hangi durumda, konumda olursa olsun yahut hangi sektör ve platformda faaliyette bulunursa bulunsun, o alan içerisinde bu irfan ve ahlâkta bulunabilecek zeminler oluşturulması, faaliyette bulunulması İnsan ve İrfan Vakfı'nın en önemli alâmet-i fârikalarındandır...

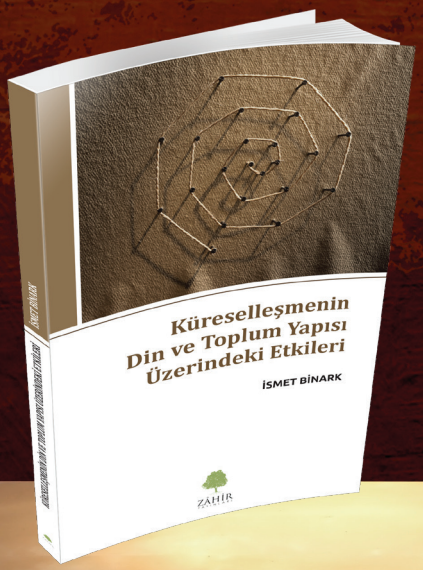
Şeyh Sâdık Efendi Tekkesi
Vâlide-i Atik Mah. Köprülü Fazılpaşa Sok. No:44 Üsküdar - İSTANBUL
mail@deruniahenk.com • www.deruniahenk.com

ZÂHİR
YAYINLARI

VAKIF MEDENİYETİ
İslâmiyet'te ve Türkler'de Vakıf ve
Yabancı Gözü ile Osmanlı Vakıfları
İsmet BİNARK



KEN'ÂN (RİFÂÎ) BÜYÜKAKSOY
Mûsikî ve Eserleri
Yüce GÜMÜŞ



KÜRESELLEŞMENİN DİN VE TOPLUM
YAPISI ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ
İsmet BİNARK

KÜLTÜR VE DİN
Dinin Toplum Bütünleşmesindeki Yeri
İsmet BİNARK

Kağışdağı Cad. No:27/5 Küçükbakkalköy Ataşehir / İST. • Tel: 216 357 20 90
www.zahiryayinlari.com