

DİN-SANAT İLİŞKİSİ VE BUNUN SOMUT BİR YANSIMASI OLARAK MEVLEVÎ SEMÂ ÂYİNİ

Hüsnü AYDENİZ*

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, genel anlamda din-sanat ilişkisini ve bunun somut bir yansıması olarak Mevlevî Semâ Âyini'ni incelemektir. Çalışmada, ilk olarak din-sanat ilişkisi ele alınmakta ve sembolik unsurların sanat ve din için taşıdığı önem incelenmektedir. Ardından Mevlevîliğin ortaya çıktığı İslâm kültürü ve bu kültürün sanat anlayışına dikkat çekilmektedir. Son aşamada ise, Mevlevî Semâ Âyini'nde yer alan sembolik unsurlar üzerinde durulmakta ve bunların arka planındaki anlamlar irdelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Din, Sanat, Sembol, Mevlânâ, Semâ, Âyin

ABSTRACT

As A Concrete Reflection of The Relation Between Religion and Art, The Celebration of Mevlevî's Semâ

The aim of this study is to analyse, generally, the relation between religion and art and 'The Semâ Celebration of Mevlevî as a concrete reflection of it. In this study, firstly, it has been discussed the relation between religion and art and also the importance of symbolic elements for the religion and art. Secondly it has been attracted to the culture of İslâm where Mevlevî arised and its apprehension of art. Finally, it has been dwelled upon symbolic elements in the Semâ Celebration of Mevlevî and explicated the meanings of their background.

Key Words: Religion, Art, Symbol, Mevlânâ, Semâ, Celebration

Giriş

Evrende var olan güzellikten bahsedildiğinde, hemen hiçbir insanın buna kayıtsız kalması söz konusu olamamaktadır. Antik dönem felsefesinden, çağdaş felsefeye kadar pek çok düşünür de bu noktaya işaret etmekte ve bunu kanıtlayıcı doğrultusunda önemli örnekler vermektedirler¹.

* Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Din Felsefesi Bilim Dalı Doktora Öğrencisi (haydenizz@hotmail.com)

¹ Bkz. Metin Yasa, "Güzellik Kanıtı ve Taşıdığı Felsefi Değer", *Ekev Akademi Dergisi*, Sayı: 18, ss. 1-16, 7; Mehmet Doğan, *Estetik*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2001, s.37 vd.; Floyd L. Sampson, "An

İnsanlığın en temel kurumları olarak kabul edebileceğimiz din, bilim, felsefe ve sanat alanlarında uğraş veren yahut bilmeden de olsa bu alanları ilgilendiren konular üzerinde duran herkes, evrende var olan güzelliği, düşünmeye değer bir konu olarak görmektedir. Güzelliği oluşturan en önemli unsurun ahenk ve düzen olduğu kabul edildiğinde, bunu sağlayan üstün bir kudret inancına ulaşılması fazla zor bir durum oluşturmamaktadır². Bu üstün kudretin ne olduğu, yukarıda ifade edilen disiplinler çerçevesinde uğraş veren insanların bakış açısına göre değişiklik gösterebilir. Ancak her durumda, insana farklı bir konum verildiği ve onun anlam arayışı içerisinde bu güzelliğin büyük bir önem taşıdığı açıktır. Bu nedenle bir insanın, herhangi bir konuda tasarıma dayalı bir eser üretmesi, her şeyden önce kendi dışındaki düzeni fark etmesiyle ortaya çıkabilir. Bu aşamada sanat devreye girer ve bireyin üretimlerinin estetik bir boyut ve kimi zaman da etik bir anlam kazanmasını sağlar³.

Tarih boyunca, pek çok düşünürün görüşlerini çeşitli sanat eserleriyle ortaya koymasının temel nedeninin, fikirlerini ancak bu şekilde bir başkasına iletebileceğini düşünmesinden kaynaklandığı söylenebilir. Sanatın bütünüyle bir anlama ve açıklama alanı olmamasına rağmen, bir yönüyle bunu sağladığı da inkâr edilemez görünmektedir. Özellikle dinî bakış açısından, sanat eseri ortaya koymanın, bireyin “kemal noktası”na ulaşma bağlamında Tanrı’ya yaklaşma veya benzeme çabası olarak görülmesi de mümkündür⁴. Çünkü “her türlü beşerî bilgi ve tecrübeye olduğu gibi, bedîi tecrübeye de bir özne-nesne ilişkisinden söz etmek mümkündür. İnsan, ‘estetik nesne’ olarak adlandırabileceğimiz herhangi bir nesne, olay ya da durumun algılamasıyla bir şeyler hisseder, bir tecrübe yaşar ve bunlar üzerinde düşünür. İşte bu duyuş, sezîş ve kavrayış estetik tecrübeyi oluştururken, bu durumun duyuşal düzeyde algılanacak şekilde ve sanatsal formda ifadeye kavuşturulmasıyla da ‘sanat eseri’ ortaya çıkar.”⁵

İnsan, herhangi bir sanat eserini ortaya koyarken, ağırlıklı olarak maddî bir şekilde telakki edilen nesnelere, ruhsal bir boyut kazandırmaktadır. Bu basit bir şekil verme olarak değerlendirilmemelidir. Aksi takdirde gündelik bir işleve yönelik olarak ortaya konmuş bir ürün ile sanat eserini bir tutmak söz konusu olacaktır ki, bu da

Aesthetic Approach to Religion”, *Journal of Bible and Religion*, Vol. 12, No. 4 (Nov., 1944), pp. 211-216, 214.

² Yasa, a.g.m., s.2.

³ İsmail Tunalı, *Tasarım Felsefesine Giriş*, Yapı Yayın, İstanbul, 2004, s.12 vd.

⁴ Fulya Bayraktar, “Sanatçının Yaratıcılığı Ya da Yaratılışa Tanıklığı Üzerine Bir Değerlendirme”, *Felsefe Dünyası*, Sayı: 50, 2009, ss.111-120, 112-113.

⁵ Turan Koç, *İslam Estetiği*, İSAM Yayınları, İstanbul, 2008, s.17.

sanat eserinin değersizleştirilmesine neden olur. Bu bağlamda, sanat eserini üst bir konuma yerleştirmek, insanın anlam arayışı doğrultusunda sürekliliğini sağlamak adına eser verdiğini düşünmeyi gerektirir⁶. Sanat eserini ortaya koyan sanatçı, burada değerlerden uzak kalmaz. Bu değerler etik ve estetik değerler olarak ifade edilebilir. Ancak etik ve estetik değerlerin ayrı ayrı yansımalarından değil, bir bütünlük halinde bulduklarından söz etmek yerinde olacaktır⁷.

İnsanlığın farklı yönlerine işaret eden ve bu alanlarda onu geliştirmeye çalışan farklı disiplinler vardır. Bu disiplinler -örneğin bilim ve sanat- arasında çeşitli açılardan bazı benzerlikler bulunmaktadır⁸. Ancak bunlar bütünüyle birbirlerine eşdeğer olmadıkları gibi, herhangi biri diğerine tercih edilemez. Örneğin, bilim, insanlık için genel olan bazı konuları ele alır ve bunlara ilişkin genel ilkeler belirler. Ancak hayat bütünüyle bunlardan ibaret görülmemelidir. İnsanlık için özel kabul edilebilecek ve normatif olmayan unsurların egemen olduğu alanlar da vardır. Bireyin ruh dünyasına hitap eden konularda sanatın vazgeçilmez bir role sahip olduğu söylenebilir. Dolayısıyla bilimle sanatı veya herhangi bir sosyal kurumu aynı veya karşıt göstermek, birinin lehine ötekini tercih etmek büyük bir hatadır. "Tam manasıyla yaşamak ancak ilim ve sanatın yan yana yürümesiyle mümkündür. İlim sanatı veya sanat ilmi öldürürse, kafa ile kalp birbirinden ayrılmış olur. İlim ve sanat, zekâ ve his... Biri öbürünün panzehiridir. İlimsiz toplum hareketsiz, sanatsız toplum ahenksizdir. Yaşamak kanunu harekette ahenk, ahenkte hareket olmalıdır."⁹ Sanatın bir bilim olarak kabul edilmesine yönelik kimi iddialar ve ileri sürülen kanıtlar¹⁰, öz itibarıyla sanatın değil, sanat objelerine ilişkin kimi unsurların değerlendirilmesinden ibaret görünmektedir. Bu yaklaşımın ise, sanatı bir bilim yapmayı, sanat üzerine yapılan bir bilimsel faaliyeti ifade ettiği açıktır. Çünkü öz olarak sanatın farklı insan ve kültürlerde aynı olması, onun bir bilim olarak kabul edilmesi için yeterli bir dayanak oluşturmaz.

Sanatın ve bu alanda ortaya konan eserlerin değerlendirilmesi, salt sanat tarihinin bir işi olarak görülmemelidir. Çünkü sanat tarihi, sanat alanları arasında çok

⁶ Bkz. Tunalı, a.g.e., s. 50 vd.

⁷ Takıyyetin Mengüşoğlu, *Felsefeye Giriş*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997, s.226.

⁸ Van Meter Ames, "The Function and Value of Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 1, No. 1 (Spring, 1941), pp. 95-10, 99-100.

⁹ Suut Kemal Yetkin, *Filozofî ve Sanat*, Vakit Gazete-Matbaa-Kütüphane, İstanbul, 1935, s.59. Ayrıca bkz. G. Santayana, "What is Aesthetics?", *The Philosophical Review*, Vol.13, No.3 (May, 1904), pp.320-327, 324.

¹⁰ Bkz. Archie J. Bahm, "Is a Universal Science of Aesthetics Possible?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 31, No. 1 (Autumn, 1972), pp. 3-7, 3-4.

keskin ayrımlardan hareket etmekte ve sanat eserinin ortaya konulmasının arka planını yeterince incelememektedir. Bu aşamada sanat ile felsefenin ilişkisi gündeme gelmektedir. Felsefe, sanat eserinin amacını ve taşıdığı değeri incelemesi bakımından çok büyük bir öneme sahip olmaktadır¹¹.

Sanatçının temelde iki ayrı boyutta değerlendirilebilecek, iki ayrı görevi vardır. Bunlardan ilki, onun kendi içsel eğiliminden kaynaklanan duygusudur. Ancak bu durum, onun ikinci görevini, yani toplumun kendine yüklediği sorumluluk bilincini ortadan kaldırmaz¹².

Sanat, bireyin, toplumsal hayata katılımının bir aracı olarak görülebilir. Birey, sanat yardımıyla kendi dışındaki dünyanın ve toplumun varlığının farkını kavrayacak ve sanat eserleri yardımıyla nesnel bir alan oluşturacaktır. Bu suretle de kendinden ötede bulunan başka bir âlemin bir parçası olmaya çalışacaktır¹³. Başlangıçta “sanat için sanat” anlayışının ilkeli bir duruşu yansıtmaya çabası ve sanatın değersiz bir meta haline gelmesini engelleme arayışından kaynaklandığı söylenebilir. Ancak, bu alanda gerçekleşen aşırı soyutlanma, “sanat için sanat” anlayışını ciddi bir belirsizliğe sürüklemiştir¹⁴. Çünkü “en öznel sanatçı bile toplum adına çalışır. Daha önce betimlenmiş duyguları, ilişkileri ve koşulları belirlemekle, bunların görünüşteki soyutlanmış ‘ben’inden ‘biz’e dönüşmesine yardım eder.”¹⁵

Sanat, şekli yönün ağırlıkta olduğu bir alandır. Gerçek bir sanat eseri, maddeye verilen şekille işlevsel hale gelecektir¹⁶. Buradan hareketle şeklin madde ile mananın arasını bulma aracı olarak görülmesi mümkündür.

Sanatsal bir eserde biçimle öz arasında vazgeçilmez bir ilişki vardır. Ancak, zaman zaman biçimle özün bütünlüğünü bozan bazı durumlar ortaya çıkmaktadır. Kimi zaman öz ağırlık kazanmakta, kimi zaman ise biçim bütünüyle egemen hale getirilmektedir. Her iki durumda da, sanat eserinin ortaya konmasından arzu edilen amaçtan ciddi bir sapma olduğu söylenebilir¹⁷.

Estetik unsurun, sadece idealist bir bakışla ele alınması oldukça spekülâtif bir sonuca götürecektir ve statik bir durumla karşılaşılmasına neden olacaktır. Çünkü böyle bir durumda, biçimin göz ardı edilerek, sadece özün değerlendirilmesi söz

¹¹ Mengüşoğlu, a.g.e., s.212.

¹² Ernst Fischer, *Sanatın Grekliliği*, çev. Cevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul,2003, s.47.

¹³ Fischer, a.g.e., s.10.

¹⁴ Fischer, a.g.e., s.69-70.

¹⁵ Fischer, a.g.e., s.46.

¹⁶ Yetkin, a.g.e., s.66 vd.

¹⁷ Bkz. Fischer, a.g.e., s. 128 vd.

konusu olacaktır. Bununla birlikte, estetiğin sadece “seçme, üretme ve kullanılan objelerin istatistiği”¹⁸ şeklinde değerlendirilmesinin de yanlış olduğunu belirtmek gerekir.

Sanat, evrenselliği pek çok alandan daha fazla olan bir alan olarak görülmelidir. Bu bağlamda, sanatsal ürünlerin herhangi bir ideolojik yaklaşım ve “izm” çerçevesinde ele alınması ve bu şekilde sınıfsal bir kategoriye göre değerlendirilmesi, doğru sonucu yansıtmaktan uzak kalacaktır¹⁹.

Sanat eserlerinin salt bir bilgi objesi olarak görülmesi doğru değildir. Sanat eserini ortaya koyan sanatçının bireysel yaklaşımlarını aksettirdiği eserin, objektif bir bilgi sunmaması bunun en temel nedenidir. Dolayısıyla sadece bilimsel bir bakışla bir eserin değerlendirilmeye çalışılması, öznelliği ortadan kaldıracaktır²⁰. Şunu da belirtmek gerekir ki, nesnellik ve öznellik kavramlarının genel anlamda kullanımını bütünüyle sanatsal eserler için de kullanmak her zaman geçeli bir ifade ortaya koymayabilir²¹. Örneğin, bu makalenin en önemli unsurlarından biri olan müzikte öznellik ve nesnellik birbirinden bütünüyle ayıramamakla birlikte, dinî öğelere vurgu yapılan müzik anlayışında nesnellüğün daha ön plana çıktığı söylenebilir²². Ancak yine de dinlenen müzik eserinden, her dinleyicinin farklı anlamlar çıkarması veya bu müziğin dinleyici üzerinde farklı etkiler bırakması inkâr edilemez.

1. Din-Sanat İlişkisine Genel Bir Bakış

Din felsefesinin temelini oluşturan ifadenin, “dinin topyekûn beşerî tecrübe içindeki anlam ve öneminin açıklanması” olduğu kabul edildiğinde ve estetik tecrübenin de bu alan içerisinde yer aldığı düşünüldüğünde, din felsefesinin, din-sanat ilişkisi üzerinde durması zorunlu bir durumu ortaya çıkarmaktadır²³.

Günümüzde, sanat ile din arasında aşılabilir bir engel bulunduğu ve din ile sanatın birbirinden ayrıldığı şeklinde ifade edilen kimi yargılar dikkat çekmektedir²⁴. Ancak hemen bütün dinlerde yer alan estetik figürler, böyle bir yargının ciddi bir temelden uzak olduğunu ve bu kanaatlerin, yanlışlanamaz gerçeklikler olduğu

¹⁸ Bkz. Raymond Bayer, “Method in Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 7, No. 4, Special Issue On Aesthetics, pp. 308-324, 310.

¹⁹ Mengüşoğlu, a.g.e., s.223.

²⁰ Mengüşoğlu, a.g.e., s.214.

²¹ Doğan, a.g.e., s.45-46.

²² Fischer, a.g.e., s.186.

²³ Mehmet Aydın, *Din Felsefesi*, İzmir İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İzmir, 1999, s.296.

²⁴ Fischer, a.g.e., s.42.

zannını yansıtan arzulardan ibaret kaldığını göstermektedir. "...Yaşantı olarak ele alındığında dinle sanatın birbirinden ayrılmayacağı görülmektedir. Yaşantısız sanat kuru, yüzeysel ve boşkusuz olur... Sanatsız din, hayattan kopuk, kuru birtakım ahlâkî manzumeler yığını olur; dogmatizmin kendisi olur. Batı Ortaçağı, Skolâstik düşünce işte böyledir. Ortaçağ, sanatın içinde olmadığı dinî bir çağdır."²⁵

Tarih içerisinde sanat ile dinin özdeş alanlanmış gibi incelenmesine yönelik bazı değerlendirmelerin de yapıldığı görülmektedir. Bu değerlendirme her şeyden önce, sanatın dine indirgenmesi sonucunu doğuracaktır. Hâlbuki "sanatın ölçütü insan, dinin ölçütü Tanrı'dır". Dindarlık, her şeyden önce Tanrı'nın gizemliliğine bağlılığa dayanır ve kutsal olanın insanî anlayışın kapasitesini aştığını ifade eder²⁶.

Din sanat ilişkisini ifade etmek, dinin bilim ve ahlâk gibi alanlarla olan ilişkisini açıklamaktan çok daha zordur. Ahlâk ve bilim vb. alanların objektif nitelikte veriler ortaya koyması, bunun en temel gerekçesi olarak gösterilebilir. Sanat, her ne kadar somut eserlerle ifade edilen bir alan olsa da, sübjektif yönü çok fazla olan bir yapıya sahiptir²⁷.

İnsanın yetkin olan bir varlık tarafından, yani Tanrı tarafından yaratıldığını ve bunun bir düzen içinde meydana geldiğini, dolayısıyla insanın yetkinsizlik halinden, belirli bir amaç doğrultusunda yetkin olmaya yöneldiği veya yönelmesi gerektiği şeklindeki dinsel bakış açısının, insanlık tarihi boyunca sanatla uğraşan büyük bir çoğunluk için, önemli bir temel oluşturduğu inkâr edilemez²⁸.

Dinî tecrübenin, öz olarak, mutlak gerçekliğe yönelik estetik bir tecrübe olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Çünkü dinî tecrübe, estetik unsurun şekîl yapısına ve anlam taşıyan değerine sahiptir ve estetik tecrübeye ait olan bir yönde ilerler²⁹.

Dinî ifadelerin, kimi zaman sanatı tanımlamada kullanıldıkları görülmektedir. Bu kullanımın, büyük oranda mecâzî bir kullanım olduğu söylenebilir. Bu kullanım, bazen estetik tecrübeye yönelik hayranlığı vurgulamak, bazen de sanatçının üstlendiği dinî görevi belirtmek için gerçekleştirilir³⁰. "Her dinin, büyük çapta kendi tesiriyle oluşmuş bir kültür çevresinde doğup büyüyen sanatkâr üzerinde etkili olması

²⁵ İhsan Turgut, *Sanat Felsefesi*, Üniversite Kitabevi, İzmir, 1993, s.171.

²⁶ Fritz Kauffman, "Art and Religion", *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 1, No. 4 (Jun., 1941), pp. 463-469, 465.

²⁷ Aydın, a.g.e., s.296.

²⁸ Bkz. Fischer, a.g.e., s. 115-116; Koç, *İslam Estetiği*, s.19-20.

²⁹ Sampson, a.g.m., s.213.

³⁰ Kauffman, a.g.m., s.463.

kadar tabii bir şey olamaz. Din, sanatın hem formuna, hem muhtevasına, hem de sanat türlerinden bir kısmının ön planda, diğer bir kısmının ise arka planda tutulmasına tesir eder.”³¹

Dinî bağlamda gerçekleştirilen eylemler, bizatihi dinin özünü oluşturmaz. Bunlar, daha derin ve öz bir unsurun, hayata yönelik bir dizi duruşunu ifade eder. Bunun bir anlamda estetik bir duruş olduğu söylenebilir³². Bu nedenle sanat ve dinin en büyük uzlaşım noktasının, öz ve biçime yönelik değerlendirmeleri olduğu söylenebilir. Hem din adamı veya dindar hem de sanatçı bu ayrımı yaparken özün ağırlığına işaret eder. Tarih boyunca insanlar arasındaki çatışma öğelerinin özden koparılmış olan biçimler üzerinde gerçekleştiği söylenebilir. Örneğin, özün önemini ön plana çıkararak herhangi bir inanç mensubunun bir diğerinden çok fazla uzaklaştığı söylenemez. Özün ağırlığına yapılan vurgunun, biçimi bütünüyle ortadan kaldırmayı gerekli kılmadığını da belirtmek gerekir. Çünkü biçim olmaksızın herhangi bir dinin veya sanatın kendini tam anlamıyla ifade etmesi söz konusu olamaz³³.

2. Din-Sanat İlişkisi Bağlamında Sembollerin Önemi

İnsanların, tarih boyunca, sayılardan renklere, hayvanlardan diğer tabiat unsurlarına, bina ve anıtlardan müzikal öğelere kadar pek çok sembolik unsurdan yararlandıklarını görmekteyiz³⁴. “Semboller tüm insanlar için geliştirilmiştir. Çünkü tüm insanlar düşüncelerini, duygularını ve hissettiklerini başkalarıyla paylaşma arzusunu taşımaktadır. Bir insanın sahip olduğu duygu, düşünce ve ruhsal haller, diğer insanlarda da benzer bir biçimde vardır. Sahip oldukları bu ortak özellikleri sayesinde, sembol dilini kullanabilmekte ve bu yolla anlaşabilmektedirler... İşte bundan dolayı, sembolik dil, bütün insanlar tarafından paylaşılabilir özelliğine sahiptir. Belki bu dili oluşturan bazı kelimeler hafızamızdan silinmiş olabilir. Ama bu dilin temel yapısını unutmak asla mümkün değildir. O, biz ölünceye kadar beynimizde saklı kalacaktır.”³⁵ Bu durum da, sembollerden yararlanmanın evrensel ve neredeyse hiçbir kültürel yapının yadsıyamayacağı bir gerçeklik olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, çeşitli metafizik hususların aktarımında sembollerden yararlanılmasının

³¹ Aydın, a.g.e., s.303. Ayrıca bkz. Doğan, a.g.e., s.192.

³² Sampson, a.g.m., s.213-214.

³³ Turgut, a.g.e., s. 168-169.

³⁴ Bkz. Kenan Has, *Sembolizm ve Haç*, İlahiyat Yayınları, Ankara, 2005, s.32 vd.; Mircea Eliade, *İmgeler ve Simgeler*, çev. M. Ali Kılıçbay, Gece Yayınları, Ankara, 1992, s.16, 27, 95, 111, 143 vd.

³⁵ Erich Fromm, *Rüyalar, Masallar, Mitoslar*, çev. Aydın Arıtan-Kaan H. Ökten, Arıtan Yayınevi, İstanbul, 1997, s.38-39.

temel amacının, soyut olan hususun somutlaştırılarak bir başkasına aktarımının daha kolay olması ve anlatılanın gerçek değerinin semboller kullanılmaksızın yeterince yankı bulamayacağını düşünülmesi olduğu söylenebilir³⁶.

“Sembol, bireyin veya toplumun duygusal yaşantısını dolaysız bir anlatım yerine, simgelerle yüklü ve üstü kapalı bir dille dışa vurması olarak ifade edilebilir.” Dolayısıyla sembolizmi, “insanların düşünme ve hissetme biçimi, onun bilinç ve şuuru kullanarak sorgulama yoluyla elde etmiş olduğu bazı unsurları, inançları, dikkate alarak işlev gören değerler”³⁷ şeklinde tanımlamak mümkündür.

Din ile sanatın en önemli buluşma noktalarından birinin, sembollere verdikleri değer olduğunu ifade edebiliriz. Her iki alan da, bireyin algısının değer kazanması noktasında, onun daha esnek bir tavır sergilemesine yardımcı olmaları bakımından zaman zaman sembolik anlatıma önem vermektedirler. Sanatta daha etkin olan sembolizm, dinde özellikle ibadetler açısından büyük bir değer taşır³⁸. Bu hususta din ile sanatın benzeştikleri en önemli noktanın, her ikisinin de estetik olan boyuta vurgu yapmaları olduğunu söyleyebiliriz. Ancak dinde vurgu yapılan estetik unsurun göreceli de olsa nesnel bir boyutunun olmasının zorunlu olduğu söylenebilir. Aksi takdirde, ortak bir muhayyilenin oluşturulması imkânı ortadan kalkacaktır. Sanatta ise, bu her zaman mümkün olmayabilir. Ayrıca sanatçının amacı her durumda genel geçer bir algı oluşturmak değildir³⁹.

Sembol, din açısından çok önemli bir işleve sahip olmakla birlikte, onun yegâne bir unsur olduğunu söylemek doğru olmaz. Çünkü sembolik dilde, bireyin kişisel tecrübesi ağırlık taşımaktadır. Dolayısıyla herhangi bir kişinin algısının, diğer insanların tümü için aynı değeri ve anlamı taşımasından söz edilemez⁴⁰. Burada devreye şekli unsur girer ve insanların ortak bir noktada buluşmalarını sağlar.

Sembollerden hareketle, evrensel bir din anlayışının ortaya konulmaya çalışılması da yanlış bir yaklaşımdır. Çünkü sembolün, literal olanı aşan bir boyutu olmakla birlikte, onun doğru bir şekilde anlaşılabilmesi için açıklanması gerekmektedir. Bu açıklama da, sembolün kullanıldığı kültür veya dinden bütünüyle

³⁶ Has, a.g.e., s.17.

³⁷ Has, a.g.e., s.15, 23.

³⁸ Turan Koç, *Din Dili*, Rey Yayıncılık, Kayseri, 1995, s.89.

³⁹ Bkz. Has, a.g.e., s.64 vd.; Cassirer, a.g.e., s.37, 39 vd.

⁴⁰ Koç, *Din Dili*, s.113.

bağımsız bir şekilde gerçekleşemez ve bağlamından kopuk bir sembolizm kesinlikle söz konusu değildir⁴¹.

3. İslâm-Sanat İlişkisi veya Bütünlüğü

İslâm dininin temel kaynağı olan K. Kerim'deki estetik vurgular dikkate alındığında (Mülk, 5; Tin, 47; Nahl, 8; Ahzab, 52), "güzellik konusundaki bu olumlu tutumun Müslüman düşünürler üzerinde son derece etkili olduğu söylenebilir. Özellikle tasavvuf literatürü, İslâmî estetiğin hazinesi durumundadır"⁴² sözünün ne kadar haklı olduğu daha açık bir hale gelir.

İslâm sanatı, başlangıç dönemlerinde, sanatsal eserler bakımından sınırlı bir büyüklüğe sahip olan Arap kültürü çerçevesinde ele alınmakla birlikte; sonraki dönemlerde Asya, Afrika ve Avrupa'ya kadar genişleyen bir alana yayılması nedeniyle birbirinden farklı medeniyetlerden etkilenmiştir. Bu etkileşim, İslâm ve Türk medeniyetleri gibi İslâm'a giren toplulukların kültürleriyle olduğu gibi, İslâm'ın egemen olmadığı Hint ve Yunan medeniyetleriyle de olmuştur⁴³. İslâm dini, özü itibarıyla alternatif bir medeniyet projesi sunmakla birlikte, kendi temel doktrinlerine aykırı olmadığı sürece, farklı din ve kültürlerin inşa ettiklerinden yararlanmaya izin verdiği için, bu etkileşimin çok daha köklü bir boyut kazandığı söylenebilir.

İslâm'ın din ve dünyayı kesin çizgilerle birbirinden ayıran bir anlayışı benimsememesi ve bu iki alanı birbirinin tamamlayıcısı olarak görmesi, etkisini din ile sanatın ilişkisinde de göstermiştir. Bu anlamda birbirinden tamamen ayrılmış din ve sanat alanları bulunmadığı için, "din-sanat ilişkisi" ifadesi yerine "din-sanat bütünlüğü" şeklinde bir ifadenin daha yerinde bir kullanım olacağı düşünülebilir⁴⁴.

İslâm ile sanatın ilişkisi üzerine farklı bir kısım değerlendirmeler yapılmış ve İslâm'ın sanattan uzak bir yapıyı tesis etmeye yönelik ilkelere sahip olduğu iddia edilmiştir. Ancak pek çok konuda olduğu gibi kendi anlayışını merkeze yerleştiren ve alternatif düşünceleri yok farz eden bir bakış açısının yansıması olarak değerlendirilebilecek bu tür eğilimler, objektif bir bakış açısına sahip herkes

⁴¹ Bkz. Maurice S. Friedman, "Religious Symbolism and Universal Religion", *The Journal of Religion*, Vol. 38, No. 4 (Oct., 1958), pp. 215-225, 216-217; Lester B. Rowntree-Margaret W. Conkey, "Symbolism and the Cultural Landscape", *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 70, No. 4 (Dec., 1980), pp. 459-474, 459 vd.

⁴² Bkz. Aydın, a.g.e., s.300; Lois Al-Faruqi, "The Aesthetics of Islamic Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, No. 3 (Spring, 1977), pp. 353-355, 355.

⁴³ M. S. Dimand, *A Handbook of Muhammadan Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1958, s.7 vd.

⁴⁴ Koç, *İslam Estetiği*, s.15.

tarafından reddedilmektedir. İslâm'ın karşı çıktığı şeyin doğrudan sanat olmadığı, sanatın özüne atfedilen anlamdaki bazı yanlışlıklar olduğu belirtilmesi gereken bir konudur⁴⁵. Bu nedenle İslâm medeniyetinin sanat anlayışının, özellikle batılı araştırmacılar tarafından yeterince anlaşılamadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bunun temel nedeni ise, İslâm Medeniyeti'nin etki alanında yetişen Müslüman düşünürlerin, dinin temel kaynağı olan Kur'an'dan bütünüyle bağımsız bir sanat algısına sahip olmamalarıdır. Ayrıca sanat konusunda fikir beyan ederken veya herhangi bir sanat eseri ortaya konulurken, hayata bütüncül bir bakıştan hareket edilmesi bir başka neden olarak ifade edilebilir. Dolayısıyla hayata parçacı bir tarzda yaklaşan ve seküler olarak nitelendirilebilecek bir sanat anlayışının, İslâm Medeniyeti içerisinde gelişmemiş olduğunu gözlemlemekteyiz⁴⁶.

İslâm toplumunun, batının algıladığı tarzda bir sanat anlayışına sahip olmamasından hareketle (özellikle resim ve heykel sanatlarına yönelik olarak), sembolizme karşı olduğunu veya dinî sembolizmin bu kültürde bulunmadığını iddia etmek⁴⁷ iki açıdan yanlış bir bakışın sonucu olarak ortaya çıkmış olarak değerlendirilebilir. Bunlardan birincisi, sığ bir sanat ve sembolizm anlayışı; ikincisi ise, İslâm'ın ve onun temel kaynaklarının yeterince anlaşılamamış olmasıdır.

Başta Kur'an olmak üzere, İslâm kültürünün temelini oluşturan bütün kaynaklar, "üstün hakikat"ın aktarılmasında sembolizme yer vermiş ve bunu önemli bir aktarım aracı olarak görmüştür. Bu bakımdan sembolik öğelerin, İslâm için hayati bir işleve sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır⁴⁸.

Sanata ilişkin eserler verilirken, kimi zaman aşırıya kaçılması muhtemeldir. Bundan dolayı, İslâm kültür ve medeniyetinde, bu aşırılıklardan duyulan rahatsızlık ve böylesi eğilimlerin engellenmesine yönelik girişimlerin haklılık payı taşıdıkları söylenebilir⁴⁹.

İslâm medeniyeti içerisinde ortaya konan sanat anlayışında, sanatkârın bakış açısının, "kendi yaratımı" üzerinde yoğunlaşmaktan ziyade, "Tanrı'nın yaratıklarının keşfi" üzerinde yoğunlaşmayı öne çıkaran bir temel üzerine inşa edildiği söylenebilir. Bu anlamda İslâm sanatı ifadesinden "1- Dinî bir görevin yerine getirilmesi gayesiyle

⁴⁵ Bkz. Louis Massignon, "İslâm Sanatlarının Felsefesi", *Din ve Sanat*, Haz. ve çev. Burhan Toprak, İstanbul, Hece Yayınları, 2006, s.11 vd.

⁴⁶ al-Faruqi, *a.g.m.*, s.353.

⁴⁷ Thomas Arnold, "Symbolism and İslâm", *The Burlingtons Magazine for Connoisseurs*, Vol.53, No.307 (Oct., 1928), pp.155-156, 155.

⁴⁸ Koç, *İslâm Estetiği*, s.24.

⁴⁹ Aydın, *a.g.e.*, s.302.

otaya konan eserler; 2- Dinî düşünce, inanış ve duyguları anlatan söz, yazı, sembol, hareket, yapı vb.”⁵⁰ anlaşılması yerinde bir yaklaşım olarak görülebilir.

4. Din-Sanat İlişkisi Bağlamında Mevlevî Semâ Âyini

Din-sanat ilişkisinin, açıklanması zor konulardan birisi olduğu yukarıda ifade edilmiştir. Bu zorluğun üstesinden gelmenin yollarından en kolay olanı, dinî sembollerin estetik boyutunun açıklanmaya çalışılmasıdır. Dolayısıyla, çalışmanın bu aşamasında genelde dinî sembollerden biri olan âyin, özelde de Mevlevîliğin Semâ Âyini üzerinde durulacaktır.

Âyin, çok eski dönemlerden itibaren yapılan bir tören olup, birbirinden oldukça farklı medeniyetlerde çeşitli şekillerde icra edildiği görülmektedir. Tarikata mensup olanlar tarafından tekkelerde icra edilen âyin, İslâm kültüründe daha çok “icrây-ı zikrullah” olarak isimlendirilmiştir⁵¹.

Semâ, tasavvuf ehlinin büyük bir kısmı tarafından benimsenen ve icra edilen bir uygulama olup, “dinî musiki” yerine kullanılan bir kavramdır⁵². Tasavvufî bağlamda, en ileri noktanın yani “kemale ermenin” temelinde etik bir kaygının bulunduğu inkâr edilemez. Dolayısıyla tasavvufî bir eserin vücuda gelmesinde estetik ilgiyi aşan bir etik gerçeklikten söz edilebilir⁵³.

Mutasavvıflar tarafından benimsenen semânın, salt bir müzikal unsur olarak görülmesi doğru değildir. Onların semâdan anladıkları, “ruhsal sırlar, manevî gerçekler ve içten gelen yüce sesler”dir. Bu yönüyle de semânın bütünüyle şekilsel ve sınırlı bir yönü bulunmamaktadır⁵⁴. “Semâ Hakk’ın esrarından bir sırdır ki, sadık âşiklarda zahir olur. Tatmayan onu layıkıyla bilemez. Semâ ya takliddir veya tahkîkdir. Tahkîkî semâ ise, ya tabiidir ya da ruhânî-i ilâhîdir. Tabîisi tatlı sesler ve güzel nağmelerle hâsıl olur. Ruhânî semâyâ gelince, o, manadan zuhur eder ki, ekâbirin semâsıdır. Muhakkikîn-i ricâl-ı sôfiyye mutlak ehli semâdandır ve nağmelerle mukayyet değildir. Zira ekâbirin derecelerinin ve himmetlerinin yüksekliği dolayısıyla onlara tesir etmez. Tabii ve ruhânî semâlar arasındaki farka gelince; tabii semâ, Elhan ve nağmelerin tesiri ile hâsıl olur. Nağme sahibinin hareketi devrîdir; çünkü felek de istidâre halindedir. Hareket-i devriye semânın tabii olduğunu gösterir. Çünkü

⁵⁰ Aydın, a.g.e., s.304-305.

⁵¹ Mahir İz, *Tasavvuf*, Rahle Yayınları, İstanbul, 1969, s.125.

⁵² Süleyman Uludağ, *İslam Açısından Musiki ve Semâ*, Marifet Yayınları, İstanbul, 1999, s.228.

⁵³ Bayraktar, a.g.m., s.115.

⁵⁴ Bkz. Uludağ, a.g.e., s.231.

onun menşei tabiatının tesiri altındaki ruh-i hayvanîdir. Ruh-ı latif-i insaniyyeye tesir eden semâ böyle değildir. Ekâbir ile esâğir arasındaki fark işte budur.”⁵⁵

Mevlânâ'nın semâ konusunda, kendisinden önceki mutasavvıflardan çok farklı bir tavra sahip olduğu söylenmemekle birlikte, kendine has bir üslup kazandırdığı ifade edilebilir. Mevlevîlikteki semânın bugünkü şeklinin, Mevlânâ'dan sonra daha belirgin ve kuralları daha açık bir yapıya kavuştuğu görülmektedir⁵⁶.

Sanatın oluşumunda, doğada var olan ritmin çok büyük bir etkisinin olduğu söylenebilir. Bu ritmin farkına varan insan, ritmin birey ile toplum arasında bir bağ oluşturduğu sonucuna ulaşır. Çünkü ritim ahengi ve düzeni gösteren çok önemli bir semboldür. Ritimdeki uyum kişinin kendini aşması için uyumun önemine vurgu yapan bir unsur olarak da düşünülmektedir. Çünkü “dindışı” bir insanın hayatında uyum yerine kaos bulunmaktadır. Ritimle, fiziksel ve ruhsal bir düzene kavuşan insan, sadece kendini aşmakla kalmayacak, aynı zamanda zamanı aşan bir varlık haline gelecektir⁵⁷. Mistik yönelim sahiplerinin, müziğin her türüsünden yararlanmayı kabul etmeleri⁵⁸, bu noktada pragmatik bir tavra sahip oldukları sonucuna ulaşırabilir. Bundan dolayı mistik eğilime sahip olanlar, evreni bir bütün olarak Allah'ın bir tecellisi kabul ettikleri için, doğadaki düzeni müzikal bir uyuma benzetmişlerdir⁵⁹. Hz. Peygamber'in “Güzel ses insanoğluna Allah'ın bir lütfudur” hadisi ve Lokman suresinin 19. ayeti, düzenlenen âyinlerin meşruiyeti için dayanak olarak kullanılmıştır⁶⁰.

Mevlânâ'nın müziğe bakışını genel anlamda şöyle özetlemek mümkün görünmektedir; “Allah'tan başka hiçbir şeyin hakiki bir varlığı yoktur. Eşyadaki varlık, rüzgârın esmesinden denizde hasil olan dalgaların varlığı gibi muvakkat bir zaman içindir. Rüzgâr esmediği zaman dalgalardan eser kalmaz. Güneşin harareti tesiriyle denizden uçan buharlar havada bulut olur. Sonra dağlara ve ovalara yağmur halinde düşer. Bundan; çaylar, çağlayanlar, dereler, ırmaklar ve nehirler peyda olur. Fakat hepsi oradan buradan, yakından ve uzaktan toplanıp çıktıkları yer olan denize kavuşurlar. Dalgalar rüzgâr geçinceye kadar nasıl inliyorsa, çaylar ve nehirler de

⁵⁵ İz, a.g.e., s.134.

⁵⁶ Uludağ, a.g.e., s.358-359.

⁵⁷ Fischer, a.g.e., s.36.; Eliade, a.g.e., s.83.

⁵⁸ Bkz. Uludağ, a.g.e., s.233.

⁵⁹ Uludağ, a.g.e., s.229

⁶⁰ İz, a.g.e., s.133.

öylece taşarak ve coşarak denize kavuşuncaya kadar dert ve hicranla feryat eder dururlar.”⁶¹

Ruhun, kendisine zevk veren ve ahenkli seslerden etkilenmesi, temelde ikisinin de aynı olmasından kaynaklanmaktadır. Ancak, bu alanda gerçekleşen ve sınırları belli olmayan tecrübeler, bir şekilde dinin genel geçer kurallarıyla sınırlandırılır⁶². Bu genel geçer kuralların anlaşılmasında akıl çok büyük bir öneme sahip olmasından dolayı, din, akla önem vermekle birlikte, esas olan iman olup, bunun temelinde ise aşk bulunmaktadır. Bundan dolayı aşk temeline bina edilmeyen bir imanın, taklitten öteye geçemeyeceği söylenebilir⁶³. Mevlânâ'nın da akıl-iman ilişkisinde böyle bir anlayışı benimsediği söylenebilir⁶⁴.

Dinî alanda aklın ve imanın -farklı bir ifadeyle bir açıdan etik ve estetiğin-buluşma noktasının ibadet olduğu söylenebilir. Mevlânâ, ibadetin şekli olan yanları olmakla beraber, asıl olanın bu ibadetle ulaşılması düşünülen ruhânî bir boyutunun bulunduğunu ifade etmektedir. İbadette asıl olan da bu boyut olup, sadece şekle takılıp kalmanın, insan-ı kâmil olma yolunda, yardımcı olmayacağını düşünmektedir. Aynı zamanda şekle bağlı kalarak ve sadece uhrevî menfaati göz önünde bulundurarak yapılan ibadet, bir günah olarak kabul edilmelidir⁶⁵. Mevlânâ, ibadeti, yapılış amacı bakımından üç kısma ayırır. Birinci kısım, kölenin ibadeti olup, korkuya dayanır. İkinci kısım, tüccarın ibadeti olup, yaptığı ibadetteki amacı kârdır ki, bu da cennettir. Üçüncü kısım ise, aşığın ibadetidir ki, amaç Tanrı'ya ulaşmaktır. Zaten Tanrı da ibadeti, kendisine bir kâr sağlamak amacıyla değil, kullarına bir ihsan olarak emretmiştir⁶⁶. Bu nedenle bir ibadet olarak görülen “semâ törenlerinde ifa edilen her hareket, ilâhî bir mana ve şuura işaret etmektedir. Bu çerçevede, “semâ”, “mukabele”, “âyin-i şerif” ve “ıcray-ı âyin” olarak isimlendirilen Mevlâvî âyinlerinde,

⁶¹ Uludağ, a.g.e., s.339.

⁶² Bkz. Uludağ, a.g.e., s.342-343.

⁶³ Nurettin Topçu, *Mevlânâ ve Tasavvuf*, Hareket Yayınları, İstanbul, 1974, s.52.

⁶⁴ Mevlânâ'nın akla ilişkin görüşlerinin genel bir özeti için bkz. Ruhattin Yazoğlu, “Hümanizm ve Mevlana”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı:20, Erzurum, 2002, ss.67-83, 73-74; Şefik Can, “Hz. Mevlânâ'ya Göre Aklın Kifayetsizliği”, *Mevlânâ*, Haz.: Feyzi Halıcı, Ülkü Basımevi, Konya, 1983, s.77 vd.

⁶⁵ Bkz. Mevlânâ Celaleddin Rumi, *Mesnevî ve Şerhi*, Şerheden: Abdülbaki Gölpınarlı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1989, c.1., s.132, 134, 485, 559. Topçu, a.g.e., s.55 vd.

⁶⁶ Bkz. Mevlânâ, *Mesnevî ve Şerhi*, c.2., s. 276; İsmail Yakıt, “Mevlânâ'da Aşk Metafiziği”, *Türk Kültürü, Edebiyatı ve Sanatında, Mevlânâ ve Mevlevîlik Ulusal Sempozyumu*, Selçuk Üniversitesi Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, 2007, s.33-34.

mutrib, ney, kudüm ve rebab gibi müzik aletleri kullanılmakta ve bunların eşliğinde çeşitli şiir ve ilâhiler okunmaktadır⁶⁷.

5. Semâ Âyinindeki Bazı Estetik Unsurların Dinî Arkapları

Semâ esnasında “dönmek” tüm mekân ve yönlerde Allah’ı seyretmeyi ve her taraftan O’ndan istifade etmeyi temsil eder. “Ayak vurmak, nefsin sınırsız ve doyumsuz isteklerini ayaklar altına alıp ezmek ve onunla mücadele edip mağlup etmektir. Kollarını yana açmak, En Mükemmel’e yönelik bir acziyettir.”⁶⁸

Semâ yapanların, bu esnada bütün benliklerinden uzaklaşarak, sadece ruhânî bir yöneliş içine daldıklarının ifade edildiği görülmektedir⁶⁹. İdeal bir bakış açısıyla bu, bütün dinlerin mensuplarını ulaştırmak istedikleri nihâî bir hedef olarak görülebilir. Ancak bu hedefe yönlendirmede birbirinden oldukça farklı yöntemler kullanıldığını görmekteyiz. Mevlevîlikte bu uğraş, estetik zevki son derece yüksek bir şekle büründürülmüştür.

Semâ esnasında en çok öne çıkan sembol, kendi ekseni ve merkez etrafında dönmektir. Bu dönme, mevcudatın deveranını göstermek bakımından bir değer taşımaktadır⁷⁰.

Mevlevî âyinlerinde, semâ yapanların sayısının dokuz veya dokuzun katları olması, güneş etrafında dönen gezegenlere nispetle belirlenmektedir⁷¹.

Semâ âyininin başında bulunan şeyh, Allah’ın halifesi sıfatıyla Mutlak Varlık’ı sembolize etmektedir. İnsan bu halifenin kılavuzluğunda Tanrı’nın birliğine ulaşır⁷². “Gökler âleminin bir sembolü olarak Mevlevî Semâ’sında; ortada bir semâzenbaşı, onun çevresinde dairesel olarak dönen semâzenler bulunmaktadır. Merkezdeki semâzenbaşı, hem güneşi hem de atomun çekirdeğini (nötron ve protonları) simgelemekte, onun etrafındakiler dönen gezegenleri (ve atom çekirdeği etrafında dönen elektronları) sembolize etmektedir.”⁷³

⁶⁷ İz, a.g.e., s.128; Asaf Halet Çelebi, *Mevlânâ ve Mevlevîlik*, Hece Yayınları, Ankara,2006, s.136.

⁶⁸ Bayram Ali Çetinkaya, “Âşıkların Raksı”, *Türk Kültürü, Edebiyatı ve Sanatında, Mevlânâ ve Mevlevîlik Ulusal Sempozyumu*, Selçuk Üniversitesi Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, 2007, s.462. Ayrıca bkz. Abdülbâki Gölpınarlı, *Mevlânâ’dan Sonra Mevlevîlik*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1953, s.384-385

⁶⁹ Çetinkaya, a.g.m., s.438.

⁷⁰ Çetinkaya, a.g.m., s.438.

⁷¹ Çetinkaya, a.g.m., s.469.

⁷² Gölpınarlı, a.g.e., s.385.

⁷³ Çetinkaya, a.g.m., s.470.

Mevlâ semâ âyininin en önemli unsurlarından olan ney, geldiği yere dönme isteğiyle, sürekli bir hicran içindedir ve bunu yanık sesiyle dile getirmeye çalışır. Mesnevî’de yer alan “Dinle neyden çün hikâyet etmede; ayrılıklardan şikâyet etmede”⁷⁴ ifadeleri bunu göstermektedir. Benzer sembolik anlayışların, diğer mistikler tarafından da kabul edildiği söylenebilir⁷⁵. Ney’in sembolik bir değer olarak, insan-ı kâmile işaret ettiği de söylenebilir. Böylece, ayrılık halinden şikâyet eden ney’in aslı vatanına dönmek arzusuyla ve kozmik âlemin sırlarını yansıtan bir sesle, Tanrı’ya dönmeyi arzu eden insan-ı kâmile vurgu yaptığı düşüncesi, daha anlamlı hale gelmektedir⁷⁶.

Tarihi çok eski dönemlere dayanan bir müzik aleti olan rebab, eski din ve kültürlerde çeşitli törenlerde kullanılan ve insanların Tanrı’ya vecd içinde yönelmelerine yardımcı olacağı düşüncesiyle kullanılan bir enstrümandır. Mevlevîlikte de büyük bir önem taşıyan rebabın, sadece müzikal bir öge olmadığı açıktır. Rebab hem çıkardığı ses hem de şekli bakımından tıpkı neyde olduğu gibi insanın gerçek konumundan ayrılığını anlatan sembolik bir anlam taşımaktadır⁷⁷. Buna göre Mevlevîlikte kullanılan rebabın altı köşesinin, dünyada var olduğu düşünülen altı yöne, düz ve elif’e benzeyen tellerinin de ruhların Allah’la birlikteliğine işaret ettiği ifade edilmektedir⁷⁸.

Mevlâ âyinlerinde kullanılan kandillerin de özel bir anlamı vardır. Buna göre, âyinin başlarında karanlık olan ortam, ilerleyen vakitlerde aydınlanmaya başlar. Bu ise, başlangıçta manevî olarak karanlık içinde kalmış insanın, âyinle birlikte aydınlandığını göstermektedir. Bu durumun, Allah ve Hz. Peygamber’in nur olarak nitelendirildikleri ayetlerin bir yansıması olduğu söylenebilir⁷⁹.

Semânın başında semâzenlerin üstündeki hırkaların çıkarılması, her türlü insanî niteliklerden sıyrılmak ve taşıdığı bütün sırları ifşa etmek anlamına gelmektedir. Bu durum, mahşer meydanında kişinin bütün benliğinden sıyrılmış ve

⁷⁴ Mevlânâ, *Mesnevî ve Şerhi*, c.1, s.26.

⁷⁵ Uludağ, a.g.e., s.340-341.

⁷⁶ Şener Demirel, “Mesnevî’nin Türkçe Şerhlerinde Ney Metaforu”, *Türk Kültürü, Edebiyatı ve Sanatında, Mevlânâ ve Mevlevîlik Ulusal Sempozyumu*, Selçuk Üniversitesi Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, 2007, s.157 vd.

⁷⁷ Bkz. Mevlânâ Celaleddin Rumi, *Divan-ı Kebir*, Haz.: Abdülbaki Gölpınarlı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1992, c.4, s.91.

⁷⁸ Edip Seviş, “Musikimizin Eski Sazlarından Rebab”, *Mevlânâ*, Haz.: Feyzi Halıcı, Ülkü Basımevi, Konya, 1983, s.61.

⁷⁹ Lütfiye Göktaş Kaya, “Mevlevîlik Felsefesinden Yola Çıkarak Din-Sanat İlişkisi”, *Türk Kültürü, Edebiyatı ve Sanatında Mevlânâ ve Mevlevîlik Ulusal Sempozyumu*, Selçuk Üniversitesi Mevlânâ Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, 2007, s478.

her türlü sırrının açığa çıkmış olacağının bir sembolüdür⁸⁰. Mevlevîlerin semâ esnasında giydikleri beyaz elbise, onların kabirlerini, başlarındaki külah ise, mezar taşını sembolize etmekte olup, sûr sesini gösteren neyle birlikte harekete geçen kişi, yeniden dirilişi anlatmaktadır⁸¹.

Semâda sağ elin yukarı, sol elin ise aşağı doğru kollar açık bir hale gelmesi, sağ elle Tanrı'dan feyiz alıp, O'ndan başkasına yüz çevirmek ve sol elle bu feyzin dağıtılması anlamına gelmektedir. Ayrıca ellerin yukarıya kaldırılmasıyla ortaya çıkan şekil Arapça'daki "Lâ" edatını oluşturmakta ve böylece İslâm inancının tevhid akidesine vurgu yapıldığı düşünülmektedir⁸².

"Semâ törenindeki dört selam, cenaze namazındaki dört tekbiri çağrıştırır. Semâ ölüm ve yokluk demektir. Zira kul, fani olmadıkça hakiki Varlığa ulaşamaz."⁸³ Bu dört selam aynı zamanda, Hz. Peygamber'in ahirette, Allah'tan dört defa şefaet talebini göstermekte olup, dördüncü selam, Allah'ın affını temsil etmektedir⁸⁴. Selamlar arasında yapılan deverandan "sabitlerin bulunduğu göğü" temsil eden birincisi, "melekût âlemindeki enfüsî devre"; "güneş göğünü temsil eden" ikincisi, "ceberût âlemindeki rûhî" devre; "ay göğünün dönmesine işaret eden üçüncüsü, "lâhût âlemindeki sırrî devre" işaret eder. Dördüncü selamdan sonraki dönüş ise, sadece insana aittir ve âlemde başka bir benzeri yoktur. Burada insan, "varlık doğusundan yokluk batısına, yokluk batısından da Tanrı varlığıyla var oluş doğusuna" döner⁸⁵.

Sonuç

Erich Fromm, sembollerin "kişiye ya da belirli toplumlara özgü" geleneksel semboller; "çok dar bir çevreye hitap eden ve yalnızca sembolün anlamını bilenlerin anlayacağı" rastlantısal semboller ve "bedenimizin, duygularımızın ve ruhumuzun özellikleriyle ilgili olan" evrensel semboller olmak üzere üçe ayrıldığını belirtmektedir⁸⁶. Bu sınıflandırmanın geçerliliği genel olarak kabul edilebilir olmakla birlikte, semânın taşıdığı sembolik değer, herhangi bir başlık altına bir bütün olarak yerleştirilmesi zor görünmektedir. Çünkü semâda, her üç alanın özelliklerini de

⁸⁰ Çelebi, *a.g.e.*, s.146.

⁸¹ Gölpınarlı, *a.g.e.*, s.385.

⁸² Çelebi, *a.g.e.*, s.147; Gölpınarlı, *a.g.e.*, s.386-387.

⁸³ Çetinkaya, *a.g.m.*, s.463.

⁸⁴ Çelebi, *a.g.e.*, s.149.

⁸⁵ Gölpınarlı, *a.g.e.*, s.384-385.

⁸⁶ Fromm, *a.g.e.*, s.38.

taşıyan unsurlar bulunmaktadır. Örneğin semâ, belirli bir topluma özgüdür ve dışarıdan bakıldığında dar bir çevreye hitap ettiği söylenebilir. Bu açıdan, onda hem geleneksel hem de rastlantısal bir yön bulunmaktadır. Ancak, semânın taşıdığı estetik boyut ve sembolik anlamların, belirli bir gelenek veya grupla sınırlandırılması söz konusu olmamıştır ve bu açıdan da semânın evrensel bir boyuta sığıncısından söz edilebilir. Aynı durumun, neredeyse bütün dinî semboller açısından böyle olduğunu söylemek de mümkün görünmektedir.

Mevlânâ zamanında, son derece aşkın bir bakışın yansıması olan semâ âyininin, geniş toplum kesimlerinin ilgisini çekmesi sonucunda, asıl amacından kısmen uzaklaştığı söylenebilir. Öyle ki, düğün ve sünnet merasimlerinden karşılama törenlerine kadar, ilgili ilgisiz pek çok alanda semâ âyinlerinin tertip edildiğini ve bunun sadece günümüze mahsus bir uygulama olmadığını görmekteyiz⁸⁷. Dolayısıyla insanların bu noktadaki en büyük görevinin, öz-şekil dengesini göz önünde bulundurarak semâyı anlamaya çalışmak, belki de bu âyinin henüz keşfedilememiş yönlerini keşfetmek ve yeniden anlamlandırmaya gayret etmek olduğu söylenebilir.

⁸⁷ Bkz. Uludağ, *a.g.e.*, s.365 vd.; Çetinkaya, *a.g.e.*, s.436.