

GÜZEL SANATLARDA ARAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRMELER

Ekim 2022

EDİTÖR

Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

gece
kitaplığı

İmtiyaz Sahibi / Publisher • Yaşar Hız
Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • Eda Altunel
Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Gece Kitaplığı
Editörler / Editors • Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİÖĞLU
Birinci Basım / First Edition • © Ekim 2022
ISBN • 978-625-430-458-3

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Gece Kitaplığı'na aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin
almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

The right to publish this book belongs to Gece Kitaplığı.
Citation can not be shown without the source, reproduced in any way
without permission.

Gece Kitaplığı / Gece Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt. No: 22/A Çankaya / Ankara / TR

Telefon / Phone: +90 312 384 80 40

web: www.gecekitapligi.com

e-mail: gecekitapligi@gmail.com



Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

Güzel Sanatlarda Araştırma ve Değerlendirmeler

Ekim 2022

EDİTÖR

Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOğLU

gece
kitaplığı

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

BİYOMÜZİKOLOJİ VE ÇALGI EĞİTİMİ PERSPEKTİFİNDEN
MÜZİKALİTE KAVRAMI

Ali KELEŞ1

BÖLÜM 2

TÜRKİYE'DE SES VE DİKSİYON EĞİTİMİNİ İLİŞKİLİ OLARAK ELE
ALAN ÇALIŞMALARA GENEL BİR BAKIŞ

Cahit Yücel BORAN29

BÖLÜM 3

TÜRK MÜZİĞİNDE RUM ASILLI KEMENÇEVİLER VE KATKILARI

Cüneyt ÖBEK53

BÖLÜM 4

İKONOĞRAFİK VE DEKORATİF BİR SANAT ÖGESİ OLARAK BALIK
MOTİFİ

Elif AKSOY71

BÖLÜM 5

TEKSTİL YÜZEYLERİNE ELDE İŞLEME TEKNİĞİ İLE SÜSLEME
SANATI

Fatma Seçil KARAYEL93

BÖLÜM 6

TASAVVUFTA MÜZİK VE METAFİZİK İLİŞKİSİNİN GREK
DÜŞÜNCESİNDEKİ KÖKENLERİ

Fulya SOYLU BAĞÇECİ107

BÖLÜM 7

SUFİNİN DELİLİ: KOZMOLOJİK DELİLDEN MİSTİK TECRÜBE
DELİLİNE KOZMİK MÜZİĞİ İŞİTMEK

Fulya SOYLU BAĞÇECİ121

BÖLÜM 8

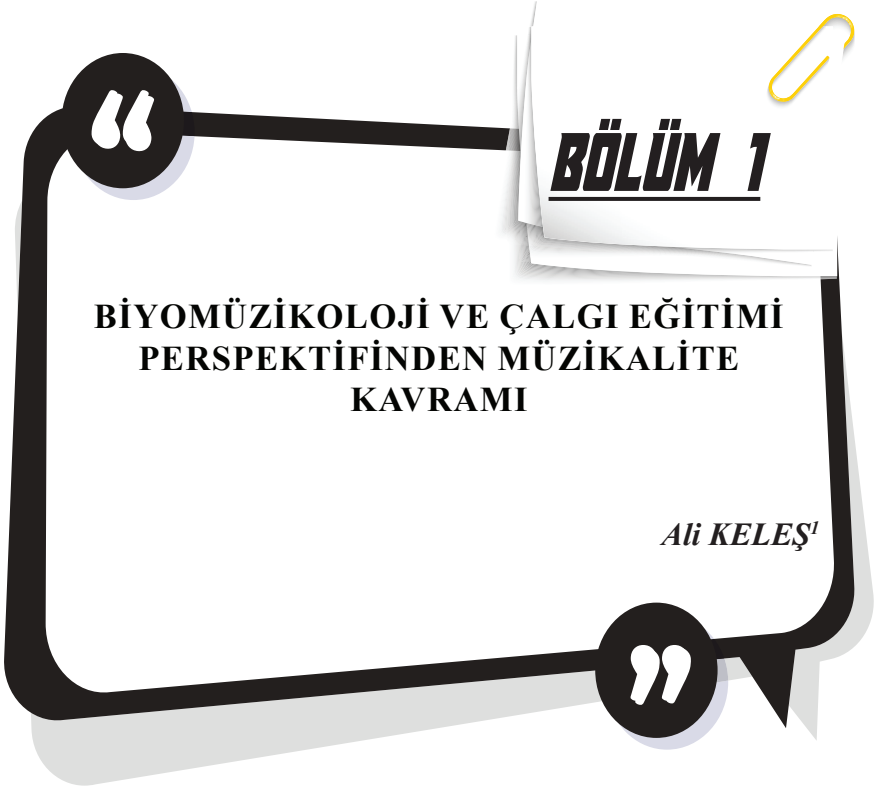
STRATONİKEİA ANTİK KENTİ'NDEKİ SÜSLEME UNSURLARININ GÜNÜMÜZ KİLİM TASARIMLARINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Şenay SUBAŞI AVAR, Naime Didem ÖZ137

BÖLÜM 9

KARS İLİ ÂŞIK MÜZİĞİ BAĞLAMINDA TECNİS MAKAMININ İNCELENMESİ

Yakup AÇAR157



¹ Dr. Öğr. Üyesi, Trabzon Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü. akeles@trabzon.edu.tr ORCID ID: 0000-0002-2332-5209

GİRİŞ

Belirli biçimde örüntüleşmiş sesler, toplumsal uzlaşa doğrultusunda müzik olarak etiketlenir. Toplumsal uzlaşa, müziğin tanımlanmasında sosyokültürel olanı işaret ederken sesleri örgütleyebilme ve seslerdeki örüntüleri tanıyabilme becerisi, insanın tür olarak sahip olduğu bilişsel bir kapasiteye yaslanır. Bu anlamda ritmik düzenlilikleri ve melodik yapılanmayı algılayabilme, yeniden üretebilme ve (estetik anlamda) değerlendirebilme yetisi olarak müzikalite, müzik fenomeninin biyolojik temelidir. Bu biyolojik kapasiteyi anlamlandırma çabası olarak biyomüzikoloji, bir yandan müziğin biyolojik kökenlerine yönelik bilimsel araştırmalar yaparken diğeryandan da insan beyninin bu bilişsel kapasiteyi doğadaki başka hangi türlerle paylaştığını (ya da paylaşıp paylaşmadığını), müzikalitenin ne kadarının doğuştan gelen genetik bir aktarımla kazanıldığını vs. sorgular. Graham'e göre (2015:1) beden, zihin ve müzik arasındaki ilişkinin (interface) incelenmesi olan biyomüzikolojinin tarihsel arkaplanına baktığımızda, etnomüzikolojiyi önceleyen karşılaştırmalı müzikoloji çalışmalarını görürüz. Aslan'ın da dikkat çektiği gibi Lomax, Sachs, Hornbostel ve Kolinski gibi erken dönem karşılaştırmalı müzikologlar, tüm müzik kültürlerinde paylaşılan müziksel evrenseller ve müziğin tarihsel süreç içindeki evrimi ile ilgili çalışmalar yapmışlardır ki bunlar günümüz biyomüzikologlarının da ilgi alanındadır. Dahası Carl Stumpf'un Yirminci Yüzyıl başındaki araştırmaları da biyomüzikologların bir diğery çalışma alanı olan insan müzikalitesinin nörolojik kökenleri konusunda önemli bilgiler sağlamıştır (2017:3).

2. Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda karşılaştırmalı müzikolojinin yerini etnomüzikoloji adı almıştır. Bu dönüşüm aynı zamanda, kültürlerarası karşılaştırma prensibi ile müziksel evrenseller ve evrim odaklı yaklaşımın yerini kültürel görelilik prensibi ve alan araştırması odaklı etnografik perspektifin aldığı sürece işaret eder. Etnomüzikolojinin bu yeni bağlamında John Blacking'in "İnsan ne denli müzikaldir?" sorusu, müzikal anlamda yetenekli ya da yeteneksiz biçiminde etiketlenen tek tek bireylerin tespit edilmesine değil, tür olarak insanın müziği, üretebilme ve algılayabilme kapasitesini ve bu kapasitenin işlediği kültürel bağlamı anlamaya yöneliktir. Bu anlamda Blacking'in "...etnomüzikolojik araştırmaları, Batı'da yalnızca eğitim yoluyla gerçekleştirilebileceğine inanılan müzikal zekanın (tüm dünyada varolan) bir insan özelliği olarak geniş dağılımını göstermiştir" (Campbell, 2000:345).

Müziğe dünya çapında bir perspektifle bakarsak ve notasyonu olmayan müzik geleneklerindeki sosyal durumları göz önünde bulundurursak, çoğu müziğin yaratılmasının ve icrasının, her şeyden önce, insanın ses örüntülerini keşfetme ve sonraki durumlarda onları tanımlama kapasitesi tarafından

üretildiği açıktır. İşitsel algının biyolojik süreçleri olmadan ve en azından bazı insanlar arasında algılanan şey hakkında kültürel uzlaşma olmadan, ne müzik ne de müzikal iletişim olabilir. (Blacking, 1973:9)

Blacking'in karışıkültürel bir perspektifle oluşturduğu temel soru, etnomüzikoloji disiplini için öyle merkezi bir konum kazanmıştır ki Rice, disiplinin olası tanımlarından birini bu soru üzerine inşa eder: "Etnomüzikoloji, insanın neden ve ne denli müzikal olduğunun incelenmesidir" (2014:9). Bu noktada, amaçları etnomüzikoloji ile kesişen biyomüzikoloji, Fitch'e göre "müzikalitenin tüm biçimlerinin biyolojik olarak incelenmesidir" (2015:1) ve bu nedenle de hem insan kültürleri hem de farklı türler düzeyinde karşılaştırmalı bir perspektife sahiptir. Bu nedenle biyomüzikologlar, disiplinlerarası çalışmalarla (etnografi, gözlem, beyin sinyallerinin taranması, laboratuvar çalışmaları, çeşitli deneyler ve yapay zeka sahibi araçların geliştirilmesi gibi ayrışık disiplinlerin tekniklerini bir arada uygulayarak) müzikalite kavramını incelemektedirler (Bkz. Honing, 2018 ve Honing, 2019). Öte yandan müzik pedagojisi için müzikalite kavramı, spesifik bir anlama ve uygulama alanına sahiptir. "Bazı eğitimciler ve filozoflar, müzikalitenin müzisyenlerin teknik başarılarında tezahür ettiğine inanırlar. Diğerleri tekniğin ikincil olduğuna ve müzikalitenin bir müzisyenin bir esere getirebileceği ifade düzeyi olduğuna inanır" (Jaffurs, 2004:3). Müzik pedagojisi ya da çalgı eğitimi açısından müzikalite temelde, bir icranın, eserin teknik, stilistik, biçimsel ve sanatsal gereklerine uygunluğuna işaret eder. "Bir eserin müzikal yapısının ortaya çıkarılması, nüansların anlamına uygun bir biçimde seslendirilebilmesi, müzikalite kavramını tamamlayan unsurlardandır" (Arapgirlioğlu ve Uludağ, 2011:486). Bu açıdan müzikalite, dinleyicinin beğenisinden çok icra edilen eserin bestelendiği çağın stiline ve bestecinin estetik anlayışına göre biçimlenir. Bu nedenle çalgı eğitiminin içeriği, "teknik becerilerin kazandırılması yanında, kazandırılan bu becerilerin, herhangi bir eserin gerektirdiği müzikalite anlayışı doğrultusunda kullanılabilmesini sağlamaya yönelik olmalıdır" (Tarkum, 2006:127). Aydınoglu'na göre akademik nitelikli çalgı eğitimi süreçleri genel olarak teorik ve teknik becerilerin edindirilmesini takip eden ve gürlük, doku, cümleme, form gibi daha bütünsel unsurlarla ilgili olan estetik alanına doğru ilerler (2014:7). Aydınoglu ayrıca müzik eğitimi süreçlerinde müzikalitenin, teori ve teknik kadar net bir alan olmadığına işaret eder:

...müzikalite müzik sanatının estetik –dolayısıyla en göreceli- bölümünü ifade eder. Değerlendirme ölçütü doğru - yanlış gibi somut değil 'güzel-çirkin' veya 'iyi-kötü' gibi soyut kavramlar üzerinden yapılmaktadır. Müzikalitenin şekillenmesinde hem öğrencinin hem de öğretmenin estetik yar-

gıları, kültür düzeyi, sosyo-ekonomik durumu, yetişme ortamı vb. birçok psikolojik, sosyolojik ve kültürel faktör devrededir. (2014:55)

Sonuç olarak çalgı eğitimi ve müzik estetiği açısından bir icracının veya icracının müzikalitesi; verili bir materyal (yani beste/eser) ile icracının ne yaptığı, onu kişisel üslubunu da işin içine katarak nasıl yorumladığı ve eserin gerekliliklerini yerine getirip getirmediğine dair değerlendirme kriterlerine işaret eder.

YÖNTEM

Bu çalışma, yöntem açısından nitel bir araştırma olarak tasarlanmıştır. Araştırmanın temel veri toplama araçları; literatür taraması ile kapalı ve açık uçlu sorular içeren bir soru kağıdının (görüşme cetvelinin) örnekleme uygulanmasıdır. Literatür taraması aracılığıyla biyomüzikolojik çalışmalarda ve çalgı eğitiminde “müzikalite” kavramının nasıl tanımlandığı ve kullanıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca bu tarama sırasında araştırma evreni olarak Türkiye’deki çeşitli üniversitelerin bünyesindeki konservatuvarların Batı müziği bölümlerinde yine Batı müziği odaklı çalgı eğitimi veren uzmanlar seçilmiştir. Bu seçimin yapılmasında görüşmeler öncesi gerçekleştirilen gözlemler etkili olmuştur zira Türk müziği alanında çalgı eğitimi veren kişilerin gerek eğitim gerekse de bir icracının değerlendirilmesi sürecinde müzikalite kavramını kullanmadıkları tespit edilmiştir.

Araştırma evreninin içinden örneklem, kartopu tekniği ile oluşturulmuştur. Türkiyedeki Batı müziği eğitimi veren konservatuvarlar bünyesinde çalgı eğitimi veren uzman kadronun müzikalite kavramını, tanımlama ve uygulama süreçlerine dair veri toplamak için örnekleme bir soru kağıdı uygulanmıştır. Toplamda 16 soru içeren bu cetvel, katılımcıların demografik ve akademik niteliklerini anlamaya yönelik kapalı uçlu soruların yanı sıra müzikalite kavramına ilişkin tanımlama, kavrayış ve uygulamalarını öğrenmek üzere tasarlanmış açık uçlu soruları kapsamaktadır. Araştırma bünyesindeki görüşmelerden ilk dördü pilot görüşmeler olarak (ikisi yüzyüze diğer ikisi ise soru kağıdının katılımcılara elektronik posta yoluyla gönderilmesi şeklinde) gerçekleştirilmiştir. Burada amaçlardan ilki soruların işleyip işlemediğini anlayabilmek (ve sorularda gerekli değişiklikleri yapmak) ikincisi ise daha sonraki görüşmelerin formatına karar vermek olmuştur. İlk dört görüşme sonucunda soruların işlediği ve yanıtların elektronik posta yoluyla alınmasının da olumlu sonuç verdiği görülmüş, tüm katılımcılar ile yüzyüze görüşmeye gerek olmadığı kararlaştırılmıştır. Araştırma sürecinde toplam 12 katılımcı ile görüşme gerçekleştirilmiştir.

Soru kağıdının örnekleme uygulanmasından elde edilen bulgular, katılımcıların müzikaliteye ilişkin tanımlama, kavrayış ve uygulamalarındaki örüntüleri saptamak amacıyla kategorize edilmiş ve her bir örüntüyü

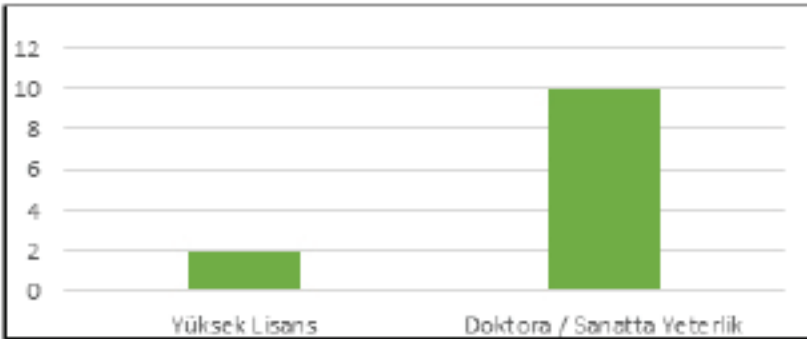
temsil edecek biçimde kodlanmıştır. “Nitel bir araştırmada kod sıklıkla, dil temelli ya da görsel bir veriyi betimlemek amacıyla sembolik olarak kullanılan özetleyici, çarpıcı, özü yansıtan ve/veya çağrışımsal nitelikteki bir sözcük ya da kısa bir ifade olarak tanımlanabilir” (Saldana, 2019:4). Kodlama sürecinde kimi zaman *invivo* kodlara (katılımcıların ifadelerinin kendisine) bağlı kalınmış kimi zaman da çok yakın ifadeleri birlikte temsil edebilecek daha kapsayıcı süreç kodları belirlenmiştir. Bir başka deyişle bulguların kodlanması sürecinde tümevarımsal bir yöntem izlenmiş, daha önceki araştırmalarda oluşturulan kodlar kullanılmamıştır. Bu araştırmada amaç kodlardan hareketle kategori ve temalar saptamak olmayıp, müzikaliteyi oluşturan unsurların tespit edilmesi olduğundan nitel araştırmalarda uygulanan klasik kodlama süreci takip edilmemiştir. Bir başka deyişle yanıtlar kodlandıktan sonra daha kapsayıcı olan temalara ulaşmaya çalışılmamıştır. Bunun yerine kodlar belirlendikten sonra ortaya çıkan genel tablonun yorumlanabilmesi için literatür taraması sonucu elde edilen bulgularla kavramsal tartışma yapılmıştır.

BULGULAR

Görüşmelerden elde edilen bulgular öncelikle katılımcıların demografik bilgilerine ilişkindir. Buna göre katılımcıların doğum tarihleri 1975 ile 1989 arasındadır (dağılım için bkz. Tablo 1) ve aldıkları müzik eğitimi seviyeleri çoğunlukla doktora/sanatta yeterlik seviyesindedir (bkz. Grafik 1).

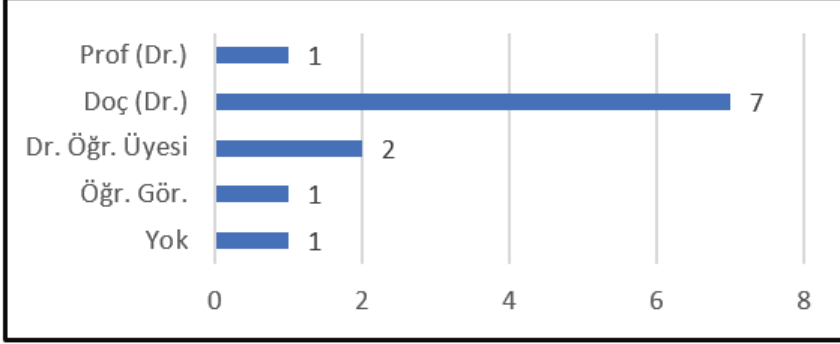
Tablo 1. Katılımcıların Yaş Dağılımı

Doğum Tarihleri	Katılımcı Sayısı
1975-1979	5
1980-1984	6
1984-1989	1

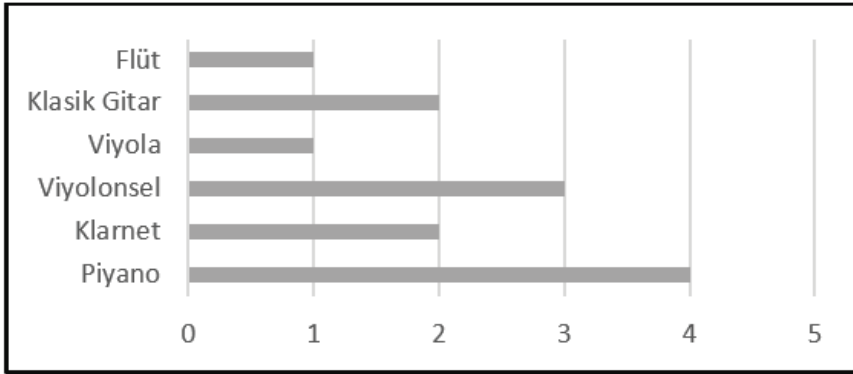


Grafik 1. Katılımcıların Aldığı Müzik Eğitimi Seviyesi

Görüşme sonuçları betimlendiğinde katılımcıların akademik ünvanlarının doçentlikte (ve doçent doktor) yoğunlaştığı ve piyano, klarnet, viyolonsel, viyola, klasik gitar, flüt eğitimi vermekte oldukları tespit edilmiştir (dağılım için bkz. Grafik 2 ve Grafik 3).



Grafik 2. Katılımcıların Sahip Olduğu Akademik Ünvanların Dağılımı



Grafik 3. Katılımcıların Eğitimi Verdikleri Çalgılar ve Dağılımı

Görüşme cetvelinin ikinci kısmı müzikalite kavramına ilişkin sorulara ayrılmıştır. Burada katılımcıların zihin dünyasına ilişkin anlamlandırılmaya çalışılan temel konular şunlardır: (a) katılımcıların müzikaliteyi nasıl tanımladığı, (b) onun hangi unsurlardan oluştuğunu düşündükleri, (c) katılımcılara göre müzikalitenin doğuştan sahip olunan sabit bir nitelik mi yoksa sonradan kazanılan teknik bir beceri mi olduğu, (d) katılımcıların bu kavrama ne derece önem attıkları, (e) onu geliştirmek için uygulanabilecek yöntem ve teknikler olup olmadığı ve (f) müzikalitenin dinleyici için de geçerli olup olmadığıdır. Dolayısıyla sorular, katılımcıların müzikaliteyi nasıl tanımladığından başlayarak birbiri ile ilişkili biçimde odağı icracıdan dinleyiciye doğru yönlendirecek biçimde oluşturulmuştur (Soru cetveli için bkz. Ek 1).

Müzikalite Tanımları

“Sızce müzikalite nedir? Kısaca anlatınız/yazınız” sorusuna alınan yanıtlar, kavramın temelde kabiliyet, teknik beceri, stil, dönem, kişiselilik ve duygusal/düşünsel aktarım ile ilişkili biçimde tanımlandığını göstermektedir: “En genel anlamı ile müzik bilgisi demektir. Müziğin her türlü içeriğinden his olarak aktarılması için gerekli olan bilgilerin tamamına bu ad verilir. Müzisyen açısından düşünürsek, eserin icrası konusunda sahip olunan tüm birikim, donanım” (K9)¹. “Müzikalite icracının bir eserin stil ve dönem özelliklerini göz önünde bulundurarak eser üzerinde kendi yorumunu oluşturmasıdır” (K12). “Bence müzikalite, icra edilen çalgıya dair edinilen teknik bilginin kişisel süzgeçlerden geçirilerek ifade edilışıdır” (K4). Bir başka katılımcı ise müzikalitenin iletişimsel yönünü şöyle vurgulamıştır:

Müzikalite dinleyici ve icracı arasındaki köprüdür. Karşı tarafa ilk olarak iletilen şey duygudur. Her dinleyici teknik detaylar konusunda bilgi sahibi olamadığı için duydukları şey müziğin nasıl ifade edildiğidir. Diğer bir deyişle müzikalite, aktarılmak istenen ifadelerin karşı tarafta yarattığı hissiyattır. Teknik becerilerle doğru orantılı olarak müzikal ifade ve anlatım daha iyi bir şekilde ortaya çıkabilmektedir. (K11)

Bu soruya ilişkin tüm yanıtlar önce içerdikleri kritik ifadeler doğrultusunda bir dağılım tablosuna işlenmiştir (Bkz. Tablo 2). Daha sonra bu ifadelerin kodlanması yoluyla katılımcıların müzikalite kavramını tanımlama biçimlerindeki örüntüler tespit edilmiş ve Şekil 1’deki gibi bir genel görünüme ulaşılmıştır.

1 Katılımcılar, kişisel bilgilerin korunması amacıyla K1, K2, K3 vb. şeklinde adlandırılmıştır ve metin boyunca katılımcıların yanıtlarından doğrudan yapılan alıntılar bu şekilde gösterilmiştir.

Tablo 2. Müzikalitenin Tanımı - Kodlar

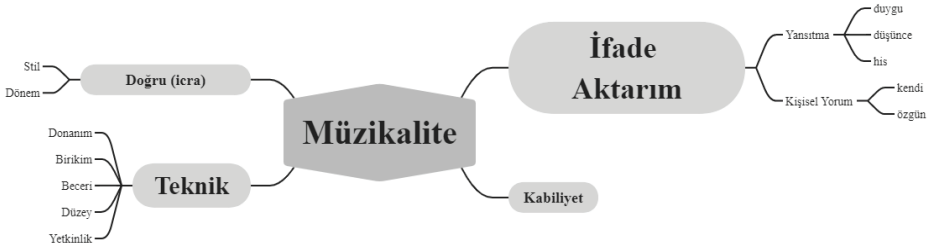
Kodlar	Soru: Sizce müzikalite nedir? Kısaca yazınız.											
	K1	K2	K3	K4	K5	K6	K7	K8	K9	K10	K11	K12
ifade*	x	x	x	x	x			x	x	x	x	x
duygu**		x	x						x	x	x	
düşünce			x							x		
kabiliyet	x				x							
teknik***	x		x	x		x		x	x		x	
kişisel****		x		x	x							
dönem							x					x
stil							x					x
doğru (icra)			x				x					

* ifade, aktarım, yorum, yansıtma şeklindeki ilişkili yanıtlar, "ifade" kodu altında verildi.

** duygu, his, hissiyat şeklinde ifade edilen yanıtlar "duygu" kodu altında toplandı.

*** teknik, yetkinlik, donanım, birikim, beceri, düzey şeklinde ifade edilen yanıtlar, "teknik" kodu altında verildi.

**** kişisel, kendi ve özgün şeklinde ifade edilen yanıtlar, "kişisel" kodu altında toplandı.

Şekil 1. Müzikalitenin Tanımı - Kodlar

Müzikaliteyi Oluşturan Unsurlar

Katılımcılara yöneltilen bir sonraki soru, ilk sorunun bir devamı niteliğinde olup müzikaliteyi oluşturan unsurların ne olduğu yönündedir. Zira müzikalite hem biyomüzikoloji hem de çalgı eğitimi için pek çok unsuru barındıran bir bileşkeyi ifade eder. Katılımcılar, pek çok unsura dikkat çeken yanıtlar vererek müzikalitenin çok unsurlu yönüne net biçimde vurgu yapmıştır: “Müzikalite çok boyutlu bir olgudur. Cümleme, artikülasyon, gürlük ve hız, renk gibi unsurlar müzikaliteyi oluşturmaktadır” (K11); “Ritm, entenasyon, dinamikler, ifade ve daha birçok müzikal unsur bir bütün halinde müzikaliteyi oluşturur” (K5); “Ses niteliği, teknik akıcılık ve müzik kültürüne ait teorik ve düşünsel birikim (armoni, melodi, teori)” (K6). Bir başka katılımcı ise bahsi geçen tüm bu unsurların bir araya gelmesinin ancak icracının

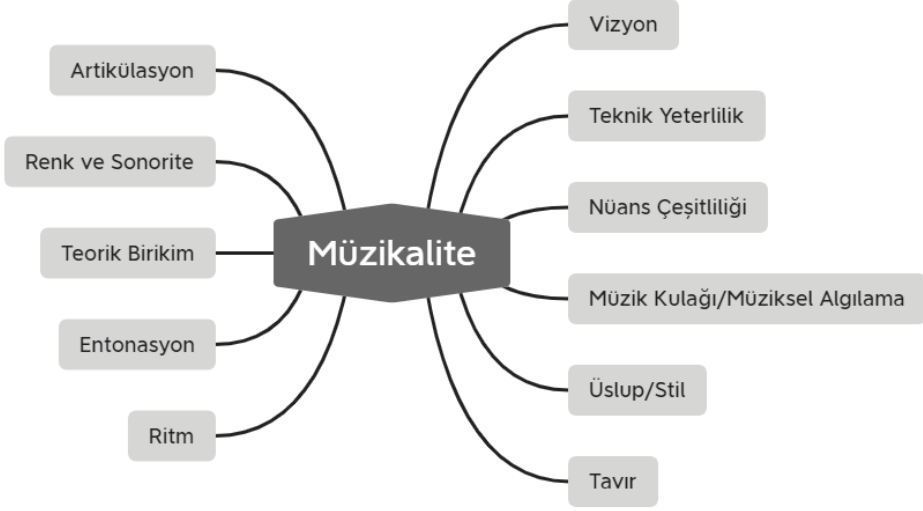
kendine özgü bir vizyona sahip olması ile mümkün olacağına işaret etmiştir: “Öncelikle bunun en başında bence vizyon geliyor. Vizyon şu: Müzisyenin dünyaya ve müziğe bakış açısı. Önce dünyaya sonra müziğe bakış açısı. Bu bence çok önemli” (K1). Bu yanıtlar kodlanarak bir tabloya işlenmiştir (Bkz. Tablo 3).

Tablo 3. Müzikaliteyi Oluşturan Unsurlar – Kodlar

Kodlar	Soru: Sizce müzikaliteyi oluşturan unsurlar nelerdir?											
	K1	K2	K3	K4	K5	K6	K7	K8	K9	K10	K11	K12
vizyon	x											
teknik (yeterlilik)	x	x	x	x		x		x	x			x
nüans (çeşitliliği)		x										x
müzik kulağı			x									
müziksel algılama			x									
üslup/stil	x		x				x		x	x		
tavır			x						x			
ritm					x		x					x
entonasyon					x		x					
teorik birikim						x						x
renk						x					x	
sonorite										x		
artikülasyon											x	
cümleme											x	

Yukarıda bazı örnekleri doğrudan alıntılanan yanıtlardan da anlaşılabilir üzere çalgı eğitimi veren akademisyenler, gerek bir yetkinlik gerekse de bir icranın değerlendirilmesi için başvuru kriterler bileşkesi olarak müzikaliteyi oluşturan unsurlar konusunda kimi zaman açık kimi zaman da üstü örtülü bir uzlaşya sahiptir. Bu uzlaşyayı oluşturan noktalar ve ilk soruya (müzikalitenin tanımı) verilen yanıtlar bir araya getirilerek örüntüleri görünür kılacak bir kodlama yapılmıştır. Kodlamanın sonucunda müzikalitenin tanımına ve onun barındırdığı unsurlara ilişkin (yanıtlardaki ağırlıklarına bakılmaksızın) bir zihin haritası oluşturulmuştur (Bkz Şekil 2).

Şekil 2. Müzikaliteyi Oluşturan Unsurlar



Müzikalite Neden Önemlidir?

Müzikalite açısından kuvvetli bir “performans yalnızca doğru notaları çalmanın ötesine geçerek kompozisyonu hayata geçiren bir deneyim sağlar” (URL-1). Bu anlamda katılımcılara yöneltilen bir sonraki soru; “Sizce müzikalite önemli bir olgu mudur? Yanıtınız “evet” ise nedenini kısaca açıklayınız.” şeklindedir. Burada amaç bir yandan müzikaliteye atfedilen önemin nedenini anlamak diğer yandan da bunun nasıl ifade edildiğini görebilmektir. Katılımcıların tamamı müzikalitenin önemli olduğunu dile getirmiş ve ortaklaşan noktalar üzerinden bu önemin kaynağını açıklamışlardır. Buna göre müzikalite, genel olarak müziğin özelden ise bir eserin barındırdığı duygu ve düşüncelerin ifade edilebilmesinde kritiktir ve icracıların sahip oldukları ifade araçlarının zenginliği onların müzikalitelere de göstergesidir. “Kesinlikle evet. Eserde anlatılmak istenilen, ifade edilmesi gereken tüm duygular müzikalite ile aktarılır” (K10). “Müzikalite icranızdaki farkındalıkları ortaya koyduğunuz bir durumdur. Aksi takdirde sıradan bir performans olmanın ötesine geçmeyecektir” (K12). “Evet. Düzeyi olmayan bir icra, bestenin amacına ulaşmasını engeller” (K6). “Kötü bir müzikalite ile icra edilmiş zengin bir eser son derece etkisiz ve soluk bir izlenim bırakabilir” (K9). Ayrıca katılımcıların dikkat çektiği bir diğer nokta; müzikalite olarak adlandırılan olgunun müziği salt teknik bir şey olmaktan çıkarıp ona “insani” bir nitelik kazandırdığı, icracının özgün kişisel özelliklerini yansıttığı ve müzikten zevk alabilmemizi sağladığıdır. “Neden önemli, çünkü müzikalitesi olmayan bir icra aynı robotlara yaptırılan iş gibidir. Yani çok iyi olabilir, teknik anlamda ama

tamamıyla duygudan yoksun olur. (...) Müzikalite biraz insani olmakla alakalı bence. O yüzden hata da içerebilir” (K2). “Müzikalite kişisel bir parmak izi gibi yaratıcıları, yorumcuları birbirinden ayıran, müzikte çeşitlilik yaratan önemli bir unsurdur” (K5). “Evet, yoksa ne çalmak ne dinlemek zevk verir” (K8).

Müzikalitenin Kaynağı: Doğuştan ya da Edinilmiş

Müziğe yatkınlığın insan türünün bireyleri arasında eşit biçimde dağılmadığı aşıkardır ancak bu yatkınlığın doğuştan gelen özelliklerle ilgili olduğu yani genetik olarak aktarıldığı fikri (müzik kulağına sahip olmak), müzik eğitimi çevrelerinde, bir tür önkabule dönüşecek denli yaygındır. Öte yandan bireylerin sahip olduğu yatkınlık ya da teknik beceriler anlamında müzikalitenin doğasına ilişkin soruya katılımcıların verdiği yanıtlar, doğuştan gelen özelliklerin ancak eğitim yoluyla aktive edilebilecek bir tür potansiyel olduğu yani bu potansiyelin doğru çalışma teknikleriyle işlenmesi gerektiği fikrinin de aynı ölçüde yaygın olduğunu göstermektedir. Bu konuda katılımcılara birbiri ile ilişkili bir kapalı uçlu bir de açık uçlu soru yöneltilmiş ve görüşlerini açıklamaları istenmiştir (Bkz. Ek 1, Soru 11 ve Soru 12). Katılımcılar %92 oranında (11/12), icracıların müzikalitetlerinin, doğuştan edinilmiş genetik bir eğilim ile sonradan kazanılan teknik ve duysal becerilerin bir bileşimi olduğu konusunda hemfikirler ve bu konudaki açıklamaların bazıları şöyledir: “Müzikalite, doğuştan gelen yeteneğin yanı sıra çalgı üzerindeki hâkimiyetin ve müzikal duyusun eğitilmesiyle elde edilir” (K6). “Aslında (b) şıkkı için az bir sayı olsa da her ikisini de işaretlemeyi uygun buldum. Kimi insanlar gerçekten doğuştan veya içten gelen bir yetenek ile çok çabuk bir şekilde müziği ifade etme becerilerini kontrol altına alabiliyorlar” (K12). “Alınan eğitim ile doğru çalmayı öğrenen öğrenci, doğuştan gelen artıları ile içgüdüsel olarak müzikaliteyi daha kolay yansıtmaktadır” (K7). İlk üç katılımcının bu soruya verdikleri yanıtlar ise daha açıklayıcıdır:

Ben bu ikisinin bileşimi olduğunu düşünüyorum. Ama ağırlıklı olarak ilk söylediğim şey; sonradan kazanılan, sonradan edinilen, etkileşim halinde, başka kişilerle, başka insanlarla, başka toplulukların içerisinde edinilmiş olduğun yorumlar (...) Doğuştan gelen yeteneğin olabilir, ona katılıyorum; %3, %5 bir şey. Ben onun öyle olduğuna inanıyorum. Ama sonradan kendi iç disiplinin, kendi çalışmaların ve insanlarla olan, müzisyenlerle olan ve iyi ya da kötü (kötüyü görünce de örnek alabilirsin; ne yapmayacağına dair) herkesle olan toplumsal etkileşimin, toplumsal iletişimin, senin müzikaliteni belirliyor bence. (K1)

Müzikal bir çalım için en başta iyi bir müzik kulağına sahip olmak gerekiyor. Yani iyi bir dinleme kulağının olması gerekiyor. İyi bir müzik kulağının da genetik olarak aktarıldığını biliyoruz zaten. İyi duyabiliyorsan, onu iyi özüm-

süyorsan kendin ne duymak istiyorsan onu çıkarıyorsun bir süre sonra, belirli bir teknik seviyeye ulaştığında. O yüzden altyapıdaki bazı şeylerin genetik olarak sana geliyor olması lazım ki bence müzikal yetenek de böyle bir şey. (...) Ama ondan sonrası da kendin geliştirdiğin, çalışmalarla yaptığın teknik gelişimin. (K2)

(...) bir müzik eserinin iyi, nitelikli ve etkili biçimdeki icrasında, bireyin belirli bir müzik eğitim süreci sonrasında kazanmış olduğu çeşitli teknik ve duysal becerilerin yanı sıra doğuştan edindiği genetik eğilimin de önemli rolü vardır. Teknik, tınısal ve duysal bilgiler ile becerilerin uzun soluklu bir kişisel çalışma süreci aracılığıyla geliştirilip olgunlaştırılması sonucunda ortaya çıkan müzikalitenin içtenlikli, olgun, etkileyici ve kalburüstü nitelikte olabilmesi için bireyin doğuştan gelen bir müzikal yeteneğe ve genetik bir yatkınlığa da sahip olması önemli bir konudur (...) Dolayısıyla da sonradan kazanılan teknik beceriler ve müziğe karşı olan genetik eğilimin bu noktada birbirini anlamlı bir şekilde bütünleyen iki işlevsel mekanizma olduğunu söyleyebilirim. (K3)

Müzikalitenin Geliştirilmesi

İcracının sahip olduğu müziksel kapasite ve beceriler anlamında müzikalitenin, eğitim/çalışma yoluyla geliştirilebilir olması, müzik ya da daha özel anlamda çalgı eğitiminde belirli standartların saptanması ve geliştirilebilmesini sağlamıştır. Bu anlamda katılımcılara, icracıların müzikalitenin geliştirilebilirliği için hangi yöntem ve tekniklerin uygulanması gerektiği sorulmuştur. Yanıtlar, icracı dahi olsa müzikal becerilerin temelinde müzik dinleme pratiğinin yattığını ve dinlemenin, teorik birikimin geliştirilebilmesi ile de bağlantılı olduğunu göstermektedir: “Çok fazla müzik dinleyerek, farklı icracıların müziğe nasıl yaklaştıkları incelenmelidir. Öğrencilerimden sıkça ellerinde notayla ve renkli kalemlerle müziğin üzerine notlar alarak müzik dinlemelerini isterim” (K12). “Buradaki dinlemeden kasıt farklı ve profesyonel birçok icracının performansını dinleme ve izlemedir. İfade ediş biçimi, tonalite vb. becerilerin nasıl icra edildiğine yönelik dikkatli bir gözlem ve dinleme müzikalitenin gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır. Diğer bir önemli teknik ise, çalıcının kendisi icrasını kaydetmesi ve dinlemesidir” (K11). “Fazlaca müzik dinlemelidir. Farklı dönemlerden ve farklı icracılardan müziği dinlerken eleştirel bir bakış geliştirmelidir. Aldığı doğru eğitim neticesinde, form, tını, melodik çizgi gibi kavramları dikkate alarak müziği daha geniş perpektifte ele almalıdır” (K7). Müzik dinlemenin ardından en çok vurgulanan nokta teknik çalışma yani egzersiz yapmaktır. Ayrıca çalınacak eseri dinlerken parçanın notasının takip edilmesi ve eserin formal analize tabi tutulması da vurgulanan bir diğer önemli unsurdur:

Dinleme, müzikaliteyi teknik anlamda geliştiren bir şey. İki; formal/yapısal analiz: Ne yapıyorsun ve bunun ana fikri ne? Bölümleri neler? Cümleler neler? Form ve yapı anlamında bir analize tabi tutuyorum ben onu. Bestecinin istediği ve ısrar ettiği motifleri bulmaya çalışıyorum, o eser içerisinde (...) öğrencilerime de aynı şeyi söylüyorum. (K1)

Bu iki temel üzerine hangi yöntem ve tekniklerin uygulanması gerektiğine dair katılımcıların vurguladığı unsurlar kodlara dönüştürülerek bir tabloya işlenmiştir (Bkz Tablo 4). Yanıtlar incelendiğinde “entelektüel birikim” olarak ifade edilen ekstra-müzikal bir unsur dikkat çekmektedir: “Konuşmak gibi icra etmek de toplumda kendini ifade etmenin bir yoludur. Doğru bilgiye sahip olmak her zaman doğru ifade becerisini getirmez, bu da yanlış algılanmaya neden olabilir. Tek bir sanat dalına yoğunlaşılabilir, ancak kesinlikle entelektüel yapının güçlendirilmesi gerekir. Okuyan, yazan, dinleyen bireyin müzikalitesi de gelişecektir” (K4). “Müzikal çeşitliliğin yanı sıra sanatın, doğanın ve hayatın her alanında gözlemlenmeler ve deneyimlerin çeşitliliği de müzikal gelişim için fayda sağlar” (K5). Dolayısıyla bu konuya ilişkin görüşler irdelendiğinde çalgı eğitimi süreçlerinin yalnızca icraya yönelik teknik becerilerle ve hatta müzik ile sınırlı olmadığı ve başka alanlardaki birikimlerle de desteklenmesi gerektiği anlaşılmaktadır.

Tablo 4. Müzikalitenin Geliştirilmesine Yönelik Yöntem ve Teknikler

Kodlar	Soru: İcracının müzikalitesinin geliştirilmesi için hangi yöntem ve teknikler uygulanmıştır?											
	K1	K2	K3	K4	K5	K6	K7	K8	K9	K10	K11	K12
dinlemek	X	X	X	X	X	X	X	X			X	X
kendini dinlemek		X						X			X	
pratik yapmak*	X	X	X			X			X	X	X	
eşlik etmek			X									
formal analiz	X	X	X									
tarih bilgisi**		X				X			X			
özgüven kazandırmak				X								
entelektüel birikim***	X			X	X							
konser vermek								X				
şarkılamak		X										
teorik birikim						X	X		X			
* pratik yapmak, teknik çalışma, egzersiz yapmak ve gam çalışmak şeklinde verilen yanıtlar "pratik yapmak" kodu altında verildi.												
** dönemin toplumsal ve siyasi olayları, besteci ve eserin konusu/hikayesi hakkında bilgi edinmek şeklindeki yanıtlar "tarih bilgisi" kodu altında toplandı.												
*** farklı disiplinlerden beslenmek, entelektüel yapının güçlendirilmesi, farklı alanlarda gözlem yapmak ve deneyim kazanmak şeklindeki yanıtlar entelektüel birikim kodu altında verildi.												

Dinleyicinin Müzikalitesi

Katılımcıların, müzik icra eğitimi alan öğrencilerinin müzikalitesini geliştirebilmek üzere önerdiği en önemli tekniğin müzik dinlemek olduğu dikkate alınırca çalgı eğitimi veren kişilerin de (üstü kapalı bir biçimde de olsa) müzik dinlemeyi insan müzikalitesinin bir parçası olarak gördükleri anlaşılabilir. Bu kavrayışın daha açık biçimde dile getirilebilmesini sağlamak amacıyla bu araştırma için hazırlanan soru kağıdına dinleyici müzikalitesi de dahil edilmiş ve katılımcılara şu iki soru sorulmuştur: “Sizce müzikalite, dinleyici için de gerekli bir olgu mudur?”, “Yukarıdaki soruya yanıtınız evet ise sizce dinleyici müzikalitesi nasıl artırılabilir?”. İlk soruya katılımcıların %92’si (11/12) “Evet” yanıtını verirken yalnızca bir katılımcı (K2) “dinleyici müzikalitesi” fikrine mesafeli kalmıştır. K2, bu soruyu müzikaliteyi yalnızca icracının ve belirli bir icranın sahip olduğu bir nitelik olarak gördüğünü belli edecek biçimde yanıtlamıştır: “Ben eğitilmiş dinleyici derdim, müzikal değil. Yani müzik dinlemiş kulağın bir şekilde eğitildiğini düşünüyorum. Daha doğrusu bir damak tadının olduğunu, kulak tadının olduğunu düşünüyorum ve onun bir lezzet arayacağını da düşünüyorum. Eğer dinleyici müzikalitesi diye buna diyorsan evet. Ben, kulağın eğitilmiş ya da müzik zevki olan dinleyici derim” (K2). Aslında bu yanıt da tüm diğer katılımcıların yanıtları gibi, dinleyici müzikalitesinin artırılabilir bir olgu olduğunu ve bunun en etkili yolunun da müzik dinlemek olduğunu onaylamaktadır. Katılımcıların % 66’sı bu konuda sistematikleştirilmiş, eğitici ve eleştirel müzik dinleme pratiklerinin dinleyici müzikalitesinin artırılmasında işlevsel olacağına dikkat çekmiştir. Örneğin; “Açıklamalı konser serileriyle ve detaylı yazılmış program notlarıyla daha bilinçli bir seyirciye ulaşmak mümkün olabilir” (K12). “Dinleyici müzikalitesi, profesyonel müzisyenlerin kayıtlarını dinleterek geliştirilebilir. Aynı eserin farklı yorumcular tarafından seslendirilmesi, hatta amatör ve profesyonel kayıtlarla karşılaştırılarak aradaki farkın daha belirgin bir şekilde dinleyiciler tarafından anlaşılabilmesini düşünüyorum” (K11). “Müzikalite olgusu, daha önce hiç müzik eğitimi almamış olan ve herhangi bir çalgı da çalmayan dinleyicilerin müzikal algılarının güçlenmesi ve bu duruma bağlı olarak müzik zevklerinin gelişmesi açısından gereklidir. Ben şahsen dinleyici müzikalitesinin artırılması konusuna yönelik olarak bilgilendirici ve açıklayıcı nitelikteki özel dinletim programlarının yapılmasının bu anlamda etkili olabileceğini düşünüyorum” (K3). Bu önerilere ek olarak K1, dinleyici müzikalitesinin değer hiyerarşisinde daha prestijli müzikal türler ve tarzlar ile kısıtlı olarak algılanmaması ve farklı sosyo-kültürel bağlamların da dikkate alınması gerekliliğine dikkat çekmiştir: “İlgi duyulan şeye insanın müzikalitesi de yüksek olur. Müziği bilmese bile

ona duyduğu sevgi aslında bu. (...) Şimdi Gümüşhaneli bir adamı alıp Viyana’da bir operaya koyduğun zaman olmaz. Ama Gümüşhaneli bir adamı, atıyorum Türk halk müziği ezgileri olan bir konser salonuna koyduğun zaman adam onu dinler. O adamın aslında müzikalitesi kötü değil” (K1).

Dinleyici müzikalitesi ile ilgili bu soruya verilen yanıtlarda bir katılımcı, dinleyici müzikalitesinin gerekli olmaktan çok kendiliğinden, doğal olarak gelişen bir olgu olduğunu dile getirmiş, yine bir katılımcı da dinleyici müzikalitesinin nasıl geliştirilebileceğini bilmediğini belirtmiştir.

Katılımcılara son olarak araştırmacının sormayı unuttuğu ancak bahsedilmesi gerektiğini düşündükleri ya da eklemek istedikleri bir nokta olup olmadığı da sorulmuştur. K5, müzikalite olgusunun diğer sanat formlarındaki karşılıklarına değinilmesi gerekliliğine dikkat çekerken K1, bu soruya yanıt olarak “akademik çalmak” olgusundan ve Glen Gould örneğinden bahsederek müziğin icracı ve dinleyici arasındaki iletişim boyutuna vurgu yapma gereği duymuştur:

Mesela Glen Gould örneği vardır. Bize konservatuvardaki hocamız ‘Bach’ı Michellangeli’den dinle, Podoreviç’ten dinle, Glen Gould’dan dinleme’ dedi. Niye hocam? Çünkü Glen Gould, akademik çalmıyor, çok değişik çalıyor. Şimdi dinledim Glen Gould’u, gerçekten notada yazılanın haricinde, geleneksel Barok üslubu çalım stiline dışında. Mesela işte tempoda oynamalar, değişmeler, garip hızlanmalar falan, o şekilde bir şey yapmış ama Glen Gould dünyaca ünlü bir Bach yorumcusu olmuş. Geleneksel yorumun dışına çıkmış, anlatabiliyor muyum? Ama Glen Gould şu anda dünyadaki en bilinen Barok icracılardan bir tanesi. (K1)

BULGULARIN LİTERATÜR İLE İLİŞKİLENDİRİLEREK YORUMLANMASI

Farklı yaklaşım ve tanımlamalara sahip olmalarına rağmen gerek biyomüzikoloji gerekse de çalgı eğitimi açısından müzikalite, çeşitli unsurları barındıran çokbileşenli bir yapı ya da şemsiye kavramdır. Bu araştırma kapsamında çalgı eğitimi konusunda uzman olan katılımcıların yanıtlarından hareketle müzikaliteyi oluşturan unsurların listesi şöyledir: artikülasyon, renk ve sonorite, teorik birikim, entonasyon, ritm, teknik yeterlilik, nüans çeşitliliği, üslup, tavır ve müziksel algılama. Bu unsurlar beş temel tema altında toplanabilir: kabiliyet/yetenek, ifade/aktarım, teknik yeterlilik, teorik birikim ve icracının vizyonu. Öte yandan çalgı eğitimi ve klasik Batı müziği odaklı bu kavrayışı biyomüzikoloji ve etnomüzikoloji literatüründeki müzikalite kavrayışı ile karşılaştırdığımızda, bu olguyu oluşturan farklı unsurlar da devreye

girmektedir. Çalgı eğitimi perspektifinin aksine tüm müzik kültürlerini ve hatta insan dışı canlıların müziksel davranışlarını da açıklayacak biçimde kapsayıcı olmayı amaçlayan biyomüzikolojik yaklaşım için müzikalitenin temel unsurları, bu araştırma kapsamında, Honing ve Fitch'in yaklaşımları doğrultusunda belirlenmiştir.

Honing ve çalışma arkadaşları öncelikle kendi biyomüzikolojik yaklaşımlarında müzikalite ve müzik terimlerinin birbiri ile ilişkili ancak farklı tanımlarına işaret ederler. Buna göre müzikalite; biyolojik ve bilişsel niteliklere dayanan ve bunlar tarafından sınırlandırılan doğal, kendiliğinden gelişen bir özellik olarak tanımlanabilir. Öte yandan müzik, müzikalite olarak adlandırılan biyolojik kapasiteye yaslanan sosyal ve kültürel bir yapıdır (2015:2). Sosyokültürel bir olgu olarak insanın müzikal davranışının anlaşılabilmesi için ise müzikalitenin kurucu unsurlarını vurgulayan çok bileşenli bir bakış açısına ihtiyaç vardır. Bu anlamda Honing vd. (2015:4), kültürel bir inşa olarak müziğin ve müziksel davranışın üzerine temellendiği biyolojik kapasite olarak müzikaliteyi oluşturan unsurları şöyle sıralar: görelî perde algısı, perdenin tonal kodlanması, vuruş algısı ve ritmin metrik kodlanması (ya da ritmik tümevarım).

İnsan bilişindeki bu dört kapasite temelde, akustik ve dokunsal girdinin belirli biçimlerde işlenebilmesi ile ilgilidir. Örneğin görelî perde algısı, farklı frekanslara sahip seslerin kodlanmasını ve kodçözüme tabi tutulabilmesini sağlar. Bir başka deyişle insan, farklı frekanslara sahip ardışık seslerin aralarındaki bağıl ilişkiyi işleyip çözümleyerek, işitilen şeyi bir melodik kontur (ya da melodik örüntü) olarak kodlar. Bu melodik konturun transpoze edilmesi, yavaşlatılıp hızlandırılması vs. söz konusu melodinin tanınabilmesini (veya aynı melodi olarak algılanmasını) engellemez. Küçük bir örnekle “Daha dün annemizin kollarında...” dizesi ile tanıdığımız melodi, La perdesi ya da Do perdesi üzerine de inşa edilse çok erken dönemlerden itibaren insan beyni bu melodiyi tanıyabilir, ayırt edebilir. Honing'in “kontur algısı” ya da “perdenin tonal kodlanması” ile ilişkilendirdiği bu bilişsel olgu, 19. yüzyıl sonundan itibaren bilişsel çalışmaların önemli bir bileşeni olagelmiş Gestalt kavramı ile açıklanır. Melodi, Daniel J. Levitin'e göre, tam da Gestalt psikolojisinin söylediği gibi bütünün parçalar karşısındaki zaferidir (ayrıntılı bir tartışma için bkz. Levitin, 2015:36). İnsan beyni için çok kolay bir işlem olan bu kontur (melodik kontur) tanıma edimi, kuşlar için geçerli değildir. Bir melodi, daha yüksek ya da pes bir noktaya transpoze edildiğinde kuşlar bu melodiyi tamamen farklı bir ses ya da şarkı (ve dolayısıyla farklı bir kuş) olarak algılamaktadırlar. Çünkü Honing'in (2019:81) de dikkat çektiği gibi

çoğu hayvan türü, sesleri, insanların yaptığı gibi melodik gelişim veya aralık yapısı temelinde değil, mutlak frekans (titreşim frekansı) temelinde tanır ve hatırlar. Dolayısıyla mutlak kulak (perfect pitch), farklı türler ile insanlar arasında paylaşılan bir yetidir.

Honing ve diğer araştırmacıların dikkat çektiği bir diğer önemli nokta ise ritm algısı (beat perception) ve ritmik senkronizasyon (beat synchronization) olgusudur. Bedenin işitsel ve motor sistemlerinin birlikte işlediği bu algı süreci, bir şarkıya alkışla ritm tutabilmeyi, birlikte müzik icra edebilmeyi, hızlanan ya da yavaşlayan müziğe ayak uydurarak dans edebilmeyi mümkün kılan becerilerin temelidir. Ritmik düzenliliklerin işlenmesi (ki bunu müzik dinlerken, icra ederken veya dans ederken yaparız) beyinde bir sonraki vuruşa dair bir beklenti ve öngörünün oluşabilmesini sağlar. Beklenti (expectancy) ve öngörü (anticipation) hem sürekliliğin hem de bedensel/duygusal senkronizasyonun temelini oluşturur.

Müzikaliteyi oluşturan bu biyolojik ve bilişsel yetilerin insan türündeki varlığı ve gelişim süreci, biyomüzikolojik yaklaşım çerçevesinde hem kültürlerarası hem de türler arası karşılaştırmalı çalışmalar ile incelenmektedir. Bu tür araştırmalar bağlamında dikkat çeken ve çok-bileşenli müzikalite yaklaşımını benimseyen bir diğer isim olan Tecumseh Fitch ise odağını, algısal ve bilişsel yetilerden temel müzikal davranışlara (ve dolayısıyla kültürel olana) doğru çevirir. Fitch, bu perspektifle müzikalitenin dört temel unsurunu şöyle belirler: şarkı, davul çalma, sosyal senkronizasyon ve dans .

Fitch'e göre şarkının kapsayıcı bir tanımı şöyledir: tonaliteye veya bu karmaşık vokal gösterilerin kulaklarımızda yaratacağı herhangi bir estetik niteliğe bakılmaksızın, şarkı müzikal anlamda "karmaşık, öğrenilmiş seslendirme"dir. Şarkıyı tüm insan kültürlerinde karşımıza çıkan bir müzikal olgu olarak gören, onu form ve işlev/bağlam anlamında ele alan etnomüzikolojik tavra ek olarak Fitch, edime yani şarkı söyleme davranışına, türlerarası karşılaştırmalı bir perspektifle odaklanır. O'na göre bu davranışı mümkün kılan biyolojik ve bilişsel yeti, "vokal öğrenme"dir (2015:5-6). "Şarkı öğrenme ise vokal öğrenmenin melodik, ritmik ve tınısal özellikleri barındıran özel bir biçimdir" (Keleş, 2021:2973-2974). İnsanlara ek olarak ötücü kuşlar ve bazı deniz memelilerinde rastlanan bu yeti sayesinde topluluğa yeni katılan bireyler (bebekler ya da yabancılar), topluluğun şarkı repertuarını öğrenebilir ve hatta kültürün müzikal stillerine uygun yeni şarkılar üretebilirler.

Şarkı söylemeye (ya da öğrenilmiş vokal gösterimlere) ek olarak bilinen tüm insan kültürleri, müzikalitenin bir başka ifadesi olarak çalgısal müzik geleneklerine sahiptir. Fitch'in çalgısal müzik için

tanımı, vokal araçlar içermeyen iletişimsel akustik sinyallerdir ve bu tanım, Avrasya'nın telli ve üfleme orkestralarını, çoğunlukla vurmali çalgılardan oluşan Gamelan geleneğini veya Sahra-altı Afrika'daki poliritmik davul icra geleneklerini içerecek biçimde kapsayıcıdır. Ancak Fitch'e göre insan müzikalitesinin ikinci temel unsuru olarak değerlendirmeyi hakke edecek biçimde (neredeyse evrensel düzeyde) yaygın olan çalgısal müzik davranışı; davul vb. vurmali çalgıların kullanımınıdır (percussive drumming) (2015:6).

Dünya müzik kültürlerine bakıldığında, solo performanslar yaygın olsa da grup halinde müzik yapmak çok daha tipik bir davranıştır. Bu senkronize müzik uygulamalarını mümkün kılan ise insanın kendi davranışlarını başkaları ile senkronize edebilme becerisidir. Böylece insan grupları, hep birlikte ritm tutmak veya ilahi söylemek gibi aynı davranışı aynı anda uygulayabilir, farklı müzikal partları paylaşan korolar, orkestralar oluşturabilir ya da antifonal biçimde şarkı söyleyebilirler. Müzikal davranışları dış uyaranlara (özellikle de topluluğun diğer üyelerine) göre senkronize edebilme becerisi aynı zamanda dans olgusu ile de ilişkilidir. Her ne kadar modern düşünce ve Klasik batı geleneği müzik ile dansı ayrı olgular olarak tanımlasa da insanlık tarihi bunun tersini işaret etmektedir. Çoğu dilde müzik ve dans aynı sözcükle karşılanırken pek çok müzik türünün ortaya çıkış süreci de dans ile ilişkilidir. Bu anlamda dansı, “ses üretimini içeren çok modlu bir gösterime eşlik eden karmaşık, iletişimsel vücut hareketleri” olarak tanımlayan Fitch, sosyal senkronizasyon ve dansı, insan müzikalitesinin diğer iki temel unsuru olarak kabul etmiştir (2015:7-8).

Biyomüzikologların önerdiği müzikalite bileşenlerine bu araştırma kapsamındaki katılımcıların önerileri eklendiğinde farklı perspektiflerin birbirini tamamladığı ve kimi kapsayıcı tespitleri ayrıntılandıran bir bileşenler havuzu ortaya çıkmaktadır (Bkz Şekil 3).

Müzikalite, biyomüzikoloji ve etnomüzikoloji açısından, sosyo-kültürel bir yapı olan müziğin yaslandığı biyolojik ve kognitif kapasiteyi işaret eder. Bu anlamda her iki disiplin için de müzikalite, insan doğasının vazgeçilmez bir unsurudur ve (yüzde anlamında çok küçük bir dilim hariç) tüm insanların doğuştan sahip olup, çocukluktan itibaren giderek geliştirdikleri bir beceridir. Bu araştırma kapsamında çalgı eğitimi veren uzmanlar ile yapılan görüşmelerden elde edilen bulgular, biyomüzikolojinin bu kapsayıcı müzikalite kavrayışı ile karşılaştırıldığında daha seçici ve spesifik bir anlama götürse de temelde her üç disiplin de müzikalitenin “müziği algılayabilme, belirli bir biçimde üretebilme ve değerlendirebilme kapasitesi” ile ilgili olduğu noktasında uzlaşmaktadır. Öte yandan müzikaliteyi oluşturan unsurlar anlamında çalgı eğitimi, kendi disiplinler amaçları doğrultusunda, müziksel algılamaya ek olarak

biyomüzikologların ikincil ya da kültüre özgü olarak gördükleri öğeleri vurgular. Artikülasyon, stil, tavır, entonasyon, teknik yeterlilik ve nüans çeşitliliği bu öğeler arasındadır.

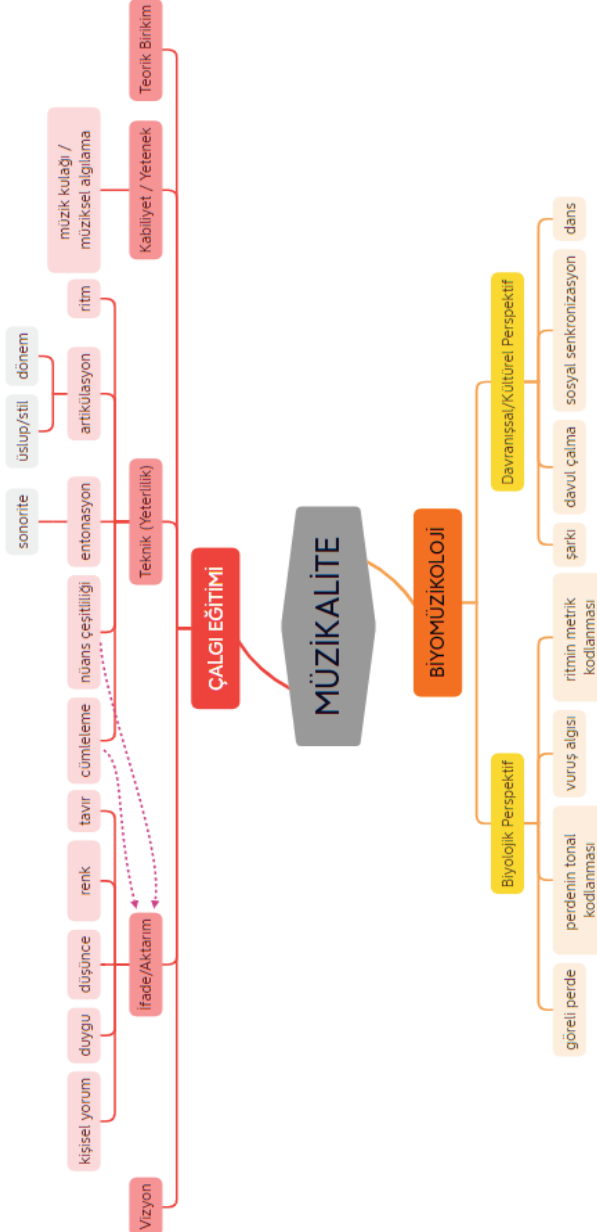
“Müzikalite neden önemlidir?” sorusu bağlamında biyomüzikoloji ve çalgı eğitimi, farklı biçimlerde ifade etseler de iletişimsel beceriler anlamında benzer fikirlere sahiptir. Çalgı eğitimi açısından müzikalite, genel olarak müziğin özelde ise bir eserin barındırdığı duygu ve düşüncelerin ifade edilebilmesinde kritiktir ve müziğin (kendine özgü) bir iletişim alanı olmasını sağlar. Brändström (1999:22), kendi araştırmasında da öne çıkan bu müzikal iletişim olgusuna fenomenolojik ve Sartre’cı varoluşçu felsefe perspektifinden yaklaşır. Buna göre insan zihni daima “Öteki”ne ilişkin bir yönelim içindedir. Zihnin kendisi dışındakine yönelmesinde müzik yetisi (ya da burada anılan adıyla müzikalite), merkezi önemdedir. Zira müzikalite; icracı açısından, dinleyicinin de aynı ya da benzer duyguyu deneyimlemesini sağlama becerisidir. Öyleyse bu süreç en genel anlamda iletişim ile ilgilidir ve insan türünün sahip olduğu bir nitelik olarak müzikalite, müzikal iletişimi mümkün kılar. Benzer biçimde biyomüzikoloji açısından “insan doğasının evrensel bir özelliği haline gelecek şekilde evrimleşmiş” (Dissanayake, 2009:17) olan müzikalite, insan türüne ek olarak bu yetiyi oluşturan çeşitli unsurlara sahip olan tüm türlerde, müziksel iletişim yoluyla sosyal senkronizasyon (ve dolayısıyla hayatta kalma) becerilerini önemli ölçüde destekler.

Genetik alanındaki son araştırmaları destekleyen metodolojik ve teknolojik gelişmeler, çocuklarda ve yetişkinlerde müzik yeteneğinde gözlenen farklılıkların, genetik kalıtım ile çevrede sağlanan öğrenme fırsatları arasındaki etkileşimin sonucu olduğunu göstermektedir. İnsanların bir tür olarak “müzikal” olduğuna, müziğe yanıt veren benzer beyin yapılarını paylaştığımız ve müziğe maruz kalmanın ve onunla etkileşimin ölçülen müzikaliteyi geliştirdiğine dair bol miktarda kanıt var. Genetik çalışmalardan bugüne kadar elde edilen kanıtlar, bir “müzikal” genin varlığını göstermez, ancak tüm müzik uzmanlığının edinilmesinin, eşit derecede karmaşık genetik temellere sahip olması muhtemel bir dizi beceri ve deneyim arasındaki karmaşık etkileşimlere bağlı olduğunu gösterir. (Hallam, 2016:76)

Bir uzmanlık alanı olarak çalgı eğitimi, kendi amaçları doğrultusunda, müzikalite anlamında, genetik olarak en şanslı olan gruba yatırım yapma eğiliminde olsa da bu araştırma sonuçlarının da gösterdiği gibi katılımcılar, doğuştan gelen özelliklerin ancak eğitim yoluyla aktive edilebilecek bir tür potansiyel olduğu ve bu potansiyelin doğru çalışma teknikleriyle işlenmesi gerektiği fikrinde yüksek oranda uzlaşa içindedir (%92). Bu anlamda çalgı eğitimi ile biyomüzikoloji benzer perspektiflere sahiptir. Biyomüzikoloji ve bilişsel çalışmalar, müzikalitenin gelişmesi anlamında, gündelik yaşam sırasında müziğe maruz kalma ve dinleme

pratiklerine odaklanırlar. Bu araştırmanın katılımcıları da müzikalitenin gelişmesi/geliştirilmesi hususunda dinleme pratiklerine belirgin biçimde öncelik vermiş ve sonrasında kendi uzmanlık alanlarının geliştirdiği çalışma tekniklerine dikkat çekmişlerdir (bkz Tablo 4).

Şekil 3. *Biyomüzikoloji ve Çalgı Eğitimi Açısından Müzikalitenin Çok Bileşenli İçeriği*



Müzikalitenin, türün tüm bireyleri boyunca yaygın bir yeti olduğu ve müzik yoluyla bir tür duygusal aktarım ya da iletişim mümkün olduğu dikkate alındığında müziğin yalnızca uzman icracılara özgü bir pratik olmadığı net biçimde anlaşılabilir. Dahası elit icracıların müzikal performanslarını mümkün kılanın da icrayı değerlendiren ve geribildirim sağlayan toplumsal/kültürel bağlam olduğu aşikardır. Tecumseh Fitch, bilişsel müzikoloji araştırmalarının son yirmi yıl içinde, müzik hakkında hiçbir şey bilmediğini iddia edenler de dahil olmak üzere, eğitimsiz dinleyicilerin, müziksel ilkelere dair zengin bir örtük kavrayışı işaret eden, karmaşık algısal ve bilişsel yetenekler sergilediklerine dair bulgular ortaya koyduğuna dikkat çeker (Fitch, 2015:5). Bu çalışmada dinleyici müzikalitesi bu nedenle kapsama dahil edilmiştir ve böylece (eğitimsiz de olsa) dinleyicinin müziğe dair sahip olduğu “örtük bilgi” konusunda katılımcıların fikirleri alınmıştır. Yanıtlar, dinleyici müzikalitesinin de tıpkı icracılar gibi müzik dinleme yoluyla güçlendirilebileceğini vurgulamaktadır. Katılımcılar mesleki donanımları ile uyumlu olacak biçimde sistematikleştirilmiş, eğitici ve eleştirel müzik dinleme pratiklerinin dinleyici müzikalitesinin artırılmasında işlevsel olacağına dikkat çekmiştir. Otacıoğlu (2017:179) ise bu olguyu, “ortak sanatsal-estetik yaşam alanlarının bulunması” şeklinde ifade ederek, didaktik olmayan ancak müzikal iletişimi mümkün kılan kültürel bir bağlamı işaret eder.

SONUÇ

Biyomüzikoloji, etnomüzikoloji ve çalgı eğitimi müzikaliteyi kendi perspektifleri, bilimsel kaygıları ve amaçları ile uyumlu biçimde tanımlamaktadırlar. Dolayısıyla biyomüzikoloji, “insan türü neden müzik yapar?”, “Müzik icrası insana özgü müdür, yoksa başka canlı türleri ile paylaşılan bir özellik midir?” gibi soruları yanıtlama kaygısı ile hareket ettiğinden, insan müzikalitesinin en temel yapıtaşlarını ortaya çıkarmaya ve türe olan yaygınlığını anlamaya çalışmaktadır. Bu nedenle türün bireyleri arasında paylaşılan temel niteliklere (vokal öğrenme, bağıl perde algısı, ritim algısı, ritmik öngörü oluşturabilme vb) odaklanmak biyomüzikolojik soruların yanıtlanması açısından merkezi niteliktedir. Öte yandan gelişkin ve incelikli müzikal birikimleri (sanat müziği gelenekleri, dönemsel ve yöresel tavırlar vb) “en doğru” biçimde icra edebilecek müzisyenlerin yetiştirilmesine odaklanan bir disiplin olarak çalgı eğitiminin öncelikli kaygısı, tür olarak insanın sahip olduğu temel müzikal becerileri ortaya çıkarmak değil türün bireyleri arasında bu beceri ve yatkınlıklara en yoğun biçimde sahip olan bireylerin belirlenerek, bunların yetkin icracılara dönüştürülmesidir. Bir başka deyişle biyomüzikolojinin müzikaliteye ilişkin soru ve kavrayışları türlerarası bir kapsayıcılığa sahip olmaya çalışırken çalgı eğitimi bir

disiplin olarak müzikalite sahibi bireylerin belirlenmesi ve yetiştirilmesi konusunda olabildiğince seçici davranma eğilimindedir. Bu iki uç yaklaşımın ortasında ise etnomüzikolojinin karşıkültürel ve eleştirel müzikalite kavrayışı durmaktadır. Kendi döneminde etnomüzikoloji camiasının en etkileyici figürlerinden biri olan John Blacking, “İnsan ne kadar müzikaldir?” (How musical is man?) sorusunu, Batılı modern müzik eğitiminin seçici (ve seçkinci) tavrına karşı, eşitlikçi bir kavrayış geliştirebilmek adına ortaya atmıştır. Blacking böylece, müziği yalnızca seçkin icracıların tekelinde gören modern Batılı zihniyeti eleştirerek, müzikal anlamda estetik olanın ve hatta neyin müzik olup olmadığının dahi kültürel bağlam içindeki toplumsal uzlaşılar yoluyla kurulduğuna dikkat çekerek şunu sorar: “Birkaç kişi daha ‘müzikal’ olacak diye çoğunluk ‘müzikal sayılmamak’ zorunda mıdır?” (Blacking, 1973:4).

Nitel bir araştırma olarak tasarlanan bu çalışmada müzikalite kavramının anlamlandırılabilmesi için önce biyomüzikoloji, etnomüzikoloji ve çalgı eğitimi literatürü gözden geçirildi. Bu aşamada birbiri ile ilişkili ancak çeşitli disiplinler farkları nedeniyle bazı açılardan birbirinden ayrışan iki temel müzikalite kavrayışı ortaya çıkarıldı. Bunlardan ilki biyomüzikoloji ve etnomüzikolojinin kapsayıcı yaklaşımıdır ve bu yaklaşım temel olarak insan müziği denilen sosyo-kültürel inşayı mümkün kılan biyolojik ve bilişsel yetileri anlamaya çalışır. Kültürlerarası ve türler arası karşılaştırmalı çalışmalar sonucunda tüm insan topluluklarının müzikal kültürleri ve müziksel davranışlar sergileyen çeşitli hayvan türlerinin müzikal üretimleri için açıklayıcı olabilecek temel unsurlar belirlenmiştir. Bu unsurlar biyoloji odaklı bir yaklaşımla; görelî perde algısı, perdenin tonal kodlanması, vuruş algısı ve ritmin metrik kodlanması (ya da ritmik tümevarım) şeklinde sıralanırken daha davranışsal ve kültürel bir perspektif şu dört temel unsura işaret eder: şarkı, davul çalma, sosyal senkronizasyon ve dans. Literatür taraması sırasında ayrıca çalgı eğitiminin, yukarıdaki tanımlara oranla daha spesifik ve eleyici bir müzikalite kavrayışına sahip olduğu görülmüştür. Buna göre müzikalite, bir icranın, eserin teknik, stilistik, biçimsel ve sanatsal gereklerine uygunluğuna işaret etmektedir.

Araştırmanın ikinci kısmında, Türkiye’deki çeşitli üniversitelerin bünyesindeki konservatuvarların Batı müziği bölümlerinde yine Batı müziği odaklı çalgı eğitimi veren uzmanlar ile görüşmeler gerçekleştirildi. Kapalı ve açık uçlu sorular içeren bir soru kağıdının uygulanması şeklindeki bu görüşmelerde amaç, katılımcıların müzikalite ile ilgili kavrayışları, tanımlamaları, uygulamaları ve tüm bunları nasıl ifade ettikleri hakkında bilgi edinmektir. Bu görüşmelerden elde edilen yanıtlar, tanımlayıcı etiketler biçiminde kodlanarak genel bir görünüme ulaşıldıktan sonra bulgular biyomüzikoloji ve etnomüzikoloji literatüründen sağlanan bilgiler ile ilişkili biçimde yorumlandı.

Müzik pedagojisi, müzikalitenin çeşitli unsurları barındıran çok bileşenli bir yapı olduğu konusunda biyomüzikoloji ile ortaklaşırken müzikal algı ya da müzik yeteneği olarak belirtilebilecek biyolojik yetiye ek olarak artikülasyon, stil, tavır, entonasyon, teknik yeterlilik ve nüans çeşitliliği gibi daha spesifik öğeleri de müzikalitenin bileşenleri olarak görmektedir. Bu spesifik unsurlar kültüre özgü ve toplumsal uzlaşımın öğeleri oldukları için biyomüzikoloji açısından ikincildir. Öte yandan biyomüzikoloji açısından temel önemde olan dinleyici müzikalitesi (eğitilmiş icracı olmayan sıradan dinleyicinin müziğe ilişkin örtü bilgi ve becerileri), çalgı eğitimi açısından pedagojik süreçlerin ilgi odağının dışındadır. Buna rağmen her iki yaklaşım da bireylerin müzikalitetlerinin geliştirilebilmesinde dinleme (ya da müziğe maruz kalma) süreçlerine önem atfederler. Dolayısıyla her iki perspektif açısından da müzikalite (ya da müzikal yetenek/beceri) doğuştan potansiyel olarak sahip olunan bir yeti iken bu potansiyelin gerçekleşmesinde çevresel etkenler çok önemli bir pay sahibidir. Ancak çevresel etkenler söz konusu olduğunda biyomüzikoloji daha çok gündelik yaşam içinde müzikle kendiliğinden kurulan ilişkiyi, profesyonel icracılar kadar sıradan dinleyiciyi ve farklı kültürel bağlamları ön plana alırken çalgı eğitimi, yapılandırılmış öğrenim süreçlerine ve profesyonel icracılar ile onların müzikal pratiklerine odaklanır. Etnomüzikolojik ve biyomüzikolojik açıdan seçkin icracılara odaklanan araştırmalar, müzikalitenin anlaşılabilmesi açısından bizi çoğu zaman yanlış yönlendirse de “bu, müzik uzmanlığının açıklayıcı bir faktör olarak göz ardı edilmesi gerektiği anlamına gelmez: çok yetenekli müzisyenler ve eğitimsiz dinleyiciler arasındaki zıtlıklar, mekanik ve gelişimsel soruları ele almaya yardımcı olacak, değerli bir veri kaynağı sağlayabilir” (Fitch 2015:5). Sonuç olarak disiplinlerarası çalışma ve perspektiflerin giderek artan oranda akademik çevrelere hakim olmasının da gösterdiği gibi kavramları, disiplinlerarası ilişkiler bağlamında, daha esnek biçimde tanımlamak ve bu bakışın kazanımlarını farklı disiplinlere uygulamak elzemdir.

KAYNAKÇA

- Aslan, U. (2017) “Negotiating Biological and Cultural Features of Music: Towards the Field of Biomusicology”, *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, Vol. IX, No. 1, 2017 0975-2935, DOI: <https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v9n1.02>
- Aydınöğlü, O. (2014) *Çağdaş Türk Bestecilerinin Piyano Eserlerinin Akademik Piyano Eğitimi Açısından İncelenerek Piyano Eğitim Seviyelerine Göre Sınıflandırılması*, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Yayınlanmamış doktora tezi.
- Arapgirlioğlu H. ve Uludağ A. K. (2011) “Klasik Gitar Eğitiminde Müzikalite Kavramının Öğretimine Yönelik Bir İnceleme”, *e-Journal of New World Sciences Academy*, 2011, Volume: 6, Number: 4, pp.485-494.
- Blacking, J. (1973) *How Musical Is Man?*, University of Washington Press, Seattle, USA.
- Brändström S. (1999) “Music Teachers’ Everyday Conceptions of Musicality” *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, Summer, 1999, No. 141, The 17th International Society for Music Education: ISME Research Seminar (Summer, 1999), pp. 21-25.
- Dissanayake, E. (2009) “Root, leaf, blossom, or bole: Concerning the origin and adaptive function of music”, (Ed.) S. Malloch ve C. Trevarthen içinde *Communicative Musicality*, Oxford University Press, 2009, 17-29.
- Fitch, T. (2015) “Four Principles of Biomusicology” *Phil. Trans. R. Soc. B* 370: 20140091, <https://doi.org/10.1098/rstb.2014.0091>
- Graham, R. (2015). “Noisy Silence, and Silent Noises”, *Journal of Biomusical Engineering*, 3(1): 108. DOI: 10.4172/2090-2719.1000e108
- Hallam, S. (2016) “Musicality”, (Ed.) G. E. McPherson içinde, *The Child as Musician: A Handbook of Musical Development*, Second Edition, Oxford University Press, UK, pp. 67-80.
- Honing, H., ten Cate C., Peretz, I, Trehub, S. E. (2015) “Without it no Music: Cognition, Biology and the Evolution of Musicality”, *Phil. Trans. R. Soc. B* 370: 20140088, <http://dx.doi.org/10.1098/rstb.2014.0088>
- Honing, H. (2018) *The Origins of Musicality*, (Ed.) Henkjan Honing, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, USA.
- Honing, H. (2019) *The Evolving Animal Orchestra: In Search of What Makes Us Musical*, çeviri: Sherry Macdonald, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, USA.
- Jaffurs, S. E. (2004) “Developing Musicality: Formal and Informal Practises”, *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, Vol. 3, Issue: 3 (December 2004). http://act.maydaygroup.org/articles/Jaffurs3_3.pdf

- Keleş, A. (2021) “Balina Şarkısı: Kambur Balina Megaptera Novaeangliae Kültürlerinde Müzikal Pratikler”, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2021 Vol.9 No.3 Özel Sayı 2961-2982. DOI 10.12975/rastmd.2021932
- Levitin, D. J. (2015) *Müziğin Etkisindeki Beyin: Bir Saplantının Bilimsel İncelemesi*, çeviri: Ali Sinan Çulhaoğlu, Pegasus Yayınları, İstanbul.
- Otacıoğlu, S. (2017) “Müzikalite, Müzikal Performans ve Müzikal Becerilerin Gelişmesi”, *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 12, Temmuz 2017: 171-187.
- Rice, T. (2014) *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York, USA.
- Tarkum, E. (2006) “Keman Öğretiminde Müzikaliteyi Etkileyen Temel Faktörler”, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Aralık 2006, Cilt 8, Sayı 2: 127-130.

İnternet Kaynakları

- URL-1 - https://dictionary.onmusic.org/terms/2288-musical_(Erişim Tarihi: 03 Temmuz 2022).

EK 1.

MÜZİKALİTE ARAŞTIRMASI İÇİN SORU KAĞIDI

Hazırlayan: Dr. Öğr. Üyesi Ali Keleş
Trabzon Üni. Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü

Merhaba, öncelikle bu araştırmaya katılmayı kabul ettiğiniz için çok teşekkür ederim. İlk kısımda bazı kişisel sorular, ikinci kısımda ise “müzikalite” kavramı ile ilgili sorular mevcuttur. Kişisel bilgilerinizin hiçbir şekilde kamuya açıklanmayacağından emin olabilirsiniz. Yanıtlarınızı noktalı kısımlara ve soruların altındaki boş satırlara yazabilirsiniz. Yanıtların uzunluğu dilediğiniz kadar olabilir. Şıklı sorularda doğru olduğunu düşündüğünüz yanıtın altını çizebilirsiniz, rengini değiştirebilir ya da vurgulayabilirsiniz.

Lütfen “Bilgilendirilmiş Onam Formu”nu imzalayıp araştırmacıya göndermeyi unutmayınız.

Tekrar teşekkürler, iyi çalışmalar...

KİŞİSEL SORULAR

1. Adınız Soyadınız:
2. Doğum yılınız:
3. Müzik eğitiminizi hangi kurum(lar)da aldığınızı aşağıdaki şıklara, yıl belirterek yazınız.
 - a. Lisans öncesi:
 - b. Lisans seviyesi:
 - c. Yüksek lisans:
 - d. Doktora veya Sanatta Yeterlik:
 - e. Varsa diğer:
4. Çaldığınız enstrüman:
5. Şu an hangi çalgının eğitimini veriyorsunuz?
6. Şu an müzik eğitimi veren bir kurumda yer alıyor musunuz? (Yanıtınız “Evet” ise kurumu ve bölümünüzü aşağıya belirtiniz).
.....
.....
7. Akademik bir ünvanınız var mı?
 - a. Prof. veya Prof. Dr.
 - b. Doç. veya Doç. Dr.
 - c. Dr. Öğr. Üyesi
 - d. Öğr. Gör.
 - e. Arş. Gör.
 - f. Akademik ünvanım yok

MÜZİKALİTE SORULARI

- 8.** Sizce müzikalite nedir? Kısaca yazınız.
- 9.** Sizce müzikaliteyi oluşturan unsurlar nelerdir (maddeler halinde de yazabilirsiniz)?
- 10.** Sizce müzikalite önemli bir olgu mudur? Yanıtınız “evet” ise nedenini kısaca açıklayınız.
- 11.** Sizce “müzikalite” için aşağıdaki dört şıktan hangisi doğrudur?
- sonradan kazanılan teknik ve duyuşsal beceriler ile ilgilidir
 - doğuştan edinilmiş genetik bir niteliktir/eğilimdir
 - her ikisinin bileşimidir
 - hiçbiri
- 12.** Eğer yukarıdaki soruya yanıtınız “c” ya da “d” şıkkı ise nedenini kısaca açıklayınız.
- 13.** İcracının müzikalitesinin geliştirilmesi için hangi yöntem ve teknikler uygulanmalıdır?
- 14.** Sizce müzikalite, dinleyici için de gerekli bir olgu mudur?
- Evet
 - Hayır
- 15.** Yukarıdaki soruya yanıtınız evet ise sizce dinleyici müzikalitesi nasıl artırılabilir?
- 16.** Sizce müzikalite konusunda, araştırmacının sormayı unuttuğu ancak üzerinde konuşulması gereken başka nokta(lar) var mı? Varsa nelerdir?



BÖLÜM 2

TÜRKİYE'DE SES VE DİKSİYON EĞİTİMİNİ İLİŞKİLİ OLARAK ELE ALAN ÇALIŞMALARA GENEL BİR BAKIŞ

Cahit Yücel BORAN¹

¹ Ankara Üniversitesi, Türkiye, Doktora Öğrencisi, cahityboran@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-5362-3821

GİRİŞ

Ses ve konuşma, insan varlığının türdeşleri ile olan doğal ilişkileri ve bağlantıları açısından bakıldığında, gündelik yaşamda akla gelen ilk olgulardan biridir. Sıklıkla dile getirildiği gibi, sosyal bir varlık olarak insan yeme, içme, barınma gibi zorunlu biyolojik etkinliklerinden; karmaşık entelektüel üretimlerine kadar hemen her işinde, konuşma ve yazı dilini kullanır. Bilginin aktarılması, biriktirilmesi ve kayıt altına alınması için de çok eski çağlardan beri yine konuşma ve yazıya, yani kısaca dile başvurulduğu bilinir. Diksiyon sözcüğü ile tanımlanan konuşma sanatı ise TDK dijital sözlüğünde Fransızca ‘diction’ kelimesinden türemiş bir isim olarak ifade edilir ve “seslerin, sözlerin, vurguların, anlam ve heyecan duraklarını kurallarına uygun olarak söyleme biçimi”, “Konuşulan dilin incelenmesi ve kullanılması”, “Duru, açık vurgulama ve çıkaklara tam uyarak konuşma” cümleleriyle tanımlanır (Türk Dil Kurumu, 2022). Bu bağlamda diksiyon, bir yandan her ulusun ve dilin kendine özgü yapısından kaynaklı bir konu olduğu için, ulusal bir nitelik taşıırken; bir yandan da dünyadaki tüm dillerin kendilerine özgü sistematik bir söylenişe sahip olmaları sebebiyle evrensel niteliktedir. Yani Türkçenin diksiyonu Türkler için, İngilizcenin diksiyonu İngilizler için ayrı ayrı birer ulusal olgu iken; diksiyon sanatının dillerden ve uluslardan bağımsız olarak ele alındığında insanın iletişim etkinliği açısından dünyanın her yerinde var olan genel, evrensel bir olgu olduğu da söylenebilir.

Toplumlar için ulusal ve evrensel anlamlar taşıdığı anlaşılan diksiyonun; kimi zaman ve kaynaklarda konuşma sanatı, konuşma eğitimi, retorik ya da hitabet gibi sözcüklerle de ifade edildiği görülür. İsimlendirmedeki çeşitliliğin sebeplerinin uzun tarihsel bir mirasın varlığından kaynaklandığı söylenebilir. Diksiyon çalışmalarının zaman içinde zenginleşerek alt çalışma dallarına ayrılması da bu durum için başka bir sebep olarak belirtilmelidir. Topluluk önünde konuşma eğitimini çok geniş bir çizgide ele alan Bailey’e (2019) göre bu tarihsel gelişim Eski Yunan ve Roma’dan, Orta Çağ Avrupa’sı ve Rönesans’a; buradan da 19. yüzyıl Amerikan eğitim sistemine kadar açılır. Sansom’a (2019) göre ise konuşma eğitiminin kökenleri tıpkı batı tarzı şarkı söyleme gibi eski Yunanlılara kadar dayanmakla birlikte; bu alana dair tüm konular yüzyıllar boyunca kesişmiş, birbirilerini etkileyip ses pedagojisini bir eğitim ve meslek olarak resmileştirmiştir.

Diksiyon, başta tiyatro ve sinema oyuncularını olmak üzere; bir yandan eğitimcileri, din adamlarını, hukukçuları ve politikacıları; bir yandan da spikerleri yakından ilgilendirir. Çünkü adı anılan meslek grupları ve akla gelebilecek benzerleri, -en genel ifade ile profesyonel konuşmacılar ve/veya profesyonel ses kullanıcıları olarak bilinirler. Bu mesleklerin icracıları, dilin aynası olarak tanımlanabilecek bir görev kodunu taşıdıkları

için konu ile ilgili tartışmaları ve dikkatleri kendilerine çekerler. Oysa gerçekte dil, bilinen ulusal ve toplumsal işlevlerinden ötürü, toplumun tüm fertlerini ilgilendirir. Şenbay'a göre Diksiyon çalışmaları tüm toplum için yararlıdır. Herkese toplulukta söz söyleme fırsatını veren zamanımızda; düşüncelerin, duyumların başkalarına iyi, doğru ve ilgi çekebilecek şekilde aktarılabilmesi için diksiyon eğitimi gereklidir (Şenbay, 1997, s. 2).

Ülkemiz diksiyon eğitimi tarihi incelendiğinde, alanda ilk çalışmaların, batıya göre hayli geç kalınarak, çok yakın bir zaman sayılabilecek olan 1940'lı yıllarda başladığı görülür. Bu çalışmalar, ihtiyaçlara yönelik olarak hazırlanmış ders kitaplarından oluşur. Diksiyon sanatı üzerine yazılmış söz konusu bu kitaplar, sahne sanatlarından kök almıştır. Alan yazın taramasında rastlanılan ilk eser, İ. Galip Arcan'ın 1947 yılında hazırlanmış olduğu "Tiyatroda Diksiyon" adlı kitaptır. Ardından sırasıyla; Nüzhet Şenbay'ın 1972 tarihli "Alıştırımlı Diksiyon Sanatı", Suat Taşer'in 1978 tarihli "Konuşma Eğitimi" ve Can Gürzap'ın 1999 tarihli "Konuşan İnsan" ile 2006 yılında aynı eserin genişletilmiş bir versiyonu olarak hazırladığı "Söz Söyleme ve Diksiyon" kitapları gelir. Özellikle 1980'li yıllardan sonra radyo ve televizyon dünyasının gelişimi ile sunuculuk, spikerlik, seslendirme ve dublaj gibi sektörlerin büyüdüğü ve dolayısıyla alandaki ihtiyacın belirgin bir şekilde arttığı görülmüştür. Bu dönemde Raif Özben'in 1989 tarihli "Türkçe Diksiyon" çalışması ve ünlü haber spikeri Ülkü Giray'ın 2001 tarihli "Güzel Konuşma ve Okuma Kılavuzu" isimli kitabı öne çıkan çalışmalardır.

TRT ve Devlet Tiyatroları kökeninden gelen çalışmalar dışında son 25 yılda akademik çalışmaların varlığından da söz edilebilir. Türkiye'deki diksiyon eğitimi üzerine yapılmış akademik çalışmaların durumu, dağılımı, konuya yaklaşımları ve vardıkları sonuçların kategorize edilerek tartışılması bu araştırmanın problem durumunu oluşturmaktadır. Bu çerçevede aşağıdaki araştırma sorularının yanıtları aranacaktır.

1. Ses ve diksiyon eğitimi disiplinlerini ilişkili olarak ele alan makale ve lisansüstü çalışmaların kurumsal dağılımları nasıldır?

2. Ses ve diksiyon eğitimi disiplinlerini ilişkili olarak ele alan makale ve lisansüstü tezlerin metodolojik yaklaşımları nasıldır?

3. Ses ve diksiyon eğitimi disiplinlerini ilişkili olarak ele alan makale ve lisansüstü tezlerin sonuçları bakımından benzerlik ve farklılıkları nelerdir?

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma literatür taraması modelindedir. Literatür taramaları

zaman zaman bir özetleme, derleme çalışması olarak ifade edilseler de gerçekte kaynakların özetlenmesinden çok daha fazlasıdır hem özeti hem de sentezi birleştiren bir organizasyon modeline sahiptir (Library Services for Undergraduate Research, 2021).

Snyder'a (2019) göre literatür taramaları araştırmanın yapıldığı farklı ve disiplinler arası alanlara genel bir bakış sağlamaya yardımcı olabilir. Ek olarak bu çalışmalar, kanıt göstermek için de araştırma bulgularını sentezlemenin etkili bir yoludur.

Bir alanda literatür taraması yapılırken hem basılı hem de elektronik belgelerin gözden geçirilmesi, değerlendirilmesi amacıyla planlı bir süreç işleme konulur. Nitel araştırma geleneğinde var olan öteki analizci yaklaşımlarda olduğu gibi doküman analizinde de anlam olgusunu açığa çıkarma çabası vardır. Bir yandan da bilgi üretiminin sağlanabilmesi için veriler incelenerek yorumlanır.

Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni, Türkiye'deki ses eğitimi ve diksiyon eğitimi birlikte ele alan lisansüstü tezlerden ve makalelerden oluşmaktadır. Araştırmanın örneklemi ise 12 Haziran 2022 tarihli Ulusal tez merkezi ve genel internet taramasından elde edilen 9 yüksek lisans, 6 doktora tezi ve 2 makale ile birlikte toplam 17 adet akademik yayındır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada, ses eğitimi ve diksiyon disiplinlerini ilişkili olarak ele alan mevcut yurt içi makale ve lisansüstü tez literatürünün sistematik bir şekilde incelenerek genel bir değerlendirilmesinin yapılması amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Alanyazında karşılaşılan Türkçe ve diksiyonla ilgili sorunlar çerçevesinde yapılan araştırmalarda ağırlıklı olarak gündelik dil ön plana çıkar. Göçer'in (2013) çalışmasında elde ettiği bulgulara göre Türkçenin en önemli sorunu, dilimizin özensiz ve yanlış kullanımudur. Avcı ve Topçu'ya (2021) göre sosyal medya şair ve yazarlarının birçok kişiye ulaşmak ve dikkat çekmek adına ürünlerini hızlı ve özensiz bir şekilde meydana getirmeleri, yabancı kelimeleri kullanmaları, ürünlerini basit ve estetikten yoksun bir hale getirmektedir (s. 7). Öte yandan dil öğretiminde de sorunlar vardır. Anadili Türkçe olmayanlar için hazırlanan kaynaklar dikkat çekmektedir. En çok da kendi kendine Türkçe öğretimini konu alan kitapların incelenmesinde benzer sonuçların elde edildiğini belirtmek gerekir. Ermağan'a (2021) göre bu tür kitaplar telaffuz becerisi uygulamaları açısından yetersiz kalmaktadır.

Bir yanda ülkemiz çapında dilin kullanımında ve öğretiminde

sorunlar yaşanırken; bir yanda da dil ve ses eğitiminde dünya ölçeğinde çalışmalar yapılmış, yoğun bilgi üretilmiştir. Aynı şekilde ülkemizde ses ve konuşma eğitimi, bilinen yakın akrabalıklarına rağmen ‘birbirinden ayrı’ disiplinler olarak görülmüş ve sıklıkla kendi eğitim çizgilerini takip etmişlerdir. Konuşma eğitimi, ses eğitiminde bir yan bileşen olarak görülse de iki disiplin arasında, batı ülkelerine benzeyen; köklü ve doğrudan bir çalışma ortaklığının yakın zamanlara kadar denenmediği görülmektedir. Ulusal tez merkezinin dijital arşivinde yapılan aramada, ses eğitimi ve diksiyon sanatını bir arada ele alan en eski çalışmanın, Ebedi’nin (1996) “Ses Eğitiminde Artikülasyon” başlıklı yüksek lisans tezi olması, bu tarihsel gecikme tespitini güçlendirmektedir. Bu makale alanda yapılan çalışmaları kategorik biçimde eksikleri ve çözüm önerileriyle birlikte ortaya koyarak araştırmacılara alan açması bakımından önem taşımaktadır. Bu çerçevede 3 araştırma sorusunun yanıtları aranacaktır; (a) Ses ve diksiyon eğitimi disiplinlerini ilişkili olarak ele alan makale ve lisansüstü çalışmaların kurumsal dağılımları nasıldır? (b) Ses ve diksiyon eğitimi disiplinlerini ilişkili olarak ele alan makale ve lisansüstü tezlerin metodolojik yaklaşımları nasıldır? (c) Ses ve diksiyon eğitimi disiplinlerini ilişkili olarak ele alan makale ve lisansüstü tezlerin sonuçları bakımından benzerlik ve farklılıkları nelerdir?

Verilerin Toplanması ve Çözümlemesi

Ses eğitimi ve diksiyon ile ilgili inceleme kapsamına alınacak çalışmaların belirlenmesinde, aşağıda sunulan adımlar izlenmiştir:

Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi’nin sisteminde 12.06.2022 tarihi itibarıyla yapılan literatür taraması sonucunda, başlığında ‘Ses Eğitimi’ anahtar kelimesi içeren toplam yirmi sekiz adet doktora tezine ulaşılmıştır. Bu çalışmalardan yirmi dört tanesinin geleneksel ya da Batı temelli şarkı söyleme teknikleri, beden-ses-nefes gibi alanın kendine has teknik bileşenleri ile ilgili çalışmalar olduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda yirmi dört çalışmanın salt ses eğitimini konuları ile ilgili olmalarından dolayı araştırma kapsamı dışında bırakılmışlardır. Geriye kalan dört adet tezin ise ses eğitimi ve diksiyon sanatını bir arada ele aldıkları anlaşılmış ve araştırma kapsamına alınmalarına karar verilmiştir.

Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi’nin sisteminde 12.06.2022 tarihi itibarıyla yapılan literatür taraması sonucunda, başlığında Ses Eğitimi anahtar kelimesini içeren toplam yüz adet yüksek lisans tezine ulaşılmıştır. Bu çalışmalardan seksen beşinin salt ses eğitimini ya da ses eğitimine has, birbirinden farklı teknik konuları kapsadıkları tespit edilmiş ve araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır. Geriye kalan yedi adet tezde ise ses eğitiminin diksiyon sanatı ile birlikte ele alındığı anlaşılmış ve araştırma kapsamına alınmalarına karar verilmiştir.

Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi'nin sisteminde 12.06.2022 tarihi itibarıyla yapılan literatür taraması sonucunda başlığında Diksiyon anahtar kelimesini içeren toplam yirmi adet yüksek lisans tezine ulaşılmıştır. Bunlardan yalnızca ikisinin araştırma konusu ile ilişkili olduğu anlaşılmış ve araştırma kapsamına alınmıştır.

Başlığında ses eğitimi ibaresi bulunup, diksiyon sözcüğü bulunmayan ancak onun yerine bu terimin yakın bileşenleri olan konuşma becerisi, artikülasyon, boğumlanma ve fonetik gibi sözcükleri içeren 4 ayrı çalışma da araştırma kapsamına alınmıştır.

Sonuç olarak bu bölümde, ses ve diksiyon eğitimini ilişkili olarak ele alan ilgili yurt içi lisansüstü literatüründe yer alan toplam on beş tez ile birlikte yapılan internet taramasında elde edilen 2 adet makalenin sistematik bir özeti, analizi ve yorumlanması sunulmuştur.

BULGULAR

Bu bölümde, araştırma kapsamında incelenen çalışmalar, araştırma soruları üzerinden adım adım çözümlenerek bulgulara ulaşılabilecek ve bölüm sonunda yorumlayıcı açıklamalara varılacaktır.

Birinci Araştırma Sorusuna İlişkin Bulgular

Tablo 1'de birinci araştırma sorusu için incelenen tezlerin kurumsal dağılımları sunulmuştur.

Tablo 1 Tezlerin Kurumsal Dağılımları

Tez	Okul	Şehir
Sarıtaş (2019)	Sivas Cumhuriyet Üniversitesi	Sivas
Tütüncü (2018)	Haliç Üniversitesi	İstanbul
Kösreli (2016)	İnönü Üniversitesi	Malatya
Ünal (2015)	Anadolu Üniversitesi	Eskişehir
Sönmez (2014)	Adıyaman Üniversitesi	Adıyaman
Gürhan (2013)	Gazi Üniversitesi	Ankara
Aycan (2012)	Gazi Üniversitesi	Ankara
Evren (2011)	Selçuk Üniversitesi	Konya
Nurol (2009)	Selçuk Üniversitesi	Konya
Evren (2006)	Selçuk Üniversitesi	Konya
Ertuğrul (2006)	Afyon Kocatepe Üniversitesi	Afyonkarahisar
Sazak (2001)	Gazi Üniversitesi	Ankara
Halvaşi (1999)	Marmara Üniversitesi	İstanbul
Yavçan (1997)	Dokuz Eylül Üniversitesi	İzmir
Ebedi (1996)	Dokuz Eylül Üniversitesi	İzmir

Tablo 2'de araştırma kapsamında incelenen makalelerin kurumsal dağılımları sunulmuştur.

Tablo 2 Makalelerin Kurumsal dağılımları

Makaleler	Yayıncı ya da Kurumlar
Çakan ve Gül (2018)	Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi
Canbay (2018)	Türkiye Din Eğitimi Araştırmaları Dergisi

İkinci Araştırma Sorusuna İlişkin Bulgular

Tablo 3'te ikinci araştırma sorusuna ilişkin bulguların sunumu için araştırma kapsamında incelenmiş lisansüstü çalışmaların metodolojik açıdan değerlendirilmesi yapılmıştır.

Tablo 3 Makale ve Lisansüstü Tezlerin Araştırma Modellerine Göre Dağılımları

Tezler ve Makaleler	Modeller				
	Tarama	Deneyisel	Vaka Çalışması	Odak Grup Görüşmesi	Doküman İncelemesi
Sarıtaş (2019)	X				
Tütüncü (2018)					X
Canbay (2018)				X	
Çakan ve Gül (2018)					X
Kösreli (2016)		X			
Ünal (2015)		X			
Sönmez (2014)	X				
Gürhan (2013)		X			
Aycan (2012)		X			
Evren (2011)		X			
Nurol (2009)		X			
Evren (2006)		X			
Ertuğrul (2006)	X				
Sazak (2001)			X		
Halvaşi (1999)	X				X
Yavçan (1997)					X
Ebedi (1996)					X
Toplam	3	7	1	1	5

Tablo 4'te ilgili araştırmalar çalışma grupları açısından sıralanmıştır.

Tablo 4 Araştırmaların Çalışma Gruplarına Göre Dağılımı

Tezler ve Makaleler	Çalışma Grupları
Sarıtaş (2019)	Ortaokul Öğrencileri
Tütüncü (2018)	-

Çakan ve Gül (2018)	-
Canbay (2018)	Din Görevlileri
Kösreli (2016)	Sınıf Öğretmenliği Bölümü Öğrencileri
Ünal (2015)	İngilizce Öğretmenliği Bölümü Öğrencileri
Sönmez (2014)	Bireysel Ses Eğitimi Öğretmenleri
Gürhan (2013)	Politikacılar
Aycan (2012)	Türkçe Öğretmenliği Bölümü Öğrencileri
Evren (2011)	İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü öğrencileri
Nurol (2009)	Radyo Televizyon Bölümü Öğrencileri
Evren (2006)	Ses Bozukluğu Hastaları
Ertuğrul (2006)	Ses Eğitimi Uzmanları
Sazak (2001)	Ses Eğitimi Uzmanları
Halvaşi (1999)	Ortaokul Öğrencileri
Yavçan (1997)	-
Ebedi (1996)	-

Tablo 5'te İlgili araştırmalar veri toplama araçları ve yöntemleri açısından incelenmiştir.

Tablo 5 Tezlerin ve Makalelerin Veri Toplama Açısından Dağılımı

Tezler ve Diğer Çalışmalar	Veri Toplama Araçları	Veri Toplama Yöntemleri
Sarıtaş (2019)	Görüşme Formu	
Tütüncü (2018)		Doküman Analizi
Çakan ve Gül (2018)		Doküman Analizi
Canbay (2018)	Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu	
Kösreli (2016)	Davranış Gözlem Formu	
Ünal (2015)	Ses Handikap İndeksi	
Sönmez (2014)	Anket	
Gürhan (2013)	Davranış Gözlem Formu	
Aycan (2012)		Doküman Analizi
Evren (2011)	KSDF ^{<?>} CSL Programı KİBF ^{<?>} SBSAF ^{<?>} BBSKD ^{F<?>}	
Nurol (2009)		
Evren (2006)	Hasta Bilgi Formu KİBF ^{<?>} SBSF ^{<?>} GRBAS Skalası	
Ertuğrul (2006)	Sözlü Görüşme	Doküman Analizi

Sazak (2001)	CSL Sözlü Görüşme	Doküman Analizi
Halvaşi (1999)	Anket Ölçek	Doküman Analizi
Yavçan (1997)		Doküman Analizi
Ebedi (1996)		Doküman Analizi

Üçüncü Araştırma Sorusuna İlişkin Bulgular

Tablo 6’da araştırmaya kapsamında incelenmiş tezler, üçüncü araştırma sorusunun çözümü için ulaştıkları sonuçlar yönünden ele alınmıştır.

Tablo 6 Lisansüstü Tezlerin Sonuçlarına Göre Dağılımı

Tezler	Sonuçlar
Sarıtaş (2019)	Ses eğitiminin ortaokul öğrencilerinin diksiyon kusurlarının düzeltilmesinde olumlu bir etkisi olduğu ve bu konuya dikkatlerinin çekilebilmesine yardımcı olduğu anlaşılmıştır.
Tütüncü (2018)	Ses icrasında öncelikle doğru nefes tekniğinin bilinmesi, eser sözlerinin anlaşılır bir şekilde telaffuz edilmesi ve eserlerin taşıdığı yöresel ağız özelliklerinin gözetilmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.
Kösreli (2016)	Ses eğitiminin sınıf öğretmeni adaylarının diksiyon becerilerinde iyileştirici etkileri olduğu ve bu konudaki hassasiyetlerine katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.
Ünal (2015)	Ses terapisi alan grubun, terapi sonrası akustik ses özellikleri incelenmiş ve terapi öncesindeki oranlar ile karşılaştırılarak bilimsel açıdan dikkate değer bir farklılık olduğu anlaşılmış, ses terapisinin etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.
Sönmez (2014)	Bireysel ses eğitimi dersi ile öğrencilere kurallara uygun, hoş ve etkili bir konuşma becerisinin öğretilebileceği görülmüş, ders saatlerinin azlığı yüzünden eğitimin hakkı verilerek gerçekleştirilemediği sonucuna varılmıştır.
Gürhan (2013)	Ses eğitimi uygulamalarının politikacıların konuşma becerilerine iyileştirici yönde etki ederek, dikkate değer gelişmeler sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.
Aycan (2012)	Ses eğitiminin verimli nefes tekniğinin öğrenilmesinde ve konuşmadaki vurgu hatalarının iyileştirilmesinde yapıcı katkıları olduğu; bu bağlamda seste yoğunluk, genlik ve yoğunluk gibi parametrelerde gözle görülür bir artış olurken, ses perdeleri parametrelerinde bir değişiklik gözlenmediği anlaşılmıştır.
Evren (2011)	Ses eğitiminin, İngilizce konuşma sorunlarının giderilmesinde olumlu etkilerde bulunduğu anlaşılmıştır.
Nurol (2009)	Ses eğitimi çalışmalarının herhangi bir sağlık sorunu taşımayan seslerde dikkate değer bir değişim sağlamadığı, ancak artikülasyon ve ses kalitesi ile ilgili bazı sorunlarda olumlu etki yaptığı anlaşılmıştır.
Evren (2006)	Ses eğitimi tekniklerinin vokal kord nodülü, mutasyonel falsetto gibi ses hastalıkları tedavi edilirken kullanılabilceği bilgisine ulaşılmıştır.

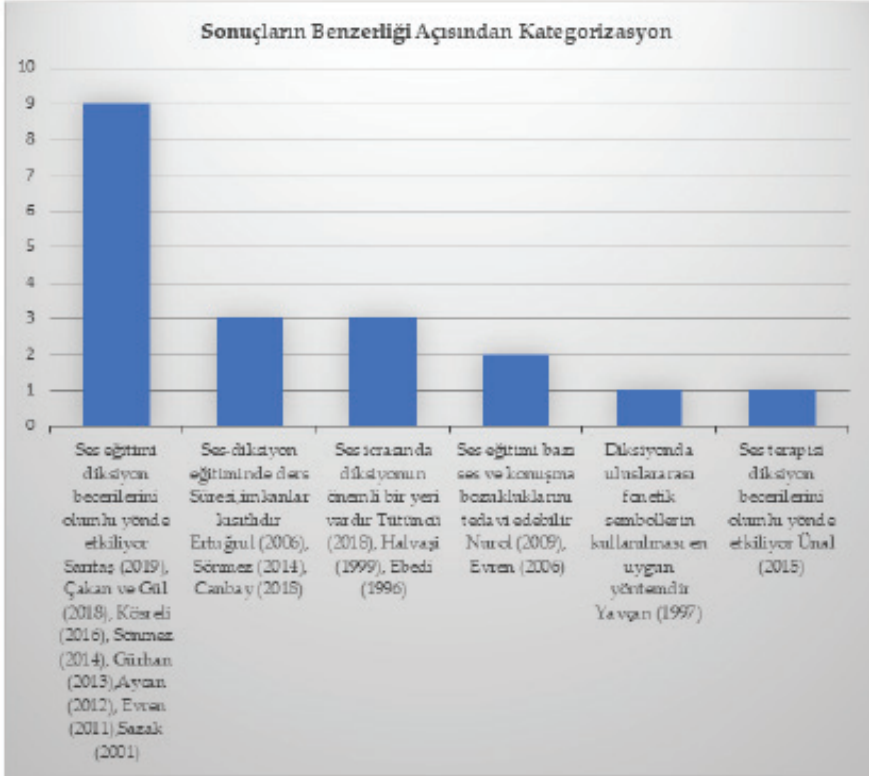
Ertuğrul (2006)	Konservatuvarlarda var olan diksiyon eğitiminde ders süresi, içerik, uygulama açısından sorunlar ve eksiklikler olduğu anlaşılmış; bu eğitime gereken önemin verilmediği sonucuna ulaşılmıştır.
Sazak (2001)	Deneyisel işlem sonucunda ise kadınlarda “a, “o”, “ö”, “u” ve “ü” vokallerinde, erkeklerde ise “a” ve “u” vokallerinde anlamlı fark olduğu anlaşılmıştır.
Halvaşı (1999)	Yöresel ağızların ötesinde, ulusal bir şarkı söyleme geleneğinin oluşturulabilmesi için ilköğretim aşamasından itibaren titizlikle yürütülecek bir Türkçe öğretimi ve okuma alışkanlığı eğitiminin verilmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.
Yavçan (1997)	İtalyanca, Almanca ve Fransızca repertuarın lirik diksiyonu icrasında uluslararası fonetik sembollerin kullanılmasının en uygun yöntem olduğu sonucuna ulaşılmıştır.
Ebedi (1996)	Solunum ve sesin oluşumun öğrenilmesinden hareketle, yüksek bir artikülasyon becerisi kazanılmasının ses eğitiminde önemli bir yeri olduğu sonucuna varılmıştır.

Tablo 7’de ilgili makaleler, sonuçları açısından sıralanmıştır.

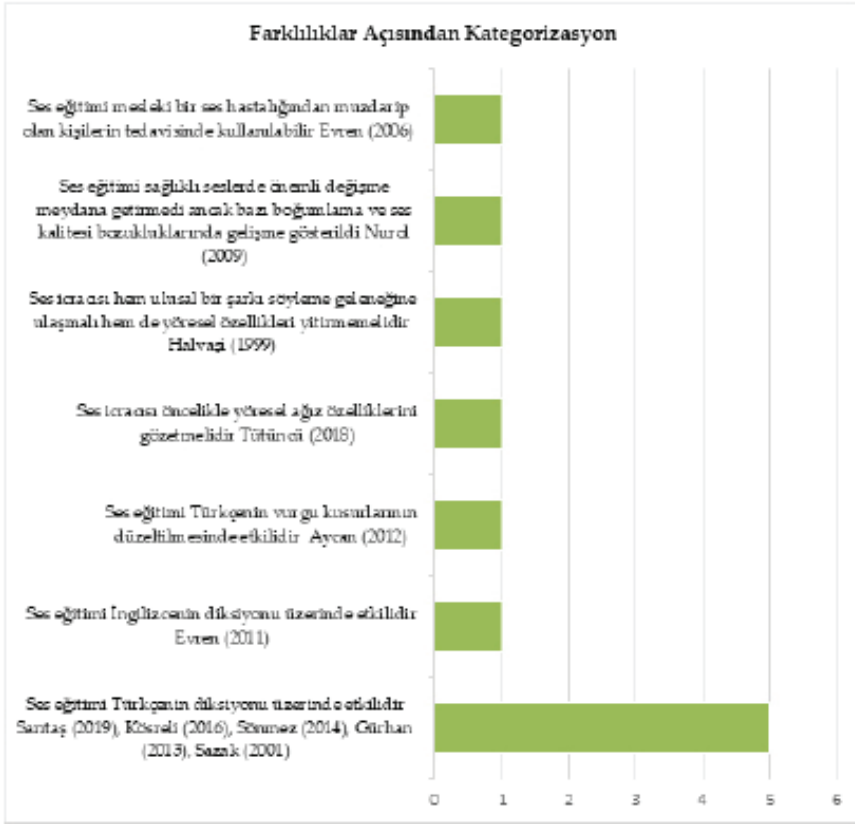
Tablo 7 Makalelerin Sonuçlarına Göre Değerlendirilmesi

Makaleler	Sonuçlar
Çakan ve Gül (2018)	Yurt içinde ve yurt dışında yapılan çalışmalarda ses eğitiminin konuşma bozukluklarının tedavisine olumlu yönde etki ettiği sonucuna ulaşılmıştır.
Canbay (2018)	Katılımcıların büyük çoğunluğunun mesleki farkındalık sahibi oldukları, müzik teorisi ve icra eğitiminin gerekliliği konularında görüş birlikteliklerine rağmen ulaşım ve zaman sorunlarından dolayı eğitimlerinden haberdar olmadıklarını belirttikleri ifade edilmiştir.

Şekil 1’de Araştırma kapsamında incelenen çalışmalar, sonuçlarının benzerlikleri yönünden ele alınmıştır.



Şekil 1 Tez ve Makalelerin Sonuçlarının Benzerliği



Şekil 2'de Araştırma kapsamındaki çalışmalar sonuçlarının ürettikleri farklılıklar açısından ele alınmıştır.

Şekil 2 Tez ve Makalelerin Sonuçlarındaki Farklılıklar

Sarıtaş (2019) betimsel nitelikteki çalışmasında, müzik dersi alan ortaokul öğrencilerinin Türkçeyi doğru ve etkin bir şekilde konuşabilmeleri için çocuk şarkılarından sözlerin kullanılabileceği düşüncesinden yola çıkmıştır. İlgili literatürün taranması ile elde edilen bilgilerle 5 haftalık bir eğitim programı hazırlanmıştır. Çalışma grubu olarak Sivas ilinde bulunan bir ilköğretim okulundan 12 öğrenci seçilmiş; veri toplama aracı olarak yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Görüşmelerden sağlanan nitel veriler içerik analizi yöntemi ile değerlendirmeye alınmış ve ses eğitimi çalışmalarının ortaokul öğrencilerinin diksiyon becerilerine olumlu katkılarda bulunduğu anlaşılmıştır.

Tütüncü (2018) literatür taramasına, kişisel görüş ve gözlemlere dayalı olan öğretici nitelikteki çalışmasında, ses icracılığı için makam ve nota bilgisinin tek başına yeterli olmadığı düşüncesinden hareket etmektedir. Araştırmacı, ses pedagojisi ile ilgili dünya genelinde kabul görmüş ölçütleri öğretici bir dille ele almıştır. Bunların başında doğru nefes

teknîği, müzik eserlerindeki sözlerin anlaşılır olması gerektiği, icracının diksiyon kurallarına hakimiyeti ve sesin rezonansının önemi gelmektedir. Araştırmacı ayrıca geleneksel eserler icrasında yöresel ağız-şive gibi olguların ciddiyle gözetilmesi gerektiğini savunmaktadır.

Kösreli (2016) çalışmasında, ses eğitiminin sınıf öğretmeni adaylarının konuşma becerilerini nasıl etkileyeceğini araştırmayı amaçlamıştır. Tekdenekli deneysel desenlerden AB modelinde yürütülen araştırmada, veri toplama aracı olarak Gürhan (2014) tarafından geliştirilen “Davranış Gözlem Formu” kullanılmıştır. Araştırmacı verileri 2015-2016 eğitim-öğretim yılında toplam sekiz haftalık deneysel uygulama sürecinde, Türkiye'nin Doğu Bölgesi'ndeki bir devlet üniversitesinde öğrenim gören on sınıf öğretmeni adayından elde etmiştir. Araştırmacı ses eğitimi uygulamalarının sınıf öğretmeni adaylarının diksiyon becerilerine olumlu katkılar sunduğu sonucuna ulaşmıştır.

Canbay (2018) çalışmasında, Türkiye'nin Batı Karadeniz Bölgesi'ndeki bir ilçede görev yapan din görevlilerinin diksiyon, ses ve nefes gibi başlıklar ile ve temel müzik eğitimi ile ilgili beklentilerini ve dinsel müzik biçimlerini icra ederken yaşadıkları güçlükleri kapsayan görüşlerini ortaya koyarak, buna yönelik çözüm önerileri geliştirmeyi amaçlamıştır. Odak grup görüşmesi yöntemi kullanılarak gerçekleştirilen araştırmada veriler, yarı yapılandırılmış görüşme formu işletilerek toplanmıştır. Toplam üç haftalık uygulama sürecinde veriler, bu ilçede görev yapan imam ve müezzinlerin oluşturduğu on altı kişilik gruptan elde edilmiştir. Araştırmacı bu araştırmada, (a) katılımcı din görevlilerinin çoğunluğunun mesleklerinin önemini ve güçlüklerini kavrayabildiklerini ancak beklentilerine uygun eğitim alamadıklarına, (b) katılımcıların sadece nefese, ses eğitimine değil aynı zamanda müzik teorisi ve makam bilgisi eğitimine de istekli oldukları, (c) tüm bu konularda icra ve eğitim açısından zayıf noktalar, sorunlar olduğu konusunda fikir birliği içinde olduklarına, (d) çeşitli sağlık problemleri olan görevlilerin bu çalışma kapsamında bir farkındalığa ulaştığına; çeşitli nedenlerden dolayı (zaman yetersizliği, ulaşım, coğrafi zorluklar) eğitimlerinden haberdar olmadıklarına ilişkin görüş belirttikleri sonucuna ulaşmıştır.

Çakan ve Gül (2018) çalışmalarında, ses eğitiminde kullanılan yöntemlerin konuşma bozukluğu tedavisinde kullanılan yöntemlerle ilişkisini ve ses eğitiminin konuşma bozukluklarının tedavisinde kullanılabilirliğini incelemeyi amaçlamıştır. Doküman analizi tekniği ile yürütülen nitel araştırmada, tedavisinde ses eğitiminin kullanılabileceği anlaşılabilir konuşma bozuklukları (boğumlama sorunları, kekemelik ve afazi) incelenmiştir. Bu araştırmada, genel olarak yurt için ve dışı kökenli ses eğitimiyle ilgili çalışmaların konuşma bozukluklarının tedavisinde olumlu yönde etki ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Özellikle nefes ve ses

egzersizleri ile şarkı söyleme uygulamalarının artikülasyon bozukluklarının ve kekemeliğin; ses egzersizleri ile şarkı söyleme uygulamalarının ise afazinin tedavisinde olumlu yönde etkilediği sonucuna ulaşmıştır.

Ünal (2015) çalışması, bu araştırma kapsamındaki diğer çalışmalardan farklı olarak ses terapisinin ses bozuklukları üzerindeki etkililiğini incelemektedir. Ancak İki önemli noktaya dikkat çekmek gerekir; birincisi, ses terapisi uygulamaları, ses eğitimi alanı ile bir ortaklaşma içindedir; ikincisi, ses bozuklukları konuşma edimi üzerinde de olumsuz sonuçlar doğurabilmektedir. Çalışma, bu bağlamda araştırma kapsamına alınmıştır. Araştırmacı, öğretmen adaylarında ses farkındalığı ve ses bozukluklarını önleyici ses terapisinin etkisini incelemiştir. Grup içi ve gruplar arası karşılaştırma yapılan ve ileriye dönük bağımlı iki örnek düzenli desen olarak tanımlanan bir araştırma modeli ile 26 öğretmen adayından oluşan bir katılımcı grubu oluşturulmuştur. Gruptan 9 kişiye ses terapisi uygulanmış ve sonucunda istatistiksel olarak anlamlı bir değişim gözlenmiştir.

Sönmez (2014) çalışmasında, Güzel Sanatlar Lisesi'nde uygulanan 12. sınıf bireysel ses eğitimi dersinin öğrencilerin kurallara uygun ve etkili konuşma becerilerine olan katkısına yönelik öğretmen görüşlerini incelemeyi amaçlamıştır. Tarama deseninde yürütülen araştırmada, demografik bilgi ve açık uçlu olarak tanımlanan sorulardan meydana getirilmiş bir anket kullanılmıştır. Araştırmada çözümlenen veriler, 2013-2014 eğitim-öğretim yılında, Türkiye'nin çeşitli illerinde çalışan ve bireysel ses eğitimi dersine giren toplam on yedi öğretmenden (on ikisi güzel sanatlardan, beşi diğer bölümlerden mezun) elde edilmiştir. Araştırmacılar bu araştırmada, bireysel ses eğitimi dersi aracılığıyla öğrencilere etkili ve doğru konuşma becerisini kazandırılabilmesine, ancak ders saatinin yetersizliğinden dolayı bu konuda başarılı olamadıklarını, öğretmenin bu bağlamda iyi bir rol-model olması gerektiğine ilişkin görüş belirttikleri sonucuna ulaşmışlardır.

Gürhan (2013) çalışmasında, ses eğitimi çalışmalarının politikacıların konuşma becerilerine etkisini incelemeyi amaçlamıştır. Tek-denekli deneysel desenlerden AB modelinde yürütülen araştırmada, veri toplama aracı olarak araştırma kapsamında geliştirilen "Davranış Gözlem Forumu'nun" kullanıldığı görülmektedir. Toplam sekiz haftalık deneysel uygulama sürecinde veriler, asgari düzeyde eğitilebilir müzikal yeteneğe sahip altı milletvekilinden elde edilmiştir. Araştırmacı bu çalışmada, ses eğitimi alanındaki egzersizlerin politikacıların konuşma becerilerini anlamlı derecede olumlu olarak etkilediği sonucuna ulaşmıştır.

Aycan (2012) doktora tezi çalışmasında, ses eğitimi uygulamalarının Türkçe konuşmada sorun olabilen vurgu kusurlarının giderilmesine ilişkin etkisini incelemeyi amaçlamıştır. Çalışma öncesi ve sonrasında deneysel

deseninde yürütülen araştırmada, Türk dilinin kullanımındaki vurgu kusurlarının, ses eğitimi çalışmalarının öncesi ve sonrasındaki farklılık durumu, “Vitalograph Alpha, model 6000 taşınabilir Spirometre cihazı (Vitalograph Alpha)” ve “PRAAT” ses analiz programıyla ölçülmüştür. Bir kısmı Atatürk’ün Gençliğe Hitabesi ve İstiklâl Marşı’ndan oluşan metinlerin uygulandığı iki buçuk aylık deneysel işlem sürecinde veriler, 2009-2010 eğitim-öğretim yılında Türkiye’nin İç Anadolu Bölgesi’ndeki bir devlet üniversitesinde öğrenim gören toplam yirmi dokuz Türkçe öğretmeni adayından elde edilmiştir. Araştırmacı bu araştırmada, (a) ses eğitimi için hazırlanmış egzersizlerin, nefes tekniğinin doğru hale getirilmesi ve vurgu yanlışlıklarının düzeltilmesinde yapıcı katkıları olduğu (b) bu açıdan süre, genlik ve yoğunluk gibi ses değerlerinde dikkat çeken bir artış gözlenirken, aralık uzaklarında (ses perdesi) değerlerinde bir yükseliş gözlenmediği sonucuna ulaşmıştır.

Evren (2011) doktora tezi çalışmasında, ses eğitimi uygulamalarının konuşma sorunlarının giderilmesine olan katkılarını incelemeyi amaçlamıştır. Deneysel desende yürütülen araştırmada veriler, 2008-2009 eğitim-öğretim yılında Türkiye’nin İç Anadolu Bölgesi’ndeki bir devlet üniversitesinin İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde öğrenim gören toplam yirmi sekiz öğrenci (on dördü kontrol grubuna, on dördü deney grubuna atanan) üzerinden toplanmıştır. Araştırmada veri toplama aracı olarak “Konuşma (Sesletim) Sorunlarını Değerlendirme ve Ses Bozukluğu Skoru Anket Formları”; seslerin akustik özelliklerinin değerlendirilmesi için ise “MDVP Advanced” ve “CSL Main” programları kullanılmıştır. Araştırmacı, (a) ses eğitimi uygulamalarının İngilizce konuşma sorunlarının giderilmesinde, (b) ses eğitiminin öğrencilerin sesli (vowel) ve sessiz “v” (consonant) harflerindeki sesletim sorunlarının giderilmesine, (c) öğrencilerin akustik ses özellikleri ve maksimum fonasyon süresi üzerinde olumlu yönde etkilediği sonucuna ulaşmıştır.

Nurol (2009) yüksek lisans tezi çalışmasında, ses eğitimi uygulamalarının spikerlik eğitimi sürecinde olan kişilerin ses kalitesi ve artikülasyon sorunlarının düzeltilmesine katkısını incelemeyi amaçlamıştır. Deneysel desende yürütülen araştırmada veriler, Türkiye’nin İç Anadolu Bölgesi’ndeki bir devlet üniversitesinin Radyo-Televizyon Bölümünün toplam on altı öğrencisi (sekizi kontrol grubuna, sekizi deney grubuna atanan) üzerinden toplanmıştır. Araştırmada veri toplama araçları olarak, “Kişisel Bilgi Formu”, “Konuşkanlık İndeksi Bilgi Formu”, “Ses Bozukluğu Skoru Anket Formu” ve “Görüş Bildirme Formu”; değerlendirme aracı olarak ise “Boğumlama ve Ses Kalitesi Bozukluğu Değerlendirme Formu” kullanılmıştır. Toplam on haftalık deneysel işlem sürecinde akustik verileri, devlete bağlı bir Tıp Fakültesi Kulak-Burun-Boğaz Anabilim Dalı Odyoloji Bilim Dalı ses laboratuvarında,

ses analizleri “CSL (Computerized Speech Laboratory)” ve bilgisayar ortamında “Multi Dimensional Voice” programları kullanılarak elde edilmiştir. Araştırmacı bu araştırmada uygulanan ses eğitiminin sağlık sorunu olmayan kişilerin seslerinde dikkate değer farklılık yaratmadığı, ancak perseptüel değerlendirme sonucu tespit edilmiş artikülasyon ve ses problemlerinde gelişme gösterdiği anlaşılmıştır.

Evren (2006)’in çalışması, öteki çalışmalardan farklı olarak ses eğitimi uygulamalarının ses hastalıkları üzerindeki tedavi edici etkilerine yoğunlaşmaktadır. Ancak kapsam içine alınan ses hastalıkları ve kullanılan ses eğitimi yöntemleri konuşma becerisini de yakından ilgilendirdiği için; çalışma, bu araştırmanın örnekleme dahil edilmiştir. Araştırmacı, Konya Selçuk Üniversitesi Meram Tıp Fakültesi K.B.B. Anabilim Dalı’na ses bozukluğu şikâyetiyle başvuruda bulunan ve konuşma seslerini, konumları gereği kullanmak durumunda olan öğretmen, avukat, din görevlisi gibi meslek gruplarından gelen hastalardan bir çalışma grubu oluşturmuştur. Araştırma betimsel çerçevede kurgulanıp, veriler deneysel yaklaşımla elde edilmiştir. Araştırma sonunda, ses eğitimi tekniklerinin bazı ses hastalıklarının (vokal kord nodülü, mutasyonel falsetto) tedavileri amacıyla kullanılabilceği görülmüştür.

Ertuğrul (2006) yüksek lisans tezi çalışmasında, mesleki müzik eğitimi veren konservatuvarlardaki diksiyon eğitiminin niteliği, ses eğitimi açısından diksiyonun önemi ve uzmanların bu konudaki görüşlerini incelemeyi ve bu sorunlara yönelik çözüm önerileri üretmeyi amaçlamıştır. Tarama modelinde yürütülen araştırmada, veri toplama aracı olarak araştırma kapsamında geliştirilen ve on iki sorudan oluşan yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Araştırma verileri, ikisi devlet konservatuvarında görevli toplamda altı uzmanla yapılan görüşmelerden elde edilmiştir. Bu araştırmada, (a) uzmanların diksiyon eğitiminin ses eğitimi açısından elzem olduğuna ve öncelikle öğrencilere bu önemin iyi şekilde kavratılması gerektiğine, (b) mesleki müzik eğitimi veren konservatuvarların diksiyon eğitiminin, derse ayrılan sürenin ve uygulamaların yetersiz olduğuna ve (c) bu eğitimi veren eğitimcilerin öncelikle kendi dilinde, edebiyatta ve müzikte iyi derecede yetkinliğe sahip olması gerektiğine ilişkin görüş belirttikleri ifade edilmiştir.

Sazak (2001) doktora tezi çalışmasında, ses eğitimi tekniklerinin artikülasyon mekaniğine ve Türkçe fonetiğine uygunluğunu incelemeyi amaçlamıştır. Araştırmada, uzman görüşleri için görüşme tekniği, öğrenci analizlerinin gerçekleştirilebilmesi için de saptanmış standartlar üzerinden ‘karşılaştırmalı değerlendirme modeli’ kullanılmıştır. Araştırma verileri, 2000-2001 eğitim-öğretim yılında Türkiye’nin İç Anadolu Bölgesi’nde bir devlet üniversitende öğrenim gören toplam on üç müzik öğretmeni adayı

ile ses eğitimi alanında uzman toplam dokuz öğretim elemanından elde edilmiştir. Deneysel veriler, devlete bağlı bir Tıp Fakültesi Kulak-Burun-Boğaz Anabilim Dalı Odyoloji Bilim Dalı Ses Laboratuvarında uygulanan, Fonolojik analiz sisteminden “KAY elementrics in CSL” programı kullanılıp, fonolojik analizleri yapılarak, öğrencilerin artikülasyon becerileri ölçülmüştür. Uzman görüşlerini tespit etmek için, on üçü ses eğitimi teknikleri hakkında, altısı artikülasyon ve artikülasyon mekaniği ile ilgili olmak üzere toplam on dokuz soru ile oluşturulmuş görüşme formu, veri toplama aracı olarak; “Kadın ve Erkek Sesli Seslerin Fonetik Yerleşim Şekilleri” ise değerlendirme aracı olarak kullanılmıştır. Araştırmacı bu araştırmada, (a) uzmanların ses eğitimi ve artikülasyon kavramlarının tanımında ortak bir görüşe varamadıkları, (b) uzman eğitimiçilerin öğrenci analizlerinin, belirlenen standartlara göre karşılaştırılması yapıldığında bulguların örtüşmediği ve (c) Türkçe söyleyişe uygun egzersizler uygulamadıkları, cinsiyete göre ses gruplarının artikülasyon özelliklerinde anlamlı fark olmadığı sonucuna ulaşmıştır. Deneysel işlem sonucunda ise bayanlarda “a”, “o”, “ö”, “u” ve “ü” vokallerinde, erkeklerde ise “a” ve “u” vokallerinde anlamlı fark olduğu anlaşılmıştır.

Halvaşi (1999) çalışmasında, alan araştırması modeliyle, kendine özgü serbest bir anlatım tercih etmiştir. Ağırlıklı olarak öğretici ve mesaj verici bir dilin kullanıldığı görülmüştür. Metodolojik açıdan tez metninde yeterli detay verilip verilmediği tartışmalı görünse de İstanbul’daki 4 ortaöğretim okuluna kayıtlı 15’şer öğrenciden bir çalışma grubu oluşturulduğu ve veri toplama aracı olarak anket kullanıldığı anlaşılmaktadır. Katılımcıların farklı bölgesel kimliklerden seçildiği araştırmada boğumlama, vurgulama, tonlama, nefes ve ses volümü gibi ölçütler incelenerek dildeki yöresellik anlaşılmaya çalışılmıştır. Araştırmacı bu anlayış içinde bir yandan yöresel ağızların kültürel özelliklerini yitirmemeyi, bir yandan da ulusallaşmış, üzerinden mutabakat sağlanmış bir şarkı söyleme dilinin oluşturulması gerektiğini savunmaktadır.

Yavçan (1997) çalışmasında, bu araştırma kapsamındaki diğer çalışmalardan farklı olarak, Türkçenin değil Avrupa dillerinden olan ve aynı zamanda şan eğitiminde önemli bir yer tutan İtalyanca, Almanca ve Fransızca’yı bir arada ele almayı tercih ettiği anlaşılmaktadır. Opera-şan bölümünün ihtiyaçları doğrultusunda yapılmış araştırmada didaktik bir anlayış hakimdir. Lirik diksiyonun önemi, Türkçenin genel özellikleri ve Türk alfabesinin fonetik karşılıkları gibi bilgilerin ağırlıklı olarak kullanıldığı görülmüştür. Araştırmacı şan sanat dalında İtalyanca, Almanca ve Fransızcanın diksiyon sanatı açısından doğru biçimde kullanılabilmesi için yapılan literatür taramasından hareketle, doğru ve etkili söyleniş için uluslararası fonetik sembollerin kullanılmasının en uygun yöntem olduğunu savunmaktadır.

Ebedi (1996) çalışmasında ses eğitiminde artikülasyonun önemini belirleme amacı güttüğünü ifade etmektedir. Solunum ve sesin oluşumunun öğrenilmesi, artikülasyon için söyleniş kurallarının mutlaka bilinmesi gerektiğinin savunulduğu araştırma, öğretici nitelikte bir anlayışla inşa edilmiştir. Araştırmacı, çalışmasının sonuç bölümünde yüksek bir artikülasyon becerisi kazanılmasının ses eğitiminde kayda değer bir yeri olduğunu vurgulamıştır.

Yurt Dışı Literatüründen Örnek Çalışmalar

Bu bölümde ses ve diksiyon eğitimi alanında yapılmış yurtdışı çalışmalarından 2 örnek sunulmuştur. Böylelikle araştırma kapsamında ele alınmış olan yurtiçi araştırmalarının bulgu ve yaklaşımlarının daha anlaşılır olabileceği düşünülmektedir.

Tower, Acton, Wolf, Wilson ve Young (2019) çalışmasında, ses eğitiminin oyunculuk öğrencilerinin seslerinin, akustik ve aerodinamik özellikleri üzerindeki etkisini incelemeyi amaçlamıştır. Deneysel desende yürütülen bu prospektif kohort çalışmasının verileri, 2015-2016 eğitim-öğretim yılında ABD'nin Ortadoğu Bölgesi'nde özel bir araştırma üniversitesine bağlı bir drama okulundaki toplam on dört lisansüstü drama öğrencisinden (öğrenimde ilk yılı olan) elde edilmiştir. Toplam sekiz ay süren araştırmanın ön test ve son test uygulamalarında veri toplama aracı olarak; VHI-10 (Voice Handicap Index-10), akustik verileri için KayPENTAX Visi-Pitch IV; aerodinamik verileri için ise PAS (Phonatory Aerodynamic System) kullanılmıştır. Araştırmacılar bu çalışmada, ses eğitimi alan drama öğrencilerinin, eğitimden sonra ses aerodinamiğinde iyileşmeler gösterdiği, seslendirme sırasında aktörler arasındaki temel sıklık ortalamasının arttığı sonucuna ulaşmıştır.

Lehto, Alku, Bäckström ve Vilkmán (2005) çalışmasında, (a) çağrı merkezi müşteri temsilcilerinin günün farklı zamanlarında ne tür ses semptomlarına sahip olduklarını ve (b) çağrı merkezi çalışanları için düzenlenen kısa süreli ses eğitimi programının etkilerini incelemeyi amaçlamıştır. Deneysel desende yürütülen çalışmada, iki günlük ses sağlığı eğitimi toplam kırk beş çağrı merkezi müşteri temsilcisine uygulanmıştır. Araştırmada veri toplama aracı olarak, öznel ses semptomlarına ilişkin sorulardan oluşan bir anket; ses eğitiminden önce, eğitimden beş hafta sonra ve eğitimden bir buçuk yıl sonra olmak üzere üç kez (her uygulama günün sabahı, öğleden öncesi, öğleden sonrası ve mesai sonu olmak üzere dört kez) uygulanmıştır. Araştırmacılar bu çalışmada, iki günlük ses eğitiminin çağrı merkezi müşteri temsilcilerinin ses semptomlarını olumlu yönde etkilediği sonucuna ulaşmıştır.

TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Genel görünüm ele alındığında bazı olumsuz noktalar göze çarpmaktadır. Öncelikle ses ve diksiyon eğitimi alanındaki çalışmaların Batıda eski Yunan'da başlamasına rağmen ülkemizdeki kitap çalışmalarının 1940'larda, lisansüstü çalışmaların ise 1990'lı yılların sonunda başladığı vurgulanmalıdır. Tarihsel akıştaki bu gecikmenin yanı sıra lisansüstü düzeyindeki toplam çalışma sayısının azlığı, -özellikle de bilgi üretmiş deneysel çalışmaların sayısının dramatik azlığı, akademik açıdan arzu edilmeyen bir tablo olarak ifade edilebilir. İlk lisansüstü çalışmanın hazırlanma tarihi olan 1996 yılından 2019 yılına kadar görece istikrarlı bir süreklilik olduğu ancak çalışmaların farklı okul ve enstitülerde gerçekleştirildiğini de belirtmek gerekir.

Araştırma bağlamındaki iki temel olgu olan ses ve diksiyon eğitiminin, çok sayıda eş ve/veya yakın anlamlı sözcüklerle anılan teknik bileşenleri olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin Diksiyon sözcüğü literatürde kimi zaman konuşma eğitimi, konuşma sanatı ya da konuşma becerileri gibi ifadeler ile anılırken; kimi zamanda alanın alt bileşenlerinden olan artikülasyon veya boğumlama, boğumlandırma gibi sözcüklerin tercih edildiği görülmüştür. Öte yandan ses eğitimi yer yer şan veya bireysel ses eğitimi şeklinde ifade edilirken; bazı çalışmalarda da ses terapisi uygulamaları dikkat çekmektedir. Bu noktada, ses terapilerinde kullanılan uygulamaların ağırlıklı olarak ses eğitimi sahasından edinildiğini belirtilmek gerekir. İsimlendirme bahsindeki çeşitliliğe bakıldığında disiplinler açısından geniş bir alanın işaret edildiği anlaşılmaktadır. Araştırmadan elde edilen bulgular da bu tespiti desteklemektedir; eğitim bilimlerinden, iletişim bilimlerine; müzik ve sahne sanatlarından, sağlık ve fen bilimlerine kadar geniş bir disiplinler arası yelpaze söz konusudur.

Bu çalışma kapsamında ulaşılan akademik yayınların ses ve diksiyon eğitimi genelde tek ve bilinen bir konsept üzerinden ele aldıkları anlaşılmıştır. Bu teklik, ses ve diksiyon eğitiminin önemi ya da ses eğitiminin diksiyon üzerindeki olumlu etkileri gibi bilinen konuların yeniden test edilmesinden ibarettir. Lisansüstü tezler ve makaleler, konu ve bağlam açısından ele alındığında ses ve diksiyon eğitiminin temel konuları ile bu konularda ülkemiz özelinde ortaya çıkan eğitimsel ihtiyaçların geniş bir yer tuttuğu görülmektedir. Örneğin Halvaşı (1999) ve Tütüncü (2018) diksiyon olgusuna şarkı, türkü icrasında telaffuz ve telaffuzun yöresellik, ulusallık, anlaşılabilirlik özellikleri açısından yaklaşırken; Sarıtaş (2019), Çakan ve Gül (2018) Kösreli (2016), Ünal (2015), Sönmez (2014), Gürhan (2013), Aycan (2012), Evren (2011), Nurol (2009), Sazak (2001) ses eğitimi uygulamalarının diksiyon becerileri üzerindeki etkilerine yoğunlaştığı anlaşılmaktadır. Öteki çalışmalardan Canbay (2018) ses-nefes-diksiyon bağlamında yaşanan mesleki ve teknik sorunlara; Yavçan (1997) şan repertuarındaki eserlerde diksiyon icrasında fonetik sembollerin

kullanımına; Ertuğrul (2006) konservatuvarlardaki diksiyon eğitiminin niteliğine; Evren (2006) ses eğitimi uygulamalarının ses hastalıklarını tedavi edici etkilerine ve 1 tanesinin de (Ebedi (1996) Ses eğitiminde ileri düzey artikülasyon becerilerinin gerekliliğine eğildiği görülmektedir. Son kertede, konu seçiminin gözle görülür bir ağırlıkla ses eğitiminin diksiyon üzerindeki etkilerine yönelik olduğu anlaşılmaktadır. Ne var ki incelenen çalışmaların hiçbirinde denklemi tersinden kurgulayan bir problem durumu görülmemiştir. Örneğin diksiyon çalışmalarının ses icracılığı üzerindeki olası etkilerinin araştırılmamış olması ya da ses ve diksiyon çalışmalarının tümünden sentezlenerek yeni eğitim modellerinin geliştirilip geliştirilemeyeceği henüz el değmemiş araştırma problemleri olarak ortada durmaktadır. Bu bilgilerden hareketle, ses ve diksiyon eğitimi ilişkili olarak ele alan çalışmaların gündeme alınarak bu noksanlıklara dikkat çekilmesi ve farkındalık yaratılması gerekli görülmektedir.

Araştırma kapsamında incelenen çalışmalar metodolojik açıdan ele alındığında birbirinden farklı model, veri toplama araç ve yöntemlerinin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Çalışmalardan 7 tanesi deneysel Kösreli (2016); Ünal (2015); Gürhan (2013); Aycan (2012); Evren (2011); Nurol (2009); Evren (2006).) modeldedir. Metodolojik açıdan son derece net, tutarlı ve ilgili literatüre uygun şekilde inşa edildikleri görülmüştür. Çalışmalardan 5 tanesinin doküman analizi şeklinde modellendiği anlaşılmaktadır. Bunlardan Çakan ve Gül (2018) çalışması metodolojik açıdan son derece özenli ve tutarlı görünürken; Tütüncü (2018) çalışmasının metodolojik açıdan muğlak bir yapı arz ettiği anlaşılmıştır. Son 3 tanesinin ise (Halvaşi (1999); Yavçan (1997); Ebedi (1996).) öğretici niteliklerinin öne çıktığı görülmüştür. Canbay (2018) çalışmasının odak grup görüşmesi modelinde, özenli bir şekilde kurgulandığı anlaşılmıştır. Sönmez (2014) çalışmasında problem durumu ve araştırma modelinin anlaşılır bir dille ve tutarlı bir şekilde ifade edildiği görülmüştür.

Veri toplama araçları ve yöntemleri açısından bakıldığında ağırlıklı olarak çeşitli gözlem ve görüşme formlarının kullanıldığı görülmektedir. Nurol (2009) çalışmasında CSL programı, Konuşkanlık İndeksli Bilgi Formu, Ses Bozukluğu Skoru Anket Formu, Boğumlanma Bozukluğu ve Ses Kalitesi Değerlendirme Formunu; Evren (2006) VLS Konuşkanlık İndeksi Bilgi Formu, Ses Bozukluğu Skoru Anket Formu ve GRBAS Skalasını bir arada kullanarak dikkat çekmektedirler.

Araştırma kapsamında edinilen bilgilerden hareketle ses-diksiyon uzmanı akademisyenlerin, tıp alanındaki -özellikle de ses ve konuşma organlarına yönelik teknik ve teknolojik ilerlemelerden; ses ve görüntü kaydetmede çağın getirdiği muazzam olanaklardan yararlanarak, disiplinler arası çalışmalar konusunda kendilerini ve lisansüstü öğrencileri cesaretlendirmeleri gerekmektedir.

Araştırmanın örneklemini oluşturan on yedi adet çalışmadan on tanesi ses eğitiminin diksiyon üzerindeki olumlu etkilerini ortaya koymaktadır. Yapılan yurt dışı literatür taramasında da araştırmaların benzer bulguları sunduğu anlaşılmıştır. Tower ve diğerleri (2019) ile Lehto ve diğerlerinin (2005) çalışmaları bu duruma örnek oluşturmaktadır. O halde gelecekteki çalışmaların, ses eğitiminin konuşma üzerindeki bilinen olumlu etkilerini tekrar tekrar test etmek yerine, eldeki doğrulanmış bilgilerden hareketle yeni deneysel ses ve konuşma eğitimi modellerini hedeflemeleri gerektiği söylenebilir.

Araştırma bulgularına göre ses ve diksiyon eğitimi bağlamındaki çalışmaların tamamına yakını eğitim bilimleri, sosyal bilimler, fen ve sağlık bilimlerinde gerçekleştirilmiştir. Ancak Türkiye’de ses eğitimi ve sahne sanatları eğitimi veren kurumların sayısı göz önüne alındığında ezici bir çoğunluğunda, henüz ses-diksiyon alanında deneysel çalışmalar yapılmadığı anlaşılmaktadır.

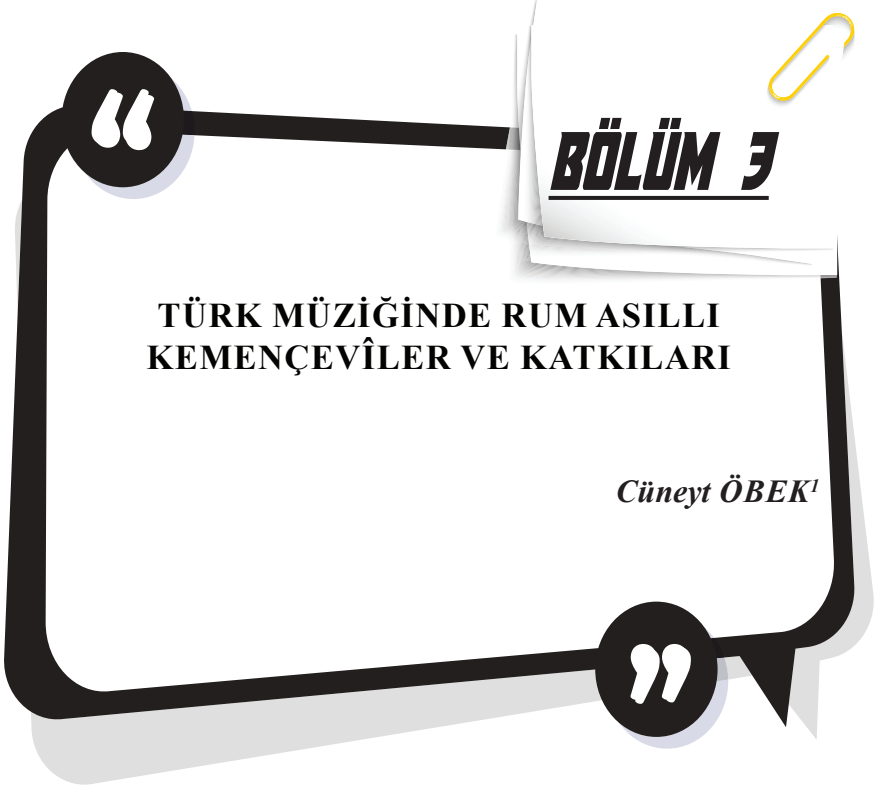
Araştırma kapsamında incelenen çalışmalara bakıldığında, özellikle müzik eğitimi bölümlerinde yazılmış ‘bazı’ tezlerde bilimsel araştırma teamüllerinin uygulanmasında muğlaklık görülmektedir. Kimi zaman metodoloji net tarif edilmezken, kimi zaman problem cümlesinin anlaşılır ve net bir şekilde ifade edilmediği anlaşılmaktadır. Bir diğer sorun da bazı tezlerin tümünden ve sadece literatür aktarımına dayanıyor olması ve yer yer sübjektif ifadelerin kullanılmasıdır. Bu sebeplerle müzik eğitimi bölümlerinin lisansüstü programlarında bilimsel araştırma derslerinin daha detaylı ve özenli bir şekilde yapılandırılması gerektiği anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Avcı, N. ve Topçu, D. (2021). Sosyal Medya, Dil ve Edebiyat. *Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 05-26. DOI: <https://doi.org/10.20493/bir-top.860619>
- Aycan, K. (2012). *Ses Eğitimi Yöntemlerinin Türkçe Konuşma Eğitimindeki Vurgu Kusurlarının Düzeltilmesine Etkisi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
- Bailey, E. (2019). A Historical View of the Pedagogy of Public Speaking. *Voice and Speech Review*, 13(1), 32-42. doi: 10.1080/23268263.2018.1537218
- Canbay, A. (2018). Din görevlilerinin ses ve müzik eğitimine yönelik beklentileri: Şenpazar örneği. *Türkiye Din Eğitimi Araştırmaları Dergisi*, 6, 143-156.
- Çakan, M. ve Gül, G. (2018). Ses eğitiminde kullanılan nefes ve ses egzersizlerinin konuşma bozukluklarının giderilmesinde kullanılabilirliği. *Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 4(8). doi: 10.5578/amrj.67099
- Ebedi, M. D. (1996). *Ses Eğitiminde Artikülasyon* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye.
- Ermağan, E. (2021). Kendi Kendine Türkçe Öğrenme Kitaplarında Telaffuz Öğretimi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 10, 214-237. doi: 10.29000/rumelide.1011393
- Ertuğrul, A. (2006). *Mesleki Müzik Eğitimi Veren Konservatuvarlardaki Diksiyon Eğitiminin Niteliği* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar, Türkiye.
- Evren, G. F. (2006). *Ses Eğitimi Yöntemlerinin Ses Hastalıklarının Tedavisinde Kullanımı* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya, Türkiye.
- Evren, G. F. (2011). *Ses Eğitimi Çalışmalarının İngilizce Konuşma Sorunlarının Giderilmesindeki Etkisi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya, Türkiye.
- Gürhan, D. (2013). *Ses Eğitimi Çalışmalarının Politikacıların Konuşma Becerilerine Etkisi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
- Gürzap, C. (2012). *Söz Söyleme ve Diksiyon* (18.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Halvaşı, B. (1999). *Ulusal Şarkı Söyleme Geleneğinin Oluşturulmasında Türk Dili ve Fonetikinin Etkileri* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.
- Kösreli, S. (2016). *Ses Eğitimi Çalışmalarının Sınıf Öğretmeni Adaylarının Konuşma Becerilerine Etkisi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İnönü Üniversitesi, Malatya, Türkiye.
- Lehto, L., Alku, P., Bäckström, T., ve Vilkmann, E. (2005). Voice symptoms of call-centre customer service advisers experienced during a work-day and

effects of a short vocal training course. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 30(1), 14-27. doi: 10.1080/14015430510006659

- Library Services for Undergraduate Research. (2021). Erişim Adresi: <https://lib-guides.wustl.edu/our?p=302677>
- Nurol, S. (2009). *Spikerlik Eğitiminde Ses Kalitesi ve Boğumlama Bozukluklarının Düzeltmesinde Ses Eğitimi Yöntemlerinin Etkisi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya, Türkiye.
- Sansom, R. (2019). The Emergence of a Profession: The History of Voice Pedagogy. *Voice and Speech Review*, 13(1), 1-4. doi: 10.1080/23268263.2019.1573562
- Sartaş, H. (2019). *Ses Eğitiminde Diksiyon Eğitiminin Eksikleri Üzerine Bir Çalışma* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, Türkiye.
- Sazak, N. (2001). *Ses Eğitimi Tekniklerinin Artikülasyon Mekaniğine ve Türkçe Fonetik Üygunluğunun İncelenmesi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
- Sönmez, A. (2014). *Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümlerinde Bireysel Ses Eğitimi Dersinin Doğru Güzel ve Etkili Konuşma Becerisine Etkisi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman, Türkiye.
- Stark, J. (1999). *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Canada: University of Toronto Press.
- Snyder, H. (2019). Literature review as a research methodology: An overview and guidelines. *Journal of Business Research*, 104, 333-339. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2019.07.039>
- Şenbay, N. (1997). *Alıştırmalı Diksiyon Sanatı*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Taşer, S. (2015). *Konuşma Eğitimi* (3.Baskı). İstanbul: Pegasus Yayıncılık.
- Tower, J. I., Acton, L., Wolf, J., Wilson, W. ve Young, N. (2019). Effects of vocal training on students' voices in a professional drama school. *OTO Open*, 3(3), 1-6.
- Türk Dil Kurumu. (2022, Ağustos 25). Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğü. Türk Dil Kurumu Sözlükleri. <https://sozluk.gov.tr/>
- Tütüncü, B. (2018). *Türk Sanat Müziği Solist İcrasında Ses Eğitimi ve Telaffuzun Önemi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.
- Ünal, F. I. (2015). *Öğretmen Adaylarında Ses Bozukluklarını Önleyici Ses Terapisinin Etkililiği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye.
- Yavçan, Z. R. (1997). *Ses Eğitiminde İtalyanca, Almanca ve Fransızca Lirik Diksiyon* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye.



BÖLÜM 3

TÜRK MÜZİĞİNDE RUM ASILLI KEMENÇEVÎLER VE KATKILARI

Cüneyt ÖBEK¹

¹ Arş. Gör. Dr., Fırat Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü,
cobek@firat.edu.tr ORCID: 0000-0001-8917-0118

Giriş

18. yüzyıldan sonra Osmanlıda başlayan batılılaşma süreci içerisinde pek çok alanda olan değişim ve etkileşimler, sanatsal ve kültürel hayatı da etkilemiştir. Müzik ve sanat alanında önemli bir merkez olan İstanbul'da müzik sadece sarayda değil saray dışında da farklı mekânlarda icra edilmeye başlamıştır. İstanbul'un çok kültürlü musiki geleneğinde Rum, Ermeni ve Yahudilerin rolü çok büyüktür. Osmanlı imparatorluğunun en kalabalık gayrimüslim etnik grubu olan Rumların içinden Türk Müziğine katkı sağlayan pek çok bestekâr, sazende, hanende, müzik araştırmacıları ve müzik hocaları yetişmiştir. Türk Müziği kemençe bağlamında baktığımız zaman ise çok eski zamanlarda Ege adalarından İstanbul'a göç ederek yerleşen Rum asıllı sanatkârların kemençe sazına da katkıları oldukça önemlidir. 19. yüzyılda Vasilâki Efendi ve Tanburi Cemil Bey ile birlikte kemençenin incesaz takımına girmesiyle kemençenin ünü artarak devam etmiş ve böylelikle pek çok Türk ve Rum asıllı kemençevî yetişmiştir. O dönemin en çok bilinen Rum kemençevîleri arasında Nikolaki, Vasilâki Efendi, Aleko Bacanos, Anastas, Sotiri, lambros leandorides ve paraşko leondarides'i sayabiliriz. İstanbul ve çevresinde geçimlerini müzikten sağlamaya çalışan bu sanatkârlar sarayda, eğlence mekânlarında ve radyoda sanat hayatlarını sürdürmüşlerdir. Bu sanatkârların bazıları sadece kemençe icracısı olmayıp Türk Müziğine önemli besteler de kazandırmışlardır. Araştırmada, Türk Müziğine katkı sağlayan bu sanatkârların bibliyografyaları ve sanat yaşamları açıklanmış olup icradaki belirgin özellikleri tespit edilerek anlatılmaya çalışılmıştır.

Farsça'da küçük keman anlamına gelen kemençe, Türk Müziği çalgıları arasında önemli bir yere sahiptir. Kemençenin tarihine baktığımızda farklı şekillerde ve isimlerde günümüze kadar geldiği görülmektedir. 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar kemençe daha çok çalgılı kahvehanelerde ve meyhanelerde çalınan, eğlence müziğinde özellikle de köçekçeler, tavşancalar ve Rumeli havalarında icra edilen bir kaba sazdır (Aksoy, 2003, s. 110). Kemençevî İhsan Özgen, kaba saz icrasını kemençe, lavta, klarnet, zurna, zilli maşa, def gibi çalgıların kullanıldığı, İstanbul ve Rumeli türkülerinin, zeybeklerin, sirtos, köçekçe ve tavşancaların çalındığı, köçeklerin danslarıyla katıldığı, eğlence amaçlı bir müzik türü olarak tanımlamıştır (Çolakoğlu, 2008, s. 97).

20. yüzyıl kemençe icrasında usta bir sanatkâr olan Cüneyd Orhon (1926–2006) kemençenin kaba sazdan ince saza geçişi ile ilgili olarak hocası olan Kemal Niyazi Seyhun'dan (1885–1967) öğrendiği bilgileri şöyle aktarmıştır: “Kemal Niyazi Seyhun'un ifade ettiğine göre, eski devirlerde kemençenin yalnız iki teli icrada kullanılır, pest taraftaki üçüncü kaba tel bir tür ahenk teli görevi yapar, bu haliyle kemençe sadece köçekçe, tavşanca, semai, destan gibi halk tarzı oyunlu musikide yer almış. Üçüncü tel yegâh sesine akortlanır o telde de parmaklarla perdeler kullanılmaya başlandıktan sonradır ki; kemençe sınırlı icradan çıkıp, klasik musikimizde yerini almış, itibar gören, sevilen bir saz hüviyetine kavuşmuştur” (Orhon, 1985, s. 3).

Yukarıdaki bilgilerden anlaşılacağı gibi kemençe, 19. yüzyılın ortalarına kadar sadece eğlence müziğinde yer almış ve sınırlı bir müzik çevresinde kalmıştır. Aynı yüzyılın sonlarına doğru Vasilâki ve Tanburi Cemil Bey ile birlikte kemençenin artık kaba saz takımından ince saz takımına geçiş süreci başlamıştır. Böylelikle kemençe artık sadece eğlence ve oyun müziğinde değil daha geniş bir alanda varlığını sürdürerek Türk Müziğinin bütün musiki ortamlarında çalmaya başlamış ve Türk Müziğinin aranılan sazı konumuna gelmiştir.

Tüm bu bilgilere bakıldığında kemençenin ince saz takımına katılmasıyla birlikte Türk Müziğinde önemli bir yer edindiği ve artık musiki toplantılarının vazgeçilmez bir sazı olduğu görülmektedir. Özellikle bu dönemden sonra Vasilâki ve Tanburi Cemil Bey geleneğini devam ettirmiş pek çok önemli kemençevî yetişmiştir. Bu kemençevîlerin içinden yetişmiş gayrimüslim (Rum) Türk vatandaşların sayısı az denemeyecek kadar çoktur. Aşağıda ünü sanat çevrelerine yayılmış bu usta kemençevîler ile ilgili bilgilere yer verilmiştir.



Nicolaki Efendi (?-1915)

Resim-1: Nicolaki Efendi

Erişim Kaynağı: <https://www.discogs.com/artist/1578523-Kemençeci-Nicolaki> 11.10.2022

İstanbul'da doğmuş ve yine aynı şehirde vefat ettiği düşünülmektedir. Türk Musikisinde kemençeci Nikolaki olarak bilinir. Şehnâz ve Mahûr Saz Semâileri ile şöhreti yakalamıştır. Kemençeci Nikolaki'nin Büselik Peşrevi, yüksek sanatsal değere sahip kaliteli eserlerinden birisidir. Nikolaki Efendi, Lavtacı Civan ve Andon kardeşlerle birlikte uzun yıllar İstanbul'un çeşitli gazinolarında kemençe icra etmiştir. Türk Müziği repertuvarına yaklaşık 30 civarında eser kazandırmıştır. Nikolâki'nin saz eserlerinin, şarkılarına nazaran daha başarılı olduğu kabul edilmektedir (İlgar, 2014, s. 133-134). Kemençe icrası ile ilgili olarak günümüze ulaşan bir kayıt yoktur. Kaba saz takımlarında kemençeyi icra eden önemli müzisyenlerden olduğu söylenmektedir. İcracılığı yanında önemli bir bestekâr olup pek çok eser Türk Müziğine bırakmıştır.

Aşağıda Nikolaki Efendi'ye ait Mahur saz semâisinin notası örnek olarak verilmiştir.

MÂHÜR SAZ SEMÂİSİ

USÛLÜ : Aksak Semâi

♩ = 112

MÜZİK : Kemençeci NİKOLAKI

1. HÂNE

MÜLÂZİME

(SON)

2. HÂNE

3. HÂNE

4. HÂNE (Yürük Semâi) ♩ = 240

1 2

1 2

eser: 1000

Vasilâki Efendi (1845-1906)



Resim-2: Kemeñeci Vasil

Erişim kaynağı: [https://www.wikiwand.com/tr/Kemeñeci Vasilaki](https://www.wikiwand.com/tr/Kemeñeci_Vasilaki)
13.10.2022

Türk Müziği tarihimizde Vasil, Vasilâki, Kemeñeci Vasil ve Vasilâki Efendi olarak bilinir. 1845 yılında Silivri'ye bağlı Litros kasabasında doğmuştur. Çok küçük yaşlardan itibaren Silivri ve çevresindeki düğün, panayır ve meyhane gibi eğlence ortamlarında klarnet çalmıştır. Fenerli Yorgi adındaki bir kemeñe ustasından kemeñe öğrenmiş ve daha sonra klarneti bırakmıştır. 1870 yılında Silivri'den Galata'ya yerleşip semtin çalgılı kahvehanelerinde kemeñe çalmaya başlamıştır. Bu zaman içerisinde Lavtacı Andon ile tanışıp onun dikkatini çekerek takımında kemeñe icracısı olarak yer almıştır. Lavtacı Andon ve abisi Civan'dan Türk Müziği repertuarını öğrenmiştir (URL-1). Tanburi Cemil Bey, Hacı Kırâmî, Udi Nevres Bey ve Neyzen Tevfik gibi ustalarla pek çok musiki ortamlarında çalmıştır. Türk Müziğine icracı olarak katkı sağlamasının yanında besteleriyle de katkı sağlamıştır. Tüm yaşamı boyunca sözlü besteleri olmayıp üç peşrev, bir

saz semaisi ve Mahmut Celâleddin Paşa'nın şarkıları için de aranağmeler bestelemiştir.

Bestelemiş olduğu eserler şöyledir:

Kürdilihicazkâr Peşrev

Kürdilihicazkâr Saz Semaisi

Hicazkâr Peşrev

Şevkefzâ Peşrev

Vasilâki'nin kemençe icrası ile ilgi olarak herhangi bir kayıt elimizde yoktur, fakat bazı bilgiler bize icrasıyla ilgili özellikleri anlatmaktadır. Vasilâki'nin icrasıyla ilgili elde edilen bilgileri Cemil Bey'in oğlu Mesut Cemil anılarında şöyle aktarmıştır: “Cemil ve Vasil'den birbiriyle ilgili söylenmiş hiçbir tenkid duymuş değilim. Vasil'in onu çok sevdiği gibi, o da Vasil'e bayılırdı. En takdir ettiği bir adamdı; onun kendine mahsus vakur ve kibar bir tavırla, makamların hakiki seyirlerini bilerek yaptığı taksimleri dini bir huşû ve hürmetle dinlerdi. Gözlerini kemençeden, yay çekişlerinden ayırmaz, bütün dikkatiyle her tavrını ve parmaklarının teller üzerindeki hareketlerini incelerdi. Cemil Bey, Vasil'in peşrev çalış ve taksim ediş tarzlarından çok istifade etmiş adeta onun izinde yürümüştü. Cemil onun bulunduğu ortamda kemençe çalmayarak hürmet ve tevazu gösterirdi. Vasil'den öğrendiklerini her zaman minnet ve teşekkürlerle itiraf ederdi. Birlikte çalmış oldukları köçekçelere, koşma, destan ve tavşancalara Cemil Bey tanbur ile eşlik ederdi. Vasil bu parçaları çalarken, kemençenin rast telini çargâh perdesine akord ederek bin türlü oynak ve kıvrak hareketler yapardı. Cemil bunu hayranlıkla izleyerek icra sonunda Vasil'in elini öpmeye çalışırdı. Esasen Vasil'in zamanına gelinceye kadar birçok parçaları kaybolmuş olan bu tarz milli havalarımız, Vasil de öldükten sonra tamamen ortadan kalkmıştır.(Cemil, 1947, s. 127-128).

Yukarıdaki bilgilerden de anlaşılacağı gibi Vasil ve Tanburi Cemil Bey'in icralarının birbirine benzer üslupta olduğu ve birbirlerinden etkilenmiş oldukları söylenebilir. Vasil, kaba saz takımlarında kullanılan kemençenin icrasına getirmiş olduğu yenilik ve üslup özelliğiyle bu sazı ince saz takımına sokarak özel ve asil bir kimlik kazandırmıştır.

Kemençeci Vasilâki zamanında bazı kovanlar da doldurmuştur. Lem'i Atlı hatıralarında, Vasilâki'nin eski tarz setre giyindiğini, ciddi, az konuşan ve gevezelerden hoşlanmayan bir insan olduğunu, kemençe icra ederken oldukça düz ve uzun bir yay kullandığını gösterdiği bir sesi bir fasıl dinlemeye yeğlediğini yazmıştır. Kemençeci Vasilâki, şarkı aranağmesi besteleme konusunda da ustaydı. Mahmut Celâleddin Paşa, bestelediği şarkılarının aranağmelerini himayesine aldığı Vasilâki'ye yaptırdı. Bugün

fasıl müziği repertuvarında bulunan birçok eserin aranağmesi Vasilâki'ye aittir (Öztuna, 2006, s. 478).

Kemençe yapımında da ayrı bir mahareti olan Vasilaki, peşrev ve saz semaisi gibi birkaç çalgı müziği eseri bestelemiş, bilhassa şarkı formu için bestelediği aranağmelerle adını duyurmuştur (Say, 2010, c. 3, s. 573).

Aşağıda Vasilâki Efendi'ye ait meşhur Kürdîlihiczâr peşrevin notası verilmiştir.

KÜRDİLİ HICAZKÂR PEŞREVİ

AĞIR DÜYEK
♩: 96

MÜZİK: VASİLAKİ

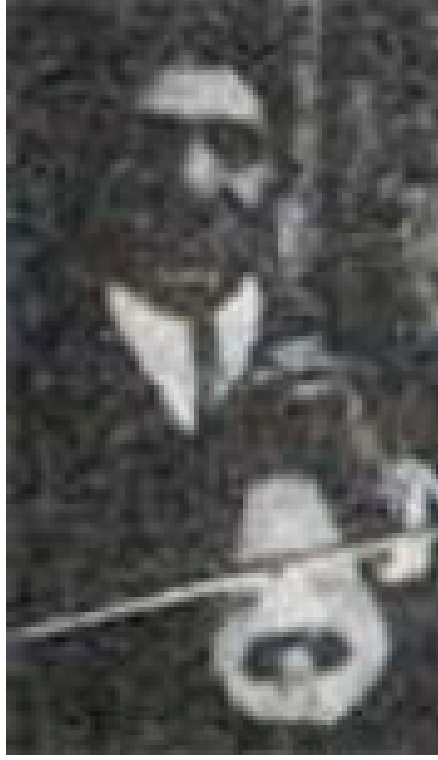
The musical score is written in a single system with 12 staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo is marked as "AĞIR DÜYEK" with a metronome marking of "♩: 96". The piece is titled "KÜRDİLİ HICAZKÂR PEŞREVİ" and is by "MÜZİK: VASİLAKİ".

The score includes several section markers and performance instructions:

- Staff 3: A section marker "§ TESLİM" is placed above the staff.
- Staff 4: Three boxes labeled "2. HANEYE", "3. HANEYE", and "4. HANEYE" are placed above the staff, indicating the start of the second, third, and fourth phrases respectively. A "KARAR" (end) symbol is placed above the final note of the fourth phrase.
- Staff 5: A section marker "2. HANE" is placed above the staff.
- Staff 7: A section marker "§ 3. HANE" is placed above the staff.
- Staff 9: A section marker "§ 4. HANE" is placed above the staff.

The music consists of a continuous melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final "§" symbol on the 12th staff.

Anastas (?-1940)



Resim-3: Anastas

Erişim kaynağı: <https://www.youtube.com/watch?v=fBoUyierAuI>
13.10.2022

Anastas, Tanburi Cemil Bey ile aynı dönemde yaşamıştır. Lambros Leondarides ve Paraşko Leondarides kardeşlerin babasıdır. Kemeñeci Aleko ve Sotiri iki kız kardeşinin çocuklarıdır. Rum asıllı kemeñeciler ekolü bu beş kişiden oluşmaktadır. Sanat yaşamı boyunca piyasa ortamında çalışmış olup radyo kayıtlarında kemeñe çalmıştır. Plaklara doldurmuş olduğu kayıtlar günümüze kadar gelmiştir. İcra özelliği olarak Tanburi Cemil Bey'in üslubuna benzediği elimizde olan kayıtlarda görülmektedir (Çolakoğlu, 2008, s. 154). Anastas'ın bestelemiş olduğu herhangi bir eser yoktur.

Sotiri (?-1939)



Resim-4: Sotiri

Erişim kaynağı: <https://www.youtube.com/watch?v=gkao4sHv0h4>
15.10.2022

Sotiri'nin icra etmiş olduğu az sayıda ses kaydı günümüze kadar ulaşmış olup icra üslubunun kuzeni kemençevî Aleko Bacanos'a benzediği tespit edilebilmektedir. Plaklara kayıt edilen taksim icralarında (Hicaz ve Ferahnak) genellikle vibrato ve uzun yay kullanımı dikkat çekmektedir (Çolakoğlu, 2008, s. 156). Sotiri'nin bir bestesi bulunmamaktadır.

Aleko Bacanos (1888-1950)



Resim-5: Aleko Bacanos

Erişim kaynağı: <https://www.salihbora.com/sanaticilarimiz/bestekarlarimiz/aleko-bacanos/> 11.09.2022

1888 yılında Silivri’de doğmuştur. Lavtacı Lambo Efendi’nin oğlu ve Udi Yorgo Bacanos’un kardeşidir. İlk musiki derslerini babası ve dayısından almıştır. Müziğe küçük yaşlarda keman çalarak başlayıp daha sonra kemençe çalmıştır. Çeşitli müzik ortamlarında çalışıp plak kayıtlarında sanatçılara eşlik etmiştir. Dönemin ünlü müzisyenleri olan Lavtacı Andon ve Hristo kardeşler gibi sanatkârlar ile çalışmıştır. 1927 yılından itibaren İstanbul Radyosunda programlara kemençe icracısı olarak katıldı. Bacanos kemençeyi kendine has bir tavrıyla çalıp bu sazın icrasına önemli katkılar sağlamıştır. Baskıları sağlam sesleri temiz fakat üslubu piyasa tavrındaydı. Fasıl icralarında aranan ve dönemin ünlü kemençecilerindendir (Url-1). Bacanos sadece icracı olarak kalmamış bestekârlığa da heves etmiştir. Bestelemiş olduğu eserler ile ünü yayılmış hatta bir şarkısından dolayı Mustafa Kemal Atatürk’ün dikkatini çekmiş ve Dolmabahçe sarayına zaman zaman davet edilerek Yorgo Bacanos Nubar Tekyay ile birlikte konserler vermiştir. 1915 yılında Ketayun Matbaası’nda basılmış “Nevzad-ı Musiki” adında bir güfte kitabı vardır. 13 tane çeşitli makamlarda bestelemiş olduğu eserleri vardır. Türk klasik müziğinin

önemli isimlerinden olan Deniz Kızı Eftalya Hanım›nın sesinden etkilendiği için “*Gel Ey Denizin Nazlı Kızı Nuş-i Şarab Et*” adlı eseri bestelemiştir, bu eser Bacanos›un en çok bilinen eseridir. Bacanos›un taksim icrasıyla ilgili olarak kemencevî Nihat Doğu şu bilgilere yer vermiştir:

Eski icracıların dikkat ettiği bir husus vardı, Aleko da yapardı. Taksimi yaparken ne yapar eder yegâh perdesine düşer, onu ustalık sayarlardı. Örneğin yavaş yavaş Hicaz karar verecek gibi olur, pat diye yegâha düşer, sonra tekrar Hicaz karar ederlerdi (Yalgın, 2009, s. 73).

Özgen (2001), Bacanos›un icrasını şöyle ifade etmiştir:

- Sol eli ve parmakları hızlı ve kıvraktır. Vibratoları sık ve kemanı andırır. Tiz seslerde bir keman kadar net ve seri olup atlamalı seslerde başarılıdır.

- Yayında rumeli folklorünün ve batı kemanının arşesi (yay) izlenir. Hareketli eserlerdeki hakimiyeti yüksektir.

- Eser icraları, tarzının getirdiği süslemeler, ilave melodi buluşları ile doludur.

- Taksimleri, makam ve fasıl musikisi içinde piyasa nağmeleriyle ve “Roman” motifleriyle bezenmiştir (Özgen, 2001, s. 56).

Aleko Bacanos›un Bestelemiş olduğu eserler:

“Gel Ey Denizin Nazlı Kızı Nuş-i Şarab Et” (acemaşiran)

“Zevkim, Emelim Hep Sen ile Pür-emel Olsun” (hüseyinî)

“Çeşmeye Giderken Sarışın Kız” (hüseyinî)

“Hasretin Unutturdu Beni Bana” (hüseyinî)

“Aşkın Beni Bak Gülme Ne Müşkillere Saldı” (hüzzam)

“Meftunun Olan Gönlümü Sevdalara Saldın” (hüzzam)

“Seni Ancak Seni Ruhum Düşünür Sonsuz İnan” (hüzzam)

“Kuşe-i Nisyana Atdı Sevdiğim Yâd Etmiyor” (hicaz)

“Cânâ Tercih Eylemişken Şive-kârım Ben Seni” (rast)

“Öyle Bir Afet-i Yektay-ı Emelsin Meleğim” (sâbâ)

“Aşk-ı Mes’udumuzu Halik-i Sevda Korusun” (segâh)

“Git Görmek İstemiyorum Demiştin Artık Seni” (sultaniyegâh)

“Feryâdım aşkım enînim hep sen oldun sen” (kürdîlihiczakâr)

Aleko Bacanos›un bestelediği “Gel Ey Denizin Nazlı Kızı Nuş-i Şarab Et” adlı eserin notası örnek olarak aşağıda verilmiştir.

ACEMAŞİRÂN ŞARKI

Gel ey denizin nazlı kızı

Yürük Semâ

Aleko Bacanos

ARANAĞME

Gel ey de ni zin naz lı kı

zı nu şı şa ra bet nu şı şa ra bet

(SAZ_____)

Çık sa hi le gel si ne de (SAZ_____) bir a le mi ab et

bir a le mi ab et (SAZ_____)

(SAZ_____)

Mes ta ne ba kış lar la

be ni mes tû ha ra bet mes tû ha ra bet ha ra bet

mes tû ha ra bet (SAZ_____)

Gel ey denizin nazlı kızı nûş-i şarâb et
 Çık sâhile gel sîne de bir âlemi âb et
 Mestâne bakışlarla beni mest ü harâb et
 Çık sâhile gel sîne de bir âlemi âb et

Lambros Leondarides (1912-?)



Resim-6: Lambros Leondarides

Erişim kaynağı: <http://users.sch.gr/gpantakis/?p=8526> 11.09.2022

Kemençeci Anastas'ın oğludur ve 1912 yılında İstanbul'da doğmuştur. Tavır özellikleri bakımından babasının ve kardeşi paraşko'nun tavrına benzemektedir. Lambros Yunanistan'da yaşamış ve Yunan halk müziğine ait eserleri pek fazla çalmıştır. Lambros Leondarides'in kemençe ile taksim ve saz eseri icralarının yer aldığı bir CD, Yunanistan'da "Great Mediterranean Masters" serisi içinde 2006 yılında yayınlanmış ve bu CD'de icra edilen çalgı Politiki Lyra olup İstanbul Lyrası olarak adlandırılmıştır. CD'nin 17 numaralı eserinin sözlerinin yarısı Yunanca ve diğer yarısı Türkçe olup, Lambros tarafından düzenlenmiştir. Günümüze kadar gelen plak kayıtları ile Lambros'un üslubuna baktığımızda kemençeyi Yunan Müziğinde farklı, Türk Müziğinde ise daha farklı bir tavırla icra ettiği görülmektedir. Üslup olarak Türk Müziğinde sade bir icra benimserken Yunan Müziğinde daha kıvrak ve kırık yayların olduğu bir üslup tercih etmektedir (Çolakoğlu, 2008, s. 160-162). Lambros'un bir bestesi bulunmamaktadır.

Paraşko Leondarides (1912-1974)



Resim-7: Paraşko Leondarides

Erişim kaynağı: <https://www.youtube.com/watch?v=xCAICEU1KYQ>
11.09.2022

1912’de İstanbul’da doğmuş ve 13 Nisan 1974’te aynı şehirde ölmüştür. Kemençeci Anastas’ın oğlu, kemençeci Lambros’un kardeşidir. Feriköy Rum ilkokulunu bitirdikten sonra musikiye başladı. İlk musiki derslerini babasından aldı, kısa bir süre sonra gazinolarda kemençe çalarak musiki hayatına atıldı. Uzun zaman piyasada çalıştı. 1950’de İstanbul Radyosu’na girip radyo programlarını burada ölümüne kadar sürdürmüştür. Tekniği sağlam, iyi bir kemençeci idi. Üslubu babası Anastas’a benziyordu. Kemençevî Cüneyd Orhon’un anlattığına göre, kemençenin tiz perdelerine rahatça basabilmek için serçe parmağında yüksük benzeri bir madenî yükseltici kullanırdı (URL-1). Paraşko’nun elimize ulaşan bir bestesi yoktur.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Yaklaşık altı asır hüküm sürmüş olan Osmanlı Devleti birçok millete ev sahipliği yapmış onların kültürüne, yaşayış biçimlerine ve sosyal hayatlarına hiçbir zarar vermeden onları her zaman Türk vatandaşları gibi görüp desteklemiştir. Burada yaşamış olan azınlık etnik gruplar birbiriyle kültürel açıdan sürekli etkileşim halinde kalmış ve birbirlerinden etkilenmişlerdir. Osmanlı'da Türk vatandaşı olup gayrimüslim pek çok müzisyen ve bestekâr yetişerek Türk Müziğine katkıları çok olmuştur. Bu müzisyenlerin hepsi de Türk Müziği nazariyatını ve makamsal yapısını benimseyip eserlerini bu yönde bestelemiş ve sazlarını Türk Müziği tavrıyla icra etmişlerdir. Osmanlı Devleti bu sanatkârları her zaman sahiplenerek icralarını sergileyecekleri alanları oluşturmaya çalışmıştır.

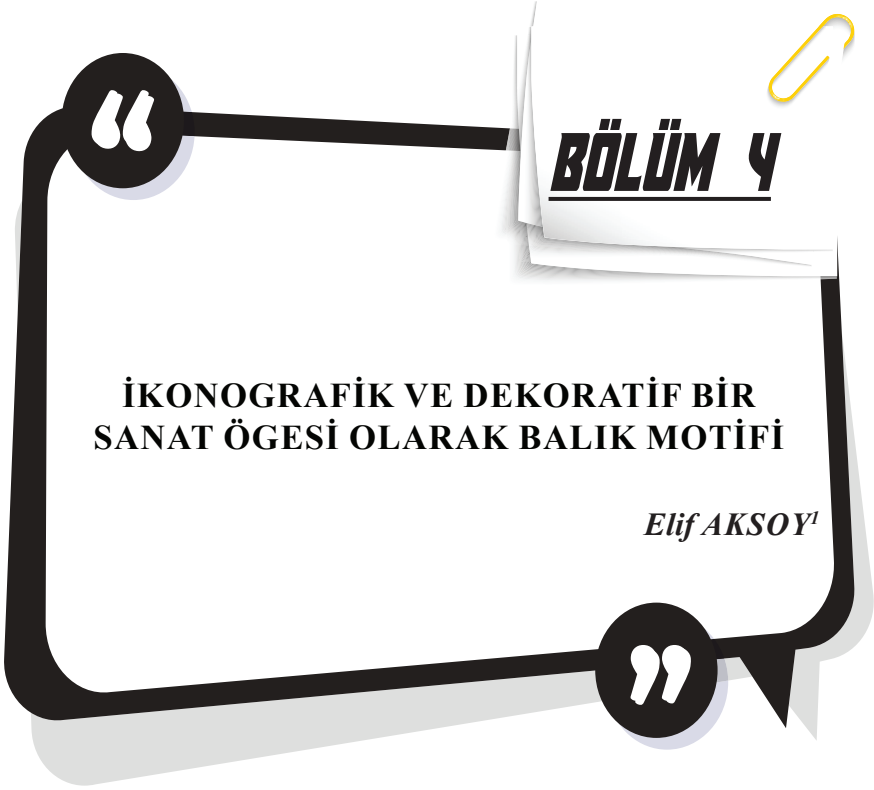
Osmanlı'da kalabalık ve etkin bir nüfusa sahip olan Rumlardan kemençeyi büyük bir ustalıkla icra eden sanat adamları yetişmiştir. Özellikle Tanburi Cemil Bey dönemi ve sonrasında yaşamış olan bu kemençevîlerin arasından birçoğunun bestekârlık yönünün de çok ileri düzeyde olduğu ve Türk Müziğine önemli eserler kazandırdıkları tespit edilmiştir. Bu bestelenen eserlerin çoğunun peşrev, saz semai ve şarkı formunda olduğu gözlemlenmiştir.

Araştırmada incelediğimiz kemençevîlerin hepsinin kemençe icrasında Tanburi Cemil Bey ve Vasilâki Efendi'den etkilenip bu ekolün devamına katkıda buldukları sonuçlar arasındadır. Elimizde bulunan bu kemençecilere ait plaklara doldurulan taksim ve eser icrası kayıtlarının kemençe tavrının gelecek kuşaklara aktarılması bakımından oldukça önemlidir.

Bu sanatkârların icraları notaya alınıp ayrıntılı bir şekilde analiz edilerek Türk Müziği ve kemençe icrasına katkı sağlayacak farklı çalışmalar yapılabilir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Cemil, M. 1947. *Tanbûri Cemil'in Hayatı*. Ankara: Sakarya Basımevi.
- Çolakoğlu, G. (2008). *Anadolu'dan Balkanlara Armudî Biçimdeki Kemençeler: Tarih, Teknik ve Geleneksel İcrasına İlişkin Karşılaştırmalı Bir Analiz*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yalgın, M. (2009). *Biraz Hayat Biraz Sanat Kemençeci Bir Avukat Nihat Doğu Kitabı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- İlgar, Koray (2014). *XIX. Yüzyıl Osmanlı-Türk Müziği Ekseninde Bestekâr Kemânî Tatyos Efendi'nin Müzikal Kimliği Üzerine Bir İnceleme*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Orhon, C. 1985. Tel Boyları Eşitlenmiş 4 Telli Klasik Kemençe, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı II. Türk Musikisi Sempozyumu, 16 Nisan, s.3.
- Özgen, N. (2001). *20. Yüzyılda Klasik Türk Müziği, Enstrümanları ve İcracıları Hakkında Genel Bir Değerlendirme*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztuna, Y. (2006). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedik Sözlüğü*. İstanbul: Orient Yayınları.
- Say, Ahmet. (2005). *"Müzik Ansiklopedisi, Besteciler, Yorumcular, Eserler, Kavramlar I, II, III"*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- URL-1 http://www.kemenceviler.com/izbirakanlar_kemenceviler_index.aspx 19.08.2022
- ### GÖRSEL KAYNAKÇA
- Resim 1: <https://www.discogs.com/artist/1578523-Kemençeci-Nikolaki> 11.10.2022
- Resim 2: <https://www.wikiwand.com/tr/KemençeciVasilaki> 13.10.2022
- Resim 3: <https://www.youtube.com/watch?v=fBoUyierAuI> 13.10.2022
- Resim 4: <https://www.youtube.com/watch?v=gkao4sHv0h4> 15.10.2022
- Resim 5: <https://www.salihbora.com/sanatcilarimiz/bestekarlarimiz/aleko-bacanos/> 11.09.2022
- Resim 6: <http://users.sch.gr/gpantakis/?p=8526> 11.09.2022
- Resim 7: <https://www.youtube.com/watch?v=xCAICEU1KYQ> 11.09.2022



1 Doç.Dr. Fırat Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü,
Elazığ, elifaksoy@firat.edu.tr,

ORCID: 0000-0003-3621-2278

GİRİŞ

İnsanoğlu Paleolitik dönemden beri avcılık ve balıkçılık yaparak protein ihtiyacını karşılamış ve böylece hayatta kalabilmiştir. Dolayısıyla hem çevresinde bulunan hayvanları avlamış, hem de yaşadıkları yerlerde bulunan göl ve denizlerden balık tutarak, bu hayvanlarla beslenmiştir. Balığın insanlar için önemli bir besin ihtiyacı olmasının yanı sıra, bu figür toplumların el sanatlarında bir süsleme elemanı olarak yer almış ve mitolojik anlamlar taşıyan bir motif haline dönüşmüştür.

Hemen hemen tüm ulusların inançlarında ve efsanelerinde önemli bir yer edinen balık sembolü, mitolojilerde ise, bazen farklı bazen de birbirine yakın bir şekilde anlatılmıştır. Bu mitolojilere göre balık, kimi zaman bereket ve bolluğu sembolize etmiş, kimi zaman da felaket habercisi olmuştur.

Yaradılış destanları, dünyanın bazı hayvanların üzerine yerleştirildiğinden söz eder. Bu destanlara göre dünya, kozmogonik olarak balık, öküz veya boğanın üzerinde durmaktadır¹. Kuzey-Doğu Asya, Güney Sibiry ve Japonya'da yaşayan halklar, dünyanın bir balık üzerinde durduğunu düşünürler. Güney Sibiry halklarının destanlarında ise, yeryüzünün altında 40 boynuzlu bir öküz ile bir balıktan bahsedilmektedir. Altay folklorü üzerine çalışmalar yapan etnolog Verbitskiy, Altay yaradılış destanında dünyanın üç balığın üzerinde durduğunu vurgulamaktadır (Schieffner, 1859). Dolayısıyla bu düşünce tarzının, beslenme ihtiyacı ve geçim kaynağı balıkçılık olan toplumlarda daha belirgin olduğu anlaşılmaktadır.

Araştırmanın amacı ve yöntemi

Bu çalışmanın amacı, balık figürünün ikonografik ve dekoratif bir sanat ögesi olarak tarih boyunca hangi uygarlıklar tarafından kullanıldığını, mitolojik olarak ne anlam ifade ettiğini ve daha çok hangi sanat dallarında kullanıldığını ortaya çıkarmaktır. Araştırma için literatürden elde edilen veriler analiz edilmiş ve yeniden düzenlenmiştir. Çalışmanın birinci aşamasında, balık figürünün mitolojik önemi ve dünya mitolojisindeki yeri incelenmiştir. İkinci aşamada ise, balığın çini, seramik, tekstil, minyatür ve resim sanatlarındaki ikonografik ve dekoratif yönlerine değinilerek, sanatçı ve sanat eserlerinden örnekler verilmiştir. Sonuç bölümünde ise, makalenin birinci ve ikinci aşamalarında yer alan bilgiler değerlendirilerek, yorum yapılmıştır.

BALIĞIN MİTOLOJİK ÖNEMİ VE DÜNYA MİTOLOJİLERİNDE BALIK MİTİ

Balık, dünyanın yaratılış sembolüdür. Bazen de Erlik ile beraber yeraltı dünyasının ve ölümün simgesi olmuştur. Tatlı ve tuzlu suyun içinde yaşayan, farklı boyutlarda ve şekillerde olan balıklar, insanoğlu için besin değeri en yüksek ve en doğal hayvanlardır.

Balık, mitolojik olarak bereket ve mutluluğu sembolize eden ve birçok

toplum için önem taşıyan bir hayvandır. Yenilenme, doğurganlık, değişme ve değiştirmenin sembolüdür. Balık, bu özelliklerinin yanı sıra çeşitli mitolojilerde koruyucu, insanlara ceza veren bir figür olarak betimlenmiş ve ona Tanrısal bir nitelik kazandırılmak istenmiştir. Doğu ve Batı mitolojilerinde balık, halk için kutsal bir figür olmuştur. Denizci toplumlar ise, balığın şans, mutluluk, bereket ve refah getirdiğine inanmışlardır (Ersoy, 2007).

Mezopotamya’da, balık figürü ikonografik olarak Su Tanrısı *Enki*’nin hayvanlarından biri olarak bilinir ve *Enki*’nin bilgeliği temsil etmesi özelliği, balığı da bilgeliğin sembollerinden biri haline getirmektedir. *Enki*, Sümer mitolojisinde su, zekâ ve doğurganlık Tanrısı (Sümer medeniyetinin tapınaklarının kutsal hayvanı balık kuyruklu bir hayvandır), Babil mitolojisinde ise, *Ea* olarak tanınmaktadır².

Balık figürü, Hint mitolojisinde ise mitolojik bir kahraman olarak yer almaktadır. Bu figür, Hint tufan söylencelerinde yeniden yaratılışı sembolize etmektedir (Can, 2014). Hint mitinde ise, Hindu tanrısı *Vishnu*’nun balık *Avatari* olarak yer almaktadır.³ (Resim 1). Balık figürlerinin İskitler döneminde muhtemelen kötülüklerden korunmak amacıyla muska (amulet) olarak kullanıldığı bilinmektedir (Baumer, 2014).



Resim 1. Hindu Tanrısı *Vishnu*’nun Balık Avatari⁴

Yakut Türkleri inancında “*doydu balğa*” adlı mitolojik bir balık bulunmaktadır. Ölüm balığı olarak da bilinen bu balığın ağzı, gırtlığının altında, gözü ise ensesinde yer almaktadır (Ögel, 2010).

Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin mitolojisinde Tanrı, balığı hem uçma hem de suya dalabilme kabiliyetine sahip bir hayvan olarak yaratmıştır. Bu özelliklere sahip bir balık, kibirlenir ve bunun

sonucunda Tanrı, balığın bu kibrine karşı ceza olarak onun kanatlarını geri alır. Ayrıca Türkmen Türklerinin bilmecelelerinde de balığın yüzgeçlerinin kuşun kanadına benzetildiği görülmektedir (Boratav, 2016).

Altaylıların Maaday-Kara Destanı'nda, yeryüzünün iki balina üzerinde durduğu ifade edilir. Balinalar hareket ettiği zaman dünyada depremler meydana gelir. Çoruhlu'ya göre, Türk kozmolojisinde balık, gök gürültüsü unsurunun hayvan şeklindeki biçimi olarak görülmektedir. Yeniden doğuş, yaratılış, bolluk, bereket, refah ve huzurun simgesidir (Çoruhlu, 2002). Maaday-Kara Destanı'nda, dünyanın iki balık üzerinde durması, balığın yaratılıştaki önemini açık ve net bir şekilde ortaya koymaktadır.

Türk mitolojisinde balık figürü, kurtarıcı ve koruyucu olarak simgelenmiştir (Resim 2). Kuzey Asya'da yaşayan toplulukların hikâyelerinde, balığın kötülöklere karşı koruyucu rolünden bahsedilmiştir. Ögel, Türklerin yaratılış destanında dünyanın balık üzerinde durması gibi inanışların, Hint mitolojisinin etkisi ile Türklerle geçtiğini ifade etmektedir (Ögel, 2010). *Terene* Türklerine ait bir destanda, konuşan bir balık, insanların isteklerini yerine getirirken, *Avul* Türkleri efsanesinde ise, insanlar balık formuna girerek düşmanlarından kaçmaktadır (Kayalı, 2016). Burada düşünce olarak aslında bir şekil değiştirme söz konusudur. Yunan mitolojisinde -*Avul* Türklerinin efsanesinden farklı olarak- şarap, doğurganlık, delilik, eğlence ve ritüel Tanrısı⁵ olan *Dionysos*'u köle olarak satmak isteyen korsanların pişman olup, yunus balığına dönüşmesi hikayesi vardır (Grimal, 1997).



Resim 2. Türk Mitolojisinde Dünyayı Taşıyan Hayvan Tasviri
(Çoruhlu, 2011)

Türk sanatında görülen çeşitli tasarımlarda leopar gibi hayvanlar, yılan ve balık bedenleriyle resmedilmiştir. Klasik devir Türk sanatı eserlerinde

-özellikle taş kabartmalarında- balık ya da yılan motiflerinin kullanılması kozmogoni ile ilgili anlatılan söylencelere dayanmaktadır. Bu grubun, Çin söylencelerinde *Chiao-lung* denilen, balık bedenli kaplan başlı bir hayvanla ilgili olduğu düşünülmektedir (Esin, 2004).

Balık, Kur'an-ı Kerim'de de "ebedi yaşam simgesi" olarak tanımlanmaktadır. Bununla birlikte Kuran'ın bazı ayetlerinde, balık ile ilgili ifadelere rastlanılmaktadır. Putlara tapan Ninova halkını, Allah'ın dinini öğretmekle görevlendirilmiş olan Hz. Yûnus, halkı uzun süre dinine inandırmaya çalışmasına rağmen, kendisine çok az kimse iman etmiştir. Bu durum sonucunda umudunu yitiren Yûnus, kavmine sinirlenmiş ve bir gemiye binerek şehirden uzaklaşmıştır. Bindiği gemi, yükünün fazla olması nedeniyle batmaya yüz tutunca geminin yükünü azaltmak üzere çekilen kura neticesinde denize atılmış ve bir balık tarafından yutulmuştur. Bunun üzerine Yûnus, bu balığın karnında dua etmiş, Yüce Allah da Yûnus'un duasını kabul ederek onu bu dertten kurtarmış ve onu hasta bir halde açıklık bir yere bırakmıştır (Enbiya/ 87-88; Kalem/48). Balık, erken Hristiyanlık ikonografisinde de önemli bir simge olmuştur. Bu ikonografi, Hz. İsa'nın az miktarda ekmek ve balığı alıp, yukarıya bakarak şükretmesi, onları kutsayarak bölmesi; ardından yiyeceği olmayan bir topluluğa dağıtılması için havarilerine vermesi biçiminde gelişir. Bunun sonucunda topluluk doyurulduktan sonra bile, sepetler dolusu yiyecek artar (Yuhanna 6: 12). Leonardo Vinci'nin bir başyapıtı olan son akşam yemeği adlı freski, Hz İsa'nın çarımha gerilmeden önceki yemeğini betimlemektedir. Bu yemek ile ilgili yapılan araştırmalara göre, sofrada olasılıkla fasulye yahnisisi, kuzu eti, zeytin, acı otlar, balık, mayasız ekmek, hurma ve aromalı şarap bulunmaktadır. Balık ikonografisinin bu resimde de betimlenmesi, Hristiyanlıkta balığın Hz. İsa'nın simgesi olduğunu vurgulamaktadır.

Balık sembolü, Yunanistan, Roma ve İskandinavya; Budizm ve Hindu mitolojisinde; Mısır, Çin ve Japonya, Okyanusya, Afrika ve Amerika'da da yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Balık, çoğu medeniyette doğurganlığı simgeleri ve Anne sembolü ile ilişkilidir. Suların gücünü, yaşamın kendisini taşıyor. Balıkların bir tür ön bilgiye sahip olduğuna dair evrensel bir inanç vardır. Balık aynı zamanda insanlık için bir besin kaynağıdır ve kutsaldır, ancak çoğu zaman bolluğu sembolize etmektedir. Dolayısıyla balık sembolü, dünyada yaşayan toplumların geleneksel kozmogonik kavramlarına göre yaşamın kökeninin bir sembolü olarak kabul edilir. Çünkü yaşam sudan kaynaklanır ve bu sebeple döllenme süreci ile ilişkilidir. Antik Yunan'dan çok fazla etkilenen Roma uygarlığında balık sembolü, ölümden sonraki yaşamın sembolü olarak görülmüştür (Moyle, 1991). Dolayısıyla bu sembol, Roma mezarlarında yaygın bir imge olmuştur. Birçok arketipsel sembol gibi balık figürü, Roma uygarlığının egemen olduğu yerlerde sadece ikonografik bir imge olarak değil, aynı zamanda dekoratif bir unsur olarak da ev ve hamamların yer mozaiklerinde de kullanılmıştır (Resim 3).



Resim 3. Hatay arkeoloji müzesi, Roma dönemi Mozaiklerinde balık figürleri, (Elif Aksoy arşivi), Hatay Arkeoloji Müzesi.



a



b

Resim 4. a. Nebamun'un Mezarı Bahçesi'ndeki Merkez Bahçe Havuzu, British Museum, 18. Hanedan Sonu, MÖ 1350 dolaylarında⁶, b. Mısır Tilapia Balık Şişesi, El Amarna, British Museum, 18. Hanedan, yaklaşık 1390-36 BCE.

Antik Mısır'da da balık simgesi, yeniden doğuş ve yenilenmenin sembolü olarak görülmüştür. Antik çağlardan beri Mısır kabartmalarında tasvir edilen Tilapia balığı (Resim 4b), güzel renkleri nedeniyle gün doğumunu simgelemektedir. Balık, bilgiyi de temsil eden çok eski bir imgedir. Antik Irak ve Mısır'daki bilgelik ve tıp Tanrısı Dhu al-nun, Arapça'da balık anlamına gelmektedir. Fenikelilerde balık, Tanrıça Tanit kültürüyle ilişkilendirilmiştir ve balık motifleri Kartaca'daki Fenike mezarlarına da oyulmuştur (Saad, 1995).

Feng Shui'ye göre balık sembolü, zenginlik ve refahı simgeler. Çünkü Çince'de balık için kullanılan Pinyin kelimesi, "bolluk" anlamına gelmektedir⁷. Japon kültüründe ise, balık (*Koi*), güç, enerji ve cesaretin sembolü olarak saygı görür. Bu balıkları geleneksel Japon evlerinin bahçelerindeki havuzlarda yüzerken görmek mümkündür. *Koi* balığı sembolizmini, Japon ve Çin kültürü bağlamında gerçek anlamını keşfetmek

için *Koi* balıklarının çevreleyen efsanelere ve mitlere bakmak gerekir (Resim 5). Bir Çin efsanesinde, Sarı Nehir üzerindeki büyük bir şelalenin tepesinde bulunan Ejderha Kapısından bahsedilir. Balık, şelalenin tabanına ulaşmak için akıntıya karşı nehirde yüzerse, dolayısıyla Ejderha Kapısı'ndaki yolculuğunu tamamlayabilirse, güçlü bir ejderhaya dönüşmektedir⁸. Japon mitine göre, *Koi* balığı, samuray savaşçıları sembolize etmektedir. *Koi*'nin nehirlerde yukarı doğru akıntıya karşı yüzerken gösterdiği azim, samurayların kılıç karşısındaki cesaretine benzetilmektedir. Dolayısıyla nehirdeki balık yakalanırsa, hareketsizce yatar ve ölümü cesaretle kabul eder⁹. İki *Koi* balığı, iyi ve kötü enerji veya yin ve yang arasındaki dengeyi sembolize etmektedir.



Resim 5. Koi Balığı

Babil mitolojisinde *Ea* (*Oannes*) su Tanrısıdır ve vücudunun üst kısmı bir adam, alt kısmı ise bir balık ile tasvir edilmektedir (Resim 6). Kabartmalarda, bazen balığın derisi, *Ea*'nın sırtına yerleştirilir ya da kafasının arkasında bir balığın başı belirir; bazen de vücudu bir balığın kuyruğunda sona erdirilir. Efsaneye göre, Mezopotamya mitolojisinde Tanrı *Ea*, insanlığa bilgeliği, yazıyı, sanatı ve bilimi öğreten amfibi bir varlıktır¹⁰.



Resim 6. Oannes (Ea)¹¹

Antik Afrika kültüründe balığın sembolik anlamı, doğurganlık ve yaratıcılık olup, hayatın yeni bir evresini temsil etmektedir. Afrika kıtasındaki en önemli mitlerden biri, yaratıcı Tanrı *Mangala* ile ilgilidir. Güney Mali'deki *Mande* yaratılış efsanesine göre *Mangala*, kozmik rahme, *Eleusine* tohumlarını ekmiştir. Bu tohumlardan iki balık doğmuş ve *Mangala* onları yaradılışın sularına göndermiştir¹². Kozmik rahimde balık ve tohum adlarının geçmesi, olasılıkla doğurganlık ve bereketi simgelemektedir. Kızılderili inançlarına göre bir balık, su ile yaşam arasında bir ilişki kurar. Bu şekilde, su elementinin balıkla bağlantısı duygu, şifa ve arınmayı sembolize eder (Arshad, 2017). Kuzey Afrika'da, balık motifinin sembolik önemi büyüktür. Burada insanlar, balığı göze (nazara) karşı korunmak amacıyla mücevherden yapılmış muska olarak kullanmışlardır. Tunus'ta, geline hediye edilecek olan bilezik, broş, halhal gibi mücevherler, balık motifleriyle süslenmiştir. Dolayısıyla binlerce yumurtaya sahip olan balık, gelinin gelecekteki doğurganlığının simgesi olmuş ve uğurlu bir sembol olarak kabul edilmiştir.

Mısır ve Tunus'ta kurutulmuş balıklar, evlere ve iş yerlerine asılırken, yine Tunus'ta ağızına altın para koyulmuş bir balık, yeni inşa edilen evlerin zemininin altına gömülmüştür (Saad, 1995). Bu gelenek kapı eşiklerini, balık mozaikleri ile süsleyen Romalılardan alınmış olabilir. Olasılıkla bu inanış, balığa yüklenen bereket ve nazara karşı korunma amacını gütmektedir.

Poltava bölgesindeki Zenkovo köyünde bulunan 7. yüzyıla ait bronz fibulalarda, bağlantı halkaları; yılanları, balıkları ve yırtıcı kuşları andırır ve doğanın üç unsuru hava, su ve toprağı birbirine bağlar. Bu hayvanlar, genellikle doğurganlık fikriyle de ilişkilendirildikleri için Orta Asya'daki mücevherlerin tasarımında da kullanılmıştır. Kuzey Afrika'da olduğu gibi Antik çağda, altın balık heykelcikler muska olarak kullanılmıştır. Balık figürleri, Kuzey Taciklerin ve Özbeklerin bazı geleneksel mücevherlerinde de görülmektedir.¹³

Çini ve seramik sanatında balık figürü

Neolitik çağdan itibaren insanlar tarafından üretilen seramik ve çini eserler, stil açısından bir alanın, bölgenin ve dönemin arkeolojik olarak yorumlanmasında her zaman önemli olmuşlardır. Seramik eserler, ilk olarak Babil, Mısır, Çin ve Hindistan gibi antik uygarlıklarda uygulanmaya başlanmış ve günümüze kadar devam eden zengin bir sanat dalı olarak yerini almıştır.

Antik medeniyetlerde, dönemin sanat anlayışını, tekniğini, hammadde, desen ve kompozisyon özelliklerini yansıtan seramik ve çinilerin yapımı, kişilerin el becerisine ve yeteneğine göre farklılık gösterir. Çünkü her bölgenin coğrafi yapısı, iklimi ve toprağı kendine özgü olduğundan, üretilen sanat eserleri de farklı olmaktadır.

Tarih süresince insanoğlu, yemek yemede basit kâseler kullanmış, daha sonraları tasarım açısından işin estetik yönüne önem vermiştir. Dolayısıyla insanlar, doğada gördükleri bitki ve hayvanları ya gerçekçi bir şekilde ya da stilize ederek eserlerine aktarmışlardır. Çini ve seramik sanatlarında, bazen gerçekçi bazen de abartılarak kullanılan balık sembolü, hem antik sanatçılar hem de günümüz sanatçıların severek tasarımlarında yer verdikleri bir figür haline gelmiştir.

Türk kozmolojisinde, balık sembolü gök gürültüsünü sembolize etmektedir. Özellikle deniz, göl ve akarsu kenarlarında yaşayan balık, Türk topluluklarında bereket, refah ve bolluk simgesi olarak görülmüştür. Evlilikte ise, doğurganlık ve mutluluğun göstergesidir (Çoruhlu, 2000). Selçuklu dönemine ait Kubadabad Sarayı kazılarında ele geçirilen çinilerdeki balık imgelerinin, burçları ve gezegenleri simgeledikleri düşünülmektedir (Arık, 2000). Nitekim burada yapılan kazılarda ele geçen panolardaki balık figürlerinin, astrolojik bir anlatımı betimlemiş olabileceği olasılığı yüksektir. Selçukluların yıldız falında ve astrolojisinde de görülen balık imgelerinin, balık burcu-Jüpiter ikilisini sembolize ettiği bilinmektedir (Kuban, 2002) (Resim 7).

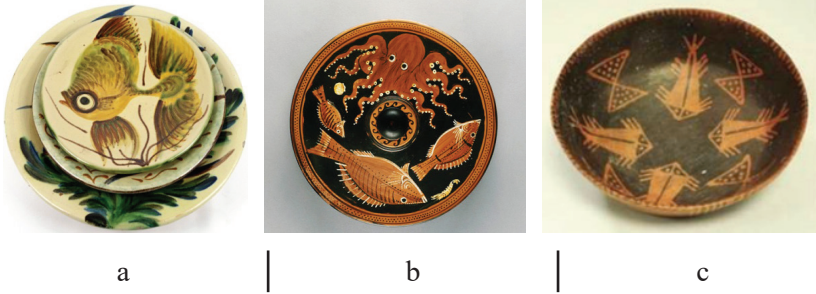


Resim 7. a. Kubadabad Sarayından keşfedilen Siren ve balık figürlerinin olduğu panonun parçası (Avşar, 2012), b. Anadolu Selçuklu Çinisi, Konya Karatay Medresesi Müzesi (Arık, 2007)

Anadolu'da sanatın gelişmesinde bir köprü olan Selçuklular, seramik ve çini eserlerini Orta Asya kökenine bağlı kalarak, çevresindeki Kafkasyalı, Ermeni, Gürcü, İranlı ve Bizanslı kültür mozağini ve sanat etkilerini değerlendiren bir üslupla üretmiştir (Arık, 2007). Osmanlı ve Anadolu Selçukluları zamanında Kütahya ve İznik, çini ve seramiğin önemli merkezleri olmuş ve bu bölgelerde üretilen eserler dünyanın çeşitli müze ve özel koleksiyonlarına dağılmışlardır. Bağdaş kurarak oturan ve elinde balık tutan insan figürleri, Anadolu Selçuklunun sanat eserlerinde karakteristik tasarımlardır. Gerek figürler ve renkler, gerek insan figürünün hep aynı tarzda ele alınışı, Selçukluların tarzını yansıtır. Eserlerdeki biçim

tekrarları, figürlerde kullanılan çizgi ve noktalar, çalışmalara doku etkisi veren plastik unsurlardır.

Balık figürü, İspanya ve Peru seramiklerinde de dekoratif bir unsur olarak yer almaktadır. Bu motif, İspanya’da Hristiyanlığın sembolü iken, Peru’da besin değerinden dolayı bir yaşam kaynağı olarak karşımıza çıkmaktadır (Townsend, 1985). İtalya’da ise, zenginlik simgesi ve modern bir meta (Davidson, 1998) olarak bilinmektedir (Resim 8).



Resim 8. a. İspanya Seramiği, 21. yüzyıl ortası¹⁴, b. İtalyan balık figürlü tabak¹⁵, M.Ö. 340–330, c. Balık desenli çanak, MÖ 2. yüzyıl, Peru¹⁶.

Tekstil sanatında balık figürü

Erken devir Türk sanatında önemli bir yeri olan hayvan figürleri, eserlerde bazen gerçekçi bazen ise stilize edilmiş olarak işlenmiştir. Belli bir estetik kaygı ile oluşturulan bu üslup, son derece ritmik, dinamik ve güçlü bir desen tasarımı göstermektedir. Bilinen en eski tekstil örneklerinden biri olan Hunlara ait Noin Ula’da bulunan işlemeli yün örtü (M.Ö. 1. Yüzyıl) bunu en iyi anlatan çarpıcı bir örnektir (Resim 9). Bu örtü üzerine gerçekçi bir şekilde işlenen hayvanlar, Hun döneminin sanat anlayışını net bir biçimde ortaya koymaktadır. Örtüde görülen natüralist kompozisyonda, suyun içindeki bitkiler arasında bulunan kaplumbağa ve balıklar, sembolizmi işaret etmektedir (Çoruhlu, 2007). Örtüdeki figürlerin, ölmüş kişinin ölümden sonraki yaşamının bolluk ve bereket içinde geçmesi için kurgana konmuş olması ihtimali yüksektir. Tek Tanrılı bir din olan Gök dinine inanan Hunların, örtüdeki hayvanları dinsel bir öge olarak değil, sembolik ve süsleme ögesi olarak kullandıkları açık ve nettir. Hun sanat eserlerinde sıklıkla hayvan figürlerinin kullanılması, onların doğadaki hayvanları iyi gözlemlemeleri ve avlanmaları ile ilgilidir. Dolayısıyla bu da hayvan üslubunun doğmasına neden olmuştur. Hunlar, eserlerine hayvan figürlerini ustalıkla aktararak, onları hareket halindeyken bile, adeta bir fotoğraf gibi realist bir üslupla işlemişlerdir.



Resim 9. Noin Ula'da altıncı kurganda bulunan mezarın duvarına asılmış yün örtü,

(Elikhina, 2018)



a

b

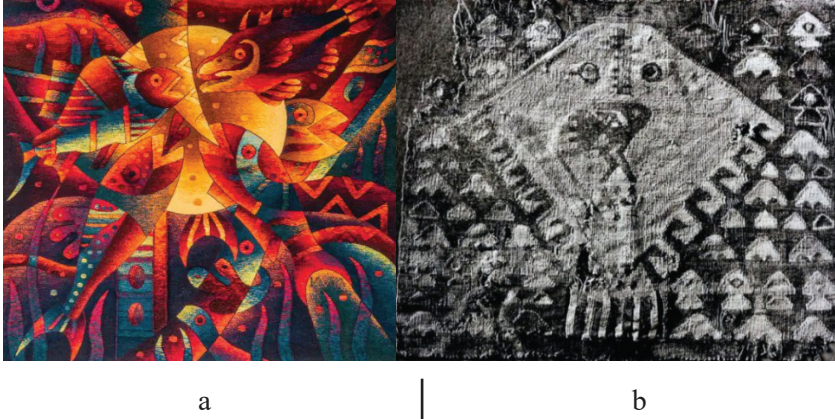
Resim 10.a. Mısır'da Nil nehrini betimleyen Koptik Tekstil, M.S. 5. ve 6. yüzyıllar arası¹⁷, b. Memluklara ait Lampas ipekli tekstil parçası, 15. yüzyıl, Museum für Angewandte Kunst, Viyana (Sardi, 2016).

Mısır'da, 19. ve 20. yüzyılda yapılan arkeolojik kazılarda, antik bazı kumaşlar ele geçirilmiş ve bunlara Koptik adı verilmiştir. Koptik (Kıpti), aslında Mısır'ın eski halkının ismidir. Bu tekstiller, Mısır'da Hıristiyanlık öncesi uygarlıklara aittir ve olasılıkla bu halkları tanıtmak için kullanılmış bir terim olarak görülmektedir. Bu isim, Hıristiyanlığın bölgeye girmesiyle diğer anlamlarını zamanla yitirmiş ve Mısır'da yaşayan Hıristiyan toplumunu ifade eder olmuştur. Bundan dolayı Koptik (Kıptî) kelimesinin dinî değil, sosyolojik bir terim olarak ifade edilmesi gerekmektedir (Erdem, 1997). Koptik tekstil sanatının en önemli özelliği, çöl mezarlarına yerleştirilmiş olan dokumaların korunup, bir şekilde günümüze kadar gelmiş olmasıdır. Koptik tunikler, kumaşlar ve dokumalar, Ortaçağ Avrupa'sında

renkleri açısından beklenmedik bir sansasyon yaratmışlardır. Bu nesnelere olan talep yüksek olduğundan, kâşifler genellikle eski tunikleri kesip farklı koleksiyonculara satmışlardır. Koptik tekstil sanatında, figürler detaylı bir şekilde incelendiğinde, özellikle insan figürlerinin baş kısımlarının olması gereken orandan biraz daha büyük olduğu görülür. Önden bakıldığında ise, yüzlerin kompozisyonu ve gözlerdeki vurgu, mumya portrelerini ve Bizans ikonalarını andırmaktadır. Koptik tekstillerde, balık figürü, bazen aslına sadık kalarak, bazen de stilize edilerek kullanılmış, genellikle Nil nehri ile birlikte tasvir edilmiştir. Tekstillerde görülen balık tutan insan figürleri, kompozisyonun bir parçasını oluşturmuştur (Resim 10a).



Resim 11. Paracas Nekropolü'ndeki kazılarda bulunan Nazca mantosunda balık figürleri, Brooklyn Müzesi¹⁸



Resim 12. a. Dokuma resim, Gün batımı, 120 x 120 cm, Maximo Laura¹⁹, b. Eski bir Peru kiliminde Balıklar ve Vatoz²⁰

Koptik tekstiller, Memluk tekstil sanatında 11. yüzyıldan itibaren

görülmeye başlanmış, 12. ve 15. yüzyıllar arasında ise, çok renkli, desenli ipek dokumalar arasında özel bir yere sahip olmuşlardır. 13. yüzyılın ikinci yarısından itibaren erken dönem Memluk desenli kumaşlarda görülen balıklar, suda yaşayan doğalarına rağmen, ya fauna arasında ya da yerel ve geometrik desenlerin yanında resmedilmişler, dar dekoratif şeritler içine dahil edilmişlerdir. Daha sonra ise, muhtemelen 14. yüzyılın ortalarında, ipek kumaşlar üzerindeki kompozisyona, lotus çiçekleri ve madalyonlar dahil olmuştur (Sardi, 2016). Bu kumaşların dokuma yapısı, dokundukları bölgeye ve yüzyıla göre farklılıklar göstermektedir. Koptik tekstiller, birçok yönden etkileyici dokumalardır ve dünya müzelerinde bu tekstillerin birçok örneğine rastlanılmaktadır. Bu dokumalar, kendi içlerinde Mısır, Pers, Greko-Romen, İslami ve Hıristiyan imgelerinin örtüşmelerini ve kombinasyonlarını açık bir şekilde belgelerler (Resim 10b). Peru tekstil sanatında balık motifinin evrimini anlayabilmek için bazı aşamalara aşına olmak gerekmektedir. Çünkü zaman içinde bu tekstillerde, balık motifleri orijinallliğini kaybederek, stilize edilmiş veya soyutlanarak değişik formlara bürünmüştür. Bunda farklı toplumlarda yaşayan insan faktörünün, onların kültür ve geleneklerinin büyük etkisi olduğu varsayımını düşünmek gerekmektedir. Dolayısıyla denize aşına ve hayatı boyunca kıyıda yaşayan insanlar için deniz ve balık temasına bakış açısı, dağlık bölgelerde yaşayan kişilere göre estetik açıdan değişkenlik gösterebilir. Örneğin, Paracas tekstilleri, hayvan motiflerinin standartlaştırılmış geometrik, doğrusal temsillerini içerir. Yinelenen görüntüler ritmik bir karaktere sahiptir ve genellikle kalıba sadık kalır. Paracas'da arkeolojik kazılarda bulunan Nazca mantosunda balık figürleri bu ifadelerle en uygun örnektir (Resim 11).



Resim 13. a. Bedri Rahmi Eyüboğlu Balıklı Yazma, Hüseyin Gündüz Koleksiyonu (Fotoğraf: Didem Öz), b. Bedri Rahmi Eyüboğlu Balıklı Yazma, Bedri Rahmi Eyüboğlu Evi (Fotoğraf: Didem Öz)

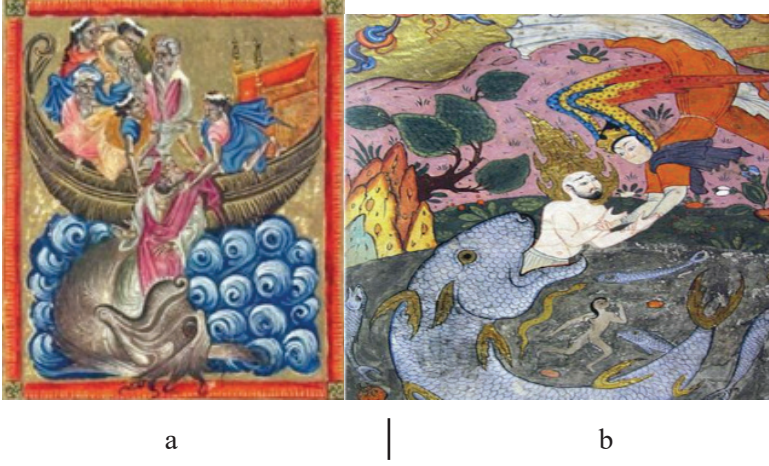
Çağdaş Perulu sanatçı Laura'ya ait dokumalardaki balıklar (Resim 12a); grift, canlı ve parlak renklerle oluşturulmuştur. Bu dokumanın kompozisyonunda, balık figürleri hem gerçeğine yakın hem de stilize

edilerek karmaşık ve yoğun bir düzen içerisinde verilmiştir. Motiflerin renklerindeki canlılık, ışığın dokumanın merkezinde toplanması, kırmızı ve mavi renklerin yoğun olarak kullanılması ve dokumanın kompozisyonu, sanatçının tarzını ortaya koymaktadır (Resim 12a). Resim 12b'deki, eski bir Peru kiliminde ise, balıklar diğer iki dokumadan kompozisyon açısından tamamen ayrılarak farklı bir görüntü oluşturmaktadır. Dokumada, Vatoz, ön planda olup, balıklar yardımcı motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Kompozisyonda, balık motifleri stilize edilerek, ok başına benzer bir figür olarak dokunmuştur. Her üç dokumada da tasarım açısından farklı estetik değerler söz konusudur.

Farklı disiplinlerde çalışmaları ile bilinen ve değişik malzemeleri denemeye olan tutkusu ile tanınan Bedri Rahmi Eyüboğlu; yazmacılık, heykel, edebiyat, gravür, resim, mozaik ve seramik gibi pek çok alanda eser vermiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, yazma ustasıdır ve balık figürleri onun yazmalarında en çok kullandığı motiflerdir (Öz, Koyuncu Okca ve Uygur, 2018). Anadolu ve Anadolu'nun kilim ve yazmalarından esinlenerek, yazmalarında çalıştığı balık figürünü bazen gerçekçi bazen de soyutlayarak kullanmış ve kendi plastik diliyle birleştirerek değişik denemeler yapmıştır. Bedri Rahmi, tablolarında uyguladığı değişik kompozisyon ve renk arayışlarını kumaş üzerinde de kullanmış ve farklı biçim arayışına girmiştir (Resim 13).

Minyatür sanatında balık figürü

Minyatür sanatında balık figürü, ikonografik bir imge olarak kullanılmıştır. İkonalar, Hristiyanlık dininde azizlerin mucizelerini anlatmaktadır (Uygur, Koyuncu Okca, Öz, 2017). Kısasü'l Enbiya, Falname ve Zübdet-ül Tevarih gibi peygamberlerin kıssalarını anlatan kitapların minyatürlerinde resmedilen balık figürü, dini bir öge olarak görülmektedir. Hem Hristiyan, hem de İslam ikonografisinde adı geçen peygamberlerden birisi olan Hz. Yunus, minyatürlerde balık figürleri ile görülmektedir. Kavmini imana getirmek isteyen Yunus, bunu başaramayınca onları bırakır ve bir gemiye biner. Tanrı'nın istediği görevi yerine getirmediği için gemisi denizde batar ve bir balık tarafından yutulur. Sonuç olarak yaşadığı olayların kendi hatası olduğunu anlar. Tanrı'nın rızası olmadan Ninova ve halkını terk etmesi nedeniyle, başına bunların geldiğini düşünerek tövbe eder. Tanrı da tövbesini kabul ederek, Hz. Yunus'u affeder ve onu kurtarması için Hz. Cebrail'i gönderir. Bu kitaplardaki Hz. Yunus hakkındaki kıssalar, anlatım olarak aynı olsa da, minyatürlerdeki tasvirlerde görülen kompozisyon, renk ve figürler farklılık gösterir (Resim 14-15).



Resim 14. a. Hz. Yunus'un gemiden atılması ve balina tarafından yutulması (Dournovo, 1961), b. Hz. Cebrail'in, Hz. Yunus Peygamberi Balığın Karnından Çıkarma sahnesi, Falname, 1610, (TSMK, H. 1703).



Resim 15. Hz. Cebrail'in Hz. Yunus'u balığın karnından çıkarması, Ravzatü's-Safa (And, 2015).

Resim sanatında balık figürü

Balık, Mesih'in ve erken Hıristiyanlığın bir sembolüdür ve Hıristiyan inancının ilkelerini sembolize eder²¹. Balık figürü, resim sanatında ikonografi ile ilişkili olup, İsa'nın çektiği üzüntüleri ve çileleri betimlemektedir. Hıristiyanlığın erken devirlerinden beri sanat eserlerinde sık işlenen dinsel konularda, suyun şaraba çevrilmesi, ekmek ve balıkların çoğaltılması mucizeleri işlenmiş ve bu temalar önemli bir imge haline dönüşmüştür.

Erken Hıristiyan sanatında, özellikle lahit rölyeflerinde ve sonrasında ahşap üzerine yapılan ikonlarda da bu mucizelerin resimlenmesi dini açıdan oldukça önemlidir. Hıristiyanlıkta resim kültürünün yayılmasıyla balık sembolizmi (Resim 16), ikonografik olarak anlamlı hale gelmiştir. Her şeyden önce, balık bir vaftiz sembolüdür. Dolayısıyla gerçek bir Hıristiyan, vaftiz suyundan geçmeden kurtuluş bulamaz. Beş bin kişinin beş somun ekmek ve iki balıkla doyması, yalnızca bir merhamet örneği olarak değil, aynı zamanda Efkariستیya (Hristiyanlıkta İsa'nın çarşıya gerilmeden önceki gece havarileri ile yediği Son Akşam Yemeği'nin anıldığı ayın²²) için bir metafor olarak da görülmektedir.



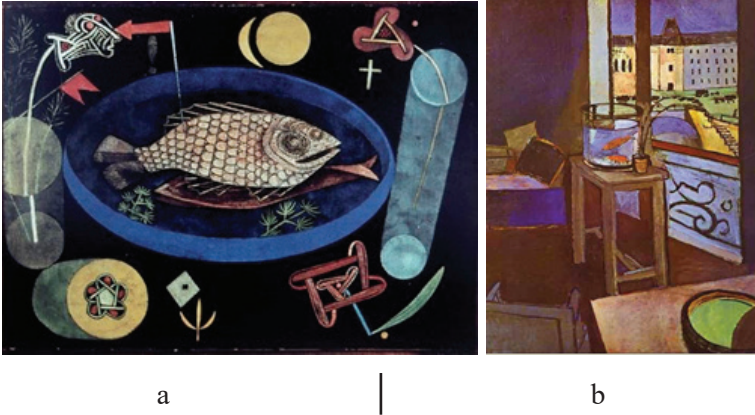
Resim 16. Ekmek ve Balıkların Çoğaltılması, St. Caterina Efsanesi
Ustası, 1470-95,

National Gallery of Victoria, Melbourne (Arsal, 2008).



Resim 17. Yunus ve Balina (1621), Pieter Lastman

1583–1633 yılları arasında yaşayan Hollandalı ressam Lastman, resimlerinde İncil’deki anlatı sahnelerini etkileyici ve dramatik figürlerle betimlemeye çalışmıştır. Çalışmalarında güçlü bir ışık ve gölge kontrastı dikkat çekmektedir. Resim 17’de, Lastman tarafından yapılmış çalışma, dini bir temayı betimlemektedir. Tabloda Hz. Yunus, büyük bir balığın ölümcül karanlığından can havli ile çıkarken resmedilmiştir. Sanatçı, resimde Hz. Yunus’un vücudunun şeklini- insana özgü olan korkma ve kaçma anındaki hareketini çok iyi bir şekilde tasvir ederek, tüm ışığı neredeyse onun üstüne vermeye çalışmıştır. Böyle bir ışık altında, Yunus’un hikâyesinin bu noktasındaki hareketi, onu üç gün boyunca tutsak eden balığın görüntüsü ile tezat oluşturan yeni bir yaşam anı olarak tasvir edilmektedir (Resim 17).

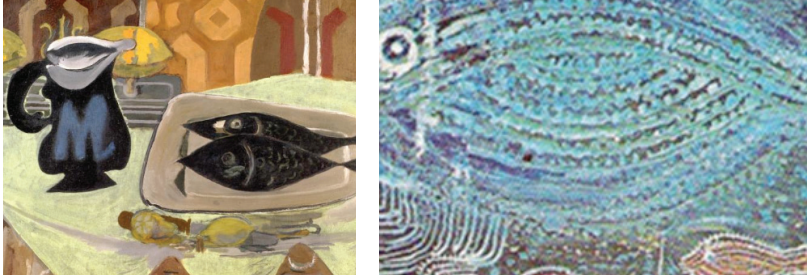


Resim 18. a. Paul Klee, Around the Fish, b. Henry Matisse, Interior with a Bowl with Red Fish

Balık figürleri, *Paul Klee, Pieter Brueghel, Henry Matisse, Georges Braque, Winslow Homer, M.C. Escher, Bedri Rami Eyüboğlu* gibi birçok modern sanatçı tarafından ya gerçeküstü ya da gerçekçi bir şekilde kullanılmıştır. Örneğin, *Klee*’nin eserlerinde balık figürü, değişik şekil ve formlarda karşımıza çıkmaktadır. Bu temayla ilgili onun en ünlü resimleri, *Balık Etrafında* ve *Balık Büyüsü*’dür. 1926 yılında yaptığı

Balık Etrafında adlı eseri onun derin ruhsal arayışını ortaya koymaktadır. Balığın etrafındaki cisimler, Ortaçağ sembollerine benzemekle birlikte dini simgeleri de anımsatmaktadır. Resimdeki bu düzen belki de ressamın kendi içindeki içsel çatışmasını simgelemektedir (Resim 18a).

Fransız ressam *Henri Matisse* (1869-1954), resimlerinde konuları canlı, renkleri ise parlak kullanmıştır. Doğayı olduğu gibi kullanmak yerine “*Doğayı kölece kopyalayamam, Doğayı yorumlamalı ve onu resmin ruhuna teslim etmeliyim*” demiştir. İlhamını doğadan almış ve renklerin tüm tonlarında bir ilişki ve uyum yaratmıştır. Dolayısıyla resimlerinde renklerin canlı armonisini, müzikal bir kompozisyona benzer bir şekilde ortaya koymaya çalışmıştır (Hunter ve Jacobus, 1992). Bu felsefeyi kullanarak *Matisse*, fanus ve bardak gibi cam malzemelerin içine akvaryum balıklarını yüzerken gösteren bir dizi resim çalışmıştır (Resim 18b). Onun balık temalı eserleri hermetik, sakin ve güçlü, rengin iç dünyasından istediği nitelikler için bir metaforudur (Watkins, 1984).



a

b

Resim 19. Georges Braque, Still life with fish , b. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Balık

Georges Braque, Kübizm ile sonuçlanacak bir resim yaklaşımı geliştirmek için *Pablo Picasso* ile yakın ilişki içinde olmuştur. *Picasso* muhteşem bir dizi kişisel stil geliştirmeye devam ederken, *Braque*, aynı nesnenin farklı görüşlerini üst üste bindirerek ve birleştirerek Kübizm’in form kelime dağarcığındaki ustalığını ve özgür kullanımını artırmaya devam etmiştir. Resim 19a, *Braque*’nin işgal altındaki Paris’te geçirdiği II. Dünya Savaşı sırasında yaptığı bir dizi mutfak natürmortlarından birisidir (Resim 19a). Çalışmadaki zengin doku ve süsleme kombinasyonları, renk ve tasarım arasındaki mükemmel bir uyum dengesini göstermektedir²³.

Bedri Rahmi Eyüboğlu ise, çalışmalarında Anadolu’dan ve Anadolu motiflerinden esinlenerek sadece tablolarında değil, hemen hemen tüm çalışmalarında farklı bir tarz yakalamaya çalışmıştır. Eserlerinde balık motifini hem gerçeğine yakın hem de abartarak kullanarak kendine özgü bir kompozisyon oluşturmuştur (Resim 19b).

SONUÇ

Balık, geleneksel kozmogonik kavramlarına göre, yaşamın kökeninin bir sembolü olarak kabul edilir. Çünkü su, yaşamın kaynağıdır ve bu nedenle çoğalma süreci ile ilişkilidir.

Çağlar boyunca balık figürleri, sanatçılar tarafından estetik açıdan hoş ve genellikle hatırı sayılır sembolik, ikonografik ve estetik değere sahip nesnelere olarak kullanılmıştır. Sanatçılar, teknik, kompozisyon, renk ve yeni konu fikirleri için önceki sanatçıların çalışmalarından esinlenerek veya etkilenecek eserlerini kendi stillerini yaratarak bir çerçeveye içinde sunmaya çalışmışlardır.

Balık figürü dünyada yaşayan hemen hemen tüm toplumlarda, ikonografik ve dekoratif bir öğe olarak yer almıştır. Bazen muska olarak kullanılmış, bazen de yaşam ve yaratılışla ilişkilendirilmiştir. Yaşam, sağlık ve doğurganlığın eski bir sembolü olan balık figürü, bazı milletlerin halk masallarında ve destanlarında sıklıkla yer almıştır. Efsane ve destanlarda anlatılan balık ile ilgili mitolojik hikâyelerde benzerlik unsurunun yanında farklılıklar da bulunmaktadır. Örneğin, Terene Türklerine ait bir destanda, konuşan bir balık, insanların dileklerini gerçekleştirirken, Avul Türkleri efsanesinde ise, insanlar balık biçimine girerek, düşmanlarından kaçmaktadır. Burada şekil değiştirme ile birlikte balığın her iki durumda da insanlara yardım eden ve onları koruyan bir figür olarak yer aldığını görmekteyiz. Balık sembolü, hem Hıristiyanlık hem de Müslümanlık için önemli bir simge olmuştur. Hz. Yunus'un balık tarafından yutulması, Allah'ın ona verdiği ceza ile ilişkilendirilirken, balıkları çoğaltarak aç insanları doyuran Hz. İsa için bolluk ve bereketi sembolize eden bir figür olarak yer almıştır.

İkonografinin dışında dekoratif bir motif olarak da çeşitli sanat eserlerinde görülen balık sembolü, Roma uygarlığı mezarlarında kullanılarak ölümden sonraki hayatı tasvir etmiş, Hint ve Antik Mısır mitolojisinde ise yeniden doğuşu simgelemiştir. Antik Afrika kültüründe balık, doğurganlık ve yaratıcılığı temsil ederken, Kuzey Afrika kültüründe ise, insanları nazara karşı koruyan bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır.

Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan bir kültür ve sanat yelpazesinde görülen balık motifleri, çinilerde, takı sanatında, tekstillerde dekoratif ve süsleme elemanı olarak yer almış, aynı zamanda minyatürler, yabancı ve yerli ressamların tablolarında da kullanılmıştır. Ravzatü's-Safa ve Falname gibi kitapların minyatürlerinde ve eski dini resimlerde ikonografik olarak karşımıza çıkan balık sembolizmi, toplum ve değerlerin değişmesi sonucunda kutsal anlamını kaybetmiştir.

Son notlar

1 **TEŞEKKÜR**

<https://medium.com/t%C3%BCrkiye/d%C3%BCnya-bal%C4%B1k-ve-bo%C4%9Fan%C4%B1n-%C3%BCzerinde-mi-duruyor-c27a9e83a445>

2 <https://tr.wikipedia.org/wiki/Enki>

3 <https://en.wikipedia.org/wiki/Matsya>

4 <https://tamilandvedas.com/tag/fish-god/>

5 <https://en.wikipedia.org/wiki/Dionysus>

6 <http://www.electrummagazine.com/2012/09/ancient-egyptian-ti-lapia-fish-story/>

7 https://en.wikipedia.org/wiki/Fish_in_Chinese_mythology

8 <https://www.everything-ponds.com/koi-symbolism.html>

9 <https://pondinformer.com/koi-mythology/#:~:text=In%20Japan%2C%20koi%20carp%20are,and%20accepting%20death%20with%20courage.>

10 <https://www.britannica.com/topic/Oannes>

11 <https://therealsamizdat.com/2015/04/09/sayce-on-the-god-ea-or-oannes/>

12 <https://worldbirds.com/fish-symbolism/#:~:text=The%20symbolic%20meaning%20of%20fish,involves%20Mangala%2C%20the%20creator%20god.>

13 https://arthive.com/encyclopedia/30~The_fish_in_art

14 <https://www.pamono.eu/mid-century-spanish-ceramic-wall-plates-with-fish-decor-from-puigdemont-set-of->

15 <https://www.veniceclayartists.com/tag/fish-pottery/>

16 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/308471>

17 <https://donsmaps.com/egyptcoptic.html>

18 https://en.wikipedia.org/wiki/Peruvian_art

19 <https://maximolaura.com/product/sunset-tapestry-art/>

20 <https://www.penn.museum/sites/journal/843/>

21 https://st-takla.org/Coptic-Faith-Creed-Dogma/Coptic-Rite-n-Ritual-Taks-Al-Kanisa/Dictionary-of-Coptic-Ritual-Terms/5-Coptic-Terminology_Sein-Shein-Saad-Daad-Tah-Zah/Samaka_Fish.html

on of Classical Athens”, St. Martin’s Press, 1998

L. A. Dournovo,). “Armenian Miniatures”, Harry N. Abrams, 1961

- Y.I. Elikhina, P.K. Kozlov, "1923-1926 seferinin buluntuları koleksiyondan Devlet İnziva Yeri (Находки экспедиции П. К. Козлова 1923-1926 гг. из коллекции Государственного Эрмитажа)", Lap Lambert Academic Publishing, 2018.
- M. Erdem, "Kıptî Kilisesi Üzerine Bir Araştırma", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 36(1):143-178, 1997
- N. Ersoy, " Semboller ve Yorumları I-II", Dönence Yayınları, 2007.
- P. Grimal, "Mitoloji Sözlüğü (Yunan ve Roma)", (Çev. Sevgi Tamgüç), Sosyal Yayınları, 1997.
- S. Hunter, J. Jacobus, "Modern Art : Painting, Sculpture, Architecture", H.N. Abrams, 1992
- Y. Kayalı, "Hint ve Türk Mitolojilerinde Balık Motifi", *Akademik Bakış Dergisi*, 58, 2016
- D. Kuban, "Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı", Yapı Kredi Yayınları, 2002
- B. P. Moyle, Introduction to fish imagery in art, *Environmental Biology of Fishes*, DOI: 10.1007/BF00002153
- B. Ögel, "Türk Mitolojisi I. Cilt", Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2010.
- B. Ögel, "Türk Mitolojisi II. Cilt", Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2010.
- N. D. Öz, A. Koyuncu Okca, H. K. Uygur, "Block Printing: One of Lost Treasures of Mardin", *Asia Minor Studies*, 6 (AGP Sempozyum Özel Sayısı), 166-175, ISSN: 2147-1673, 2018.
- .Uygur, H. K., Koyuncu Okca, A., Öz, N. D, "Bir Kültürün Son Temcisi Mıksiye (Muşsiye) Nasra Şimmes Hindi ve Ardında Bıraktıkları", *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi, Azerbaycan Özel Sayısı*, 5 (11), 221-241, ISSN: 2147-2610, 2018.
- M. Sardi, "Swimming across the Weft: Fish Motifs on Mamluk Textiles, Art, Trade and Culture in the Islamic World and Beyond From the Fatimids to the Mughals", (Edited by Alison Ohta, J.M. Rogers and Rosalind Wade Haddon), 2016
- Al. J. Saad, "Kunuz İslamic Silver Treasures", Lak International, 1995.
- A. Schiefner, "Heldensagen der Minusinskischen Talaren", St. Pbg, 1859
- M. Sardi, "Art, Trade and Culture in the Islamic World and Beyond From the Fatimids to the Mughals", Edited by Alison Ohta, J.M. Rogers and Rosalind Wade Haddon, 2016
- R. Townsend, "Deciphering the Nazca World: Ceramic Images from Ancient Peru", *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 11(12), 116-139, 1985
- N. Watkins, "Matisse", Oxford University Press, First Edition, 1984.



¹ Öğr. Grv, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Tasarım Bölümü, Orcid: 0000-0002-2738-9912

1.GİRİŞ

Süsleme ve sanat kavramı insanın varoluşuyla birlikte başlamış ve tarihsel süreçte varlığını göstermiştir. İnsandaki süslenme ve süsleme arzusu, giysilerine, evlerine, eşyalarına taşınarak sanat haline dönüşmüştür. İlkel topluluklar günlük yaşamlarını, duygularını ve inançlarını ifade etmek arzusuyla giysilerini evlerini çevrelerini süsleyerek sanata dönüştürmüştür. İnsanoğlu antik çağlarda kullandıkları eşyalara ve vücutlarını dövme yaparak süsleme arzusunu dile getirmiştir. Altay dağlarında açılan kurganlarda insanların, giysileri, eşyaları ve bedenlerindeki süslemeler gün ışığına çıkmıştır. (URL-1)



Pazyryk Mumyaları (URL-1)



Frigya Seramik Kap, Gordion, Ankara (URL-2)

Kişinin yaşadığı coğrafya, kültür ve inançlarındaki farklılıklar kendine has beğenileri ortaya çıkararak sanatsal özgün bir hal almıştır. Geçmişten günümüze süsleme ve süslenme güzel sanatların en önemli aracı olmuştur. İnsandaki süsleme isteği çeşitli dönemlerde teknolojiye, çevreye ve sanatsal akımlara bağlı olarak yenilenmiştir. Süsleme, bir binayı ya da eşyayı kullanım amacı yanında göze daha güzel göstermek için çeşitli türlerde yapılan estetik çalışmaların genel adıdır (Eronç, 1971: 15).

Kumaş yüzeylerini süsleme sanatı, işleme tekniği ve dikiş tekniği gibi yöntemlerle yapılabilmektedir. Ev tekstili, giysi, aksesuar gibi ürünlerin tasarımı üretimi ve süslemesi günümüze kadar büyüyerek önemli bir sektör haline gelmiştir. Tasarımlarda geometrik formlar, doğa, soyut desenler gibi çeşitli desenler kullanılmaktadır. Desen, bir yüzey üstünde nesnelere renklerini değil de biçimlerini canlandıran resim olarak tanımlanır. (Eronç, 1971:9). Deseni tekstil yüzeyine aktarmanın çeşitli yöntemleri vardır. Örneğin, delerek çizerek, sayarak, kopya kâğıdı kullanarak yüzeye uygun seçimler yapılır.



Kırlent (URL-3)



Çanta (URL-4)

1789 yılında Fransız devrimiyle başlayan moda 18. Yy. Sonunda radikal bir değişime uğramıştır. Önceki dönemlerde manto tarzı elbiselerde cep kullanılırken yeni akımla büzme ipli keseler ve çantalar kullanılmaya başladı. Reticule, balantine ya da indispensable olarak bilinen ve kumaş, file ya da örme iplikten yapılan bu çantalar, günümüzdeki modern el çantalarının atalarıdır. Örnekte (Resim-1) 1790-1800 yıllarına ait ipek üzerine ipliklerle elde serbest stil işleme teknikleriyle bezenmiş el çantası yer almaktadır. (Fogg, 2014: 121). Ayakkabıdan giysiye kullanılan pek çok eşyada süsleme tekniklerini görmekteyiz. 19. yy. kullanılmış ayakkabı üzerinde serbest stil iğnelerle yapılmış işlemler görülmektedir. (URL- 5)



Resim. 1



Ayakkabı (URL-5)

Kullanılan süsleme teknikleri teknolojiyle birlikte çeşitlilik ve hız kazansa da elle yapılan süslemeler temel teşkil etmektedir. Süsleme sanatlarının insanı etkileyişinin belki de başlangıç noktası giysi süsleme sanatıdır. Estetik ve güzellik insanın kendini giydirmesi ile başlar. İnsana saygınlık kazandıran belirleyici öge kişiliktir giysilerde kişiliğin bir parçasıdır. Giysiye veya kumaşa estetik bir değer kazandırmak güzellik, saygınlık, mutluluk gibi pek çok duyguyu içinde barındırır. Resim 2. de

yer alan Babür saray giysilerinden günümüze kalan nakış işlemeli ceket hayvan ve çiçek desenleriyle süslenmiştir. İpek ipliklerle elde serbest stil işleme teknikleriyle bezenmiştir. (Fogg, 2014: 69-68).



Resim.2

Giysi süsleme sanatında en çok kullanılan “işleme” dir. İşlemenin insanoğlunun güncel ihtiyaçları doğrultusunda ortaya çıktığı düşünülmektedir. Tabiatın zorlu yaşam koşullarına karşı kendini koruma ihtiyacı duyan insanoğlu önceleri hayvan kürkleri ve ağaç yapraklarıyla örtünmüş. Daha sonra örtünecekleri parçaları birbirine tutturma ihtiyacıyla iğneyi bulmuştur. (Eronç, 1971: 3). Deri ve dokumalar üzerine, iğneyle değişik cins ipliklerle yapılan bezemelere işleme denir. (Sözen, 1998: 198). Süsleme amacıyla yapılan işlemler, deri, keçe veya pamuk, yün, ipek, keten gibi lifleri dokuyarak elde edilen yüzey üzerine iplik kullanılarak çeşitli iğne ve makine dikişleriyle yapılır. İşlemede iyi bir sonuç alabilmek için doğru malzeme seçimi önemlidir. İbrişim, çamaşır ipeği, floş, kordon, mulne, yün, orlon vb. çeşitlilikte iplikler kullanılmaktadır.

İşleme süsleme yapılmak istenen yüzeye birleştirme işleminden önce veya sonra, sadece bir bölgeye veya yüzeyin tamamına uygulanabilir. Yüzey üzerine uygulanan işlemler süs amaçlı olabileceği gibi, ürünün işlevselliğini tamamlayıcı amaçlıda kullanılabilir. Çağdaş nakış geleneksel tekniklere dayanır. El işlemesi bunların temelidir. İlkelerini bir kez öğrendiğimizde, muazzam süsleme tekniklerinin temelini elde etmiş olursunuz. Üç temel işleme tekniği, düz, düğümlü ve geçmeli olarak sıralanabilir. (Udele, 2014:100)

Düz işleme tekniğinde işleme kumaşın yüzeyinde yer alır. Örneğin; oyulgama iğnesi, sap iğnesi, makine dikişi buna örnek verilebilir. Düğümlü işleme tekniğinde ise kumaş yüzeyinde doku elde edilir. Buna örnek

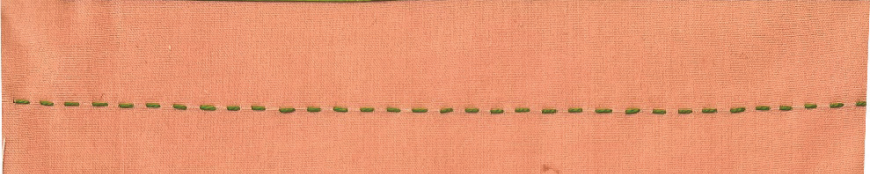
vermek istersek, Tohum iğnesi, düğüm iğnesi, salyangoz iğnesi verilebilir. Geçmeli işleme tekniğinde, ipliklerle ilmek oluşturulur. Zincir iğnesi, geçmeli pekin iğnesi buna örnektir. Birlikte ya da ayrı kullanarak farklı pek çok tasarım elde edilebilir. Çeşitli iplik türleriyle çalışılarak, boyutları değiştirilerek, biçimsel veya serbest çalışılarak, değişik işleme tiplerini birleştirerek süsleme çeşitliliği çıkarılabilir.

2.MATERYAL VE YÖNTEM

Araştırma'nın amacı tekstil yüzeylerine uygulanan geçmiş dönemlerden bugüne süsleme tarihinde yer alan işleme sanatı, süsleme teknikleri hakkında inceleme yapmaktır. Çalışmanın kavramsal çerçevesi oluşturulurken literatür taraması yapılmıştır. Aynı zamanda çeşitli metaryeller kullanılarak serbest stil işleme tekniği ile yapılan uygulamalar yer almıştır.

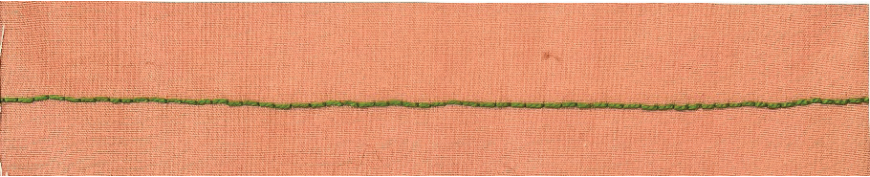
3. BULGULAR

İşlemede en önemli unsur malzeme ve renk uyumunu sağlayabilmektir. Elde iğneyle yapılan bu işlemlerin yapımı kolay ve pratiktir. İşleme tekniği pek çok giyim ve aksesuara uygulanabilir. Elde işleme tekniği ile yapılan süslemelerde temel malzeme, iğne, iplik ve tekstil yüzeyleridir. Çeşitli kaynaklarda farklı gruplandırmalar yapılmıştır. İşleme kumaş yüzeyine elde iğne ve iplikle uygulanır. İşleme belirli bir desen uygulanarak veya tek bir hat üzerinde tekrarlanır. Kullanılan süsleme tekniği tek başına ya da farklı tekniklerle birlikte de uygulanabilir.



Fotoğraf 1. Oyulgama iğnesi

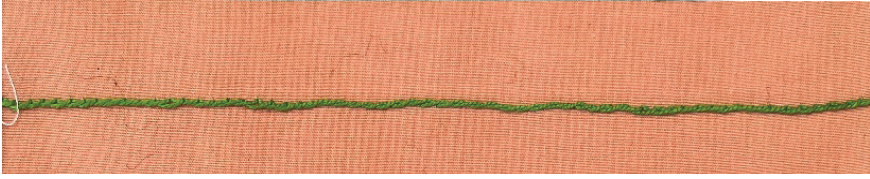
En kolay yapılan oyulgama iğnesidir. Düz İşleme tekniği grubunda yer alır. İşleme belirli aralıklarla iplik üsten batırılarak yüzeye çıkar ve tekrar edilerek uygulanır. Çeşitli renklerde iplik kullanılarak estetik sağlanabilir.



Fotoğraf 2. Makine Dikişi

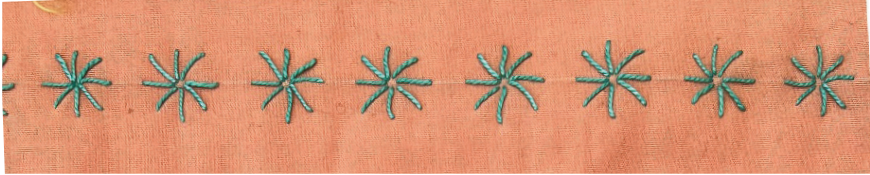
Dikiş makinesi ile aynı görünümündedir. Düz İşleme tekniği grubunda yer alır. Oyulgama dikişindeki gibi ilerler ancak geriye yönde de işlem

hareket eder. Bir ileri bir geri kumaşa batışlar tekrarlanır. İplik aynı yönde bırakılarak belirli aralıklarla bir önce işlenen ipliğin dibinden çıkarak işlem tekrarlanır.



Fotoğraf 3. Sap İğnesi

Düz İşleme tekniği grubunda yer alır. Elde Makine Dikişi uygulamasındaki ters görünüm yüzey üzerindedir. İğne batışları bir önceki batış noktasından ilerler. İplik aynı yönde iğnenin üstünde bırakılarak işlem tekrar eder.



Fotoğraf 4.Çöp İğnesi

Düz İşleme tekniği grubunda yer alır. Çiçek yaprağı görüntüsü vererek yapılan süsleme tekniği üst ve alt batış işlemi ile dairesel olarak tamamlanır. Yaprak sayısı isteğe bağlı artırıp eksiltilebilir.



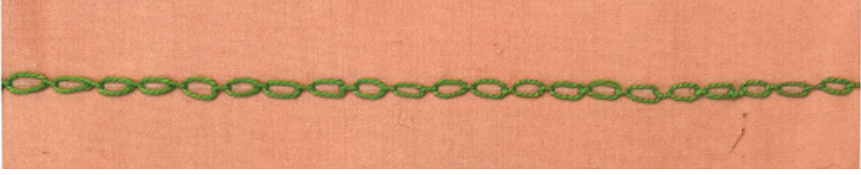
Fotoğraf 5. Eğrelti otu İğnesi

Bu işleme tekniği genellikle sap yapraklarında uygulanır. Düz İşleme tekniği grubunda yer alır. Elde makine dikişi tekniği ile benzerlik gösterir. Ancak orta kısmında ilerleyen hattın sağ ve sol taraflarında belirli aralıklarla dış yapraklar işlenir.



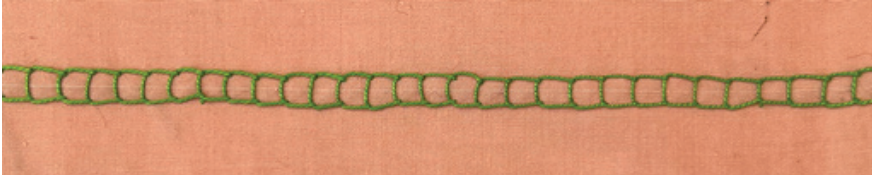
Fotoğraf 6. Zincir İğnesi

Dikiş bir iğne ve kasnakla yapılır. Düz İşleme tekniği grubunda yer alır. İlmekli işleme olarak da isimlendirilir. İlk oluşturulan ilmek bir sonraki ilmekle sabitlenerek zincir oluşturulur. Elde ve kumaşın kasnağa gerilmesi ile de işlenen ve sıklıkla kullanılan bir işleme türüdür. Belirli aralıklarla yapılan işleme, iğnenin altından ilmek atarak yürütülür.



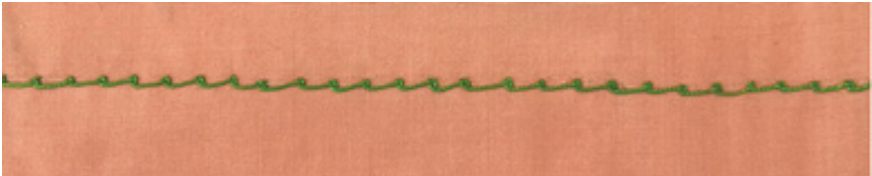
Fotoğraf 7. Kolye Zincir İğnesi

Ülkemizde genellikle dolaylı takı eşyalarında kullanılan zincire benzerliğinden dolayı “Kolye Zincir” iğnesi olarak almıştır. Zincir iğnesi ile aynı teknikte uygulanır. Ancak her bir ilmek arasında bir adet makine dikişi yer alır. Düz İşleme tekniği grubunda yer alır. İlmekli işleme olarak da isimlendirilir.



Fotoğraf 8. Kare Zincir İğnesi

Yukarıdan aşağı doğru ilerleyen bu işleme düz İşleme tekniği grubunda yer alır. Zincir iğnesi ile benzer özellik taşır. İlmekli işleme olarak da isimlendirilir. İğne karşılıklı iki batış ile uygulanır ve kare görünüm elde edilir.



Fotoğraf 9. Salyangoz Zincir İğnesi

Salyangoz kabuğuna benzer görünümünden dolayı bu ismi almıştır. Düz İşleme tekniği grubunda yer alır. Yukarıdan aşağı doğru ilerler. İğne verev batış çıkış hareketi yaptırılır iplik iğnenin altından ilmek atarak üste çıkar.



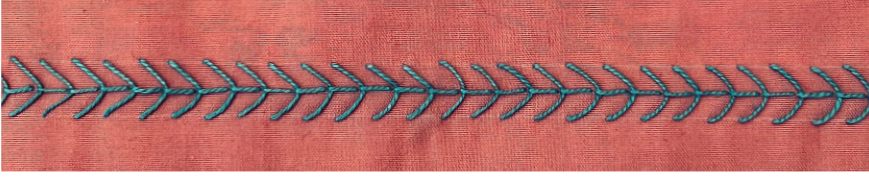
Fotoğraf 10. Papatya İğnesi

Papatya çiçeğinden ismini alan bu işleme dört yapraklıdır. Düz İşleme tekniği grubunda yer alır. İlmekli işleme olarak da isimlendirilir. İsteğe göre yaprak sayısı artırılabilir. İğne batışları merkezde toplanarak dairesel yapraklar elde edilir.



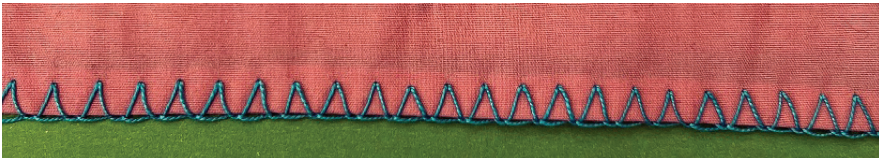
Fotoğraf 11. Demet İğnesi

Kumaş yüzeyine birden fazla dikey batışlarla elde edilen ipliklerin ortada toplanması demet görüntüsü verir. Kenar bordürü veya serbest stil uygulamalarla işlenebilir. Düz İşleme tekniği grubunda yer alır.



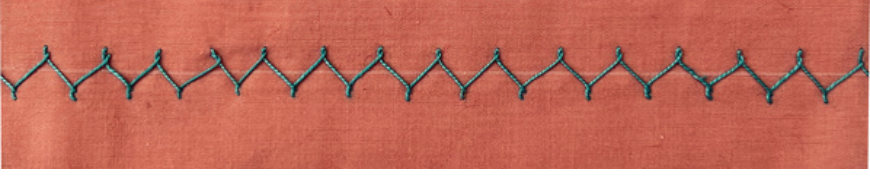
Fotoğraf 12. “Y” İğnesi

Alfabadeki “Y” harfine benzer. Düz İşleme tekniği grubunda yer alır. Kumaş yüzeyine batışları eğrelti otu iğnesiyle aynıdır. Ancak eşit aralıklarla düzlem içerisinde ilerler.



Fotoğraf 13. Kapalı Battaniye İğnesi

Battaniye veya gıysi kenarlarını temizler aynı zamanda estetik bir görünüm kazandırır. Düz İşleme tekniği grubunda yer alır. İlmekli işleme olarak da isimlendirilir. İlik dikişiyle aynı teknikle yapılır. Üçgen, kare görünümünde uygulanabilir. İğne altından ilmek atılarak uygulanır. Eşit aralıklarla devam ettirilerek ilerler.



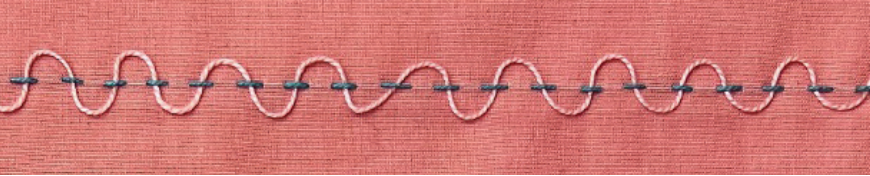
Fotoğraf 14. Girit İğnesi

İki kumaşı birbiriyle bağlanmasında kullanıldığı gibi, kumaş yüzeyine de uygulanabilir. Düz İşleme tekniği grubunda yer alır. Tahminen Girit bölgesinde sık kullanıldığı için bu ismi almıştır. Soldan sağa ilerleyen bu işleme ilmiklerin çapraz dönüşleri ile verdiği görünümünden “Sarhoş Bacağı” ismiyle de adlandırılır. bazı kaynaklarda “Hristo Teyeli” olarak da geçmektedir.



Fotoğraf 15. Geçmeli Zincir İğnesi

Geçmeli iğneler grubunda yer alır. İşleme iki aşamalı uygulanır. Öncelikle belirli aralıklarla zincir iğnesi tekniği işlendikten sonra çeşitli renkte iplikler ilmeklerden geçirilerek görünüm elde edilir.



Fotoğraf 16. Geçmeli oyulgama İğnesi

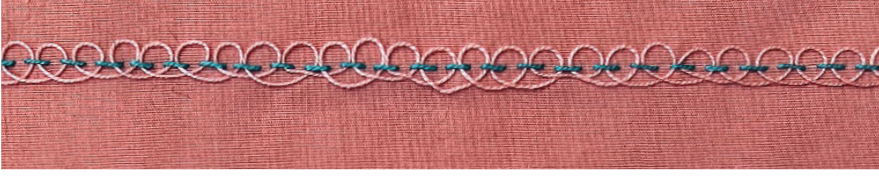
Öncelikle oyulgama iğnesi işlenir. Geçmeli iğneler grubunda yer alır. İkinci aşamada işlemde farklı renk ve türdeki ipliklerle oyulgama iğnesinin üsteki ipliklerinin altından geçirilerek görünüm elde edilir.



Fotoğraf 17. Geçmeli makina İğnesi

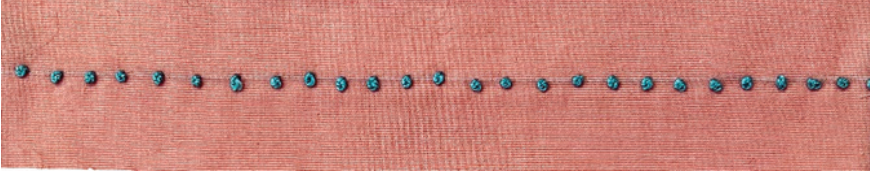
Bu işlemede iki aşamalıdır. İlk aşamada makine dikişi işlenir. İkinci aşamada farklı renk ipliklerle her bir dikiş arasından iplik geçirilir İki farklı

iplik ters yönde makine dikişi ilmeklerinden geçirilerek süsleme elde edilir. Geçmeli iğneler grubunda yer alır.



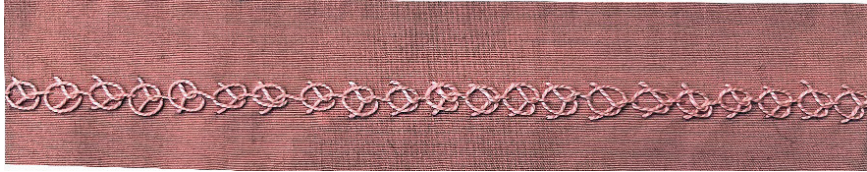
Fotoğraf 18. Pekin İğnesi

Geçmeli iğnelerin başka bir türü de Pekin iğnesidir. İşlem iki aşamalı gerçekleşir. İlk aşamada aralıklı makine dikişi yapılır. İkinci aşamada Farklı renk ve türde seçilen iplik helezonik hareketlerle ilmiklerin altından sağa doğru ilerler.



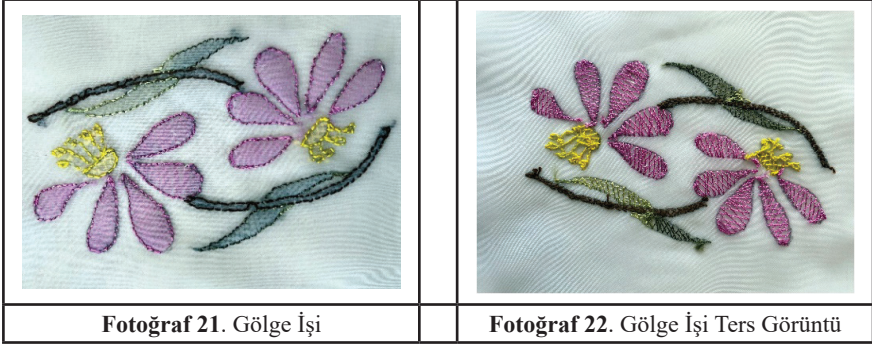
Fotoğraf 19. Tohum İğnesi

Düğümlü iğneler grubunda yer alır. Düğümün büyüklüğü kullanılan ipliğin kalınlığına ve iğnenin etrafında kaç kez dolandığına bağlıdır. Fransız düğümü olarak da isimlendirilen bu işleme genellikle desen içlerini doldurmada kullanılır. İğne kumaş yüzeyine batış ve çıkışından sonra iplik iğneye iki veya daha fazla dolanarak çekilir. İşlemin sonucunda düğümleme oluşur.

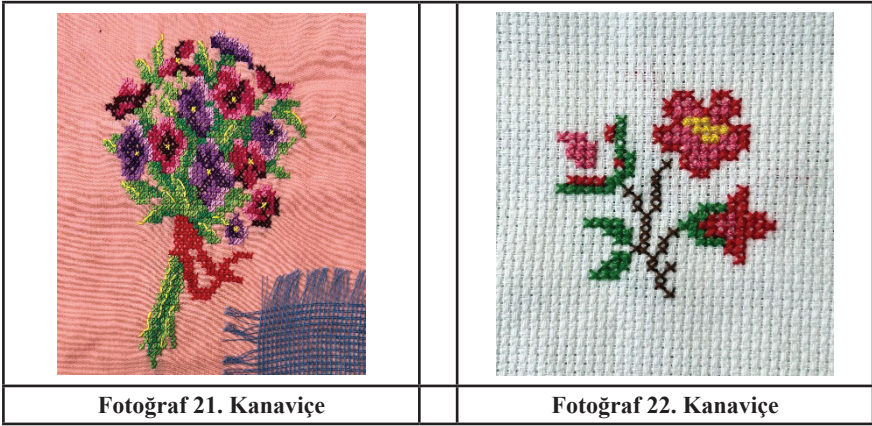


Fotoğraf 20. Düğüm İğnesi

Kalın ipliklerle daha iyi görünüm alan bu işleme türü, ilmeklerden oluşur ve yukarıdan aşağı doğru ilerler. Kumaş yüzeyine üç noktalı batış çıkışlarla geriye dönük düğümleme işlemi yapılır.



Organze, Şifon gibi şeffaf ve ince kumaşlar kullanılır. Desen özelliğine göre uzun mesafe iğne batışları büzüşme yapabilir. Bu sebeple kumaş kasmağa gerilerek işlenir. Kumaş yüzeyinin tersinden de uygulanabilir. İşlemenin tersindeki iplikler kumaş yüzeyi şeffaf olduğu için gölge şeklinde yansır. Bu sebeple gölge işi olarak isimlendirilir. Serbest Sitil iğnelerle karıştırılarak tasarımlar elde edilir. Kumaş yüzeyinin iki yönünden de işlenebilir. İşleme kumaş yüzeyinden uygulandığında makine dikişi görünümündedir ancak altta yürütülen iplikler çapraz yürütülür.



Kanaviçe tekniği çapraz ilerleyerek elde edilir. Çok eski bir işleme formudur. Sayılabilen yüzeylere işlenir. İşlemeye başlamadan önce kumaş yüzeyine seyrek dokunuşlu kanaviçe bezi olarak adlandırılan kumaş yerleştirilir. (Fotoğraf 21). Bu sayede işleme aralıkları düzen içinde gerçekleşebilir. İğne çapraz batılarla hareket eder. İşlem bittikten sonra kanaviçe bezinin iplikleri çekilerek kumaş yüzeyinden atılır. Seyrek dokunuşlu kumaş yüzeyleri de kullanılabilir. Örnekte "Etamin" olarak isimlendirilen kumaş yüzeyine uygulanan işlemede kanaviçe bezi kullanmaya gerek kalmamıştır. (Fotoğraf 22).

4. SONUÇ

Süsleme ve süsleme isteği yüzyıllardır devam eden teknolojik değişimlere rağmen günümüze kadar gelen sanatsal bir kavram içerisinde yerini sürdürmektedir. Süslemedeki çekimi sağlayan kullanılan malzeme ve renklerle elde edilen estetik görünümdür. Süsleme yaratıcılık taşıyan bir iştir. Özgün tasarımlar bireysel yaratıcılıkla ortaya çıkar. Sanayileşmenin gelmesiyle elde işleme tekniği makine işlemeciliğine yerini bıraksa da ilhamını elde işlemeden almaktadır. Ancak her bir yaratıcı işleme makinaya uyarlanamamaktadır.

Kullanılan tekstil yüzeyine üç boyutlu ve dekoratif bir etki vererek kumaşın yüzeyini ilgi çekici kılmanın yolu süslemedir. Sanatsal düşünme yetisi insanın yaratılışında bulunmaktadır. Ancak bir kısmı düşüncelerini nesnelere aktarabilmektedir. İnsan basit malzemelerle kullandıkları pek çok eşyaya özgün süslemeler yapabilir. Kitlesel üretimin yaygınlaştığı günümüzde el emeğiyle yapılmış süslemeler daha fazla değer kazanmaktadır.

Araştırmada yüzey süslemede kullanılan serbest sitil el işlemleri incelenmiştir. Yirmi iki farklı teknik incelenerek kumaş yüzeyine uygulanmıştır. Kullanılan ana malzeme kumaş, iğne, çeşitli renk ve özelliklerde ipliklerdir. Elde edilen bulgularda düğümlü iğneler üç iken diğer bulgular iki boyutlu özellik taşımaktadır. Kumaş yüzeyi üzerine iğne ve ipliğin belirli hareketlerle tekrarlanmasıyla elde edilir. Hareketler aynı olsa da uygulama tamamen kişinin tasarımsal düşüncesiyle oluşur. Uygulanan her bir teknik estetik bir görünüm sağlasa da uygulama amacına göre tutturma, bağlama gibi niteliklere de sahiptir.

Günümüzde kullanılan makine nakışları geleneksel tekniklere dayanır. El işlemesi bunun temelini oluşturur. Bizden sonraki nesillere geleneksel el sanatlarımızın aktarılması yaşatılması oldukça önemlidir. El sanatları kullanıldığı ürünlere kimlik, özgünlük ve değer katar. Kitlesel üretimle yapılan ürünlerin taklit edilmesi oldukça kolaydır. El ile yapılan ürünlerin taklit edilmesi oldukça zordur. Rekabetin taklit edilmenin çok hızlı olduğu günümüzde ünlü tasarımcılar, tasarımlarına el sanatlarını dâhil ederek daha özgün kılmaktadır. El sanatları teknolojinin ele geçirdiği hayatımızda her geçen gün azalırken değeri de bir o kadar artmaktadır.

KAYNAKLAR

KİTAP KAYNAKLARI

- Eronç, P. Y., (1971), Giyim Süsleme Teknikleri, (s.9). İstanbul: Milli Eğitim Yayınevi.
- Fogg, M., (2014), Modanın Tüm Öyküsü, (s.68-69). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Sözen, M., (1998), Geleneksel Türk El Sanatları, İstanbul: Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık: 200-207.
- Udale, J. (2014). Tekstil ve moda. (H. Güngör, Çev). Oksijen Basım ve Matbaacılık. İstanbul.

DERGİLER

- Kutlu M., Kutlu L. Berel'deki 11. Kurgan Ve Pazırık Kültürü <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1101832> Erişim Tarihi: 28.09.2022

İNTERNET KAYNAKLARI

- Url-1 <https://arkeofili.com/dunyanin-en-eski-halisi-pazirik-halisinin-dovmeli-sahipleri-inceleniyor/> Erişim Tarihi: 28.09.2022
- Url-2 https://drive.google.com/file/d/13u8Cof7TWAD39Srs1uIyg_PXsUoh8J-ID/view
Erişim Tarihi: 28.09.2022
- Url-3 <https://tr.pinterest.com/pin/350295677277952830/> Erişim Tarihi: 05.10.2022
- Url-4 <https://tr.pinterest.com/pin/5207355806400260/> Erişim Tarihi: 05.10.2022
- Url-5 <https://tr.pinterest.com/pin/553661347941993174/> Erişim Tarihi: 05.10.2022

BÖLÜM 6

TASAVVUFTA MÜZİK VE METAFİZİK İLİŞKİSİNİN GREK DÜŞÜNÇESİNDEKİ KÖKENLERİ

Fulya SOYLU BAĞÇECİ¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, Email: fsoylubagceci@ohu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9915-9078, Niğde, Türkiye.

Giriş

Yaşama, evrene ve varoluşa dair en temel soruları yanıtlamayı amaçlamış olan metafizik, yüzyıllar boyu varlıkla ve varlığın mahiyetiyle ilgilenen pek çok düşünürün ilgi alanı olmuştur. Antikçağ'dan itibaren “*varlık olarak varlık nedir?*” ya da “*Tanrı kuramı ve teolojisi*” gibi metafiziğe ilişkin konuların sorgulanması, insanın varoluşu anlama ve varoluş sisteminde kendi yerini konumlandırma çabalarına hizmet etmiştir. Dolayısıyla görünenin ve algılanabilenin ötesini hedefleyen metafiziğe ilişkin bu konular, felsefi ve tasavvufi ekollerin en önemli dayanakları arasında yer almıştır. Platon (M.Ö. 427-347) ve Aristoteles’le (M.Ö. 384-322) birlikte gelişim gösteren metafiziksel konuların dikkat çeken yanlarından birisi, sanatın metafizik ve ontolojik boyutunun “*güzel*”, “*mimesis*” ve “*katharsis*” gibi çeşitli kavramlar ekseninde ele alınması olmuştur. Bu kavramlar çerçevesinde sanatın, sanatçının ve sanat eserinin kıstasları açıklanmaya çalışılmış, sanata atfedilen yücelik, üstünlük gibi vasıfların sebeplerine dikkat çekilmiştir. Platon ve Aristoteles tarafından müziğin ontolojik boyutunun “*güzel*” kavramı çerçevesinde sorgulanması, bu sanatın duyusal alandan mutlak güzele kadar uzanan varoluş kategorisi içerisinde değerlendirildiği bir anlayışı sergilemiştir. İlerleyen süreçte Plotinus’la (M.Ö. 270-204) birlikte bu kavramın teolojik ve mistik bir içeriğe bürünmesi ise tasavvuf düşüncesine çok yakın duran bir Tanrı, insan ve müzik ilişkisini şekillendirmiştir. Müzik ve metafiziğin kesiştiği bu nokta tasavvuf geleneğindeki müzik düşüncesine sirayet etmekle birlikte sanat felsefesi, sanat ontolojisi gibi alanların da oluşmasını sağlayan önemli bir kanal olmuştur.

Müzik ve metafizik ilişkisinde Grek tesirleriyle gelişen bir diğer unsur olan kozmolojik doktrin ise Pythagoras (M.Ö. 570-496) ve takipçileri tarafından geliştirilen evren ve müzik anlayışını yansıtmıştır. Kozmolojik unsurların ve Grek-Hellenistik kökenli diğer kavramların İslam dünyasına nakli Kindî, Farabî, İbn Sina ve İhvan-ı Safa gibi İslam filozoflarının ve İslamî düşünce ekollerinin çalışmaları neticesinde olmuştur. Temel sorunlarda İslama dayanan, metot olarak Aristoculuğu seçen, Platon’dan faydalanan ve Yeni Platoncu açıklamalara değer veren bu filozoflar, İslam düşüncesinde Meşşai geleneği temsil etmiştir. Söz konusu Meşşailikten İslam düşüncesine yansıyan unsurlar gözardı edilemeyecek bir düzeydedir. Bu nedenle yapmış olduğumuz çalışmada Grek tesiriyle tasavvufa naklolan müzik ve metafiziğe dair konuların kavramsal olarak açıklanması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda müzik ve metafizik ilişkisi kapsamında olan kavramlara içerik olarak yer verilmiş ve bu kavramların İslam düşüncesi ve tasavvuftaki yansımaları belirtilmiştir.

Bir Varlık Problemi Olarak Müzik

Grek düşüncesinde *güzel* kuramı, sanata dair bütün unsurların duyuşsal alandan başlıayan ve metafizik alana uzanan bir varlık kategorisi ekseninde açıklanmasını olanaklı kılmıştır. Bu anlayış “*Gerçek sanat nasıl olmalıdır?*” problemine vurgu yaparken aynı zamanda sanatın iyi, doğru ya da ahlaklı olarak nitelendirilmesinin de önünü açmıştır. Dolayısıyla sanata atfedilebilecek değerlerin ontolojik bir biçimde belirlenmesi, sanat eseri yaratmada tekil ve sonlu anlayışın taklidin ötesine geçmeyen sınırlılığına, gerçek sanatın ise sonsuz ve tinsel olan varlığına işaret etmiştir. Söz konusu ontolojik anlayışla bir sanat kuramının temellerini atmış olan Platon, düşünce tarihinde güzel kavramını ilk olarak felsefi değerlendirmeye alan filozoftur (Ülger, 2013: 17). Platon’a göre aralarında hiyerarşi olan çeşitli güzellik tanımları vardır. Bu hiyerarşinin ilk basamağında bedende yani dış surette aranan görelî güzellik anlayışı yer almıştır. İkinci aşamada gelen tanımlama ruh (can) güzellğine işaret eder. Bu basamakta güzellği ilk olarak bedende yani tek tek şeylerin görelî güzellğinde arayan kişi, belirli bir olgunluğa erişmiş ve ruh (can) güzellğini beden güzellğinden üstün göremeye başlamıştır. Böylece güzellği yaşayış ve davranış yollarında görmüş ve hepsindeki güzellğin aslında aynı güzellik olduğunu fark etmiştir. Daha sonra davranış, yaşayış yollarından bilimlere geçip, onlardaki güzellği fark ederek biraz daha olgunlaşmış olan kişi, tek tek güzelliklere odaklanmak yerine o güzellğin kendine yönelip onu aramaya başlayacak yani bütün güzelliklerin üzerinde olan şeye karşı özlem duyacaktır. Bu metafiziğin en tepe noktası, hiyerarşinin son basamağı, uzay zaman sınırlamasının ötesinde bulunan mutlak ya da öz güzelliktir. Güzellik arayışında hakiki güzellğe ulaşan kişi aynı zamanda hakiki varlığa da ulaşmış olacaktır (Tunalı, 2011: 33).

Güzel kavramıyla ortaya konulan varlık kategorisinde, kemalâta yönelen sufinin ruhsal tekamülüne çok benzeyen bir düşünce de gözler önüne serilmiştir. Dolayısıyla bu kavram, insanın tekamülündeki son nokta ile müziğe yüklenen anlam dünyasının tinselliği arasındaki mutlaklığı temsil eden ortak bir anlayışı sergilemiştir. Müzik, resim, edebiyat gibi bütün sanat dallarında bir erek olarak kabul edilen bu tinselliğin yokluğu durumunda ortaya çıkan sadece bir taklitten öteye geçemez. Platon’a göre sanatçının bu noktaya ulaşması mümkün değildir. Bu nedenle Platon, politik ve sosyal bir bakış açısıyla müzik alanında yaratılan bütün eserlerin bir taklit ve betimleme olduğunu ileri sürmüştür. Dolayısıyla böyle bir müzik anlayışının iyiye ve güzele ulaştıramayacağı ve bu durumda toplumsal ve siyasal bağlarda devleti zedeleyici unsurların ortaya çıkabileceği tartışılmıştır. Platon’da sanatın böylesi negatif bir sonuca ulaşmasının nedeni, sanatçının gerçek bilgidен yoksun olması ve onun ürettiği eserlerin de ruhun en aşağı yanına hitap etmesi fikridir (Akan, 2012:

47). Bu noktada sanatsal etkinlik anlamına gelen *mimesis* (taklit) kavramı, varlık hiyerarşisinden de anlaşılacağı üzere sanat eserinin tinsellikten uzaklaşması halinde basit bir taklit anlamına bürünmüştür. Ancak güzelin kategorileştirilmesi anlayışı tinsellik taşıyan sanatsal etkinliğe çeşitli değerler atfedilmesinin de önünü açmıştır. Dolayısıyla güzel kuramının en alt basamağı basit bir taklitten öteye gidemezken gerçek sanat, mutlak güzele yönelmiş bilge tarafımıza hitap eder niteliktedir (Ülger, 2013: 22). Mimesis, Aristoteles tarafından sanatçının yaratma etkinliği olarak kabul edilmiş ve aynı kavram burada sanatın kendisi olarak karşımıza çıkmıştır. Ancak Aristoteles, bu yaratma etkinliğinin tamamlanabilmesi ve amacına ulaşabilmesi için “*katharsis*” kavramını ortaya atmıştır. Temizlenme ve arınma anlamına gelen bu kavram, sanattan haz duyan süjude meydana gelen bir tamamlanmaya işaret etmiştir. Bu noktada sanatın insana tesir ederek ruhsal bir arınmayı sağlayabileceği vurgulanmıştır. Dolayısıyla müziğe ve sanata biçilen misyon da estetik bir haz uyandırmaktan ziyade insanda ruhun arınmasını ve boşalmasını sağlayan etik bir hazza işaret etmiştir (Tunalı, 2011: 115).

Platon ve Aristoteles’in ontolojik bir biçimde ortaya koyduğu *güzel*, *mimesis* ve *katharsis* kavramları, Ortaçağ İslam dünyasında Meşşai geleneğin temsilcileri olan Farabî, İbn Sina ve İbn Rüşd’ün eserlerinde yer bulmuştur. Bu konuları klasik antik düşünceden miras alan filozoflar, söz konusu kavramları İslam düşüncesinin âlem-Tanrı anlayışıyla işlemişlerdir. Bu noktada kavramların bürünmüş olduğu teolojik yapı, Ortaçağ felsefesine genel karakterini veren özelliklerle ilişkilidir (Taşkent, 2009: 62). Platon’un *güzel* kuramını oluşturduğu hiyerarşide en tepede yer alan “mutlak güzel”, İslam düşünürleri için zorunlu varlık yani Tanrı tasavvuruna ilişkin bir bağlamda ele alınmıştır. Dolayısıyla İslam düşünürleri tarafından yapılan çalışmalarda *güzel* kavramı, dinî, ahlakî ve ontolojik özellikler taşır. Sanata ilişkin görüşler de Tanrı ve onun sıfatları hakkında yapılan tartışmalar çerçevesinde incelenmiştir (Taşkent, 2009: 62).

Mimesis olarak sanat, Platon’da bir taklit ürününü yani illüzyonu ifade ederken Aristoteles’te daha olumlu bir perspektifle kendi içerisinde keyif veren bir kopya olarak anlam bulmuştur (Skirbekk, Gilje, 2017: 117). İslam filozofları ise “sanatsal yaratım sürecini” *tahyil* ve *muhâkât* kavramları ile açıklamış, bunun yanı sıra farklı kelime ve kavramları da kullanarak bu süreci daha zengin ve anlam olanakları geniş bir zeminde ele almıştır. Teşbih (benzetme), tasvir (benzetme, kopyasını yapma), temsil (örnekleme, benzetme, temsil etme), filozofların *tahyil* ve *muhâkât*’ı özdeşleştirdiği diğer kavramlardır (Taşkent, 2009: 203). Kendi içerisinde anlam farklılıklarına sahip olan bu kavramlar İbn Sina’ya göre muhâkâtın birer türleridir ve aralarında çok net ayrımlar yapmak güçtür

(Gemuhluoğlu, 2008: 130). İslam filozoflarına göre sanatsal etkinlik, hayali gücün yaratımlarına dikkat çeken *tahyil* ile gerçek nesnelere elde edilen unsurları yeni bir işleme tabi tutma anlamını taşıyan *muhâkât* (taklit, mimesis) ile açıklanabilir (Taşkent, 2009: 186). Bu noktada filozofların estetikle ilişkili açıklamaları bütün sanat dallarını ve dolayısıyla müziği de içermiş, ancak ağırlıklı olarak şiir üzerinde durulmuştur. Müziğin sanatsal etkinlikteki anlam dünyası ise daha çok antik düşüncenin bir diğer kavramı olan *katharsis*'e benzeyen bir içerikle ortaya çıkmıştır. Filozoflar, *tahyil* ve *muhâkât* üzerine kurduğu sanatsal yaratımın anlamını daha çok psikolojik bir ekseninde, eserin insan üzerindeki tesiri düşüncesiyle ele almıştır. Bu nedenle sanat eserinin ruh üzerinde yaratmış olduğu heyecana, hazzaya, müziğin insan üzerindeki tesirlerine ve eğitici niteliğine dikkat çekilmiştir.

İslam filozoflarından olan İbn Rüşd, müziğin ruhu güzelleştirdiğini ve faydalı bir etkiye sahip olduğunu, ahlakî faziletlerin kazanılmasında etkili olduğunu vurgulamıştır. Farabî ise müziğin tesirinin insanda güçlü etkiler yarattığına, güzel olan melodinin Tanrı'yı ve Tanrı'ya olan aşkı hatırlattığına dikkat çekmiştir. Bu nedenle Farabî de müziği eğitici bir unsur olarak değerlendirmiştir (Taşkent, 2009: 52). İbn Sina ise "Musiki" isimli kitabında sesin uygun müzikal kompozisyonlara kavuştuğunda insan üzerinde haz yarattığını ifade etmiştir. Bu noktada öykünme (çağırıştırma) kavramına dikkat çeken İbn Sina, bazı melodilerin yansıttığı halin, kişiyi de aynı hal içerisine alabileceğine vurgu yapmıştır. Bu nedenle ses kompozisyonunu haz verici ve çekici olarak tanımlamıştır (İbn Sina, 2013: 5).

İslam filozofları tarafından sanata ve müziğe dair ontolojik, mistik ve teolojik içerikte yapılan sorgulamaların, miras olarak aldıkları antik düşünceyle çok yakın bağları vardır. Ancak metafizik içerikli bütün konular, İslam düşüncesine uygun bir biçimde işlenmiş ve bu konular zengin bir çerçevede ele alınarak geliştirilmiştir. İslam filozoflarının müziğe ve metafiziğe dair düşüncelerinin tasavvuf düşüncesini de yoğun bir biçimde etkilediği açıktır. Tasavvuf düşüncesinde bir sufünün sanata bakış açısının hakikat ve sanat ekseninde yer aldığını söylemek gerekir. Geçici ve sahte güzelliklerle bir bağı olmayan sufi, Tanrı'nın bilgi ve tecrübesini büyük bir coşku ve aşk içerisinde arzular. Bu noktada tek beklentinin de Tanrı'nın güzelliği olduğu açıktır (Tenik, 2015: 502). Dolayısıyla Platon'la başlayan güzel kavramına yönelik sorgulamalar, tasavvuftaki "ilahî güzellik kuramı" ile yakından ilişkilidir. Bu kurama göre ruhani âlem, bütün güzelliklerin ve iyiliklerin toplandığı bir yerdir. Şekil ve suretlerde görülen uyum ise ruhani âlemde kalan bir mirastır. Ruh, zevk veren nağmeleri ve melodileri dinlediği zaman etkisinde kalır. Çünkü ikisi de aynı cinstendir (Uludağ, 1992: 343). İlahî güzellik kuramıyla ortaya konulan "güzel" kavramı ve "müziğin insan üzerindeki tesirleri" gibi konular, tasavvuf düşüncesinde

Tanrı, insan ve müzik üçgeninin yoğun aşk temasıyla işlenmiş ilişkisine işaret eder. Felsefi ve metafizik düşüncede aşk konusu, Platon ve Aristoteles'in çalışmalarıyla filizlenmiştir. Ancak bu konunun tasavvufa çok yakın bir içeriğe ulaşması, Platon ve Aristoteles'ten sonra gelen Yeni Platoncu filozof Plotinos'un güzel kavramına kazandırdığı mistik ve teolojik boyutla olmuştur.

Müzik ve Metafizik ilişkisinde Mistik Bir Teolojiye Doğru

Yeni Platonculuğun en dikkat çeken filozoflarından biri olan Plotinos, felsefi görüşlerinin temel dayanağını Platon'un idealar kuramından alır. Varoluş hiyerarşisinin en üst basamağında “iyi”, “güzel” ve “bir” ilkesini kendinde toplayan Tanrı'nın olduğu bu kuram, ruhun ölümsüzlüğünü ortaya koyan ve madde dünyasına nazaran ruhu yücelten bir düşünceyi yansıtmıştır (Aster, 2015: 153). Dolayısıyla bu kuramı temel alan Plotinos'un metafizik görüşü, materyalist bir anlayışa karşı gelmesi sebebiyle Aristotelesçilerden, Stoaacılar, Epikürcülerden ve Hristiyanlardan ayrılır. Buna ilaveten Plotinos, idealar kuramına amaçlılık dinamizmini, sudûr öğretisini ve mistisizmi dahil etmiştir (Salıya, 2016: 148). İslam dünyasında Farabi'nin sistemleştirdiği, İbn Sina'nın da kabul etmiş ve geliştirmiş olduğu sudûr öğretisi, tasavvuf düşüncesine aşk felsefesinin yansımada önemli payı bulunan bir teoridir. Dolayısıyla bu teorinin sanatla olan kavuşumu, tasavvuftaki müzik düşüncesini önemli ölçüde etkilemiştir.

Platon'un idealar kuramında olduğu gibi Plotinos'un varoluş teorisinde de varlıklar bir takım basamaklara ayrılmıştır. Bu basamakların en üstünde yer alan *Tanrı'yı* Platon'un ideler evreni olarak tanımlayabileceğimiz *Nus* takip etmiştir. *Nus*'un devamında ise *ruh evreni* ve hiyerarşinin en alt basamağı olan *eşyalar evreni* yer almıştır. Bütün varoluşun Tanrı'dan meydana geldiğini yani sudûr ettiğini ortaya koyan bu teori, varoluş basamaklarından anlaşılacağı üzere bir değer sırasını da ortaya koymuştur. Herşeyin kaynağı “Mutlak Bir” olan Tanrı olduğu için, Tanrı'dan sonra gelen ikinci basamak *Nus* alanı mutlak birlikten yoksundur, çünkü ideler alanı çokluk içermektedir. Bu alan uzay ve zaman sınırlılığından uzak olmakla birlikte öncesiz ve sonrasızdır. Ruh evreni ise bütüncül ve ölümsüz olmakla birlikte zaman sınırlılığı içerisinde yer alır. En alt basamak olan eşya evreni ise gelip geçici bir varlık alanını içerir. Varoluşun bu hiyerarşisi, Plotinos'un idealist bir yaklaşımla teorisini oluşturduğuna işaret eder. Bütün varlık “Mutlak Bir” den yayılıyorsa tekrar birliğe de geri dönmelidir. Dolayısıyla bu idealist yaklaşımın Tanrı'dan başlayan ve ona dönüşle tamamlanan, bu nedenle de varoluşun döngüsüne ya da amacına işaret eden bir teolojik yapısı vardır (Aster, 2015: 240). Tinsel doğası nedeniyle insanoğlu bu birliğe ulaşabilir, bu noktada ise teorinin mistik boyutu (Skirbekk, Gilje, 2017: 136), aynı zamanda da tasavvufun ana konularından biri olan cezbe ve aşk felsefesi gözler önüne serilir. İnsanın

“Bir”i bilmesi için kendi bilincini yitirmesi ve cezbe durumuna geçmesi gereklidir. Bu nedenle insanın en büyük amacı olması gereken cezbe ve aşk, sudûr sürecinde Tanrı’ya ulaşmanın tek anahtarıdır (Aster, 2015: 240). Dolayısıyla bu öğretilerde, doğasında güzeli, estetiği barındıran müzik, aşkı ve cezbeyle tetikleyen en önemli unsurlardan biridir.

Plotinos’un estetik anlayışı ortaya koyduğu varoluş teorisiyle yakından ilişkili olduğu için sanatın en temel konusunun idealar olması doğaldır. Bütün sanat dalları için aslolanın realiteden yansıyanların ötesinde onları temsil eden idealar olması gerekir. Sanatçının bir mimetik malzemeyi kullanırken yaptığı şey sadece taklit yapmak değil onu bir içerik kullanmaktır. Sanatı güzelleştiren şey o sanatın kendisi değil ona form veren ve idea olarak nitelendirilen prensiptir. Bu doğrultuda Plotinos’un metafiziğinde tabiatla doğal bir formda bulunan bir mimetik unsurdan ziyade sanat eserinin daha üstün olduğu da anlaşılır. Müziğin taklit objeleri Nus’la ilgili olduğu için müzik, Nus’un ritimini düşünen şeye benzer. Bu nedenle taklit objelerini insandan alan müzik, insan ideası aracılığıyla kolayca ideler evreniyle temas haline gelebilir (Tunali, 2011: 127).

Tasavvuf düşüncesinde Plotinos’un sanat ve estetik anlayışıyla yakından ilişkili düşüncelerin yer bulduğu açıktır. Mutasavvıflar, sema, zikir usülleri ve müzikle zenginleştirdikleri bir estetik anlayışa sahiptir. Ancak bu unsurlar davranışın ve ahlakın güzelleşmesi için yardımcı bir araç niteliğindedir. Bu nedenle estetik, dış duyularla ilişkilendirildiğinde tasavvuf anlayışındaki sanat ve müzik anlayışını yansıtamaz. Sufiler açısından estetik, güzellik ve ahlaki yeterlilikle özdeşdir (Başer, 2015: 489). İlahi güzellik her insanın doğasında bulunan bir algılama yetisi olarak kabul edilir ve aynı zamanda bu güzellik hayatın her unsurundan yansıyan beşeri varlıklarda görülebilir. Sufi anlayışında Tanrı’nın varoluş sahnesindeki güzelliğini farketmek ve bu farkındalığı sanat eserine yansıtmak, ilahi bir metni tefsir etmek gibidir. Bu noktada tasavvufta sanatsal etkinlik, ilme’l-yakin/akla dayalı tecrübeden ayne’l-yakin/nesnel tecrübeye oradan da Hakka’l-yakin/yaşayarak tecrübeye uzanan bir anlayışla “Mutlak Güzel”e ulaştırır (Tenik, 2015: 494). Dolayısıyla sanatsal etkinlikte sufi, duyduğu, gördüğü, hissettiği, gönülle idrak ettiği ilahi sanatı, benliğiyle, ince bir ruhla işleyerek cezbe edici güzelliği görür ve yaşar (Tenik, 2015: 500). Müziğin ilahi kaynağa dayanan bir sanat olarak nitelendirilmesi, bu sanatın Tanrı ve insan arasındaki iletişimde önemli bir araç olmasına sebep olmuştur. Hakikatın dil ile ifade edilemez oluşuyla müziğin şekilsiz niteliği arasındaki bağlantı, onun önemli bir arınma aracı olarak görülmesini sağlamıştır. Bu nedenle ilahi güzelliğin varoluş arenasındaki ifadesi olan müzik, mutasavvıflar ve tasavvufi çevreler tarafından eğlence, oyun ya da arzuyu teşvik eden bir isimle değil de “sema” ismiyle anılmıştır (Küçük, 2003: 99). Bu kavramın kullanılmasının bir diğer nedeni ise müziğin

sadece uyumlu ya da ölçülü melodileri değil, aynı zamanda evrendeki bütün uyumlu ve uyumsuz sesleri de kapsayan bir manada dolayısıyla daha geniş kapsamla vurgulanabilmesi içindir. Mistik düşüncede tabiattaki bütün doğal sesler bir ahenk içermekte ve evrensel düzen ve uyumun birer yansıtıcısı olmaktadır. Bu nedenle sema sadece müzik demek değildir. Sesle ilgisi olmayan hakikatler ve sırlar da semadır (Uludağ, 1976: 228).

Müzik ve Metafizik İlişkisinde Kozmolojik Unsurlar: Ahenk Kavramı

Tasavvufa naklolunan kozmolojik unsurlar köken olarak, Pythagoras ve Pythagorasçılar tarafından oluşturulmuş, bir yanı matematik ve sayılar ilmine diğer yanı ise insan, evren ve müzik ilişkine dayanan varoluş algısıyla bağlantılıdır. Bu varoluş algısında niceliksel unsurlardan niteliksel unsurlara kadar evrendeki her şeyi açıklamada matematik tek ilke olarak kabul edilmiştir. Daha da önemlisi matematik, Pythagorasçılar için akıl aracılığıyla aklında ötesinde olan mistikliğe işaret eden bir unsur olarak algılanmıştır. Bu nedenle Pythagorasçılarda dinsel mistisizm ve matematiksel temele dayanan rasyonalizm bir aradadır (Skirbekk, Gilje, 2017: 38). Dolayısıyla felsefe tarihinde önemli bir yer işgal etmiş bu yapılanma aslında temeli “*bilgi yoluyla ruhu arındırma inancına*” (Güray, 2010: 126) dayanan Dionizos-Orpheusçu cemaat veya tarikatlardan hem amaç hem de örgütlenme biçimleri bakımından farklı değildir (Arslan, 2006: 139). Kozmolojik unsurlarla Orpheusçu yaklaşımın kavuşumu Pythagorasçılarda, evren, insan ve Tanrı arasındaki ilişkinin niteliğiyle kendini göstermiştir. Bu anlayışa göre doğanın hakikatiyle Tanrısal hakikat tek ve aynıdır. Bu nedenle Tanrı’yla sıkı bağları olan insanoğlu bilgiye ulaşma çabasında olmalı ve ruhunu arındırarak, yetkinleştirerek Tanrısal tarafını geliştirmelidir (Coşğun, 2013: 317).

Pythagorasçılarda kozmolojik unsurlarla müzik arasındaki bağ ise hem matematik ve müzik arasındaki rasyonel ilişkiyle hem de evren, müzik ve hakikat ilişkisinin mistik yönüyle ortaya konmuştur. Bu doğrultuda öncelikle bir notanın beşte bir ve dörtte birlik oktav ve aralıklarının sayısal oranı keşfedilmiş ve seslerden oluşan bir kompozisyonun gürültü ya da müzik olması arasındaki fark ortaya koyulmuştur. Böylece sayıların müzikal biçimlendirmede ne denli önemli olduğu farkedilmiştir. Müzikal sesler ve ritimler sisteminin kozmosun ahengiyle ve onun izdüşümü olan sayılarla ifade edilmesi ise bu akımın en etkin düşüncelerinden birini ortaya koymuştur (Çağlı, 2003: 7). Aynı zamanda sesler arasındaki oran ve aralıkları yine matematiksel bir eksende gökcisimleriyle ilişkilendirmiş olan Pythagorasçılar, evrenin merkezinden itibaren gökcisimlerinin uzaklıklarını, üç tam aralığa yani oktav, quint ve quant’a özdeş kılarak müzik ve astroloji arasında ilişki kurmuşlardır. Pythagorasçılarda müzik ve astroloji ilişkisine dayanan bir diğer konu ise “*gezegenlerin müziği*”

anlayışıdır. Bu anlayışa göre gezegenler, ağırlıkları ve dönüş hızları sebebiyle dönerken sesler çıkarmakta ve bu sesler ilahi bir nitelik taşıdığı için ölümlü insanların kulağıyla algılanamamaktadır (Arslan, 2006: 157). Dolayısıyla Pythagorasçıların müzik ve metafizik arasında kurdukları ilişkide duyuşsal alanı yansıtan müzik ile tinsel alanı yansıtan müzik arasında kozmolojik prensiplere dayandırılan bir ayırım söz konusudur. Bu ilişkide “*kosmosun ifadesi olan müzik*” (Çetinkaya, 1995: 24) algısını ifade edebilmek için sayısal ve oransal hesaplamalar gereklidir. Hatta duyuşsal alanı yansıtan bir müziğin ardında kosmosun ahengini yansıtan “*makrokozmetik bir müzik*” olduğu düşüncesi, Pythagorasçılarda sayılarla açıklanabilmesi mümkün bir rasyonelliğe dayanmıştır (Çetinkaya, 1995: 25).

Tasavvuf Düşüncesinde Ahenk Kavramı

İslam dünyasında müzik, evren ve insan ilişkisine çalışmalarında yer veren filozoflar, ağırlıklı olarak Pythagorasçı bir yaklaşım taşıyan Kindî ve İhvan-ı Safa’dır. Kozmolojik doktrini, evrendeki düzen, uyum ve neden-sonuç ilişkisi ekseninde ortaya koyan İslam düşünürleri, bu kanalla tasavvuf düşüncesine pek çok kozmolojik unsurun yansımaya vesile olmuştur. Bu noktada en çok dikkat çeken konulardan biri olan gezegenler ve müzik arasındaki ilişki, bu düşünürler tarafından ayrıntılandırılan bir müzik teorisi ekseninde ele alınmış; melodi, ritim, nağme, nota, çalgılar gibi pek çok müzik unsuru gök cisimleriyle ve yeryüzündeki unsurlarla ilişkilendirilmiştir. Âlemin kozmik bir bütün olduğunu ve insanın da evrenin bir özeti olduğunu savunan Kindî (Dağ, Aydın, 2017: 150), Pythagorasçı müzik düşüncesiyle örtüşen bir şekilde çalgı tellerini, evrenin dört tabiatına benzetmiş, sesleri de yediye ayırmıştır. Söz konusu yedi nağme gökyüzündeki yedi gezgene karşılık gelmiştir (Çetinkaya, 1995: 64). Aynı şekilde İhvan’da evrendeki bütün unsurların birbirleriyle bağlantılı olduğunu, seslerin oranlarıyla vücut organları arasında kurduğu ilgiyle ortaya koymuştur. Bu nedenle İhvan, müzik konulu risalelerin yazılmasındaki amacı evrenin aritmetik, geometrik ve müzikal unsurlarla ilişkili olduğunu kanıtlamak olarak açıklamıştır (Nasr, 1985: 56). Bunun yanı sıra İhvan, seslerin çıkış yerlerine göre taksimi, müzik zevki, seslerin fizyolojik nitelikleri gibi konulara da risalelerde yer vermiştir. Kozmolojik doktrinde müzik ve metafizik ilişkisini yansıtan *makrokozmetik* müzik düşüncesi İhvan’da hakikatle ilişkilendirilirken, dünyevi nağmeler bu müziğin bir kopyası olarak tanımlanmıştır (Çetinkaya, 1995: 88). Dolayısıyla İhvan tıpkı Pythagoras gibi müziği kozmik ahengi yansıtan bir araç olarak görmüştür.

Tasavvuf düşüncesinde müzik ve kozmolojiye dair konular, Pythagoras’tan itibaren süre gelen mirasın matematikle ilişkili boyutundan ziyade semavi niteliğiyle ilişkili olmuştur. Kozmolojik doktrinde

varolan her türlü unsurun kosmosun ahengini yansıtan bir vasıta olarak düşünülmesi, tasavvufta “tevhid” ve “vahdet-i vücüt” gibi en temel prensiplerle açıklanabilmiştir. Dolayısıyla tasavvufta “Tek Kaynak” olarak kabul edilen Tanrı’nın evrendeki her unsurdan yansıyan tecellisi, bir ilahi nağme ya da müzik gibidir. Bu nedenle bir sufünün amaçlayabileceği en önemli tasavvufi hallerden biri olan bu “*makrokozmetik müzik algısı*”, İslam düşüncesinde Tanrı-insan ilişkisinin en ezeli diyalogu olarak kabul edilen “elest bezmi” ile yani Tanrı’nın insana olan hitabıyla ilişkilendirilmiştir (Uludağ, 1992: 251). Ancak sufi için makrokozmetik düzeyde Tanrı ve evren algısına ulaşabilmek, öncelikle mikrokozmetik boyutu bilmek ve onu aşmakla mümkündür. Ruhsal gelişim sürecinde bu olgunluk insanın kendisine ait bilgiye vakıf olmasıyla yani “kendini bilmek” ile sağlanabilir. Böylece insan kendini tanımakla âlemi de tanımış olacaktır (Çetinkaya, 1995: 25). Bu noktada sufiler tarafından evrenin “*ilahi ahengin tezhür ettiği dev bir orkestra*” gibi algılaması doğal bir neticedir (Çağır, 2013: 2). Tanrı’nın “ol” hitabının bütün varlığı kendinden geçiren bir etkiye sahip olduğunu belirten tasavvuf ehli, doğal olarak müziğin evrensel varlığının temelinde de bu ilkenin yer aldığına inanmıştır. Dolayısıyla kâinattaki bütün unsurların bu ilkeye olan duyarlılığını dile getirmişlerdir (Küçük, 2003: 103). Bir diğer makrokozmetik düşünce “*Tanrı’nın çalgısı olan insan*” yaklaşımı da tasavvuf geleneğinde hem müziğin kozmolojik ve semavi boyutuyla hem de insanın ruhsal gelişimiyle ilişkilidir. Tasavvuf geleneğinde insan, dev bir açılıma imkan ve olanak sağlayan çalgı gibidir. Bu yaklaşım kutsal metinlerde çalgıların teller, delikler, boyut ve oranlar gibi bütün teknik olanaklarıyla ilişkilendirilmiş, dolayısıyla bu çalgılardan düzgün ve ahenkli tınılar elde etmenin kaçınılmaz olduğu vurgulanmıştır. Bu noktada çalgıların fiziksel olanaklarıyla insan arasında kurulan ilişki, iç dünyasını arındırmış ve hakikatin bilgisine erişmeye hazır hale gelen kâmil insana vurgu yapar niteliktedir. Dolayısıyla olgunluğa ya da kemalâta erişmiş insan, bütün fiziksel unsurları tam olan bir çalgı gibi Tanrı-insan ilişkisinin bu en değerli ahengini yansıtacaktır (Küçük, 2003: 112). “*Ne mutlu o beden çengine ki Tanrı eli akord etmiştir onu, sonra da kucağına almıştır, kendisi çalmaya başlamıştır*” (Divan-ı Kebir, C III, 4170). Örnekte olduğu gibi bu ilişkiyi eserlerinde etkili bir biçimde kullanan mutasavvıf Mevlâna Celaleddin Rumî, ney, çeng, rebap gibi pek çok çalgıya ilahi anlamlar yükleyerek kâmil insana işaret eden tasavvufi halleri çalgıların fiziksel fonksiyonları üzerinden ifade etmiştir.

Sonuç

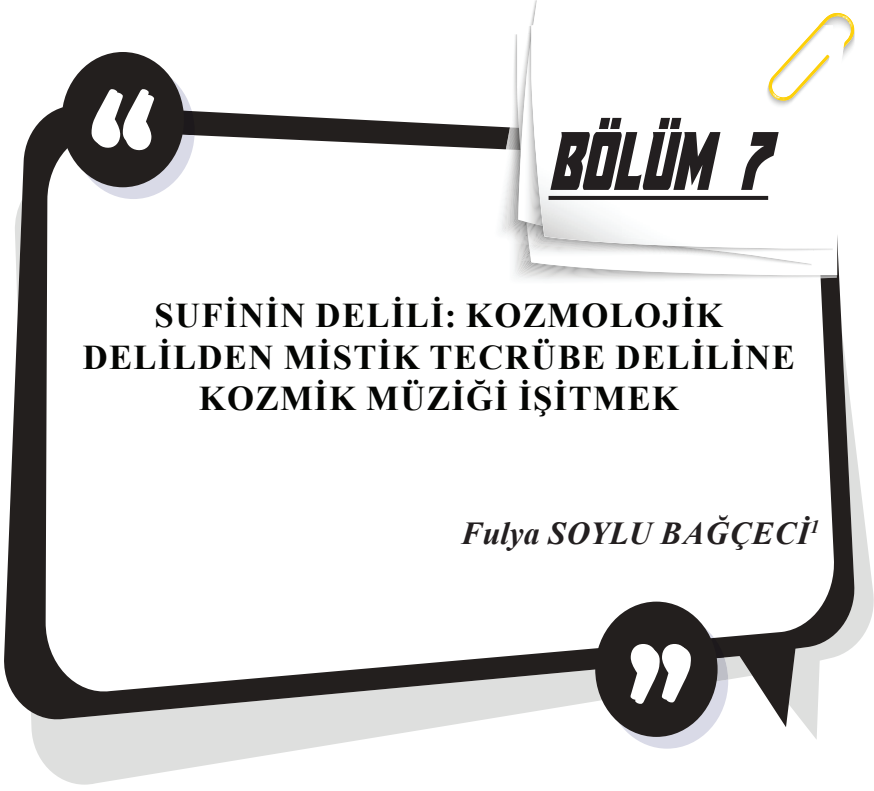
Varoluşun niteliğine odaklanan pek çok düşünce sistemi ve geleneğin bilgiye ulaşma, yorumlama yöntemleri farklılık içerse de hedefledikleri en temel ortak payda “*varoluşun bilgisi ve hakikati*” olmuştur. Bu nedenle farklı disiplinler bir yana aynı geleneğe mensup farklı ekol, akım hatta

kişilere göre bile hakikatin yansımaları farklı boyutlar içerebilmiştir. Bu durum aslında fikir ve düşünce ayrılıklarından ziyade farklı bakış açılarının “*hakikat meselesi*” zemininde bulunduğu metafiziksel bir bilgi inşasından başka bir şey değildir. Tasavvuf düşüncesinin gelişimi sürecindeki bu oluşumlardan biri de felsefi düşüncede filizlenen, gelişen pek çok kavram ve teorinin tasavvuftaki müzik düşüncesiyle olan harmanlanmasıdır. Tarihsel süreçte bütün bu kavram ve teoriler, bilgiyi yorumlamada farklılıklar içeren bir gelişim süreci göstermiştir. Dolayısıyla metafiziksel ve ontolojik boyut taşıyan müzik düşüncesi tasavvuf düşüncesiyle yoğrularak ilahi aşk esasına dayanan Tanrı, insan ve müzik ilişkisini oluşturmuştur. Bu inşa sürecinin en önemli dinamiklerinden biri olan müzik ise bilim, sanat, felsefe, aşk ve hakikate dair fikir ve düşünceleri yansıtan bir ifade biçimi olmuş, hatta Tanrı'nın nitelik ve sıfatlarının bir yansıtıcısı olarak tanımlanmıştır.

Kaynakça

- Akan, N. (2012). *Platon'da Müzik*. 1. Baskı. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Arslan, A. (2006). *İlkçağ Felsefe Tarihi Sokrates Öncesi Yunan Felsefesi*. 1. Baskı. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Aster, E. V. (2015). *Felsefe Tarihi İlkçağ ve Ortaçağ*. 1. Baskı. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Başer, H. B. (2015). Tasavvufun Estetik Mücadelesinin Tezahürü Olarak Sûfîlerin “Allah Güzeldir Güzeli Sever” Hadisi Hakkındaki Yorumları. İslâm ve Sanat Konulu Tartışmalı Toplantı Bildirileri (07-09 Kasım 2014), İstanbul: Ensar Yayınları, s. 473-493.
- Coşgun, S. (2013). Pythagoras'ın Okulu ve Eğitim Anlayışı. *Tarih Okulu Dergisi* (TOD), Yıl 6, S. XVI, s. 309-324.
- Çağıl, N. (2013). *Kutsal Metinler ve Müzik*. Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, S. 39, s. 1-46.
- Çetinkaya, Y. (1995). *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*. İstanbul: İhsan Yayınları.
- Dağ, M., Aydın, H. (2017). *Ortaçağ İslam Kültüründe Felsefe – Akımlar, Filozoflar ve Temel Sorunlar*. 1. Baskı. İstanbul: Bilim ve Gelecek Kitaplığı.
- Gemuhluoğlu, Z. (2008). Metaforların Kognitif İçeriklerinin Felsefe ve Şiir Dalı Açısından İncelenmesi – Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd Örnekleri. *M. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S: 34, s. 121-144.
- Güray, C. (2010). Semâ'dan Semah'a Bir Sonsuz Devir. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, s. 56, s. 119-152.
- İbn Sînâ (2013). *Musiki*. 2. Baskı. İstanbul: Lİtera Yayıncılık.
- Küçük, O. N. (2003). Tasavvuf Müziği ve İnsan. *Tüksev Yayınları Bilim Kültür Dizisi, II. Mustafa Paşa (Sinason) Kültür ve Sanat Festivali Sempozyumu*, s. 97-115
- Nasr, S. H. (1985). *İslâm Kozmoloji Öğretilerine Giriş*. (Çev: Nazife Şişman). İstanbul: İhsan Yayınları.
- Rumi, M. C. (2000). *Divân-ı Kebîr*, Abdülbaki Gölpınarlı (Haz. ve Trc.), Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Sahiya, D. A. (2016), Plotinos'un Hayatı, Kişiliği ve Felsefi Üslubu Üzerine Kısa Bir Deneme. Sayı: 26, s. 1303-4251.
- Skirbekk, G., Gilje, N. (2017). *Antik Yunan'dan Modern Döneme Felsefe Tarihi*. (Çev: Emrah Akbaş, Şule Mutlu). 1. Baskı. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Taşkent, A. (2009). *Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'de Estetik*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Felsefesi Bilim Dalı.
- Tunalı, İ. (1980). *GreK Estetik'i*. 7. Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Tenik, A. (2015). Tasavvufi Perspektifte Nesnedeki Sanat ve Estetik Algısı. İslâm ve Sanat Konulu Tartışmalı Toplantı Bildirileri (07-09 Kasım 2014), İstanbul: Ensar Yayınları, s. 493-511.
- Uludağ, S. (1992). İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ. 2. Baskı. Bursa: Uludağ Yayınları.
- Ülger, E. (2013). Platon'un Sanat Kuramının Düşünsel Evrimi, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Güz, S: 16, s. 15-28.



BÖLÜM 7

SUFİNİN DELİLİ: KOZMOLOJİK DELİLDEN MİSTİK TECRÜBE DELİLİNE KOZMİK MÜZİĞİ İŞİTMEK

Fulya SOYLU BAĞÇECİ¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, email: fsoylubagceci@ohu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9915-9078, Niğde, Türkiye.

Giriş

Evrenden ve evrendeki olgulardan yola çıkarak Tanrının varlığını kanıtlama çabası olan kozmolojik delil; yaradılışa, oluş ve hareketin kaynağına, varlığın niteliğine yönelik ontolojik ve metafiziksel sorgulamalarla tarihsel süreçte pek çok filozofun, bilim adamlarının, inanç önderlerinin uğraş alanı olmuştur. Platon ve Aristo gibi İlkçağ filozoflarının yapmış oldukları evren tasarımı bu delilin ilk örneklerini görmek mümkünken Kindi, İbn Sina, Farabi gibi Ortaçağ İslam filozoflarının çalışmalarında, kelimelerin tesiri ve metafiziksel eğilimleri içeren tasavvufi görüşlerde Tanrı, insan ve evren ilişkisine dayalı çeşitli görüşlerin kozmolojik delil niteliği taşıdığı görülür. Tasavvuf kozmolojisinde insanın ontolojik açıdan merkezi bir konumda olması, sufilerin insanın hakikatine evreni kuşatan olağanüstü bir nitelik atfetmesi ve insanı evrenin özeti olarak kabul etmesi bu konuya örnek verilebilir. Özellikle vahdet-i vücud ilkesini benimsemiş olan mutasavvıfların görüşlerinde evrenin Tanrıdan kaynaklanan belirli bir düzenle meydana gelmesi, Tanrının ister ruhani ister maddesel olsun evrendeki her varlığın tek tek nedeni olarak kabul edilmesi söz konusudur. Bu doğrultuda evren, bir defaya mahsus olarak yaratılmış bir eylemin sonucu değil, her an yeni bir yaradılışın gerçekleştiği, hiçbir şekilde tekrarın yer almadığı bir varlık alanı olarak kabul edilir. Tıpkı Platon'un varlık kuramına, Aristoteles'in metafiziğine ya da Ortaçağ İslam düşüncesindeki sudur teorisine eşlik eden sanat görüşleri olduğu gibi tasavvuftaki evren tasavvuruna eşlik eden sanat düşüncesinde evreni açıklama yollarından biri olarak görülen bir müzik algısı ve müziğin ses, melodi, çalgı vs. pek çok unsurundan faydalanarak ispatlanmaya çalışılan Tanrının varlığı ve birliği düşüncesi dikkat çekicidir. Bu doğrultuda Tanrının tecellisiyle, vahdet düşüncesiyle, insanın manevi yükselişiyle ve ilahi bilginin müşahade edilmesiyle kendini gösteren ilahi haz, bir nağme, ahenk olarak kabul edilmiş, aynı zamanda beşeri müziğe de sezgileri arttırıp perdeleri ortadan kaldıran bir nitelik atfedilmiştir. Kozmik bilinç ve müzik arasında kurulan bu ilişkinin bir tesiri olarak müzikte icracılığın, besteciliğin ya da teorik konuların döngüsellik çerçevesinde anlam bulduğu, evrensel tertibin bir yansıması olan müzik düşüncesinin ön plana çıktığı görülür. Betimsel tarama modelinin benimsendiği bu çalışmada tasavvuf kozmolojisi ekseninde inşa edilen müziğin metafiziksel boyutlarının ortaya konması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda yaradılış, mevcudiyet, varlık, birlik kavramlarıyla bağlantılı olan müziğe dayalı konular ise birer kozmolojik delil olma odağında açıklanmıştır.

Evreni Sanat Üzerinden Anlamak

Farklı inanç sistemleri, düşünce akımları ve felsefi görüşlerde evreni anlama ve açıklama çabalarının tarihsel seyrine baktığımızda sanat görüşlerinin anlam arayışları sürecine dahil olduğunu görürüz. Evrensel

işleyişin prensipleriyle sanat arasındaki ortak noktaya dikkat çeken bu durum, çok geniş bir yelpazeye sahip olan düşünce tarihinin pek çok aşamasında karşımıza çıkabilmektedir. Orhan Hançerlioğlu'nun (2007: 57) *Düşünce Tarihi* isimli kitabında dikkat çektiği “ölçü” kavramı, evren ve insan arasındaki bağlantıyı anlama, sanat ve doğa arasındaki ilişki hakkında çıkarımlarda bulunabilme adına önem içerir. Bu kavram, sanatta dengeli biçim, doğayı tanımada geometrik oran, dinde evrenin düzen verici gücü olarak kendini gösterir. Bütün bir varoluş parçalanmış, ahenksiz ya da uyumsuz bir görünüme sahip olabilmekte ise de yine de söz konusu olan sadece uyumdur. Sanatın ve düşüncenin gelişimini derinden etkileyen aynı zamanda pek çok inanç sistemi ve düşünce geleneğine tesir eden Pisagor, Platon, Aristo, Plotinos gibi düşünürler matematik, uyum, ölçü, ahenk, güzel gibi kıstaslar çerçevesinde varoluşu, evrenin işleyişini, mutlak varlığı ve sanatı açıklama yoluna gider. Evrendeki her şeyin temeline matematiği yerleştiren, bu doğrultuda uyuma ve matematiksel oranlara dayalı bir ilahi düşüncenin temellerini atan Pisagor, evreni, sanatı, mutlak varlığı ve varoluş yolculuğunu “güzel” kuramı ekseninde ifade eden Platon, sanatı bir arınma aracı olarak gören Aristo ve insanları Tanrı'ya götüren yolun sanat ve sevgiden geçtiğini ifade eden Plotinos gibi isimler evreni ve sanatı anlamada önemli düşünsel adımlar atar. Metafiziğin, kozmolojinin ve sanatın kesişme noktasında hem evrenin hem de sanatın içsel derinliği ve görünenin ötesindeki anlamlarına vurgu yapılır. İç içe geçen sanat görüşleriyle varoluş teorileri, metafiziksel olarak evrendeki her unsurda olan ve görünenin ötesindeki bilgiyi sorgular niteliktedir. Örneğin Aristoteles'e göre sanat ve doğa bütünüyle benzerdir çünkü her ikisinde de düzen ve yetkinliğe doğru bir ilerleme söz konusudur. İnsan için en iyi ve en yüksek mutluluğun, en iyi ve en yüksek etkinlikte olduğunu ifade eden Aristo, evrene yönelik en yüksek hakikatlerin tefekkür ve temaşa ile bilinebileceğini ifade eder. Bu etkinlikler ise sanat, bilimsel bilgi, pratik bilgelik, sezgisel akıl ve felsefi bilgelik (Cevizci, 2015). Sanat ontolojisi, bir sanat eserinin iki türlü varlık alanına dayandığını açıklar. Bu varlık alanlarından biri maddi iken diğeri tinseldir. Bu doğrultuda sanatın malzemesi sesler, kelime, boya vs. iken bütün bu malzemeyle dile gelen şey tinsel varlıktır (Tunalı, 1984: 45). Hegel'in (2012: 20) “*içsel olan dışsal olanda parıldar ve kendisini dışsal aracılığıyla bilinir kılar. Çünkü dışsal olan kendisinden uzağa, içsel olana işaret eder*” ifadesi de aynı konuyu açıklar. Aristo'nun vurguladığı gibi sanatsal etkinlik tinsel boyutuyla görünenin daha ötesini sunan bir içeriğe sahiptir. Bu nedenle evreni anlamak sanatsal etkinlikle mümkün olabilir. Platon'un, Aristo'nun düşüncelerinden, Yeni Eflatunculuktan ve Pisagorculuktan etkilenen İslam filozoflarının sanat ve kozmoloji ilişkisini içeren görüşleri dikkat çeker. İslamda ilk felsefi hareket olan İhvan-ı Safa ve İbn-i Sina, Farabi ve Kindi gibi filozofların çalışmalarında yaradılışa, evrenin işleyişine,

varoluşun niteliğine yönelik görüşlerin yanı sıra sanata dair bilgiler verilir. İslam filozofları kozmolojik prensipleri bir taraftan fiziksel alemle, doğal çevreyle ilişkilendirirken aynı zamanda bu prensiplerin ilahi düzenle bağlantılı olduğunu ifade eder. Bu yaklaşımın bir uzantısı olarak müzik, kozmolojik prensiplerin uygulandığı bir ilim olarak kabul edilebilir (Çetinkaya, 2016: 109). Tıpkı kendini bilen insanın evreni tanıyıp bileceği görüşünde olduğu gibi müzik de evreni anlama konusunda bir gösterge olarak nitelendirilir. İbn-i Sina Felsefe Risale'sinde Tanrı'nın her cevherin özünü insanın varlığına yerleştirdiğini ve insanı bütün bir evrenin örneği olarak yarattığını belirtir (İbn-i Sina, 2016: 36). Bütün bir kozmosun da şaşmaz bir düzen ve ahenkle varlığını sürdürmesi müzikle ilişkilendirilir, harmonia kavramı üzerinden müziğin ahengi ile evrenin şaşmaz ilahi düzeni arasında bağlantı kurulur. Özellikle klasik Yunan ve Ortaçağ İslam dünyasında müzik, kozmik gerçekliğin bir tür mikro yansımasıdır. Bu çerçevede müzik, kozmik veya ilahi gerçekliği tecrübe eden insan ruhunun derinliklerinden dışarı taşan bir şey, bir dile geliş olarak anlaşılmalıdır. Bu anlayış içerisinde duygular mistik ya da metafizik denebilecek bir gerçeklik düzeyinin tecrübe imkanına ve aracına dönüşür. Böylece müzik de metafizik bir temele yerleşir ve metafiziğin bir dili, yansıması haline gelir (Tatar, 2014: 171).

Sanat ve kozmik düzen arasında kurulan ilişkiyi felsefeyle sınırlamak mümkün değildir. Pek çok din ve inanç sisteminde, okült geleneklerde ve manevi örgütlerde sanatsal etkinliğe Tanrı bilgisine götüren ilahi bir araç gözüyle bakılır. Tarihsel süreçte pek çok eski geleneğin ve kültürün dini anlayış çerçevesinde örgütlenen kozmolojik algıları, kutsal anlayışları, sanatsal edimleri, mitsel törenleri vardır (Eliade, 2003). Kurumsal dinler söz konusu olduğunda kutsalla kurulan ilişkinin teorik boyutu “inanç”, pratik boyutu “ibadet” olarak tanımlanırken, kurumsallaşmamış dinler için teorik boyutu “mit”, pratik boyutu “ritüel” olarak kavramlaşır (Şahin, 2008: 270). Ritüeller bağlamında karakter kazanan müzik, mimaride evren tasavvuruyla ilişkili tapınaklar, kutsallaştırılan mekanlar ve semboller, dini söylenceler, mitsel yaratılış hikayeleri ve destanlar, kutsala dayalı hayatın sanatsal faaliyetleri olarak ön plana çıkar. Kozmik gerçeklik düzeyiyle beşeri gerçeklik düzeyinin birleştiği semboller (Adıbelli, 2011: 150) arasında mimariyi, resmi, metinleri, müziği, müzisyenleri ve çalgıları görmek mümkündür. Örneğin Hatti, Babil ve Mısır'da tapınaklar törensel buluşma alanları olarak kullanılır. Tapınakların çoğu gündönümlerindeki gün doğumu ya da gün batımı yönlerinde hizalanır. Gündönümleri ve Dolunay göksel döngülerin bitimlerine işaret etmiş olabileceği ve bayramların tarihleri göksel cisimlerin hareketlerindeki belirli noktalara işaret etmiş olabileceği düşünülür. Mısır, Babil ve Hitit tapınak mimarisinin ardındaki temel inançlar ve tekrarlanan bayramlar bazı paralellikler

gösterir. Hem Babil hem de Hatti'de kutsal varlıklar tapınaklarda heykel olarak yaşar ve rahipler tarafından bu heykeller banyo yaptırılır, giydirilir, doyurulur, dans ve müzikle eğlendirilir (Zangger, Krupp, Demirel ve Gautschy, 2021). Şamanizm örneğinde ise davulun üzerinde bütün bir evreni temsil eden simgelerin yer alması, ayrıca Şamancıl törenlerde birinci planda olan davulun Şamanı dünyanın merkezine taşımak, havada uçmasını sağlamak, manevi alemle temasa geçmesini sağlamak (Eliade, 1999: 199) gibi kozmik işlevlerinin olması, bir çalgı üzerinden simgelenen kozmolojiyi ortaya koyar.

Tanrı'yı Delillendirme ve Delil Türleri

İnsanlığın en temel arayışları eski çağlardan itibaren Tanrı'nın varlığı konusuna, evrene, varoluşa dair surlara ve aşkın olanın bilinir kılınması üzerine yoğunlaşır. Varoluşun gizemlerini çözümleme çabalarına her inancın, milletin ve geleneğin kültürel birikiminde rastlamak mümkünken felsefenin ve din bilimlerinin de bilgi mirası bu arayışlar üzerine inşa edilmiştir. Bu doğrultuda Tanrı'nın varlığının delillendirilmesi, her çağda dinler, inançlar, çeşitli öğretiler, mitsel bilgiler gibi farklı anlayışlar çerçevesinde karşımıza çıkabilir. Ayrıca Tanrı'ya yönelik getirilen delilin hangi etkenin merkeze alınmasıyla ortaya konduğu da çeşitlilik içermiştir. Tanrı'nın varlığıyla ilgili çıkarılan sonuçlar evrenin varlığı, doğa yasalarının açıklanması, hassas ayarlar, canlıların tasarımı, doğuştan ahlakiliğimiz, irade ve bilinç özelliklerimiz gibi farklı alanlardan gelen birçok delile dayanabilir (Taslaman, 2016: 20). Bilgiye duyular, çevre, doğa, akıl, sezgi ya da hisler aracılık edebilse de bilinenin ötesini aydınlanabilir kılmak her zaman metafiziğin meselesi olmuştur. Ancak Tanrı'nın varlığı üzerine çeşitli dayanaklara sahip olma çabası, metafiziksel bir anlayışın rasyonelleştirilmesi olarak düşünülebilir. Dolayısıyla Tanrı'nın varlığını delillendirme çabaları, çağdaş din felsefesinde epistemolojik bir tutum olarak algılanır (Şahin, 2014: 72). Böylece delillerin somut, maddesel, algılanabilir, öznel olarak sezilebilir, kişisel tecrübelerle hissedilebilir bir seviyeden Tanrı ve evrenin bilgisinin metafiziksel içeriğine doğru ilerleyen bir anlamsal seyri vardır. Doğanın insanın bilgisini ve hakimiyetini aşan bir düzenle varlığını sürdürmesi, insanın biyolojik varlığının rastgele fiziksel süreçlerle ortaya çıkmasının imkansız olması, evrendeki pek çok unsurun insan dizaynını aşması, yaşam içerisindeki kozmik tesadüfler, mucizeler, kabul edilen dualar, yaşamın muhteşemliği, bilinç mefhumu ve ahlak anlayışının Tanrı'nın varlığına birer delil oluşturduğu gibi pek çok argüman Tanrı'yı delillendirme konusunda dayanak olarak öne sürülür (Goldstein, 2010: 348). Öne sürülen klasik teistik deliller, ontolojik delil, kozmolojik delil, teleolojik delil, ahlak delili ve dini (mistik) tecrübe delili olarak sınıflandırılabilir. Felsefe tarihindeki en ünlü argümanlardan biri olan ontolojik delile göre Tanrı, kendinden daha büyüğü düşünemeyen

bir şeydir. Bu delil ilk kez Canterbury’li Anselm tarafından tam teşekküllü bir şekilde önerilmiş, Descartes, Spinoza, Leibniz, Hume ve Kant gibi filozoflar tarafından yeniden formüle edilmiştir (Silvestre, 2018: 1439). Diğer deliller gibi olgulara dayalı olmayan bu argüman tamamen kavramsal ve apriori önermelere dayanır. Tanrı’nın doğrudan doğruya ve hiçbir vasıtaya gerek kalmadan bilineceği üzerine kurgulanır (Tan, 2019: 620). Zorunlu varlık kavramı ontolojik delil için bir hareket noktası olarak düşünülebilir. Her filozof için ayrı bir anlayışla temellendirilmeye çalışılan bu varlık, “mükemmel bir öz”, “en yüksek varlık” gibi üstün niteliklerle vurgulanır. Aristoteles’in hareket etmeyen “ilk muharrik”i, Farabi’nin “ilk sebep”i Descartes’in “en mükemmel varlık”ı, Spinoza’nın “mutlak cevher”i, Leibniz’in “mükemmel monad”ı zorunlu varlık prensibiyle öne sürülür (Başçı, 1989: 1). Burada esas olan Tanrı kavramının kendisidir ve Tanrı’nın varlığına, Tanrı olmanın bir gereği olarak, ondan daha yetkin ve mükemmel bir varlık olamayacağı düşüncesinden hareketle kavramsal bir çözümleme neticesinde ulaşılr (Ögçem, 2019: 1374).

Bir diğer delillendirme türü olan kozmolojik delilin temel prensipleri evrenin varlığı üzerine inşa edilir. Kozmolojik delile göre hiçbir şeyin varlığının nedeni kendisi olamaz. Bu durumda evrenin varlığının nedeni evrenin kendisi değil, evrenden bağımsız bir şey olmalıdır. Dolayısıyla Tanrı, evrenin dışında olan tek şey olarak kabul edilir ve Tanrı’nın evreni yarattığı sonucuna ulaşılr (Goldstein, 2011: 348). Evrenden ve evrendeki olgulardan yola çıkarak Tanrı’nın varlığını kanıtlayan kozmolojik delil teistik delillerin en eskisi olarak bilinir (Pay, 2016: 25). Kozmosun ahenkli ve düzenli bir işleyişe sahip olmasından hareketle duyu tecrübesine ve nedenselliğe dayalı olarak temellendirilen bütün bir varoluşu yaratan Tanrı’dır. Müslüman kelimcilerin geleneksel kozmolojik delili olan hudûs delili, sebeplilik ilkesinin zaman içerisinde sonsuz olarak geriye gitmesinin imkansız olduğunu vurgular. Dolayısıyla hudûs delili, varlık ve olayların bir yokluğun ardından yaratıldığı öncülüne dayanır ve bu doğrultuda bir yaratıcının varlığı aklî bir zorunluluk olarak görülür (Aygün, 2016: 164). Kozmolojik delil kapsamında Tanrı’nın varlığını kanıtlama çabaları gerek filozofların gerekse İslam düşünürlerinin çalışmalarında kendini göstermiştir. Örneğin Platon’un ölümsüz ruh olarak tanımladığı Tanrı’ya işaret eden varlık herşeye hareket verir ancak ruhun kendi varlığının ve hareketinin kaynağı sadece kendisidir. Aristoteles ise oluş ve hareketin nedenini araştırarak ilk hareketi başlatanın (İlk Muharrik) varlığının zorunlu olduğunu savunur. Farabi’de kozmolojik delil imkan, hareket ve ilk sebep delili olarak kendini gösterirken İbn Sina’ya göre varlıklar ya mümkün ya da zorunlu olabilir. Bu durumda zorunlu varlık kendisine yeter ve varlığının kaynağı kendisidir. Ancak mümkün varlık varoluşunun kaynağını zorunlu varlıktan alır. Tanrı’nın varlığını kelam delili olarak

bilinen hudus deliline dayandıran Gazali'ye göre her şeyin bir varoluş sebebi olmalıdır (Karagöz, 2019: 45-46). Kelamcılar, evrenin ezeli olduğunu tamamen reddeden, sonsuz zamansal sebepler zincirine karşı çıkan bir delil formu geliştirmiştir. Kozmolojik delillerin hudüs formu olan bu delile göre zamanın bir başlangıcı vardır ve evrenin varlığının nedeni kendisi olamaz. Bu durumda evrenin varlığının kaynağı olan “ilk sebep” fikri ön plana çıkar (Bağcı, 2017: 261).

Evrendeki düzen, gaye ve tasarımın baz alınarak analogi yoluyla Tanrı'nın varlığı sonucuna ulaşıldığı bir diğer delil türü teleolojik delildir. Bu delilde nedensellik prensibi kullanılarak her düzenin bir düzen koruyucusu olduğu kabul edilir. Bu düzen koruyucusunun ise Tanrı olduğu sonucuna ulaşılır (Özgökman, 2009: 5). Gerek doğanın mükemmel işleyen sistemi gerekse yaşamın içerisinde ince ayarlara dayalı insanüstü sistem bu delile göre tesadüf eseri olarak görülemez. Hikmet, taktir ve inayet delili olarak da adlandırılan bu delilin İslam düşüncesindeki genel adı gaye ve nizam delilidir (Şahin, 2014: 117). Ahlak delili ise ahlaki yasaları Tanrı'nın doğası ile ilişkilendiren bir yaklaşım sunar. Caner Taslaman'a göre (2017: 47) insanın fitratında yer alan iyi davranılma arzusunun ahlaka, ahlaki bir sistemin de Tanrı'nın varlığına ihtiyacı vardır. Dolayısıyla doğası gereği sosyal bir varlık olan insanın başkaları tarafından iyi davranışlar görme arzusunun olması çeşitli ahlaki yasaların olması gerekliliğini de beraberinde getirir. Kant'a göre ontolojik, kozmolojik ve teolojik kanıtlarla Tanrı'nın varlığına gidilemez. Böyle bir varlığa inanmanın bilgi ve salt düşünceden ziyade ancak iman ile mümkün olabileceği iddiası Kant'ın ahlak delilidir (Sekman, 2017: 59). Son olarak dini tecrübe delilinde kozmolojik, ontolojik ya da teleolojik delil gibi evreni temel çıkış noktası alan diğer delil türlerine nazaran insanın maneviyatı ve Tanrı'da yok olma, onun varlığını bilme gibi tecrübelerden yola çıkan bir anlayış söz konusudur (Hemşinli, 2018: 1639). Kişinin manevi ve mistik tecrübelerinden yola çıkarak Tanrı'nın varlığını bilmesi her ne kadar nesnellik açısından tartışmalı bir konu ortaya koysa da bu delilin genellemelere ve rasyonaliteye ihtiyaç duymayan boyutları söz konusudur. Mistik tecrübe onu deneyimleyen kişinin manevi dünyasında başlayan, gelişen ve kendi içinde tamamlanan bir özgünlüğü yansıtır. Dolayısıyla herkes için aynı koşullar ve yöntemlerle oluşması beklenemez.

Tasavvuf Metafiziği Ekseninde Kozmolojik ve Mistik Tecrübe Delili

Tasavvuf tarihsel süreç içerisinde İslam düşüncesindeki fıkıh, hadis, kelam gibi diğer ilimlere nazaran epistemolojik bir değere sahip olup olmaması noktasında sıkça tartışmalara konu olmuştur. Sufilerin müşahadesi bir bilgi üretim mekanizması mıdır? Yoksa müşahade sadece estetik ya da retorik bir içeriğe mi sahiptir? gibi sorularla tasavvufun

meşruiyeti sorgulanmıştır (Kartal, 2015: 150). Tasavvuf tarihinde erken dönem tasavvuf öğretilerinin mistik tecrübeye, pratiğe dayalı bir içeriği yansıtması bu düşüncenin nazari temellerinin sorgulanmasına sebep olmuştur. Ancak tasavvufta yeni dönem olarak nitelendirilen pratikten metafizik düşünceye geçişle birlikte metafizik bilginin keşfi bilgiyle bütünleşen ve tasavvufu epistemolojik bir zeminle buluşturan bir dönemin başladığı görülür. İbnü'l- Arabî ile başlayan dönemden itibaren tasavvufa yer edinen vahdet-i vücud anlayışı kozmolojik ve metafizik öğretilerin bu düşüncede belirgin olmasına olanak sağlamıştır (Gürer, 2017: 401). Vahdet-i vücud yani varlığın birliği anlayışı canlı ya da cansız evrende varolan yaratılmış her varlığın, olayın, durumun hatta hal ve oluşların özünde tek hakikat olan Tanrı'yı görme, onun varlığında birlenmedir. Belirli bir olgunluğa sahip, manevi arınma sürecinde yol katetmiş bir sufiye göre Tanrı'nın bilgisiyle kuşanan varoluşun her yerinden bu hakikat ifşa olur. Sufi psikolojisi yaşama can veren unsurun ne olduğu konusuna yönelir ki bu unsur ilahi ruhun nurudur. Bu sayede genelde bütün varlık özelde ise insan bedeni hayat bulur (Işıtan, 2014: 178). Dolayısıyla bir sufinin gözünde Tanrı'nın delili evrendeki maddesel unsurlardan ruhani hissiyatlara, tabiat unsurlarından eşyalara, hayatı kuşatan herşeyle kendini gösterebilir. Bu doğrultuda önemle altının çizilmesi gereken nokta şudur: Tıpkı kelam kozmolojik delil anlayışında olduğu gibi akli temelleri olan, duyularla algılanabilen, nesnellik taşıyan pek çok maddesel durum olgu, tabiat olayları, evrendeki bütün nesnel unsurlar sufinin mistik algısını tetikleyen bir etken olabilir. Bu etkenle başlayan metafizik bir süreç sufinin kalp süzgecinden geçerek Tanrı'nın kelimini evrendeki bu olgular üzerinden işitmesine neden olur. Bu durum sadece nesnel ve duyusal tecrübelerle olacaktır diye bir kaide olmasa da burada önem içeren konu Tanrı'yı delillendirme konusunda duyusal ve akli temellere dayalı, evrensel olguları içeren kozmolojik delil anlayışının zikredilmesine olanak sağlayan bir içeriğin karşımıza çıkmasıdır. Ancak kozmolojik delil anlayışıyla başlayan bu süreç sufinin nazarında mistik tecrübeye buluşur. Mistiklere göre aklın sınırlarının bittiği yerde sezgi başladığı için sezginin büyük önemi vardır. Çünkü insan Tanrı'yı aşk ile sezer (Erzurumlu, 2015: 18). Tasavvufta sistemleşen vahdet-i vücud öğretisi ile Tanrı'yı delillendirme konusu kozmolojik delil anlayışıyla başlayan mistik tecrübe deliliyle devam eden bir anlayışla karşımıza çıkar. Bu doğrultuda *sema* kavramı tasavvuf metafiziğinde kozmolojik delille mistik tecrübe delilinin buluştuğu noktada yer alan bir kozmik müzik algısını ortaya koyar.

Evrenin Seması: Kozmik Müzikte Tanrı'yı İşitmek

Evrende yer alan bütün varlık, olay ve olgular çokluk ve farklılıklar içerse de vahdet-i vücud öğretisine göre bütün bir varlık Tanrı'nın hakikatinden başka bir irade yansıtamaz. Konevi'nin (2012) *Vahdet-i Vücut ve Esasları*

isimli eserinde mutlak varlık ve evrendeki bütün yaratılmışlar “Bir’in birden başkasının izhârı ve yaratması mümkün olmadığı için vahdet-i vücûdu itibariyle Hak’tan ancak Bir sâdır olur” ilkesiyle açıklanır. Şu halde mutlak varlık olan Tanrı’nın birliği çokluğunun, basitliği terkinin, zuhuru batınlığının, ahirliği evvelliğinin aynıdır. Yine İbn Arabî’ye göre ilk ve son, açık ve gizli O’dur. O’ndan başka varlık yoktur. Yaratan ve yaratılan O’dur. Evrende ve tabiatta olan şey O’ndan başka değildir. Evren denilen varlık a’yân-ı sâbite (mümkün varlıkların ilahi ilimdeki ezeli hakikatleri) suretlerinde hakkın belirmesinden başka bir şey değildir (Altıntaş, 1986: 98). Bu doğrultuda vahdet-i vücud öğretisinden yansıyan kozmoloji anlayışı insan ile evrendeki her unsur arasında mutlak varlığın ezeliğine dayanan bir ilişki kurar. Antik medeniyetlerdeki felsefi görüşlere, düşünce akımlarına, İslam filozofları ve mutasavvıfların fikirlerine baktığımız zaman vahdet-i vücud öğretisini hazırlayan fikri bir altyapının tarihsel süreç içerisinde gelişmiş olduğu görülür. Bu fikri altyapıda evren, insan ve Tanrı arasındaki ilişkinin en büyük ifade araçlarından birisi ise müziktir. Pisagor’un matematik üzerine temellendirdiği evren ve müzik ilişkisinde gerek sesler, frekanslar gerekse çalgılar yoluyla insanlar, gezegenler, yer ve gök arasındaki ilişki kurulur (Öztürk, 2014: 5). Ortaçağ İslam filozofları içerisinde ise İhvan-ı Safa düşünce ekolünün ve Kindî’nin görüşlerinin aynı doğrultuda olduğu, insan, evren ve müzik ilişkisine Pisagorcu yaklaşımlar geliştirdikleri söylenebilir. Bunun yanı sıra vahdet-i vücudçu kozmoloji anlayışını besleyen Yeni Eflatunculuğu ve İran, Hint, Çin ve eski Türk geleneklerini de ifade etmek gereklidir.

Vahdet-i Vücud ilkesinden yola çıkarak kozmolojik delil ve müzik ilişkisini sema kavramı ve makrokozmos-mikrokozmos müzik anlayışı çerçevesinde açıklayabiliriz. Tasavvuf düşüncesinin kaynaklarından derlenen bu konularda, bir sufînin evren algısında kozmolojik delille başlayan ve mistik tecrübe deliliyle buluşan bir şekilde Tanrı’yı bilmesi müzik yoluyla gözler önüne serilir. Tasavvuf müziği için kullanılan sema kavramı, müziğin ezgisel, ritmik, icra gibi somut göstergelerini aşan bir anlamla karşımıza çıkar. Müziğin bu derinlikli kavranışı Tanrı’yı ve onun bütün evreni kuşatan hakikatini bilmekle eşdeğer tutulur. Dolayısıyla vahdet-i vücud öğretisinin manevi olgunluğa erişmiş bir dervişe ifade ettiği anlam evrendeki her şeyden yansıyan Tanrı’nın mutlak varlığını görmektir. Süleyman Uludağ (1976: 229) bu durumu “*mistik mühayyile tabiatıta işitilen bütün seslerde lahuti bir ahenk görmüştür, adeta tabiatıdaki nizamı bir musiki ahengi olarak anlamıştır*” ifadeleriyle açıklamıştır. Bu hakikate haiz olmak derviş için evren, Tanrı ve kendi varlığı arasındaki ilişkiyi algılamak, dolayısıyla ilahi bir haz olan kozmos müziği işitmek gibidir. Bu muhtevası sebebiyle tasavvuf çevreleri tarafından *tasavvuf müziği* ya da *dini müzik* tabiri yerine sema kavramı kullanılır (Uludağ,

1976: 228). Tasavvuf müziği sema anlayışının tesiriyle yüzyıllar boyu Anadolu’da gelişim göstermiş pek çok geleneğe varolmuştur. Müziği Tanrı’ya giden yolun kapısını aralayan bir araç gibi görmek, müziğin ahengi vasıtasıyla Tanrı aşkını hissetmek böylece kozmik ve ilahi olanın bilgisine müzik vasıtasıyla ulaşmak tasavvuf çevrelerinde müziğin varlık alanıdır. Bu doğrultuda müziğin kendisine, icracı kimliğine, çalgı, ezgi ve nağmelere ilahi vasıflar yüklenmesinin sebebi sema kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Anadolu’da gerek Sünni gerekse Alevi mezhebine yasalanan ve müziğe, dini danslara etkili bir biçimde yer veren pek çok tarikat gelişim göstermiştir. Alevi-Kızıbaş kökenli Alevilik, Kadirilik, Melametilik, Haydarilik, Vefailik, Ahilik gibi yapılanmalar vahdet-i mevcud anlayışı üzerine inşa edilmiş bir düşünce geleneği sergilerken Mevlevilik, Kadirilik, Rufailik gibi tarikatlar vahdet-i vücud düşüncesini yansıtmıştır (Güray, 2012: 189). Alevi gelenekleri kapsamında ön plana çıkan müzik ve döngüsel ayinler semah olarak adlandırılırken Sünni geleneklerde özellikle Mevlevi geleneğinde müzik ve ayinlerin sema olarak adlandırıldığı görülür. Alevi yapılanmalarında tasavvufi batını öğretilerin ön plana çıkmasında İslam tasavvufu öncesi Hint, Çin, İran tesirlerinin ve tenasüh, hulul inançlarının, panteist tesirlerin etkisi büyüktür. Bu doğrultuda söz konusu Alevi tarikatları vahdet-i vücud öğretisinin farklı inançlarla etkileşime geçen Anadolu’daki bir yorumu şeklinde gelişim göstermiş senkretik bir düşünceyi ortaya koyar. Bu tasavvufi batını gelenek ise vahdet-i mevcud olarak adlandırılmıştır (Güray, 2012: 189). Özellikle Alevi ve Mevlevi geleneklerinde müziğin varlığı daha da ön plana çıkmış gerek çalgılara gerekse müzisyenlere ilahi misyonlar yüklenmiştir (Soylu Bağçeci, Şenol Atıcı, 2020; Soylu Bağçeci, 2017). Her iki geleneğe de müziğe dayalı pek çok konu birer kozmolojik delil olma odağında değerlendirilebilir.

Daima Fikrimde Zikrin Ya Muhammet Ya Ali

Gönlümün Evinde Şükürün Ya Muhammet Ya Ali

Tanyamaz Kendi Özün Seni Yakın Bilmeyen

Alemin Ayinesinin Ya Muhammet Ya Ali (Özmen, 1998:182).

Şah Hatayi’nin yukarıdaki şiiri Alevi geleneğinde tabiat unsurları, insan ve evren ilişkisinin deyişlerin sözlerine yansıyan bir örneğidir. Alevilikte hem ritüel uygulamalarda hem de inanç geleneklerinin bir parçası olan sözlü müzik türlerinin içeriğinde evren ve insan ilişkisi güçlü bir biçimde vurgulanır. Doğa tanrıçılık denilen bu felsefi düşüncede doğa, tanrısal özün görünüşe çıkmış biçimidir ve Alevilikte bu vahdet-i mevcud olarak karşımıza çıkar (Şenol Atıcı, Soylu Bağçeci, 2020: 563). Mevlevi geleneğinde ise müziğin vahdet-i vücud öğretisiyle ilişkilendirildiği Mevlana Celaleddin Rumi’nin yazılı eserlerinde yer alan sayısız beyitten anlaşılabilir. Özellikle bu eserlerde yer alan pek çok beyitte Rumi’nin sema

kavramını çalgılar, müzisyenler ve müzik unsurları üzerinden aktardığı çokça beyit vardır. Vahdet-i vücud öğretisinin ve varoluşun tek hakikati olan Tanrı'nın mutlak varlığının çalgı metaforu üzerinden açıklandığı beyitte müzik, Tanrı'yı kozmolojik ve mistik tecrübe odağında delillendirmeye örnek olarak gösterilebilir. *“Bütün dünyâ, parçalanmasına imkân olmayan bir tûmmüş; dünyâ çenginde bir tek telden başka tel yokmuş. Şu sayı, şu aykırılık vesvesesi, bir aldaticının aldatışından, bir düzencinin düzeninden başka birşey değil”*(Divan-ı Kebir, C. V: 31). Sema kavramını ve vahdeti yansıtan bu örneğin yanı sıra sema kavramının sadece müzikle ilişkili olmadığını, semanın aslen kozmik müziği, ilahi ahengi işitmeye yönelik derinliği anlamları olduğunu ve semanın evrendeki her şeyde Tanrı'nın yansımasını görmek anlamını taşıdığını açıklayan en iyi örnek Mevlana Celaleddin Rumi'nin kuyumcular çarşısında çekiç sesiyle sema etmesi rivayetidir.

Tasavvufa sirayet eden kozmolojik unsurların niteliğine bakıldığında Grek düşüncesine, Ortaçağ İslam düşüncesine, Hermetik kozmoloji doktrinine ve farklı inanç ve mezheplere dayalı pek çok etkinin vahdet-i vücud öğretisinin sistemleşmesine, bu doğrultuda bir tasavvuf metafiziğinin gelişmesine katkı sağladığı anlaşılır durumdadır. Kökleri Pisagor'a (M.Ö. 575 – 495) kadar uzanan süreçte çeşitli inanç sitemleri ve düşünce akımlarından beslenen insan, evren ve müzik ilişkisi, hem inanç pratikleriyle hem de bu pratiklere yüklenen anlam dünyasıyla ön plana çıkmış ve bu manevi birikim çeşitli tesirlerle tasavvuf düşüncesine naklolmuştur. Anadolu'da gelişim gösteren farklı inançlar, Ortaçağ İslam düşünürlerine sirayet eden düşünce akımları ve Anadolu kültür mozağının etkileri olarak ele alabileceğimiz bu tesirler, XIII. yüzyıl sonrası Anadolu'da gelişim gösteren pek çok manevi örgütlenmenin felsefi dayanakları arasında yer almıştır. Antik Yunan düşüncesinin, Doğu dinlerinin, Yeni Eflatunculuğun, Hristiyanlığın ve Gnostisizmin izlerine rastlayabileceğimiz (Nicholson, 1998: 701) bu mozaikte, İslamiyet öncesi ilişki kurulan Şamanizm, Budizm, Zerdüşlük, Maniheizm, Mazdeizme ait felsefelerin yoğun etkisi söz konusudur (Güray, 2012: 43). Tasavvufta müziğin metafiziğini ifade eden en temel kavram sema bu tesirlerden etkilenmiştir ve sema kavramının pek çok farklı inanç ve geleneğe dayanan kozmolojik ilkeleri de kuşatan bir içerikte olduğu görülür. Pisagor'un evrendeki her unsurun matematiksel bir zeminde birbiriyle ilişkili olduğuna yönelik düşünceleri, Hermetik kozmoloji doktrinine dayanan makrokozmos ve mikrokozmos arasındaki kurulan ilişkinin müzik üzerinden ifadesi gibi konuların hepsi mutlak varlığın bütün alemleri kuşatan yüceliğine gönderme yapar. Sema kavramında bahsedilen bir sufünün ilahi düzeni, kozmik ahengi algılanması konusu aynı zamanda insanın bütün bir alemin nüvesini içerisinde taşıması, dolayısıyla insanın evrenin özeti olmasıyla bağlantılıdır. Dolayısıyla bir sufünün kozmolojik delil ve mistik tecrübe delili odağında açıklanabilecek ilahi

nazarı, onun kendi içinde varlığının kaynağına ulaşmayı başarması, arınarak kendi varlığını aşip yine kendi muhtevasında olan evrenin ve Tanrı'nın bilgisine ulaşmasıdır. Mevlana Celaleddin Rumi'nin “Kendinden kendine yolculuk” vurgusu ya da Hacı Bektaş Veli'nin “Ne ararsan kendinde ara” sözleri insanla bütün bir varoluş arasındaki bütünlüğü açıklar niteliktedir. Tasavvuf metafiziğinin kökenlerine baktığımızda bu anlayışın müzik ve çalgılar üzerinden ifadesini Yalçın Çetinkaya İhvan-ı Safa'da Müzik Düşüncesi (1995: 24) isimli kitabında makrokozmetik ve mikrokozmetik müzik olarak şu ifadelerle açıklar: “*insanların büyük kısmı bugüne kadar musikinin sadece mikrokozmetik ‘insansal’ görüntüsünü yakalayabildi. Oysa musikinin bu görüntüsünün ardında çok daha güçlü makrokozmetik ‘evrensel’ bir özellik gizlidir*”. Sema kavramı ekseninde makrokozmetik ve mikrokozmetik müzik algısı değerlendirildiğinde gerek tasavvuf müziğinin gerekse evrende varolan diğer sesler, olaylar, tabiat unsurları, kişiler vs. her şeyi içine alan duyusal algılamaya işaret eden unsurların mikrokozmetik müzik algısıyla açıklanabileceğini söylemek mümkündür. Ancak sufünün bütün bu mikrokozmetik algılardan yola çıkarak evrenin düzeni, ahengi ve Tanrı'nın mutlak varlığını algıladığı hal, oluş ve bilinç ise makrokozmetik bir müzik algısı olarak açıklanabilir. Bu doğrultuda sufünün duyusal olarak algıladığı müzik, ses, tınlar ve diğer bütün fiziksel olgular kozmolojik delille ilişkilendirirken bu algılardan yola çıkarak makrokozmetik müzik algısına ulaşması ise mistik tecrübe delili ile ilişkilendirir.

Sonuç

Vahdet-i vücudçu kozmoloji anlayışına göre insan, evren ve müzik ilişkisinin kaynağı Tanrı'nın mutlak varlığından başka bir irade ya da ayrılık olmaması inancı ve bu doğrultuda bütün bir yaratılıştaki varlıkların birbirleriyle ilişkili olmasıdır. Tasavvuf düşüncesinde Tanrı'yı dellillendirme konusu sadece keşf düzeyinde, yani sufünün mistik tecrübesiyle ilişkili olan göreceli bir konu olarak değerlendirilmemelidir. Evrendeki düzen ve işleyiş nasıldır? Evrenin ve evrendeki olguların kaynağı nedir? Tanrı'nın varlığının delilleri nelerdir? gibi düşünce tarihinin en temel sorularına yönelik geliştirilen cevap arayışları kozmolojik perspektifi her zaman gerekli kılmıştır. İslam düşüncesinin daha çok epistemolojik bir eksene yerleşmiş kelam, fıkıh, hadis gibi ilimlerine nazaran tasavvuf düşüncesinin evren tasavvurunun sadece mistik tecrübe ile sınırlı kalması mümkün değildir. Felsefe, teoloji, sanat, metafizik gibi alanların bilgi mirasıyla yüzyılların birikimiyle beslenmiş tasavvuf, evrene ve Tanrı'ya yönelik akli temellere dayalı, duyusal alanlarla ilişkili pek çok kozmolojik ilkeye yönelik cevapları da bünyesinde taşır. Hatta yaratılışın gizemi, gaybın bilgisi, Tanrı'nın tecellisi gibi *aşkın olanın tecrübesine* dayalı konuların tasavvufa yerleşmiş olması tasavvufun daha fazlasını bünyesinde barındırdığını gösterir.

Düşünce ve bilim tarihi boyunca Tanrı'nın varlığına yönelik geliştirilen fikir ve teoriler tasavvufun penceresinden değerlendirildiğinde bir tasavvuf ehlinin hem duysal hem de manevi yoldan Tanrı'nın varlığını idrak etmesi kozmolojik delil ve mistik tecrübe delili ile ilişkilendirilir. Müziğin hem dünyevi hem de manevi boyutları ise Tanrı'nın varlığını delillendirme noktasında kilit bir misyonla karşımıza çıkar. Sufi Tanrı'nın tecellisini evrendeki her şey kanalıyla işitilen ilahi bir müzik gibi algılar. Vahdet-i vücud öğretisinde sema kavramıyla açıklanan bu konu Tanrı'nın varlığına delil oluşturan gerek dünyevi müziğe gerekse mistik tecrübe yoluyla delil oluşturan kozmik bir müziğe gönderme yapar. Sufinin Tanrı tecellisine nail olma yolunda birer kozmolojik delil olarak ifade edebileceğimiz duysal algıları mistik tecrübe delili olarak ifade edebileceğimiz kozmik müziği işitmeye kapı aralar.

Kaynakça

- Adbelli, R. (2011). *Mircea Eliade ve Din. İstanbul: İz.*
- Altıntaş, H. (1986). *Tasavvuf tarihi* (No. 171). Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Aygün, F. (2016). Allah'ın Varlığı'nı Aklen Bilmeye İlişkin Mâtürîdî'nin Hudûs Delili (Hadesü'l-A'yân Delili). *Amasya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (6), 161-187.
- Bağcı, O. (2017). Kindî Ve Gazâlî'ye Göre Hudûs Delili ve Bilfiil Sonsuzluğun İmkânsızlığı. *Kafkas Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü*, (19), 259-269.
- Başçı, V. (1989). *Ontolojik Delil Yönünden Zorunlu Varlık Üzerine Bir İnceleme*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi.
- Cevizci, A. (2015). *İlkçağ Felsefesi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Çetinkaya, Y. (2014). *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Eliade, M. (1999). *Şamanizm*. İmge Kitabevi Yayınları: Ankara.
- Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Erzurumlu, K. (2015). *Geçmişten Günümüze Mistisizm ve Tasavvuf*. Bilgeoğuz Yayınları: İstanbul.
- Goldstein, R. (2010). *36 Arguments For The Existence Of God: A Work Of Fiction*. Pantheon.
- Güray, C. (2012). Vahdet-i Mevcut'tan Vahdet-i Vücut'a: Anadolu'da İslam Dönemi Sonrasındaki Tanrı Algısının Semah ve Sema Kavramları Aracılığıyla İncelenmesi. *Folklor/Edebiyat*, 18(71), 185-200.
- Güray, C. (2012). Anadolu'daki İnanç ve Müzik İlişkininin Semâ-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları (Türk Din Müsikisi) Ana Bilim Dalı.
- Gürer, B. (2017). *Nazarî Tasavvuf Geleneğinin El Kitabı: Muhtevası ve Tesirleri Bağlamında Sadreddin Konevî'nin Miftâhu'l-şayb'ı*.
- Hançerlioğlu, O. (2007). *Düşünce Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hegel, G. W. F. (2012). *Estetik Güzel Sanat Üzerine Dersler I*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Hemşinli, H. (2018). Tanrı'nın varlığına bir delil olarak dinî tecrübe: Duyu tecrübesi ve saf bilinç iddiaları örneği. *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 22(3), 1633-1655.
- İştan, İ. (2014). *Sufî Psikolojisi*. Divan Kitabevi: Ankara.
- İbn Sina. (2016). *Felsefe Risalesi*. İbn Sina Yayınları.

- Karagöz, S. (2019). Kozmolojik Delil ve William Lane Craig'in Kelam Kozmolojik Argümanı. *Journal of Analytic Divinity*, 3(1), 42-55.
- Kartal, A. (2015). Tasavvufun bir ilim olarak inşâ süreci: Şer'î ve metafizik bir ilim olarak Tasavvuf. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 24(02), 149-175.
- Konevî, S. (2012). *Vahdet-i Vücûd ve Esasları-en-Nusûs fî-tahkiki tavrî'l-mah-sûs*. İz Yayıncılık: İstanbul.
- Ögçem, E. (2019). Tanrı Lehinde Kullanılan Delillerin Yetkinliğine Dair Bir Soruşturma. *Journal of International Social Research*, 12(65).
- Özgökman, F. (2009). *Teleolojik Delil ve Evrim Teorisi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı.
- Özmen, İ. (1998). *Alevi-Bektaşî Şiirleri Antolojisi*. Türk Tarih Kurumu Basımevi: Ankara.
- Öztürk, O. M. (2014). Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkiib: Osmanlı Musiki Nazariyatında Pisagorcuyu" Kürelerin Uyumu/Musikisi" Anlayışının Temsili. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(1), 1-49.
- Pay, M. (2016). Kozmolojik Delil?. *Dini Araştırmalar*, 19(48), 25-52.
- Rumi, M. C. (2000). *Divân-ı Kebîr*, Abdülbaki Gölpınarlı (Haz. ve Trc.), Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Silvestre, R. (2018). A Brief Critical Introduction to the Ontological Argument and its Formalization: Anselm, Gaunilo, Descartes, Leibniz and Kant. *Journal of Applied Logics*, 5(7).
- Sekman, A. (2017). Kant'ın Ahlak Delili. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(2), 58-61.
- Soylu Bağçeci, F. (2017). *Günümüz Anlayışında Mevlevîlik Ve Mevlevî Ayinleri*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı.
- Soylu Bağçeci, F., Şenol Atıcı, M. (2020). Alevilikte İnanç Temelli Müzik Düşüncesinden Kültürel Temsil Odaklı Müzik Algısına: Mersin Cemevi'nde Dönüşümün İzleri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, (96), 365-384.
- Şahin, H. (2014). *Tanrı'yi İspatta Klasik ve Çağdaş Teistik Delillerin Karşılaştırılması*. (Yayınlanmamış doktora tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri (Kelam) Anabilim Dalı.
- Şahin, İ. (2008). Dini hayatın ritmi: Ritüel ve Müzik. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 49(2), 269-285.
- Tan, A. (2019). Kant'ın Ontolojik Delile Getirdiği Eleştiriler. *Sosyal Bilimler Kongresi Kitabı*. Ubak Yayınevi.
- Taslaman, C. (2016). *Allah'ın Varlığının 12 Delili*. İstanbul: Destek Yayınları.

- Taslaman, C. (2017). *Fıtrat Delilleri*. İstanbul Yayınevi: İstanbul.
- Tatar, B. (2014). *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*. Ankara: İsam Yayınları.
- Tunalı, İ. (1984). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Uludağ, S. (1976). *İslam Açısından Musiki ve Semâ*. Kabalcı Yayınları: İstanbul.
- Zangger, E., Krupp, E. C., Demirel, S., & Gautschy, R. (2021). Celestial Aspects of Hittite Religion Part 2: Cosmic Symbolism at Yazılıkaya. *Journal of Skyscape Archaeology*, 7(1), 57-94.

BÖLÜM 8

STRATONIKEIA ANTİK KENTİ'NDEKİ SÜSLEME UNSURLARININ GÜNÜMÜZ KILİM TASARIMLARINDA DEĞERLENDİRİLMESİ¹

Şenay SUBAŞI AVAR²

Naime Didem ÖZ³

1 Bu makale Doç. Naime Didem Öz danışmanlığında, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde 2020 yılında tamamlanan "Stratonikeia Antik Kent Kalıntıları Üzerindeki Süslemelerin Kilim Tasarımları Olarak Değerlendirilmesi ve Uygulanması" isimli yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

2 Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, subasi.senay@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1030-6770.

3 Doç., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Halı, Kilim ve Geleneksel Kumaş Desenleri Anasanat Dalı, naime.didem.oz@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4950-7238.

GİRİŞ

Kültürel miras alanları, geçmişte üzerlerinde hüküm sürmüş medeniyetlerin somut ya da somut olmayan izlerini taşırlar. Her medeniyet kendinden önce var olan medeniyetin oluşturduğu kültürel yapıyı, kendi çerçevesinde değiştirmeye ve dönüştürmeye devam eder. Bu nedenle, kültürel miras alanları geçmişten günümüze kadar insan ve doğanın etkileşimi altında birbirinden bağımsız oluşan çok katmanlı alanlar olarak ifade edilir. Stratonikeia Antik Kenti veya bugünkü Eskişehir Köyü de Anadolu'da yer alan, M.Ö. 2. binden itibaren buluntulara rastlandığı bilinen ve günümüze kadar ulaşmış çok katmanlı kültürel miras alanlarından biridir (Başoğlan Avşar, 2019: 233, 235).

Geçmişte birçok uygarlığın hüküm sürdüğü, Helenistik, Roma, Bizans ve Osmanlı Dönemlerinin izlerini taşıyan Stratonikeia Antik Kenti'ndeki tarihi yapılar ve kalıntılar oldukça zengin süsleme detayları içermektedir. Birbirinden farklı kültürlerin harmanlanması ile oluşan Stratonikeia, mimari ve estetik açıdan bakıldığında, üzerine çalışma yapılabilecek zengin bir mozaik statüsündedir.

Stratonikeia Antik Kenti'ndeki süsleme unsurları bugüne kadar arkeoloji ve sanat tarihi gibi açılardan değerlendirilmiştir. Yapılan çalışma kapsamında ise, bölgedeki kalıntılar üzerinde bulunan süslemeler, tasarım anlayışı çerçevesinde değerlendirilmiş ve kalıntılardan yola çıkılarak güncel tasarım ile günümüz ihtiyacına uygun, ekonomiye katma değer sağlayabilecek kilim tasarımlarının yapılabileceğini göstermek amaçlanmıştır. Kültürel miras açısından her türlü somut ve somut olmayan kültürel varlığın sürdürülebilirliği de büyük önem taşımaktadır (Koyuncu Okca ve Öz, 2019: 282). Bu bakış açısı ile Stratonikeia Antik Kenti'nin kalıntıları üzerindeki bezemeleri ait olduğu dönemden çıkarıp, kilim dokuma tekniğine aktararak hem motifleri günümüze taşımak hem de yaşamın bir parçası olan kilim tasarımlarına yeni bir soluk kazandırmak da hedeflenmiştir. Ayrıca bu kültürel değere dikkat çekerek farkındalık oluşturmak böylece kültürel mirasın korunması ve gelecek nesillere aktarılması hususunda katkı sağlamak da çalışmanın amaçlarındandır.

1. Stratonikeia Antik Kenti

Stratonikeia Antik Kenti, Muğla iline bağlı Yatağan ilçesinde yer alan Eskişehir mahallesinde bulunan bir yerleşim alanıdır.

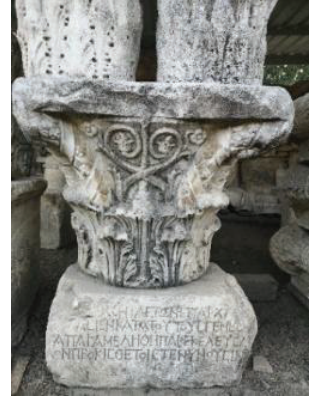
Eski kaynaklarda Stratonikeia'nın Karia'da bir şehir olduğundan bahsedilmektedir. Stephanos bu şehrin adını, Antiokhos'un karısı Stratonike'den aldığını belirtmektedir. Helenistik Dönem boyunca, Stratonikeia'nın önemli siyasi olaylara ev sahipliği yapmasının yanı sıra,

Seleukos, Ptolemaios, Makedonya, Rodos ve Roma gibi medeniyetler arasında el değiştirdiği de bilinmektedir (Tırpan, 1990: 217).

Roma Dönemi'nde daima ön planda bulunan kentte özellikle Augustus Dönemi'nde yoğun bir şekilde imar çalışmaları sürdürülmüştür. Kentin zengin bezemeleri ve yapıları imar çalışmalarının Roma tarafından desteklendiğini göstermektedir. M.Ö. 5. Yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Korinth başlıkları da Helenistik Dönem itibariyle Anadolu'da sıklıkla rastlanan mimari unsurlardır (Söğüt ve Taşkiran, 2014: 189, 190) (Fotoğraf 1). Bu başlıklar gösterdikleri zengin süsleme detayları ile buldukları yapıya estetik bir görünüm kazandırmışlardır (Fotoğraf 2).



Fotoğraf 1: Stratonikeia Antik Kent Kalıntıları
(Ş. Subaşı Avar, Yatağan, 2019)



Fotoğraf 2: Korinth Başlığı
(Ş. Subaşı Avar, Yatağan, 2019)

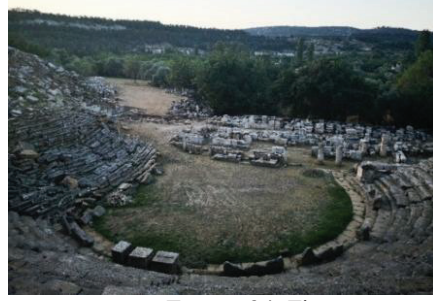
Henüz tamamında kazı yapılmamış kentte, M.Ö. 4. yüzyılda ilk şehir planlarının oluşturulduğu, ızgara planlı bir şehir olarak düzenlendiği ve aynı tarihlerde şehrin merkezindeki ana caddelerin planlandığı düşünülmektedir (Söğüt, 2017: 156).

Kent bölgesinde 1 Ağustos 1977 yılında Prof. Dr. Yusuf Boysal başkanlığında ilk bilimsel kazı çalışmaları başlamış, 1999 yılına kadar devam ettirilmiştir. Boysal'dan sonra 2003-2006 yılları arasında Prof. Dr. M. Çetin Şahin başkanlığında yapılmış olan Stratonikeia kazıları, 2008 yılından itibaren Prof. Dr. Bilal Söğüt ve ekibi tarafından devam ettirmektedir (Söğüt, 2019: 17-18).

Bölgede yapılan kazı ve araştırmaların sonucunda, Stratonikeia Antik Kenti'nin önemi daha çok anlaşılmış ve kent 2015 yılından itibaren UNESCO Dünya Kültür Mirası Geçici Listesi'ne alınmıştır. Kentin, bugün ziyaret edildiğinde görülebilecek ve kısmen de olsa ayakta kalan yapıları arasında Nekropol, Tiyatro, Gymnasion, Roma Hamamları, Şehir Kapısı, Bouleuterion, Tapınak ve Sur Duvarları bulunmaktadır (Fotoğraf 3, 4, 5, 6).



Fotoğraf 3: Nekropol
(Ş. Subaşı Avar, Yatağan, 2019)



Fotoğraf 4: Tiyatro
(Ş. Subaşı Avar, Yatağan, 2019)



Fotoğraf 5: Gymnasion
(Ş. Subaşı Avar, Yatağan, 2019)



Fotoğraf 6: Roma Hamamı
(Ş. Subaşı Avar, Yatağan, 2019)

2. Stratonikeia’da Dokumaya Dair İlk İzler

Stratonikeia’nın mimari zenginliğinin yanı sıra kentte yapılan arkeolojik kazılar sonucunda dokuma atölyeleri bulunmuş ve dokuma ile ilgili malzemelere ulaşılmıştır. Stratonikeia’nın yaklaşık 3,2 km kuzeyinde yer alan Börükçü yerleşiminde de dokuma atölyelerine rastlanmıştır (Bilal Söğüt, 09.04.2020 tarihli görüşme).

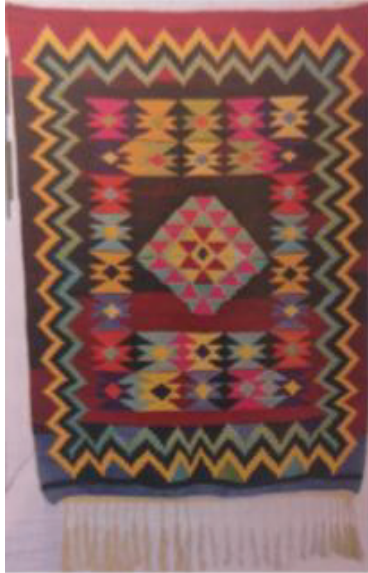
Stratonikeia’da Tapınak terasının alt kısmında yer alan iki ayrı terasta da dokuma ve boya malzemelerine ulaşılmıştır. Kutsal alanın alt kısmında yer alan teraslarda da dokuma atölyesi kalıntıları bulunmuştur. Burada tespit edilen dokuma tezgâhının yeri ve bulunan dokuma malzemeleri oldukça dikkat çekicidir ve ilk tespit edildiklerinde BDA1 ve BDA2 şeklinde dokuma atölyesi olarak kayıtlara geçirilmiştir (Fotoğraf 7). Yapılan kazı çalışmalarının sonucunda boyamada kullanılan malzemeler ile dokumada kullanılan ağırlık ve ağırşagın haricinde pişmiş toprak, metal, taş ve kemik eserler de bulunmuştur. Bulunan metal örneklerden birisinin tek, diğerlerinin ise iki delikli çuvaldız türü bronz eserler olduğu, hatta bronz bir levha üzerinde bulunan yazıt parçasının dokuma ile ilgili harfler içerdiği belirlenmiştir (Söğüt, 2012: 558).



Fotoğraf 7: BDA1 Numaralı Dokuma Atölyesi Kalıntıları (Söğüt, 2012: 575)

Antik kent içinde yer alan ve Geç Osmanlı Dönemine ait olduğu düşünülen doğal boya atölyesi günümüze kadar gelen ilk “Osmanlı Dönemi Boyahanesi” olup, bu özelliğinden dolayı büyük önem taşımaktadır (Genç ve Koyuncu Okca, 2017: 183).

Stratonikeia’da, antik dönemde buluntularına rastlanan dokuma malzemelerinin yanı sıra, Cumhuriyet Dönemi’ne ait günlük hayatta sıklıkla kullanılan etnografik malzemelere de rastlanmıştır. Etnografik eserler arasında dokuma kilimlerin olduğu, bu dokuma kilimlerde genel olarak geometrik desenlerin yer aldığı, farklı renk tonları kullanılarak uygulandığı belirtilmiştir. Yörede namazlık olarak kullanılan dokumaların farklı örneklerine halen ulaşılabilmektedir (Söğüt, 2019: 178) (Fotoğraf 8).



Fotoğraf 8: Namazlık (Söğüt, 2019: 178)

3. Stratonikeia'daki Süsleme Unsurlarının Kilim Tasarımlarında Değerlendirilmesi

Çalışmanın gerçekleşmesi için konu ile ilgili yapılan literatür taramasından sonra 2019 yılında Stratonikeia Antik Kenti'nde alan araştırması yapılmıştır. Yapılan alan araştırmasında kalıntılar üzerindeki süslemelerde genellikle geometrik ve organik motiflerin birlikte kullanıldığı gözlenmiştir. Kalıntılar üzerindeki motifler incelendiğinde, yatay olarak peşi sıra dizilmiş oldukları ve sıklıkla tekrarlardan oluşan bu motiflerin kendi içerisinde bir ritim yakaladığı görülmüştür. Kazı alanında bir diğer göze çarpan unsur ise çeşitli kalıntılar üzerinde yer alan aynı motif dizilerinin farklı boyutlarda kullanılmış olmasıdır. Böylece günümüzde bir tasarımı oluştururken kullanılan tasarım ilke ve öğelerinin, antik çağlarda yer alan yapıların süslemelerinde de esas alınan unsurlar arasında olduğu görülmektedir.

Stratonikeia Antik Kenti'nde yapılan alan araştırmasında çalışmaya kaynak olabilecek, özellikle zengin süsleme detaylarının bulunduğu kalıntılar üzerinde durulmuş ve bu örnekler detaylı olarak fotoğraflanmıştır. Çalışmada değerlendirilen kalıntı örneklerinin çoğunluğu, antik kentin Gymnasion, Bouleuterion, Roma Hamamları ile Tiyatro yapılarında bulunan motiflerden oluşmaktadır ve bu motiflerden kilim tasarımları oluşturmak için uygun görülenler çalışma kapsamına alınmıştır.

Dokumacılık genel anlamı ile, insanoğlunun ihtiyacını karşılamak için ortaya koyduğu, tezgâh üretimine dayalı olan el sanatı ve endüstri koludur (Aksoy, 2016: 252). Kilim ise, dokuma süresince renkli desen ipliklerinin, çözümlenmiş ipliklerinin bir önünden ve bir arkasından geçmesiyle oluşan bir dokuma tekniğidir (Balpınar Acar, 1982: 7). Anadolu' da iyi bir kilim ortaya çıkarmanın sırrı iyi kalite yün, düzgün eğrilmiş iplik ve renk olarak belirlenmiştir (Atlıhan, 2011: 38). Anadolu kilimlerinin kompozisyonlarında, çoğunlukla baklava ya da altıgen madalyonlara, serpme ve renk farklılıklarıyla birbirinden ayrılmış bantlar içine yerleşmiş desenlere rastlanmaktadır. Bazı kilimlerin zemininde desen yer almazken, bazılarının çizgili şekilde dokunduğu da görülmektedir (Atlıhan, 2011: 66).

Kilim adı verilen düz dokumaların motifleri iki boyutludur. Stratonikeia Antik Kent kalıntıları üzerinde bulunan süslemeler ise üç boyutlu kabartılar şeklinde olduğundan, çalışmada ele alınan motiflerin kilime uyarlanabilir hale gelebilmeleri için iki boyutlu olarak ele alınmaları ve çizilmeleri gerekmiştir. Çizimler bilgisayar ortamında Photoshop ve Texcelle programları kullanılarak hazırlanmıştır. Tasarıma başlamadan önce elde edilmiş olan fotoğrafların taslak ve düzenlemeleri

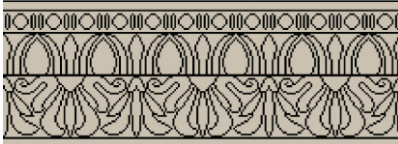
Photoshop programında, çizim ve renklendirmeleri ise Texcelle programında yapılmıştır.

Kazı alanından çekilmiş fotoğraflar ile Texcelle programında yapılmış çizim ve renklendirmeleri verilirken, birden fazla bezemenin aynı fotoğrafta olması halinde çalışma yapılan bölüm kırmızı çerçeve içerisine alınarak belirgin hale getirilmiştir. Fotoğraflarda işaretli şekilde belirtilen bezemeler “kalıntı örneği” adıyla numaralandırılmış ve her birinin çizimleri aslına uygun şekilde yapılmıştır.

Yapılan çalışma kapsamında Stratonikeia’ya ait 25 adet farklı kalıntı fotoğraflarına yer verilmiştir. Buna bağlı olarak her bir kalıntı örneğinin çizim ve renklendirmesi yapılmış olup, bunlardan 7 tanesi seçilerek, fotoğrafına, çizim ve renklendirmesine bu çalışmada yer verilmiştir. Burada yer verilen kalıntı örneklerinin çoğunluğu, uygulaması yapılmış olan kilimdeki motifleri kapsamaktadır (Fotoğraf 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15).



Fotoğraf 9: Kalıntı Örneği 01 (Ş. Subaşı Avar, Yatağan, 2019)



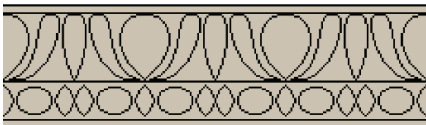
Çizim 1: Kalıntı Örneği 01'in Çizimi



Çizim 2: Kalıntı Örneği 01'in Renklendirmesi



Fotoğraf 10: Kalıntı Örneği 02 (Ş. Subaşı Avar, Yatağan, 2019)



Çizim 3: Kalıntı Örneği 02'nin Çizimi



Çizim 4: Kalıntı Örneği 02'nin Renklendirmesi



Fotoğraf 11: Kalıntı Örneği 03 (Ş. Subaşı Avar, Yatağan, 2019)



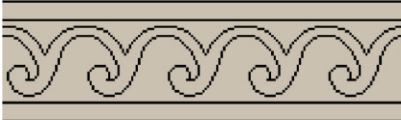
Çizim 5: Kalıntı Örneği 03'ün Çizimi



Çizim 6: Kalıntı Örneği 03'ün Renklendirmesi



Fotoğraf 12: Kalıntı Örneği 04 (Ş. Subaşı Avar, Yatağan, 2019)



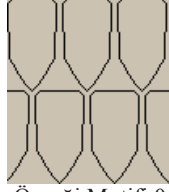
Çizim 7: Kalıntı Örneği 04'ün Çizimi



Çizim 8: Kalıntı Örneği 04'ün Renklendirmesi



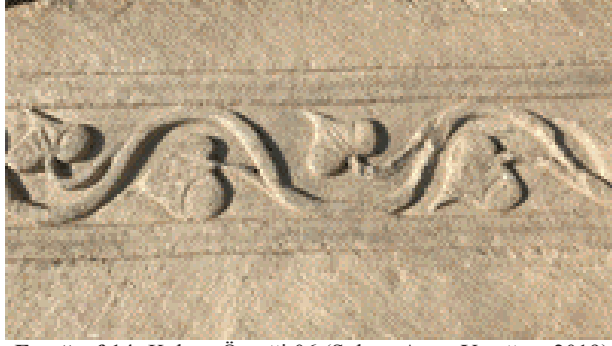
Fotoğraf 13: Kalıntı Örneği 05 (Ş. Subaşı Avar, Yatağan, 2019)



Çizim 9: Kalıntı Örneği Motifi 05'in Çizimi



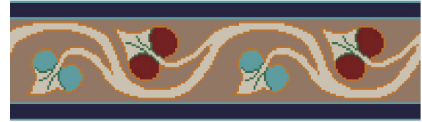
Çizim 10: Kalıntı Örneği Motifi 05'in Renklendirmesi



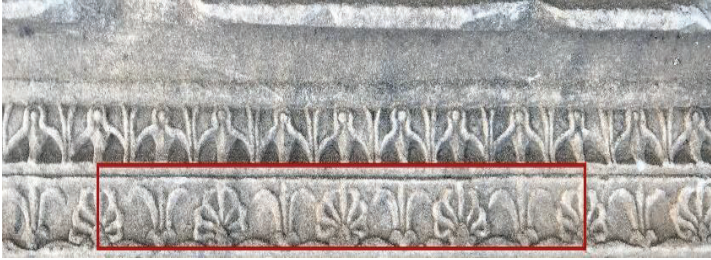
Fotoğraf 14: Kalıntı Örneği 06 (Subaşı Avar, Yatağan, 2019)



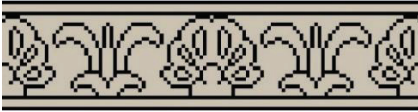
Çizim 11: Kalıntı Örneği 06'nın Çizimi



Çizim 12: Kalıntı Örneği 06'nın Renklendirmesi



Fotoğraf 15: Kalıntı Örneği 07 (Ş. Subaşı Avar, Yatağan, 2019)



Çizim 13: Kalıntı Örneği 07'nin Çizimi



Çizim 14: Kalıntı Örneği 07'nin Renklendirmesi

4. Yeni Kilim Tasarım Önerileri

Stratonikeia Antik Kent kalıntıları üzerinde bulunan süslemelerin düzenlenmesinde, sanat ve tasarım eğitiminin temelini oluşturan tasarım öge ve ilkeleri göz önünde bulundurulmuştur. Tasarım, bir sanat eserinin, yapının ya da teknik ürünün ilk taslağıdır. Tasarım öğeleri, nokta, çizgi,

doku, şekil, biçim, espas ve renk başlıkları altında toplanmıştır. Tasarım ilkeleri ise, denge, ritim, hareket, vurgu, egemenlik, bütünlük, zıtlık, oran-orantı ve hiza bileşenlerinden oluşmaktadır (Gezer, 2019: 596). Bu tasarım öge ve ilkeleri tüm görsel sanatların alt yapısında bulunmaktadır.

Yeni kilim tasarımı önerileri, kalıntı örneklerinden yola çıkılarak oluşturulan kompozisyonlardır. Tasarım öge ve ilkeleri bu bölümdeki kompozisyonların düzenlenmesinde ve ortaya çıkarılmasında etkin olmuştur. Kilim tasarımları Texcelle programında, 160x230 cm ölçülerinde hazırlanmıştır. Her tasarım için kompozisyon ve renk varyantları çalışılmış, tasarımlarda kullanılmak üzere, Anadolu kilimlerinde yaygın olarak kullanılan renklerden oluşan bir renk paleti hazırlanmıştır.

Çalışma kapsamında ortaya çıkan kilim tasarımlarından 8 adedine bu çalışmada yer verilmiştir (Çizim 15, 16,17, 18, 19, 20, 21, 22). Çalışmada 08 numaralı tasarımın uygulaması da yapılmıştır. Kilim tasarımında ince ve orta kalınlıkta olmak üzere iç içe bordürler kullanılmıştır (Çizim 22). Bordürleri en dıştan içe doğru numaralandırdığımızda, 1. ve 3. ince bordürlerde “inci ve payet dizisi” olarak adlandırılan bezemelere yer verilmiştir. 2. bordürde “kalıntı örneği 06” da görülen (Fotoğraf 14), 4. bordürde ise “kalıntı örneği 07” de görülen motifler kullanılmıştır (Fotoğraf 15). Kilimin orta kısmında yer alan, çeşitli ebatlarda dizilen karelerin içerisine de “ion kymationu-yumurta ve mızrak ucu dizisi”, “inci ve payet dizisi” ve “lotus ve palmet bezemesi” olarak adlandırılan (Fotoğraf 16)¹ bezemeler yerleştirilmiştir.



Fotoğraf 16: Bezemelerin arkeolojik adlandırılması (Ş. Subaşı Avar, Yatağan, 2019)

¹ Arkeolojik adlandırma Bilal Söğüt ile yapılan 09.04.2020 tarihli görüşmeye dayanmaktadır.



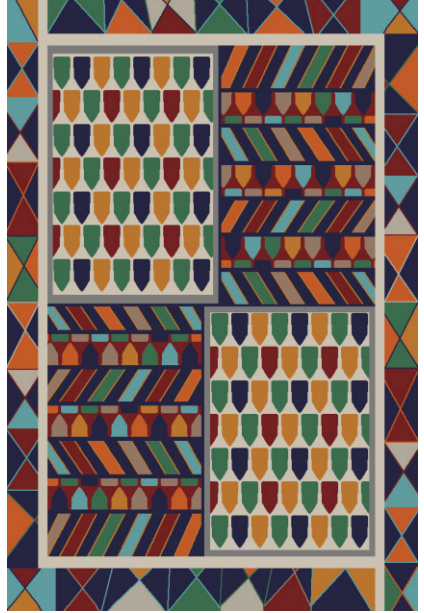
Çizim 15: Tasarım 01



Çizim 16: Tasarım 02



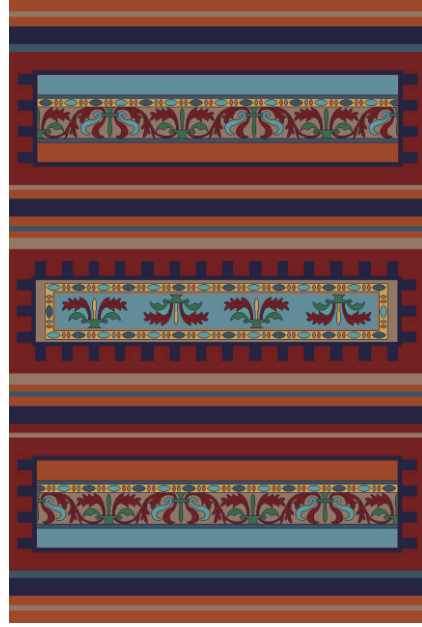
Çizim 17: Tasarım 03



Çizim 18: Tasarım 04



Çizim 19: Tasarım 05



Çizim 20: Tasarım 06



Çizim 21: Tasarım 07



Çizim 22: Tasarım 08

5. Kilim Tasarımlarının Uygulama Süreci

Çalışmada ortaya çıkan kilim tasarımlarından Çizim 22’de yer alan 08 numaralı tasarımın uygulaması da yapılmış, böylece kalınlardan

yola çıkılarak bitmiş bir ürünün ortaya konması sağlanmıştır. Tasarımın dokuma işlemi, Manisa ilinin Sarıgöl ilçesinde bulunan Yeniköy’de gerçekleşmiştir. Dokuma tamamen yün iplikler ile yapılmış, kullanılan iplikler Aksaray ilinden temin edilmiştir.

İpliklerin dokuma öncesi boyama işlemleri, halı-kilim üreticisi Mehmet Şanlı tarafından, İzmir’in Selçuk ilçesinde bulunan iplik boyama atölyesinde yapılmıştır. Tasarımda kullanılan renklere uygun ve yeterli miktarda ipliğin boyama işlemi doğal boyalar kullanılarak çalışma için özel olarak yapılmıştır. Geçmişte dokunmuş Anadolu kilimlerinde sıklıkla kullanılan mor ve tonlarından ilham alınmış, çalışmanın tarihi konusu ile bütünleşeceği düşünülerek, dokunacak kilimin zemin rengi mor olarak belirlenmiştir. Kilimde kullanılan diğer renkler krem, kırmızı, kiremit, yavruağzı, yağ yeşili, nefi yeşil, çağla yeşili, ceviz, kahverengi, sarı ve mavinin tonlarından oluşmuştur. Boyama işleminde önce mor, sonra mavi ve en son sarı renkli iplikler boyanmıştır. Diğer renkte iplikler de hazırlanmış ipliklerle uyumlu olacak şekilde boyanmıştır. Tasarımın uygulanması için gerekli olan ipliklerin boyama işleminde, kırmızı için kök boya, sarı renk için muhabbet çiçeği ve cehri ile boyama yapmıştır. Muhabbet çiçeği ile boyanmış birçok eski tekstilin, bitkinin yapısında bulunan luteolin isimli boyarmadde sayesinde solmadan günümüze kadar ulaştığı bilinmektedir. Cehri ise altın ağacı, alacehir, boyacı diken ve akdiken isimleri ile de bilinen, meyvelerinin kurutulup öğütülmesi ile doğal boyamacılıkta kullanılan bir bitkidir (Karadağ, 2007: 34). İpliklerin açık kahverengi tonunda boyanması için ceviz ile boyama yapılmıştır. Ceviz juglon isimli boyarmadde içeren bir ağaçtır ve kurutularak öğütülen yaprakları ve meyvesinin dış kabuğu ile direkt boyama yapılmaktadır (Karadağ, 2007: 36) (Fotoğraf 17, 18).



Fotoğraf 17: İpliğin kazandan alınması
(M. Şanlı, Selçuk/İzmir, 2019)



Fotoğraf 18: Kurutma işlemi
(M. Şanlı, Selçuk/İzmir, 2019)

Dokumada kullanılan yeşil, kiremit, kahverengi ve krem renkli ipliklerin hazırlanması ile ilgili olarak Mehmet Şanlı şu bilgileri paylaşmıştır:

“Doğal boya ile yeşil renk ancak üç günde elde edilir. Yeşil rengi elde etmek için iplik önce sarı renk ile boyanır. Daha sonra sarının üzerine indigo ile boyama yapılır. İndigo renk mavinin tonlarını verir. Alt yapısı sarı olan iplik indigoya batırılıp çıkarılır ve hava ile temas sonrasında istenilen yeşil tonu elde edilir. Aynı şekilde kiremit rengi için iplikler önce sarı renge, ardından kırmızı renge boyanır ve bu işlem de yine ortalama üç gün sürer. Kilimde kullanılan kahverengi iplikler ise koyundan kırılan yünün eğrilmesi ile elde edilmiş, doğal rengi ile kullanılmıştır. Krem rengin elde edilmesi için, saf yün iplik kırmızı rengin en son suyuna daldırılmış, böylece rengin kırılması sağlanmıştır” (Mehmet Şanlı, 17.12.2019 tarihli görüşme).

Dokumada kullanılan mavi renkli ipliklerin boyanmasında dövülmüş indigo bitkisi kullanılmıştır. İplikler öncelikle içerisinde indigo bulunan kazana daldırılmış, bu esnada iplikler ilk olarak açık yeşil olmuş, ardından hava ile temas ettiğinde mavi renge dönmüştür. Diğer renkler kazanda 1 gün bekletilirken, mavi renk kazana daldırma yöntemiyle 10 dakika içerisinde elde edilebilmiştir. Birden fazla yapılan daldırma işlemi sonrasında mavi rengin tonu istenilen şekilde koyulaştırılmıştır.

Mor renkli iplik elde etmek için ise, indigo ile mavi renge boyanmış iplikler kök boya ile ikinci kez boyanmıştır. Yavruağzı renginde iplik elde etmek için ise iplikler ilk olarak az miktarda kök boya ile boyanmış daha sonra sarı renk veren muhabbet çiçeği ile ikinci kez boyanmıştır (Mehmet Şanlı, 17.12.2019 tarihli görüşme).

Kilimin dokuması ise Manisa'nın Sarıgöl ilçesi, Yeniköy' de yaşayan dokumacı Nadire Altun tarafından yapılmıştır. Kilim, yörenin sarmalı ıstar tipi tezgâh olarak adlandırdığı, dikey çözümlü sistemli dokuma tezgâhında dokunmuştur. Dokumada, yörede “tırnak işi” olarak adlandırılan ilikli kilim tekniği kullanılmıştır. 08 numaralı tasarımın çizimi Texcelle programında yapılmış, renklendirilmiş, 35x53 cm ölçülerinde renkli baskı dokumacıya ulaştırılmıştır. Dokuyucu bu baskıyı referans olarak almış, çözümlerin arasına yerleştirerek kilimi dokumuştur (Fotoğraf 19).



Fotoğraf 19: Tezgâhta kilimin başlangıç aşaması (M. Şanlı, Yeniköy/Manisa, 2019)

Kilimde, her 10 cm'lik alan için tek olarak 33 çözü, çift olarak 66 çözü üzerinden kalite hesabı yapılmıştır. Bu değerlere göre oldukça ince bir kilim dokunmuştur. Kilim dokuma aşamasında iken 160x230 cm ölçülerinde tasarlanmıştır. Ancak dokuma aşamasında desende bulunan motiflerin yerleşimlerine göre tezgâh üzerindeki ölçülendirme ebadı 197x263 cm olarak revize edilmiştir. Kilimin saçak boyu ise 12 cm uzunluğundadır.

Çözgüde yün iplik kullanılmıştır. Dokumada kullanılan yün iplikler 2 kattan S bükümlüdür. Kilimin atkısında yaklaşık 4,5 kg iplik kullanılmıştır. Dokuması tamamlanmış kilimin yaklaşık ağırlığı 10 kg'dır.

Dokuması biten kilimin yıkama işlemi Mehmet Şanlı tarafından Aksaray' da yapılmıştır. Kilime ilk işlem olarak ham yıkama yapılmış, ilk yıkamadan 3 gün sonra kilimin yüzünde bulunan tüyler yakılıp, temizlenmiş, ardından tekrar yıkama yapılmıştır. Renklerin oturması için kilime son kez yıkama yapılmış, böylece kilim toplamda 3 kez yıkama işlemine tabi tutulmuştur (Fotoğraf 20). Doğal boyar maddeler yıkandıkça canlandığından, her yıkama sonrasında kilimin renkleri daha da ortaya çıkmıştır (Fotoğraf 21). Yıkama işlemleri tamamlandıktan sonra kilime pres ütüleme işlemi uygulanmıştır.



Fotoğraf 20: Kilimin yıkama aşaması (M. Şanlı, Yeniköy/Manisa, 2019)



Fotoğraf 21: Dokuması tamamlanmış kilim (Ş. Subaşı Avar, İstanbul, 2020)



Fotoğraf 22: Elibelinde 3 Sergisi görünüm (N. D. Öz, Yatağan/ Muğla, 2022)

SONUÇ

Kültür, bir milletin tarih boyunca ürettiği sözlü, yazılı, maddi ve manevi değerlerin tamamı olarak ifade edilebilir. Tarih boyunca üretilerek günümüze kadar ulaşabilmiş arkeolojik veya etnografik eserlerden, ait oldukları dönemin yaşam tarzı, giyim-kuşam-süslenme tercihleri ve mimari sanatları ile ilgili bilgilere ulaşılabilen, kısaca o dönemin kültürü gözlemlenebilmektedir (Soysaldı, 2018: 306). Günümüzde hızla ilerleyen teknoloji, bilim, sanayi ve iletişim alanlarındaki gelişmeler nedeni ile gerek kültürün tespit edilmesi gerekse gelecek kuşaklara doğru bir şekilde aktarılması zorlaşmakta, bu kültürel değerlerin sürdürülebilirliğinin sağlanması daha da önem kazanmaktadır (Öz ve Koyuncu Okca, 2018: 231).

Helenistik, Roma, Bizans ve Osmanlı Dönemlerinin izlerini taşıyan Stratonikeia Antik Kenti'ndeki tarihi yapılar ve kalıntılar da mimari açıdan oldukça zengin süsleme detayları içermektedir ve ait oldukları dönemlere ait sayısız bilgi vermektedir. Bölgenin tarihi süreci düşünüldüğünde, halen yaşamlarını kalıntılar arasında sürdürmekte olan halkın gözlediği bu antik kentin görülmeye değer olduğu aşikârdır.

Antik kentin genelinde yer alan kalıntıların üzerindeki süslemelerin motifleri incelendiğinde geometrik, organik veya figürlü yapıda oldukları gözlenmiştir. Bununla birlikte birçok kalıntı üzerinde hem geometrik hem de organik motiflerin bir arada kullanıldığı da görülmüştür. Mimari açıdan oldukça zengin detaylar içeren kentin bulguları arasında heykellere ve seramik eserlere de sıklıkla rastlanmış, ancak konunun dışında oldukları için çalışmada yer verilmemiştir.

Stratonikeia Antik Kentindeki süsleme unsurları bugüne kadar arkeoloji ve sanat tarihi gibi birçok bilim alanı tarafından değerlendirilmiştir. Yapılan çalışma kapsamında ise bölgedeki kalıntılar üzerinde bulunan süslemeler, tasarım anlayışı çerçevesinde, estetik bakış açısıyla yeniden değerlendirilmiş ve kilim için uygun tasarımlar ortaya konmuştur. Tasarımlardan bir tanesinin uygulaması da yapılmış ve böylece bitmiş bir ürün meydana gelmiştir.

Yapılan tasarımlar ve ortaya çıkan ürün, geçmiş dönemlerin izlerini taşıyan arkeolojik kalıntılardan yola çıkılarak günümüz ihtiyacına uygun, ekonomiye katma değer sağlayabilecek kilim tasarımlarının yapılabileceğini göstermesi bakımından önemlidir. Çalışma kapsamında ortaya çıkan kilim, 10-17 Haziran 2022 tarihleri arasında, Stratonikeia Antik Kenti'nde düzenlenen Elibelinde 3, Geleneksel Tekstil Sanatları Sergisi'nde de yer alarak büyük beğeni toplamıştır (Fotoğraf 22). Bu ve bunun gibi yapılabilecek çalışmalar ile kültürel değerlere dikkat çekilerek

farkındalık oluşturmak ve kültürel mirasın gelecek nesillere aktarılması hususunda katkı sağlamak da mümkündür.

Kaynaklar

AKSOY, E. (2016). “Elazığ Baskil Bezi, Anadolu’ya Dokunan Bezler”, 7. Uluslararası Tekstil Konferansı (, İstanbul, 251-258.

ATLIHAN, Ş. (2011). *18.-19. Yüzyıl Anadolu Kilimleri, Gülgönen Koleksiyonu*. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı.

BALPINAR ACAR, B. (1982). *Kilim, Cicim, Zili, Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları*. İstanbul: Eren.

BAŞOĞLAN AVŞAR, Ö. (2019). “Çok Katmanlı Bir Kültürel Miras Alanında Mimari Koruma ve Restorasyon: Stratonikeia’da Bir Uygulama Örneği”. *Mimari, Heykel ve Küçük Buluntu Araştırmaları*. Ed., Bilal Söğüt. Stratonikeia Çalışmaları 4. İstanbul: Ege, 233-243.

GENÇ, M., KOYUNCU OKCA, A. (2017). “Stratonikeia Antik Kentinde Tespit Edilen Osmanlı Dönemi Doğal Boyama Atölyesi”. 2. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu Çalıştay- Sergisi Bildiri Kitabı, 10-12 Mayıs, Antalya.

GEZER, Ü. (2019). “Çağdaş Sanat ve Tasarım Eğitiminde Görsel Tasarım Öğeleri ve İlkeleri”. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*. 40, 595-614.

KARADAĞ, R. (2007). *Doğal Boyamacılık*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

KOYUNCU OKCA, A., ÖZ, N. D. (2019). “Kaybolmaya Yüz Tutmuş Kültürel Miras: Karapınar Tülü Dokumaları”. *Sanat ve Tasarım*, 24, 281-298.

ÖZ, N. D., KOYUNCU OKCA, A. (2018). “Yukarıköy (Çanakkale-Ayvacık) Geleneksel Yörük Dokumaları”. *Asia Minor Studies*, C: 6, S: AGP Özel, 219-233.

SOYSALDI, A. (2018). “Kültür, Sanat ve Beşeriyet İlişkisi”. *Sanat ve Tasarım*. 22, 305-315.

SÖĞÜT, B. (Ed.) (2012). Börükçü 2003-2006 Yılları Kazıları. *Stratonikeia’dan Lagina’ya* içinde (s. 553-586). İstanbul: Ege.

SÖĞÜT, B., TAŞKIRAN, M. (2014). “Stratonikeia’dan Augustus Dönemi Mısır Etkili Korinth Başlıkları”. *Mersin Üniversitesi Kilikia Arkeolojisini Araştırma Merkezi (KAAM)*, XXII, 189-211.

SÖĞÜT, B. (2017). “Stratonikeia 2015 Yılı Çalışmaları: Yerleşim ve Kentleşme”. *Arkeoloji ve Sanat*, 153-168.

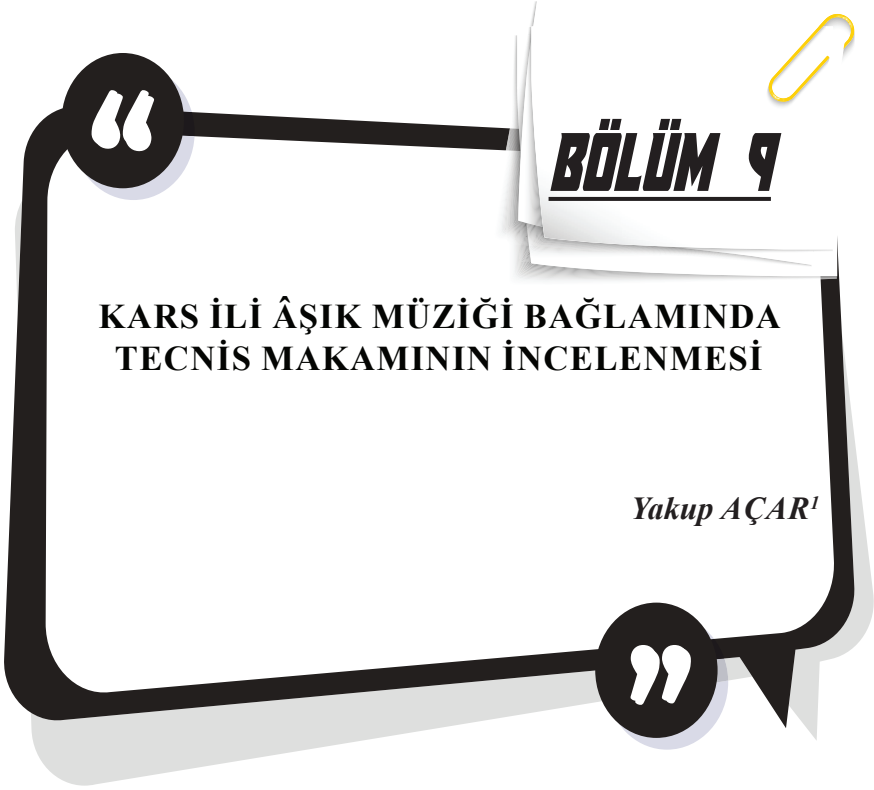
SÖĞÜT, B. (2019). *Stratonikeia (Eskihisar) ve Kutsal Alanları*, İstanbul: Ege.

TIRPAN, A. A. (1990). “Stratonikeia’nın Şehir ve Sur Planı”. *S.Ü. Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 5, 217- 234.

Kaynak Kişiler

SÖĞÜT, Bilal. Pamukkale Üniversitesi Öğretim Üyesi, Stratonikeia ve Lagina Kazı Başkanı, 09.04.2020 Tarihli Görüşme, Yatağan/ Muğla.

ŞANLI, Mehmet. Halı-Kilim Üreticisi, 17.12.2019 Tarihli Görüşme, Selçuk/ İzmir.



1 Dr. Öğr. Üyesi, Kafkas Üniversitesi Dede Korkut Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, yakupacar8@hotmail.com ORCID: 0000-0001-8682-6396

Giriş

Kars İli Âşıklık Geleneği

Âşıklık geleneğinin Türkiye'deki önemli merkezlerinden biri olan ve geleneğin değişen koşullara rağmen aktif bir biçimde yaşandığı Kars ili, Anadolu Âşıklık geleneği içinde büyük öneme sahiptir. Diğer yörelerde yaşanan âşıklık gelenekleriyle arasındaki farklılıklarla öne çıkan Kars âşıklık geleneği, bu kültürel miras ile geçmişten günümüze kadar gelenek temsilcisi âşıklar aracılığıyla aktarılagelmiştir. Bir sözlü kültür ürünü oluşuyla hem temsilcileri, hem de geleneği bilen izlerkitlesi tarafından aktararak günümüze ulaşan gelenek; temsilleri, kendine has uygulamaları ve icra şekilleri ile her dönemde yeni ürünlerle üretimine olanak sağlamıştır. Çünkü “bir sözlü kültür ürünü olarak âşıklık geleneği, bir yandan kişisel yaratıma izin veren diğer andan da bireysel yaratıcılığın kolektif özne içinde toplumsal konsensüs ile eritildiği bir söylemler ve eylemler dizisidir. Sözlü kültür temsilcileri, gelenek içinde ürünlerini ortaya koyarken genellikle serbest zamanlarında hikâye ve şiirlerini üretirler ve bu ürünleri kimi zaman yazıya geçirerek, kimi zamansa hafızada kısmen saklayarak, icra ortamlarında dinleyiciye aktarmak suretiyle ortaya çıkarırlar. Bu ürünlerin yani sözün ortaya çıkışı hafızaya kaydedilip, taşınarak, tekrar aktarılması ile mümkün olmuştur” (Bektaş, 2016: 9).

Bu aktarımın bazı koşulları yaratması gerektiğinden söz eden Taşdelen (2013:1286-1287) ise, sözlü kültür ürünlerinin aktarımında yaratıcısının, dinleyicisinin ve bağlamının önemine vurgu yapmıştır: “onun ruhunu oluşturan asıl öz, belli bir varoluş ortamında, belli kişilere, belli bir bağlamda, belli bir nedenden dolayı, belli bir vurgu, ses tonu ve eda ile tam da sırası gelmişken söylenmesi, dinleyicide gülme, ağlama, duygulanma, aydınlanma, hoşlanma şeklinde karşılık bulmasıdır. Dolayısıyla sözlü geleneğin her zaman belli bir varoluşsal ortamı vardır. O, canlı ve yaşayan bir kültürdür. Yazıya geçirildiği zaman, bu canlılığı içinden çekip çıkarılmış, varoluş-bağlamını, edasını ve ruhunu yitirmiş olur. O ancak kendi varoluşsal bağlamı ile örtüştüğünde içerik kazanmaya, gerçek anlamına kavuşmaya başlar. Kendisini yazılı eserler gibi arşivlerde, kütüphanelerde, kitaplıklarda değil, hafızalarda muhafaza eder. Bu husus onun doğasında vardır. Nesilden nesle aktarıla aktarıla gelir. Nesiller yenilendikçe sözlü gelenek unsurları da farklılaşır, unutulur ya da değişir. Üstelik asıl metnin ne olduğu, nasıl olduğu hiçbir zaman denetlenemez; buna gerek de duyulmaz. Zira o hatırlandığı, duyumsandığı ve yaşandığı gibidir ve ancak bu şekilde vardır.”

Eke (2010: 75)'nin aktarımına göre âşık, irticalen şiir söyleyebilen, şiirlerini sazı eşliğinde ezgilerle okuyabilen, bir ustanın yanında yetişmiş, çoğu zaman gezgin olan sanatçılardır. Âşıklar, içinde yaşadığı toplumun

ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasi olaylar karşısındaki duygu ve düşüncelerine her çağda, her ortamda tercüman olmuştur. Halkın, çeşitli olaylar karşısındaki his, duygu, düşünce ve tepkilerini ifade ederken de onun öz, sade konuşma dilini son derece ustalıkla kullanmıştır.

Boratav (1968: 341) ise, âşığın özelliklerini şöyle sıralamıştır; “âşık, hem yaratıcı bir sanatçı hem de icracıdır. Düzdüğü şiiri, türküyü okur ama gerek çağdaşı olan gerek kendisinden önce yaşamış âşıklardan edindiği edebiyat kalıtını bir kuşaktan öbür kuşağa ulaştırmak görevini de üzerine alır. Yönteminin özelliği şudur ki, sözü edilen ‘kuşaktan kuşağa ulaştırma’, sözlü yoldan yapılır; ister kendinin ister başkasının olsun hikâyelerini, şiirlerini, bir dinleyici kalabalığı karşısında anlatır, okur. Kendi yapıtlarını dinlettiği zaman da ya hazır bir takım parçalar içerisinde seçtiklerini okur ya da birtakım durumlarda doğaçtan söyler.”

Karşılıklı âşıklar geleneksel bir aktarım modeli olan usta-çırak ilişkisi içinde meclislerde yetişirler. Geleneğin unsurlarını, icra şekillerini usta âşıklardan öğrenirler. Bu nedenle özellikle kahvehaneler ve kahvehane icraları -özellikle de 1971 yılında açılan Çobanoğlu Âşıklar Kahvehanesi-Kars ili âşıklık geleneği için büyük önem taşır. Çünkü âşıklar kahvehaneleri bir okul olarak değerlendirir. Aday âşıklar kahvehane icralarında usta âşıkların meclis içinde yalnızca icralarını değil, geçmişten gelen deneyimlerini paylaşır, geleneğe ait tüm davranışları takip edebilme imkânı bulurlar. Bu çerçevede Kars’ın öne çıkan ustalarından Âşık Şeref Taşlıova da usta-çırak ilişkisinin önemi ile ilgili olarak şunları söylemiştir: “Âşıklık geleneğinin temelinde ilham olduğu için, usta-çırak ilişkisi en baş sırayı tutar. Yıllarca halkın içinde gezmesi, sezmesi, yazması ve okuması denetimden geçmiştir. Bir ustadan görgü almayan âşık, dalı budağı yontulmamış ağaca benzer. Ben kendimden söyledim, söylerim, hikâyeye dizerim diyen âşık ne kadar kendinden söylese ve anlatsa bile mutlaka bir eski ustanın özelliklerinden alıntı yapmıştır” (Akt.Tanrıkulu 1998:5).

Benzer şekilde Reichl (2014: 72) de usta-çıraklığı “öğrenmek ve öğretmek, her şeyden önce birlikte olmak ve çırak tarafından usta anlatıcının sözlerini devamlı olarak dinlemek ve ustanın yanında bütün gece sabaha kadar hiç ayrılmamak suretiyle olur” şeklinde yorumlamıştır. Bu beraberliğin sadece arada bir rastlanan bir durum değil, resmi bir karaktere sahip olduğunu öne sürmüştür. Bu nedenle usta bir destan anlatıcısı bildiği destanları ve onları icra etme sanatını öğretmek için bir çırağı evine götürülebilir ve çırağında ustasına bir tarım işçisi gibi çalışarak yardım etmesi beklenebilir.

Usta- çırak ilişkisi içinde çıraklar yalnızca usta bir âşık olmak için yetiştirilmezler, bunun yanında âşıklık geleneğinin sürdürülebilirliğinin sağlanması adına kendi içinde geliştirdikleri bir eğitim sisteminin göstergesi

olarak da karşımıza çıkar. Çünkü usta-çıraklık bir aktarım modeli olmasının yanında, gelenek içinde sayısız âşığın yetişmesine, dolayısıyla geleneğin sürdürülmesine vesile olur ve gelenek unsurlarının âşıklık ürünlerin gelecek kuşaklara aktarılması noktasında da işlevsel önem taşır.

Usta-çırak ilişkilerinin gelenek içindeki bir tezahürü de “kol” dur. Kars âşıklık geleneği içinde yetişen âşıklar Doğu Anadolu Bölgesi âşıklık geleneğinin de bağlı olduğu ve aynı zamanda Kafkas coğrafyasında da yakından bilinen Şenlik koluna mensuptur. Kol için “usta- çıraklık geleneği içinde, birbiri ardınca yetişen âşıklar tarafından, odak hüviyetindeki usta âşığa bağlılık duyarak, ona ait üslup, dil, ayak, ezgi, konu, hatıralar ve hikâyelerin devam ettirildiği mekteptir” diyen Kaya (2003: 29) bu konuya şöyle açıklık getirmiştir; “âşik kolları genellikle kola ismini veren âşıkla başlatılır. Bu kollarda ise, odak hüviyetindeki âşığın da bir ustası vardır. Sözelgesi: Ruhsatî'nin ustası Kusurî, Şenlik'in ustası Nurî, Huzurî'nin ustası İznî'dir. Her ne kadar bu âşıklar bir usta yanında yetişmiş olsalar da şiirdeki gücü ve ustalıkları sayesinde ustalarından daha ön plana geçmiş, kendisinden sonra gelen nesiller üzerinde, ilk âşığa nazaran daha fazla etki bırakarak odak şahıs olma hüviyetini kazanmışlardır.”

Anadolu âşıklık geleneğinin önemli unsurlarından biri de mahlas alma uygulamasıdır. Kars Âşıklık Geleneği içinde örneğine sıklıkla rastladığımız bu uygulama âşıkların şiirlerinin son dördlüğünde takma adlarını duyurmaları şeklinde gerçekleşir. “Mahlas kullanımı, sözlü şiir geleneğinde, anonim olmayan eserlerin en belirgin yanısıdır. Âşıkların mührü hükmündeki mahlas, halk şiiri geleneğinde söyleyen-yazan temsilcilerin de ihmal etmedikleri bir konudur” (Taşlıova 2009:87).

Kars Âşıklık geleneğini diğer yörelerde yaşanan âşıklık geleneklerinden ayıran önemli bir özellik ise âşıkların ifadesi ile yörede geçmişten günümüze “72 milletin” bir arada yaşamasıdır. Yöre demografik yapısı nedeniyle tarihsel geçmişinde çok fazla savaş ve işgale ev sahipliği yapmıştır. Bunun sonucunda ise çok fazla etnik yapı yüzyıllardır bir arada yaşamaktadır. Her etnik yapının yerel kültürle etkileşim içinde olduğu düşünüldüğünde ise kültürün bu denli zengin oluşu esas itibariyle kaçınılmaz bir gerçekliktir. Kars ili âşıklık geleneği kendine has icra biçimleri, Azeri-Terekeme ağız özellikleri, irtical kabiliyetlerinin gelişmiş olması ve yeni mekânsal değişimlerle günümüzde halen aktif bir şekilde canlılığını sürdürülmektedir.

Kars İli Âşık Müziği

Karslı âşıkların neredeyse tamamı saz çalmaktadır. Saz çalmak âşıklık geleneği içinde âşık olmanın önemli bir göstergesidir. Esasen seslendirilecek makamların icra edilebilmesi için belli bir seviyede saz çalabiliyor olmak gerekmektedir. Her ne kadar yöre âşıkları arasında saz

çalmada ustalık payesi aranmıyorsa da, yine de iyi saz icracıları öteki âşıklar tarafından ayrı bir yerde konumlandırılır.

Kars âşıklık geleneğinde âşıklar sazlarını omuzlarına asarak ve icralarını mekân içinde dolaşarak ayakta gerçekleştirir. Bunu dinleyicilerle “aktif bir iletişim” gerekçesi ekseninde açıklarlar. Âşık havalarını seslendirirken havaların başında veya ortasında “Serencem” şeklinde ifade ettikleri kısa hikâyelerle geçmişe göndermeler yapılıır. Bu uygulama aslında Kars âşıklık geleneğinin spesifik bir özelliğidir. Fakat bu özellik geçmişteki kadar yaygın değildir. Ancak icraların gerçekleştiği her mekânda yukarıda bahsettiğimiz kısa hikâyeler şeklinde sürdürülmektedir. Âşıklar geçmişten günümüze gelenek içinde aktararak gelen 72 âşık havası olduğundan söz etmektedirler. Bu havalar âşıkların ustalarından veya usta âşıklardan – yukarıda bahsedilen- usta-çırak ilişkisi içinde öğrendikleri âşık havalarıdır. Bahsedilen bu havalar âşıklar arasında aktararak günümüze kadar gelen kalıp ezgilerdir. Geleneğin her “yeniden” üretimde ise bu havaların (kalıp ezgiler) yeni sözlerle birleştirilerek icra edilmesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Âşık havalarının önemli kısmının sözel bölümlerindeki vokal icrası serbest ritimli yapıdadır. Bektaş (2016) çalışmasında yaptığı müziksel analiz kısmında bu icraların bazı kesitlerinde Syllabic tarz, bazılarında ise Melismatic tarz seslendirmenin olduğuna dikkat çekmiştir. “Syllabic tarzdaki seslendirme her heceye bir notanın gelişi ile (parlando resitatif) tarzda okuma şeklindedir. Melismatic tarzda okuma şeklinin en belirgin özelliği ise bir heceye isabet eden nota üzerinde ısrarlı süslemeler ve ezgi örgüleridir. Zaman zaman konuşma diline yakınlaşsa da, zevke bağlı nağmeler okuyuşlar, uzun süslemeler, ısrarlı melodik örgüler çok sık görülür. “Parlando Rubato tabir edilen okuyuşlar bu tarzdadır” (Akt, Bektaş, 2016). Vokal icraların önemli bir özelliği Terekeme-Azeri ağız yapısına hâkim tarzı yansıtmaktadır. Terekeme-Azeri ağız özelliğinin söz yapısının bütün özelliklerini görebileceğimiz icraların bu özelliği de bölgenin Kafkas sınırında yer alması ve o coğrafya ile tarihsel geçmişe dayalı ortaklıktan kaynaklıdır.

Âşık Edebiyatında Tecnis

Âşık edebiyatında Tecnis, her dörtlükte ayrı ayrı kelimelerin cinaslı olarak kullanılmasıyla meydana gelmekte ve aynı zamanda ayakların da cinaslı kelimelerle olması gerekmektedir. Dördüncü mısralarda kafiyenin cinaslı kelimelerden olması bir bakıma ayağın dar olmasına sebebiyet vermektedir. Bu yüzden Tecnisli şiirler de dar ayaklı şiirler olarak nitelendirilir (Kaya, 2000: 40).

Kaçar (2015: 112)’a göre Tecnis, sanatçının marifetlerini gösterdiği kısımdır. Anadolu sahasında Kars ili ve çevresinde yetişen âşıklar

tarafından icra edilir ve bu yöreye özgü bir şiir türüdür. Duygulu (2014: 420)'ya göre ise Kuzeydoğu Anadolu'dan (Kars, Artvin) Adıyaman'a kadar uzanan bölgede kullanılır. Şiirin yapısına ve yöreye göre farklı isimler alır. Oğuz (2001: 82) Tecnisin başlangıçta koşmanın içinde yer aldığı ancak günümüze ulaştığı dereceye bakıldığında yeni bir tür olarak kabul etmek gerektiğini düşünmektedir.

Tecnisin âşık fasıllarındaki önemini Akdağoğlu (2021: 159) şu şekilde vurgulamaktadır; “âşıkların birbirleriyle atıştıkları, karşılaşmalar yaptıkları âşık meclisleri bulunmaktadır. Bu meclisler âşıkların kendilerini gösterdikleri saz ve sözde usta olduklarını ispatlamaya çalıştıkları yerlerdir. Âşıklar meclise bir divani ile başlar. Divani okuyan âşık ardından mutlaka bir Tecnis okumak zorundadır.”

Bektaş (2016: 73) Âşık Bilal Ersarı ile yaptığı görüşme neticesinde Tecnisi şu şekilde tanımlamaktadır; “koşmanın ikiye bölünerek her iki mısra arasına bir mani yerleştirilmesi ile oluşur. Yani koşma-mani halidir. 11'li hece vezinli koşma dördlüklerinin arasına aynı kafiyede bir bayati bendi, yani 7 heceli bir dördlük girer. Yedekli koşmaya karşılık gelen bu şekil, Doğu Anadolu ve Azerbaycan âşıkları tarafından sıklıkla kullanılır.” Bir benzer tanımlamayı ise Şener (2005: 30) yapmıştır; “11 heceli şiirle söylenen ve şiirin iki satırının arasına 7 heceli ve dört satırdan oluşan cinaslı kafiye ile söylenen dördlüğün eklenip tekrar on bir heceli iki satırın söylendiği türdür. Özel bir çalma ve söyleme uslûbuna sahiptir. Okuyuş özelliği olarak ustalık isteyen bir türdür.”

Tecnis örneği;

Zikir balyozuyla nefsi arındır

Sessiz, gizli anmak, senin ârındır

Gönül, bal toplayan işçi arındır

Sabır ile anmak kâr, arda kalan.

İhsan Ertem (URL:1)

Yapılan literatür taramasında gerek âşık şiiri kapsamında gerekse de âşık makamları kapsamında Tecnisin çeşitli türlerinden bahsedilmektedir. Bu Tecnis türlerine çalışma içerisinde bahsedilmekle birlikte şunu vurgulamak gerekir ki Tecnis türleri içerisinde Tecnisle beraber “cigalı Tecnis” yaygın olarak kullanılmaktadır. Gökşen (2012: 51) sadece koşmanın değil, diğer birçok türün cinaslı söyleyiş biçimleri, dolayısıyla Tecnisin çeşitli türleri olduğunu ancak en yaygın kullanılan ve görüleni düz ve Cigalı Tecnis olduğunu belirtmiştir.”

Çalışmaya cigalı Tecnisin özelliğiyle devam etmeden önce bir hususun belirtilmesi hâsıl olmuştur. Kaynaklardan anlaşılacağı üzere “Tecnis” ile

“cigalı Tecnis” türlerine büyük ölçüde benzer tanımlamalar yapılmaktadır. Kanaatimizce Tecnis genellikle 11’li hece vezniyle yazılan dörtlüklerden oluşmakla birlikte kafiyelerinin cinaslı olması gerekmektedir. Cigalı Tecniste ise genellikle 11’li hece vezninde olan ilk iki sözün arasına genellikle 7’li hece vezninde dörtlüğün eklenmesi ve ardından son iki sözün 11’li hece vezniyle bitmesidir. “âşıklarımızın çalıp söyledikleri klasik saz havalarımızdan olan Cığalı Tecnis de cığa sözü bu müziğin bayatı ile birlikte icra olduğunu belirtiyor. Bu saz havası bayatı ile söylenmezse sadece Tecnis olur” (İmamverdiyev, 2019: 12). Cigalı Tecnise yönelik ifadeler aşağıda belirtilmiştir;

Cığa/cığa bilindiği üzere “sorguç, çelenk, taç, efser” anlamlarına gelir. Azerbaycan ve İran Türkleri “sorguç, turna teli” anlamında kullanırlar. Türk halk edebiyatında ise âşıkların dörtlüklere ekledikleri cinaslı maniler anlamında kullanılmıştır (Kaya, 2021: 117).

Cigalı Tecnis, bentler ve bağlantılar arasındaki hece sayılarının farklı olduğu şiir türüdür. Bilindiği üzere Tecnis, birbiriyle cinas oluşturacak kelimelerle vücuda getirilir. Cığa ise dörtlüklere eklenen cinaslı manilerdir. Cigalı Tecnis terimi ile şiirin gerek bent gerekse bağlantı kısımları cinaslı şiir kastedilir. Şiirin ana bölümünü 11 heceli koşma türü bir şiir meydana getirir ve bağlantı dörtlüğü ekseriyetle 7 heceli olur. Bağlantı dörtlüğü mani şeklinde de olabilir ve her mısra kendi arasında da kafiyeli olabilir. Cigalı Tecnis örneklerine âşık karşılaşmalarında da rastlanılabilmektedir (Kaya, 2000: 73).

“Cigalı Tecniste kafiye, koşma metninin kafiyesine göre belirlenir, cinaslı dörtlük koşma metnin arasına yerleştirilir.” (Akt. Artun, 2012: 144). Kaçar (2015: 112) cigalı Tecnisi Azerbaycan nazmında çok yaygın olarak kullanıldığını ve oradan Türkiye’ye geçtiğini belirtmiştir. Kaçar (2015: 112-13) cigalı Tecnisin dışında, dildönmez, döşeme cigalı, evvel-ahir, gidergelmez, harf üzere, müstezat, nefeskesme ve yedekli Tecnis türlerinin de olduğunu ifade etmiştir.

Cigalı Tecnis örneği;

Be hey doktor, kabuk tutmaz bu yara!

Altı çok kanıyor varma üstüne.

İlaç sürme üstüne

Dert verme dert üstüne

Hak’tan gelen ne varsa,

Başım gözüm üstüne.

Haber verin can yoldaşım o yara

Ölüyorum, kara giysin üstüne.

Âşık Yusuf Sayatoğlu (URL: 2)

Âşık Müziğinde Tecnis

Kaya (2000: 16), Tecnis makamını Kars ili âşık müziğinde kullanılan birkaç makam ile aynı ezgi olduğunu belirtmektedir; “kol içinde yetişmiş çıraklar, saz meclisinde sık sık ustanın ezgilerine yer verirler. Erzurum’da, hatta Erzincan ve Sivas’ta, Sümmani’ye ait olan Sümmani Makamının vazgeçilmez önemi vardır. Kars’ta ise Şenlik’ten miras kalan ve bununla beraber âşık şiirinin bir şekli olan Tecnis Makamı ile aynı ezgi olmakla birlikte Şenlik Divanı / Çıldır Divanı / Şenlik Güzellemesi / Çıldır Güzellemesi adlarıyla tanınan makamlar hemen her mecliste icra edilirler.”

Âşık Şeref Taşlıova belirttiği 157 âşık makamını, “ağır sesli divani havalar”, “orta ve yüksek sesli havalar”, “yanık sesli havalar” ve “yüksek sesle söylenen havalar” şeklinde kategorize etmiştir. Tecnis ve türlerini (Tecnis, Edalı Tecnis, Yedekli Tecnis ve Cıgalı Tecnis) ise “ağır sesli divani havalar” içerisinde “Tecnis Havaları” alt kategori şeklinde vermiştir (Şener, 2005: 23).

Âşık müziği kapsamında incelenen çalışmalar içerisinde Tecnis makamına yönelik pek fazla bilgiye rastlanılamamıştır. Az rastlanılan bir çalışma olarak Cemiloğlu ve Atalay (2001: 83) Tecnis makamının kırık hava türünde ve yürük bir şekilde icra edildiğini belirtmiş, Âşık Şevki Halıcı’ya yönelik bilgiler içerisinde ise âşığın Tecnis makamını Cıgalı Tecnis ve Dörtlü Tecnis olarak iki türde kullandığını ve Dörtlü Tecnisleri de ağır ve yürük olarak iki alt türde icra ettiğini ifade etmiştir. Ancak yine ezgisel açıdan bir açıklama yapılmamıştır.

İkinci bir örnek ise Özdemir (2013)’e aittir. Özdemir, Erzurum ve Kars ili âşıklarıyla ilgili yaptığı çalışmada Tecnis makamının genellikle serbest ritimli havalar eşliğinde icra edildiğini belirtmiştir. Çalışmasında M. Öcal Oğuz’un derlediği ve kendisinin notaya aldığı Tecnis havasındaki eserin Segâh makamına, Cıgalı Tecnis havasındaki eserin ise Çargâh makamına benzediğini ifade etmiştir.

Akdağoğlu (2021) çalışmasında Kars, Ardahan ve Artvin illerinde icra edilen âşık havalarını incelemiş ve Yedekli Lebdeğmez Tecnisi, Lebdeğmez Tecnisi, Tecnis, Cıgalı Tecnis âşık makamlarından eserler derlemiş ve eserlerin seyir ve usul yapılarını tespit etmiştir.

Bu çalışmaların dışında Erdener (2019: 96) çalışmasında Şeref Taşlıova’ya göre sazın üzerindeki perdelerin isimlerini tespit etmiş ve Do perdesinin Tecnis perdesi olduğunu belirtmiştir.

Duygulu (2014:420) “bazı yörelerde cinaslı olmayan dörtlükler Tecnis adıyla anılır ki, burada asıl olan şiirin söyleneceği müzikal ses örgüsü ve kalıp ezgidir” söylemiyle Tecnis makamının sadece âşık müziğinde kullanılmadığını işaret etmektedir. Bilhassa Elazığ ili müzik kültüründe Tecnis makamı adında makam dizisi kullanılmaktadır. “Elazığ’da sözleri içerisinde cinas bulunmayan birçok türkü Tecnis adıyla bilinir. Burada esas olan, müzikal yapının özellikle de ezgisel karakterin Tecnis adıyla anılmasıdır. Bu müzikal yapı, ezginin serbest tartımlı olmasını, nadiren ritmik bir ezgi kalıbını, hatta bazen bir söyleme tarzını (uslûp, ağız) belirler. (Duygulu, 2014: 420). Özbek (2014)’e göre bu melodik yapısı “kulakta Uşşak bırakan bir halk makamı veya uzun havadır.” Sunguroğlu (1961: 63) Tecnis makamını şu şekilde tanımlamaktadır; “nefis ve hazin bir makamdır. Divandan sonra Tecnise geçilir. Tecnis esasen Divanın bir peyki demektir. Tecnisin başta divan sonra da Nevruz, Hüseyini, Uşşak ve Müstezad makamlarıyla da yakın münasebeti vardır. Bilhassa Tecnis biter bitmez nevrüz bir gazel okunabilir ki, bu en yakın makam sayılır.” Ekici (2009: 37) Tecnis makamı olarak bilinen bu makamın Türk müziğindeki Neva makamı olduğunu belirtmektedir. Ayrıca çalışmasında Abacı (2000)’nin “Tecnisin içerisinde cinas yapılmadığını, cinasın ekseriyetle Harput manilerinde ve hoyratlarda yapıldığını, bu makama ve yüksek havaya neden Tecnis denildiğinin de bilinmediği” düşüncelerini aktarmıştır (s. 37).

Çalışmanın bulgular bölümünde çözümlenmeli bir şekilde ifade edileceği üzere Kars ili âşık edebiyatı ve müziğinde icra edilen Tecnis ile Elazığ ili müzik kültüründe icra edilen Tecnis edebi ve müzikal açıdan birbirleriyle örtüşmemektedir. Kars âşık edebiyatında Tecnis cinaslı olmak durumunda iken Elazığ ilinde icra edilen Tecniste ise cinas çoğunlukla kullanılmaz. Müzikal açıdan ise yine bulgular bölümünde ifade edileceği üzere Kars âşık müziğinde icra edilen Tecnis Hüseyini ve Çargâh makamları ekseninde seyir sergilemekte ve karara doğru Segâh makamı ile bitmektedir. Elazığ ili müzik kültüründe ise Neva makam dizisinde kullanılmaktadır. Ortak bir yön olarak ise her ikisinin de Divandan hemen sonra icra edilmesi olduğu karşımıza çıkmaktadır.

Bulgular ve Yorum

Araştırmanın bulgular bölümünü Kars ili âşıklarından Âşık Günay Yıldız, Âşık Bilal Ersarı, Âşık Ensar Şahbazoğlu ve Âşık Ilgar Çiftçi’nin seslendirmiş oldukları Tecnis makamındaki eserler oluşturmaktadır. Çalışmada her âşığın icra ettiği Tecnis makamındaki eserler müzikal (seyir, makam ve usul) açıdan analiz edilmiş ve ortak bir Tecnis makamı karakteri ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bunların dışında âşıklarla yapılan görüşmelerde Tecnis makamına yönelik bir takım düşünceler aktarılmıştır.

Âşık Günay Yıldız'ın Seslendirdiği Tecnis Makamı

Âşık Günay Yıldız'a göre "Divan meclis demektir. Âşık meclislerinde ilk önce Divan okunur, ikinci olarak âşık makamlarına/havalarına geçilir. Divandan sonra Tecnis makamında eser okunur. Tecnis, sazın hem ahengini hem perde düzenini belirler. Tecnis başlı başına bir makam, bir havadır. Tecnis ilk iki mısrası 11'li, ortası 7'li ve sonraki iki mısrası 11'li hece ölçüsündedir. Bu özellik Tecnisin dışında başka hiçbir makam/havada yoktur. Tecnis okuyamayan âşık, âşıktan sayılmaz, yarım âşıktır" (Kişisel Görüşme: 12.05. 2022). Âşık Tecnis makamında seslendirmiş olduğu eserin sözlerini ifade ederken "Cıgalı Tecnis"i anlatmaktadır. Yörede bu şekli ile icra edilen Cıgalı Tecnise aynı zamanda Tecnis de denilmektedir. Âşığın Tecnis makamında icra ettiği eserin sözleri şu şekildedir;

Nazar gıldım tenezzülün işine

Mert yerini namert aldı ay hayıf

Men ezzinem ay hayıf

Kimdi gülen ay hayıf

Getti daha galmadı

Bele gadir bilen ay hayıf

Bele gadir bilen şirin gülen dostunan

Felek vurdu ayrı saldı ay hayıf

Âşığın Tecnis makamında icra ettiği eserin notası ve analizi şu şekildedir;

Derleyen ve Notalayan
Yakup AÇAR

Kaynak Kişi
Âşık Günay YILDIZ

Derleme Tarihi
16.09.2022

Tecnis



Tecnis (Devamı)



Tecnis (Âşık Günay Yıldız)	
Formu	Kırık Hava-Uzun Hava
Usûlü	4/4 – 5/4 – 6/4 - Serbest
Makamı	Hüseyni- Segâh
Karar Sesi	Si (Segâh)
Ses Genişliği	8
Pes Ses	Sol (Rast)
Tiz Ses	Sol (Gerdaniye)
Seyri	<ul style="list-style-type: none"> • Eserin giriş (saz) bölümünde Hüseyni dizide çıkıcı-inici bir şekilde seyir yapılmış ve dizinin ikinci derece güçlü perdesi olan do (Çargâh) perdesiyle birinci mısraya giriş verilmiştir. • Eserin birinci mısrasında Hüseynili seyir yapıldıktan sonra saz ile Hüseynili seyre devam edilmiş ve sol (Gerdaniye) perdesiyle ikinci söze giriş verilmiştir. • İkinci mısrada (sol) Gerdaniye perdesi civarından seyre başlanılmış ve inici bir şekilde Hüseynili seyir yapıldıktan sonra dizinin ikinci derece güçlü perdesi olan do (Çargâh) perdesiyle cigalı bölüm için giriş verilmiştir. • Cıgalı bölümlerde do (Çargâh) ve si (Segâh) perdeleriyle Segâhlı çeşni yapılmış ve Uşşaklı ara saz yapılarak re (Neva) perdesiyle üçüncü ve dördüncü mısralara giriş verilmiştir. • Re (Neva) perdesi ile üçüncü mısralara başlanılmış ve Segâh makamının karar perdesi olan Si (Segâh) perdesinde Segâhlı tam karar yapılmıştır.

Âşık Ensar Şahbazoğlu'nun Seslendirdiği Tecnis Makamı

Âşık Ensar Şahbazoğlu'na göre “Tecnisler Düz ve Cıgalı olmak üzere iki türdür. Cıgalı Tecnisi Düz Tecnisten ayıran husus 11’li hece ölçüsündeki ilk iki mısradan sonra araya 7’li hece ölçüsünde bir dördlük alması ve ardından 11’li hece ölçüsüyle devam etmesidir. Her iki türde de sözlerinde cinas olarak kabul edilen kelimelerin olması gereklidir ve makam adını da söz unsurundan almaktadır. Cinas kullanıldığı için bu ezgi kalıbına Tecnis denilmektedir” (Kişisel Görüşme: 18.05. 2022).

Âşığın Tecnis makamında icra ettiği eserin sözleri şu şekildedir;

Gadir mevlam budur senden dileğim

Mert olanı salma baştan ayağa

Menezzinem ayağa

Nazlım durup ayağa

Göreydim mah cemalin

Yüz süreydim ayağa

Mürvet ele pünhan dolan mert iğit

Seyraguplar seni salar ayağa

Âşığın Tecnis makamında icra ettiği eserin notası ve analizi şu şekildedir;

Derleyen ve Notalayan
Yakup AÇAR

Kaynak Kişi
Âşık Ensar ŞAHBAZOĞLU

Derleme Tarihi
17.09.2022

Tecnis



Tecnis (Devamı)

Serbest



Serbest



Serbest



Serbest



Tecnis (Âşık Ensar Şahbazoğlu)	
Formu	Kırık Hava-Uzun Hava
Usûlü	4/4 – 5/4 – 6/4 – 7/4 - Serbest
Makamı	Hüseyini - Çarġâh - Segâh
Karar Sesi	Si (Segâh)
Ses Genişliği	8
Pes Ses	Sol (Rast)
Tiz Ses	Sol (Gerdaniye)

Seyri	<ul style="list-style-type: none"> • Eserin giriş (saz) bölümünde Hüseyini dizide çıkıcı-inici bir şekilde seyir yapılmış, çeşitli ölçülerde si bemol 2 (Segâh) perdesi yerine si natürel (Buselik) perdesi kullanılarak Buselikli çeşniler yapılmış ve Hüseyini dizinin ikinci derece güçlü perdesi olan do (Çargâh) perdesiyle birinci mısraya giriş verilmiştir • Eserin birinci mısrasında si (Segâh) ve re (Neva) arasında Segâhlı çeşni yapılmıştır. • Eserin ikinci saz kısmında Hüseyinili çeşni yapıldıktan sonra sol (Gerdaniye) perdesiyle cümleye giriş verilmiştir. • Birinci mısranın tekrarı niteliğinde olan cümlede sol (Gerdaniye) perdesinden inici bir şekilde seyre devam edilmiş ve si (Segâh) perdesinde Segâhlı asma karar yapılmıştır. • Eserin üçüncü ara sazında Hüseyinili devam edilmiş, bitişe doğru Si (Segâh) perdesi natürel dönüşmüş ve do (Çargâh) perdesiyle cigalı sözlere Çargâhlı bir giriş verilmiştir. • Cıgalı bölümde Çargâhlı çeşni yapılmış ve do (Çargâh) perdesinde asma karar yapılmıştır. • Eserin dördüncü ara sazi üçüncü ara sazında olduğu gibi Hüseyinili devam edilmiş, bitişe doğru Si (Segâh) perdesi natürel dönüşmüş ve do (Çargâh) perdesiyle üçüncü ve dördüncü sözlere giriş verilmiştir. • Eserin son cümlesinde Çargâhlı ve Segâhlı çeşniler yapılarak Segâh dizisinin karar sesi olan si (Segâh) perdesinde Segâhlı tam karar yapılmıştır.
-------	---

Âşık Ilgar Çiftçioğlu'nun Seslendirdiği Tecnis Makamı

Âşık Ilgar Çiftçioğlu'na göre “Tecnis 11’li hece ölçüsünde olan iki mısranın arasına 7’li hece ölçüsünün gelmesi ve ardından 11’li iki mısra ile son bulmasıdır. Sözlerinde cinas olması gerekmektedir. Yazılması ve icra edilmesi zor bir türdür. Sözlerinde cinas kullanılan eserlerin bu ezgiyle çalındığı için bu makama Tecnis makamı denilmiştir” (Kişisel Görüşme: 24.05.2022). Âşık Tecnis makamında seslendirmiş olduğu eserin sözlerini ifade ederken “Cıgalı Tecnis”i anlatmaktadır. Yörede bu şekli ile icra edilen Cıgalı Tecnise aynı zamanda Tecnis de denilmektedir.

Âşığın Tecnis makamında icra ettiği eserin sözleri şu şekildedir;

Sığındım dergâhına el açtım

Çağırdım imdada şah-ı merdanı

Menezzinem merdanı

Mertler merdi merdanı

Men mertlerden mert seçtim

Murtaza’yı merdanı

Bir elinde Zülfikar düldür belinde

Aslanlar aslanı şahı merdanı

Âşığın Tecnis makamında icra ettiği eserin notası ve analizi şu şekildedir;

Derleyen ve Notalayan
Yakup AÇAR

Kaynak Kişi
Âşık İlgar ÇİFTÇİOĞLU

Derleme Tarihi
17.09.2022

Tecnis

(Saz)

(Saz)

(Saz)

(Saz)

(Saz)

Serbest

.) Ah e le yar yar yar yar yar yar ey

Sı ğın dım der ga hi na el aç tum Ça ğır dım im da da şa hi mer da ni

(Saz)

Tecnis (Devamı)

Serbest



Serbest



Tecnis (Âşık İlgar Çiftçioğlu)	
Formu	Kırık Hava-Uzun Hava
Usûlü	4/4 – 5/4 – Serbest
Makamı	Hüseyni - Segâh
Karar Sesi	Si (Segâh)
Ses Genişliği	9
Pes Ses	Sol (Rast)
Tiz Ses	La (Muhayyer)
Seyri	<ul style="list-style-type: none"> • Eserin giriş (saz) bölümünde Hüseyni dizide çıkıcı-inici bir şekilde seyir yapılmış ve do (Çargâh) perdesiyle birinci mısraya Çargâhlı giriş verilmiştir. • Eserin birinci mısrasında Segâhlı çeşni yapılarak si (Segâh) perdesinde asma kalış yapılmıştır. • Eserin ikinci ara sazında Hüseynili seyre devam edilmiş ve sol (Gerdaniye) perdesiyle ikinci sözün tekrar niteliğinde olan cümleye giriş verilmiştir. • İkinci cümleye sol (Gerdaniye) perdesi ile seyre başlanmış ve si (Segâh) perdesinde Segâhlı asma kalış yapılmıştır. • Çıgâlı bölüm öncesinde ara saza yer verilmemiş ve Segâhlı çeşni yapılarak si (Segâh) perdesinde asma kalış yapılmıştır. • Eserin üçüncü ara sazında Hüseynili seyre devam edilmiş ve sol (Gerdaniye) perdesiyle eserin son cümlesine giriş verilmiştir. • Eserin son cümlesine Sol (Gerdaniye) perdesi ile seyre başlanmış ve inici bir seyirle si (Segâh) perdesinde Segâhlı tam karar yapılmıştır.

Âşık Bilal Ersarı'nın Seslendirdiği Tecnis Makamı

Âşık Bilal Ersarı'ya göre “Tecnis sözlerinde cinaslı kelimeleri bulundurması gerekmektedir. Tecnis 11’li hece ölçülerinden oluşur, Cıgalı Tecnis ise 11’li hece ölçüsündeki mısraların arasına 7’li hece ölçüsünde dörtlük alır ve ardından tekrar 11’li hece ölçüsü ile devam eder. Makam adını ise söz unsurundan almaktadır.” (Kişisel Görüşme: 24.05.2022).

Âşık Tecnis makamının genel seyrini iki kıta şeklinde tamamlamıştır. Âşığın Tecnis makamında icra ettiği eserin sözleri şu şekildedir;

Bu sevdaya meyil verdim ezel

Yaradanın ilhamına aşığam

Menezzinem aşığam

Aşık oldum aşığam

Bu yolda gece gündüz

O gayretinen aşığam

Kerem Aslı Mecnun Leyla misali

Yana yana kül olsam da aşığam

Muhabbette tatlı dili severim

Adabı erkânı yolu severim

Menezzinem severim

Sevileni severim

Sevilmeze meyil vermem

Layığımı severim

Namertlerle işim olmaz mert adamı severim

Cömert olsam da cömert diyen aşığam

Âşığın Tecnis makamında icra ettiği eserin notası ve analizi şu şekildedir;

Derleyen ve Notalayan
Yakup AÇAR

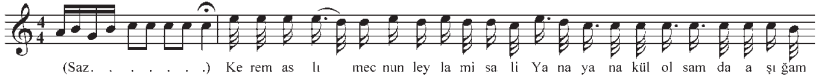
Kaynak Kişi
Âşık Bilal ERSARI

Derleme Tarihi
17.09.2022

Tecnis



Serbest



Serbest



Tecnis (Devamı)



Tecnis (Âşık Bilal Ersarı)	
Formu	Kırık Hava-Uzun Hava
Usûlü	4/4 –Serbest
Makamı	Çargâh - Segâh
Karar Sesi	Si (Segâh)
Ses Genişliği	8
Pes Ses	Sol (Rast)
Tiz Ses	Sol (Gerdaniye)
Seyri	<p>Birinci kıta;</p> <ul style="list-style-type: none"> • Eserin giriş (saz) bölümünde Uşşaklı ve Buselikli çeşnilerin de yer aldığı Çargâh dizisi ile seyir yapılmış ve do (Çargâh) perdesiyle giriş verilmiştir. • Eserin ilk iki mısrası ve Cıgalı bölümünde Çargâhlı seyir yapılmış ve si (Segâh) perdesinde Segâhlı asma kalış yapılmıştır. • Eserin son iki mısrasını oluşturan cümleye Çargâhlı giriş verilmiş, mi (Hüseyni) perdesi ile seyre başlanılmış ve si (Segâh) perdesinde Segâhlı asma kalış yapılmıştır. <p>İkinci kıta;</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ara saz bölümünde Çargâhlı çeşni yapılmış ve do (Çargâh) perdesiyle giriş verilmiştir. • Eserin ikinci kıtasının ilk cümlesine sol (Gerdaniye) perdesi ile başlanılmış, birinci mısrasında do (Çargâh) perdesinde Çargâhlı, ikinci mısrasında ise si (Segâh) perdesinde Segâhlı asma kalışlar yapılmıştır. • İkinci kıtanın cıgalı bölümünde do (Çargâh) perdesiyle seyre başlanılmış ve si (Segâh) perdesinde Segâhlı asma kalış yapılmıştır. • Eserin üçüncü ve dördüncü mısralarını oluşturan cümlede ise Segâhlı seyir yapılarak dizinin karar sesi olan si (Segâh) perdesinde Segâhlı tam karar yapılmıştır.

İcra Edilen Tecnis Eserlere Yönelik Tespitler

Kars ilinde yaşayan ve Kars ili âşıklık geleneği içerisinde sanatlarını icra eden Âşık Günay Yıldız, Âşık Ensar Şahbazoğlu, Âşık Ilgar Çiftçioğlu ve Âşık Bilal Ersarı'dan derlenen Tecnis makamlarına yönelik elde edilen bulgular şu şekildedir;

- Âşık Günay Yıldız, Âşık Ilgar Çiftçioğlu ve Âşık Bilal Ersarı Tecnisi tanımlarken 11'li hece ölçüsündeki mısraların arasına 7'li hece ölçüsünün geldiğini ifade etmekte iken, Âşık Ensar Şahbazoğlu ise Tecnisin

11'li hece ölçüsünden oluştuğunu, araya 7'li mısranın alınması durumunda ise Cıgalı Tecnisin meydana geldiğini belirtmiştir. Âşıkların Tecnise yönelik yaptığı ortak bir yorum ise sözlerinde cinaslı kafiyeyi bulundurmasıdır.

- Âşıklar Tecnis makamının adını söz unsuruna dayandırmaktadırlar. Âşıklara göre sözlerinde cinas olan şiirler bu makamla icra edilmektedir.

- Tecnis makamının saz bölümü usûllü şekildedir. Kurdukları doğaçlama cümle yapılarına göre 4/4 – 5/4 - 6/4 – 7/4 olabilmektedir. Sözler arasındaki ara saz kısımları da aynı şekilde usûllü bir yapıdadır.

- Sözler parlando resitatif (konuşur gibi söylenen) bir şekilde okunmaktadır. Eserin bitimine doğru ise bağlı motifler (legato) kullanılabilmektedir.

- Bir oktavı aşmayan ses genişliğinde icra edilmektedir.

- Hüseyini ve Çargâh gibi makam dizileri ile seyre başlanılıp Se-gâh makam dizisiyle bitirilmektedir.

Sonuç

Kars ili âşıklık geleneğinde Tecnis türü genel olarak söz unsuru temelinde değerlendirilmiştir. En belirgin özelliği Divandan hemen sonra icra edilmesi ve kafiyelerinin cinaslı olmasıdır. Bu çalışma kapsamında Tecnis şiir türünün icra edildiği makam ele alınmıştır. Kars ili âşıklık geleneğinde Tecnis şiirlerinin seslendirildiği kalıp ezgiye Tecnis makamı denilmektedir. Âşıklara yöneltilen soruda, âşıklar Tecnis makamına yönelik müzikal açıdan bir cevap vermemekle birlikte “cinaslı şiirler bu makamla çalınır/söylenir” yorumunu yapmışlardır. Kars ili âşıklarının irca ettiği Tecnis makamından anlaşılacağı üzere söz unsuru gibi müzikal unsurlar da belirli bir nizama sahiptir.

Âşıkların icra ettikleri Tecnis makamındaki eserler içerisinde ortak cümle ve motifler kullanıldığı görülmektedir. Bu cümle ve motifler ile Tecnis makamının karakteristik ezgisel yapısı şu şekilde düşünülebilir;

- Saz bölümlerinin birinci cümleleri için 4/4-5/4-6/4 veya 7/4'lük usûl yapılarında çoğunlukla La-Re arası çıkıcı-inici Uşşak-Buselik dörtlü bir seyir yapılabilmektedir. (Ölçü sayısı doğaçlamaya bağlı olarak değişebilmektedir).

- Saz bölümlerinin ikinci cümleleri için çeşitli sekvens ritmik yapılarla (fa-mi-re-fa-mi / mi-re-do-mi-re gibi) Hüseyinili inici bir seyir yapılmakta ve do (Çargâh) perdesiyle söze giriş verilebilmektedir. (Ölçü sayısı doğaçlamaya bağlı olarak değişebilmektedir).

- Sözlerin olduğu birinci cümleler için do (Çargâh) perdesi ile başlanılıp si (Segâh) perdesiyle Segâhlı asma kalış yapılabilmektedir.
- Sözlerin olduğu ikinci cümleler için sol (Gerdaniye) perdesi ile başlanılıp si (Segâh) perdesiyle Segâhlı asma kalış yapılabilmektedir.
- Ara sazlar için la-re arası çıkıcı-inici Uşşak-Buselik dörtlü bir seyir yapılabilmektedir. (Ölçü sayısı doğaçlamaya bağlı olarak değişebilmektedir).
- Cıgalı bölümler için do (Çargâh) perdesi ile başlanılıp si (Segâh) perdesiyle Segâhlı asma kalış yapılabilmektedir.
- Son cümle için ise do (Çargâh) perdesi ile başlanılıp si (Segâh) perdesiyle Segâhlı asma kalış yapılabilmekte ve bağlı (legato) motifler kullanılabilmektedir.

Kaynakça

- Akdağoğlu, T. (2021). *Kuzeydoğu Anadolu âşık havaları üzerine bir inceleme (Kars, Ardahan, Artvin)*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ardahan üniversitesi lisansüstü eğitim enstitüsü, Ardahan.
- Artun, E. (2012). *Âşıklık geleneği ve âşık edebiyatı edebiyat tarihi/metinler*, (5. Baskı.) Adana: Karahan Kitabevi.
- Bektaş, E. (2016). *Kars âşıklık geleneği: Âşık Bilal Esrarı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz eylül üniversitesi güzel sanatlar enstitüsü, İzmir.
- Boratav, P. N. (1968). *Âşık edebiyatı, Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı, Philologiae Turcicae Fundamenta, Cilt II*, 140-157.
- Cemiloğlu, M., Atalay, A. (2001). *Âşık Şevki Halıcı'da âşık makamları. Erdem*, 3(37), 73-116.
- Çiftçioğlu, I. (kişisel iletişim, 24 Mayıs 2022)
- Duygulu, M. (2014). *Türk halk müziği sözlüğü*, Ankara: Pan Yayıncılık.
- Eke, M. (2010). Geçmişte yapılan âşık atışmalarının günümüzdeki görünümü, Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, 1(2), 75- 84.
- Erdener, Y. (2019). *Kars'ta Çobanoğlu Kahvesi'nde âşık karşılaşmaları. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.*
- İmamverdiyev, Cemiloğlu, İ. (2019). *Azerbaycan müzik kültüründe bayatılar-mânîler*. Ankara: İKSAD Yayınevi.
- Ekici, S. (2009). *Elazığ Harput müziği*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ersarı, B. (kişisel iletişim, 24 Mayıs 2022)
- Gökşen, C. (2012). *Sana mı kalmış. Âşık Günay Yıldız hayatı-sanatı-Şiirleri-atışmaları-hikâyeleri*. Ankara: Korza Yayıncılık.
- Kaçar, F. (2015). *Türk âşık edebiyatı açıklamalı sözlüğü*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Aydın üniversitesi sosyal bilimler enstitüsü, İstanbul.
- Kaya, D. (2000). *Âşık edebiyatı araştırmaları*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Kaya, D. (2003). *Âşık edebiyatına giriş*, Bişkek: Kırgızistan- Türkiye Manas Üniversitesi Yayınları.
- Kaya, D. (2021). *Âşık karşılaşmalarında çeşitlilikler*. F. Şayhan (Ed.), *Âşık Sanatı Sempozyumu içinde s-s 107-119*. Kapadokya Üniversitesi Yayınları, Nevşehir.
- Oğuz, M. Ö. (2001). *Halk şiirinde tür şekil ve makam*, Ankara: Akçağ Yayınları: 359, Kaynak Eserler:102.
- Özbek, M. A. (2014). *Türk halk müziği el kitabı 1 terim sözlüğü* (2. Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Özdemir, E. (2013). *Türkiye örneğinde âşıklarda müzik*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Reichl, K. (2014). *Türk boylarının destanları (gelenekler, şekiller, şiir yapısı)*, (Çev. Doç. Dr. Metin Ekici), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Sunguroğlu, İ. (1961). *Harput yollarında* (3. Cilt), İstanbul: Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları No: 2.
- Şahbazoğlu, E. (2022). (kişisel iletişim, 18 Mayıs 2022)
- Şener, D. (2005). *Âşıklık geleneği içerisinde Şeref Taşlıova'nın yeri ve kullandığı makamlar* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Tanrıkulu, N. İ. (1998). *Âşıklar divanı, günümüz âşıkları*, İstanbul.
- Taşdelen, V. (2013). Felsefe kültürü ve sözlü geleneğin imkânı, *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 8(12), 1283-1296.
- Taşlıova, M. M. (2009). Kadın temsilcileriyle birlikte Çorum'da halk şiiri ve âşık tarzı üzerinde tespit ve öneriler, *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4(8), 2208- 2228.
- Yıldız, G. (2022). (kişisel iletişim, 12 Mayıs 2022)

Elektronik Kaynaklar

URL 1: <https://www.antoloji.com/kararda-kalan-duz-Tecnis-siiri/>

URL 2: <https://www.antoloji.com/ustune-iv-cigali-Tecnis-siiri/>