

## İSLÂM SANATI VE ESTETİĞİ BAĞLAMINDA MÛSİKÎ ÜZERİNDEN BİR OKUMA: “FÂRÂBÎ’ NİN ISFAHAN SAZ SEMÂÎ”

### A READING THROUGH MUSIC IN THE CONTEXT OF ISLAMIC ART AND AESTHETICS: “FARABI’S ISFAHAN SAZ SEMAÎ”

**Doç. Dr. Özcan ABAYLI**

Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Geleneksel Türk Müziği Anabilim Dalı, [oabayli@adu.edu.tr](mailto:oabayli@adu.edu.tr)

Aydın / Türkiye

ORCID: 0000-0002-5028-7594

#### ÖZET

İslâm dini bir inanç olmanın ötesinde yaşamın bütün safhalarına etki eder ve düzenler. Bu etki alanlarından biri de sanattır. Sanat bu anlamda, kültürel birikimlerin bir ifadesi ve İslâm açısından tevhidin estetik bir yorumu olarak kabul edilebilir. Günümüzde İslâm sanatının varlığı üzerine yapılan tartışmalar göstermektedir ki; sanat ve estetik duyarlılık, İslâm sanatının yapı taşlarını oluşturmaktadır. Sanatın estetik bağlamını oluşturan estetik algı, estetik yargı, estetik haz ve estetik düşüncüyü kapsayan çalışmalar ise, maalesef İslâm dünyasında yeterli ilgiyi görmemiştir. Ancak tüm bunlara rağmen, estetik duyarlılığın göstergesi olarak olağanüstü eserler de vücuda getirilmiştir. İslâm’ın sanat ve estetik konularına dair teşvik edici görüşleri, aynı inancı paylaşan farklı toplulukların sahip olduğu kültürel birikimleri zaman içerisinde İslâmi bir perspektifle muazzam bir ifade zenginliğine dönüştürmüştür. Bu süreç, insanın güzellik arayışlarına katkılar sağlamakla kalmamış, aynı zamanda İslâm sanatının da temellerini oluşturmuştur. En etkili İslâm sanatlarından biri olan mûsikî, gerek göçler gerekse ticari faaliyetler vasıtasıyla sanatsal icraların yaygınlaşmasına katkı sağlamıştır. İcra edilen müziklerdeki motiflerin sanatsal ve estetik unsurlarında gerçekleşen değişim ise, oldukça dikkat çekici bir boyuttadır. İslâmi manada Hendese-i Savt olarak da tanımlanan ses sanatındaki en etken estetik unsurlar tevhid ilkesiyle şekillenmiş, başta kur’ân tilaveti olmak üzere dübeyt, baytan, navba gibi besteleme sitilleri ortaya çıkmış ve şarkıcılık bir meslek haline gelmiştir. İslâm’ın kabul gördüğü bölgelerde yaşanan sosyo-kültürel değişimler farklı düşünce grupları tarafından da sistematik değerlendirmelere tabi tutulmuştur. Bu öncü çalışmaların odağında yer alan Türk asıllı “Ebû-Nasr Muhammed bin Muhammed bin Tarhan bin Uzluğ el-Fârâbî (870-950)” İslâm düşünce dünyasına önemli katkılar sağlamış özellikle güzeli aramada bir araç gördüğü müziğin estetik yönleriyle ilgilenmiş ve yeniden yapılandırmıştır. İslâm estetiği açısından sabah ezanından başlayarak vâkî-i nevm’e kadar okunması gereken makamları tasnif etmiş, ısfahan saz semâî örneğinde olduğu gibi yaratma yeteneği ve estetiği oluşturan unsurlar bakımından da çağının ezgisel koşulları içerisinde özgün eserler vermiştir. İslâm sanatı ve estetiğinin mûsikî üzerine etkileri bağlamında güvenilir atıflar yapabilmek adına kapsamlı bir terminolojiye ihtiyaç hasıl olmuş ve dini düşüncenin estetiksel karşılığının neler olması konusu ise, yeni bir çalışma alanı oluşturmuştur.

Bu makalede, Müslüman toplulukların müzik pratiklerine dair alandaki bilgilerin, estetik konusuyla ilişkilendirilerek, disiplinlerarası nitelikli araştırmaların yapılmasının gerekliliği vurgulanmıştır.  
**Anahtar Kelimeler:** Sanat, İslâm sanatı, Estetik, İslâm estetiği, Mûsikî.

## ABSTRACT

Beyond being a religious belief, Islam influences and regulates all phases of life. One of these areas of influence is art. In this sense, art can be considered as an expression of cultural accumulations and an aesthetic interpretation of tawhid in terms of Islam. Today, the discussions on the existence of Islamic art show that; art and aesthetic sensitivity constitute the building blocks of Islamic art. Unfortunately, the studies covering the aesthetic perception, aesthetic judgment, aesthetic pleasure and aesthetic thought, which constitute the aesthetic context of art, did not receive enough attention in the Islamic world. However, despite all this, extraordinary works have also been brought to the body as an indicator of aesthetic sensitivity. The encouraging views of Islam on art and aesthetic issues have transformed the cultural backgrounds of different communities that share the same belief into a tremendous wealth of expression with an Islamic perspective over time. This process not only contributed to people's search for beauty, but also formed the foundations of Islamic art. Mûsikî, one of the most effective Islamic arts, contributed to the spread of artistic performances through both migrations and commercial activities. The change in the artistic and aesthetic elements of the motifs in the performed music is a very remarkable dimension. The most effective aesthetic elements in the art of sound, which is also defined as Hendese-i Savt in Islamic sense, were shaped by the principle of tawhid, composition styles such as dubeyt, baytan, navba, especially the recitation of the Qur'an, emerged and singing became a profession. Socio-cultural changes in the regions where Islam is accepted have also been subjected to systematic evaluations by different thought groups. 'Ebu-Nasr Muhammed bin Muhammed bin Tarhan bin Uzluğ el-Fârâbî (870-950)', which is the focus of these pioneering studies, made significant contributions to the Islamic world of thought, especially he was interested in the aesthetic aspects of music and restructured, where he saw a tool in the search for the beauty. In terms of Islamic aesthetics, he classified the authorities that should be read from the morning prayer to the vakd-i nevm, and gave original works in the melodic conditions of his age in terms of the ability to create and the elements that make up the aesthetics, as in the case of isfahan saz semâî. In order to make reliable citations in the context of the effects of Islamic art and aesthetics on music, there was a need for a comprehensive terminology, and the subject of what is the aesthetic equivalent of religious thought has created a new field of study. In this article, it was emphasized that interdisciplinary research should be carried out by associating the knowledge in the field about musical practices of Muslim communities with the subject of aesthetics.

**Keywords:** Art, Islamic Art, Aesthetics, Islamic Aesthetics, Music.

## 1.GİRİŞ

Sanatı tanımlamadan önce, insanın sanatla olan kaçınılmaz birlikteliğini sorgulamak gerekir. O halde insan neden sanata ihtiyaç duyar? Varlık sebebi güzeli arama temayülünde olan insanın bu mücadelesi kendisini anlama ve hayata dair güzellikleri arama tutkusundan kaynaklanır. Gerçekte bu varoluşun kaynağını sorgulayan ve hakikat arayışında olan insan sonsuza dek var olma düşüncesini sanat vasıtasıyla kalıcı bir hale getirme bilinciyle hareket eder. Bu noktada sanat adı verilen olgu insan düşüncelerinin ve duygularının bir yansıması olarak ortaya çıkar. Sanat kimi zaman bir amaç, kimi zaman da dinlerin toplumlar üzerindeki etkisinden istifade etmek için bir araç olarak kullanılmıştır. Medeniyetlerin nesillere aktarımında uygarlığa açılan bir pencere olarak da ifade edilebileceğimiz sanat bir anlamda bireylerin kimlik arayışına katkı sağlayan ve insanla birlikte var olan bir olgudur (Can & Gür, 2021:19). İnsanın varoluş sürecine paralel olarak gelişim gösteren sanatın tanımı ise çok değişkendir.

Bu bağlamda sanat, belli bir estetik duyguyu yansıtmak için ruhi ve duygusal olanın uzlaşmasından doğan bir uyum olmanın yanı sıra genelde doğada hazır bulduğumuz şeylere karşıt olarak insan tarafından yapılan şeylerdir (Arslan, 2018:280). Dolayısıyla bu yaratma sürecini, doğada olmayan bir şeyi yaratma amacına yönelmiş rasyonel bir faaliyet olarak da tanımlayabiliriz (Cevizci, 1999:748). Sanat konusu tarih boyunca süregelen tartışmaların odağında yer almış ve neyin sanat olup olmadığı daha çok neyi ifade ettiği tam olarak bir açıklığa kavuşturulamamıştır. Platon sanatı düşünceler dünyasının bir kopyası olarak tanımlar ve bunlara *Eidola* adını verir. *Eidola*'ların yüzeysel bir gerçekliği yansıttığını ve gerçeklikten uzaklaştırdığını düşünerek sanata karşı çıkar ve hatta müzisyenlerin dahi gereksiz olduğunu düşünür. Ancak Aristoteles *Politika* adlı eserinde Platon'un görüşlerinin tam aksine sanatçının vazifesinin gerçekliği anlatmak olduğunu ifade eder. Farklı tartışma alanları yaratan bu yaklaşımlar 17. yüzyılın sonlarına doğru yerini rasyonaliteye bırakır ve artık sanat insan aklının bir ürünü olarak kabul görmeye başlar. Bu akımın önde gelen temsilcileri bir yandan sanatın görevini kendi içinde içerik yüklü olan şeyi duygusal mevcudiyet içinde ortaya koyarken bir yandan da sanatsal üretimde tinsel ve duygusal yönlerin bir olmak zorunda olduğu savunurlar (Hegel, 2019:17). Bu savdan hareketle din ile sanat ortak bir zemine çekilmiş sanat, "Tanrı tasavvurunun bir tezahürü ve temsilcisi" olarak yorumlanmıştır (Arıcan, 2006:212). Sanat eserinin yaratım sürecinin her evresinde güzele hayat verme çabasında olan en önemli unsur sanatçıdır ve sanatçının varoluş becerisi "*creative*" aynı zamanda sanatın en temel yapı taşlarından birini oluşturur. Eğer sanatçının bu arayışı felsefe ya da din tabanlı bir arayış içinde ise o zaman insan-ı kâmil olma sürecine onu dahil eder ve sonunda ilahi nizamla yani hakikatin tecellisiyle nihayete erdirir. Bu seyri sülük İslâm düşüncesinde tasavvufun mertebeleri şeriat, tarikat, marifet ve hakikatle tamamlanır. Sanatçı ürettiği eserleriyle yaşadığı toplumun kültürel değerlerine kimi zaman katkı sağlarken kimi zamanda eleştirel bir yaklaşım sergiler ve bilindik öğretilerin dışına çıkarak eserleri aracılığıyla toplumsal bilincin oluşmasına katkı sağlar. Bu anlamda sanat toplumların kültürel belleklerinin oluşmasındaki en temel öğelerden biri olmakla birlikte kültürel aktarımda da önemli bir işleve sahiptir. Sanatın var oluşundaki en temel unsur ise insandır ve aksi düşünülemez.

## 2. YÖNTEM

**2. 1. Araştırmanın Amacı:** İslâm sanatı ve estetiğinin temel yapı taşları, sanat ve estetik duyarlılıktan oluşmuş ve olağan üstü eserler vücuda getirilmiştir. Ancak bu estetik düşüncüyü kapsayıcı çalışmalar ise, maalesef günümüz İslâm dünyasında yeterli ilgiyi görmemiştir. Özellikle müzik ve estetik konusuna felsefi bir perspektifle yaklaşıldığında zengin bir kültürel mirasla karşılaşılmaktadır. Böylesine verimli bir alanın çalışılması ise, kendi içerisinde birtakım zorlukları barındırdığından disiplinlerarası bir iş birliği gerektirmektedir. İslâm sanatı ve estetiğinin mûsikî üzerine etkileri bağlamında güvenilir atıflar yapabilmek adına kapsamlı bir terminolojiye ihtiyaç hasıl olmuş ve müziksel düşünmenin estetiksel karşılığının neler olması konusu ise, yeni bir çalışma alanı oluşturmuştur. Bu bağlamda İslâm'ın kabul gördüğü bölgelerde yaşayan Müslüman toplulukların sosyo-kültürel alanda edindikleri tecrübeleri, müzik pratikleri ve estetik konusuyla ilişkilendirmek suretiyle güzeli aramada bir araç olarak görülen müziğin estetik yönlerinin yeniden yapılandırılması araştırmanın temel amacını oluşturmaktadır.

**2. 2. Araştırmanın Yöntemi:** Tarihsel betimleme yöntemi ile örnek olay (case study) metodundan yararlanmak suretiyle başta akademik çalışmalar olmak üzere orijinal veri ve bulguların analizleri yapılarak araştırmanın sonuç bölümüne yansıtılmıştır.

## 3. TÜRK SANATI VE MÛSİKÎ

İslâm öncesi Türk sanatını zamansal olarak tanımlamak oldukça güçtür ancak coğrafi olarak Çin sınırından Hazar kıyılarına kadar uzanan bölgede, İslâm öncesi Türk sanatının ilk örneklerinden olan atlı göçebe bozkır kültürüne ait bulgulara rastlamak mümkündür.

Yerleşik kültür öncesi bu döneme ait kurgan olarak tanımlanan anıt mezarlarda ölüm sonrası yaşama dair kültürel inancın figüratif süslemelerine dair atıflar görülebilir. İslâmiyet'in kabulüyle kodları Orta Asya kültürüne dayanan Türk sanatında coğrafi ve sosyo-kültürel yapının değişimi neticesinde çoğunlukla İslâmi unsurların etkilerinin öne çıktığı bir döneme girilmiştir. İslâm öncesi Türk sanatı kavramını daha çok bir üslup olarak değerlendirmenin yanı sıra Türk milletinin tarih sahnesinde görüldüğü en eski devirlerden bugüne kadar sanat adına ortaya koyduğu birikimlerin tamamı olarak yorumlamak daha doğru olur (Can & Gün, 2021:14). Türk kültürü ise Asya'nın derinliklerinden Anadolu'ya kadar uzanan bölgede Türk toplumsal yapısının bir ifadesi olarak karşımıza çıkar. Türk kültürünü oluşturan Türk sanatı ve müziği kültürel değerlerimizin aktarımında önemli bir kaynak teşkil etmektedir. Müzik kültürü ise bir ulusa özgü müziksel düşünce, davranış ve sanat öğelerinin bütünüdür (Budak, 2006:7). Diğer dünya müziklerinde olduğu gibi İslâm öncesi Türklerde de müziğin insan sesine dayalı olduğu düşünülmektedir. Türklerin dini inançlarının müzik ve şiir ile iç içe olduğu Çin kaynaklarınca da doğrulanmış ve yirmi sekiz çeşit Hun halk türküsü belirlenmiştir. Başlangıçta çok az perdeli olarak bilinen ve zamanla perde sayısı artan, melodik yapısı genişleyerek aynı ezgisel motifin tekrarına dayanan bu müziğin ritmik açıdan da kamın hareketlerine eşlik ettiği bilinmektedir (Vural, 2011:6). Türklerin dini ritüellerinde kamların davul eşliğinde ilahiler söylemesi erken dönem dini mûsikî formunun oluşumuna ve dolayısıyla geleneksel mirasın ve sanatların gelişimine de katkı sağlamıştır (Budak, 2006:37). Ritüeller çerçevesinde şekillenen bu dini törenler tek tanrılı dinlerin oluşumuna kadar varlığını sürdürerek ibadet ve dini uygulamaların yerini almıştır. Göçlerin doğal sonucu olarak Türk kavimleri yeni yerleşim merkezlerinde farklı kültürlerle tanışma fırsatı bulmuş başta sanat ve müzik olmak üzere bu kazanımlarını hayatlarının her safhasında deneyimlemiştir. Zamanla İslâm ordularının gerçekleştirdiği fetihler çok kültürlü bir zenginliğin oluşmasına neden olmuş Arap sanatı İran ve Türkmenleri, İran'da özellikle ıstılahlar konusunda Arap, Türk, Hint ve Türkmen mûsikîsini etkilemiştir (And, 2008:791). Bu etkileşimler Türk sanatının hızlı bir değişimle gelişen ve şekillenen İslâm sanatı ve estetik değerlerine uyum gösterilmesinde etkili olmuştur. Türklerin İslâm dini ile şereflenmeleri sonrasında sosyo-kültürel hayatlarında yeni bir dönem başlamıştır. Orta Asya'dan başlayan ve Anadolu'ya kadar uzanan bir deneme yanılma dönemi olarak tanımlayabileceğimiz bu erken dönemde Ahmet Yesevî, Yunus Emre, Hacı Bektâşî Veli ve Hz. Mevlâna gibi mutasavvıfların öncülüğünde Anadolu Türklüğünün manevi temelleri atılmış intisap ettikleri dinin estetik boyutunu müziklerine taşımışlardır. Yesevi dervişlerinin İslâm'ın tebliğinde mûsikînin etki alanlarından istifade etme çabalarının ardından Mevlâna gibi mutasavvıfların yaratıcı aklın kullanılmasından yana tavır koyması mûsikîsinin gelişmesinin önünü açmış oğlu Sultan Veled ile mûsikî estetik ifadenin en önemli unsuru olarak Mevlevî ayinlerinde yerini almaya başlamıştır. Kültürel alanda yaşanan bu değişimler başta edebiyat, mimari ve mûsikî gibi birçok sanatsal alanda yeni bir estetik anlayışın oluşumuna katkı sağlamakla kalmamış; Türklerin mûsikî hayatlarını derinden etkilemiş ve mûsikî tarihinin temellerini oluşturacak yegâne eserler ortaya çıkmaya başlamıştır. Osmanlı devletinin giderek imparatorluk vasfına erişmesiyle çok sayıdaki topluluklara dair yerel kültürlerin bir arada yaşama tecrübesi mûsikî sanatında da yeni bir sentezin oluşumunun önünü açmıştır. Başta Rum, Ermeni ve Yahudilerle olan birliktelik sosyo-ekonomik etkileşimlerle sınırlı kalmamış kiliselerde icra edilen ayinlerde de Türk makamlarının etkisi görülmeye başlanmıştır (Öztuna, 1987:70-72). II. Beyazıt ve oğlu Sultan Korkut döneminde Şeyh Abdülâlî, Hafız Post gibi önemli müzisyenler Enderun'da himaye edilmiştir. Ünlü seyyah Evliya Çelebi "seyahatnamesinde" IV. Murat'ın cumartesi geceleri ilahi ve naat okuyan hanende ve sazandelerle sohbet ettiğini, mûsikînin devlet yönetiminde gördüğü değerini yanı sıra, ilim ve sanata verilen önemi ifade eder (Pekin, 1999:7-9). Osmanlı devlet yapısında baş gösteren sıkıntılara rağmen Buhur-i Zade Mustafa İtrî (1640?- 1712) gibi büyük ustaların dini ve din dışı formlardaki eserleri o dönemin sanat ve estetik anlayışına ışık tutmuş, mûsikî tekke ve Mevlevihanelerde usta çırak geleneğinde devam etmek suretiyle güçlü bir devlet sistemi içerisinde Osmanlı müzik sanatında zirveye ulaşılmıştır (Özalp, 1986:112).



Fetret devrinde Ahmed-i Dâi'nin yazmış olduğu “Çengname” adlı eser ise, saray tabanlı mistik çerçeveli müziğin felsefi alt yapısının nasıl şekillendiğine dair önemli bilgilerde vermektedir (Abbott, 1997:4-15). XVI. yüzyılın başından itibaren mûsikîde büyük bir ustalığa ulaşılmış ve birçok ülkede Osmanlı mûsikîsinin etkileri görülmeye başlanmıştır. Tanzimatla birlikte Devlet-i Aliye’yi oluşturan yozlaşmış unsurlar *rehabilité* edilmek istenmiş olup Enderun ve Mehterhane kapatılarak yerine Müzik-a-yı Hümayun kurulmuş ve başına Donizetti'nin getirilmesiyle mûsikîmiz de batılılaşma çabalarından nasibini almıştır. II. Mahmut dönemi olarak da adlandırabileceğimiz bu dönemde batı kültürünün etkileri her alanda görülmeye başlanmış ancak mûsikînin saray himayesinde yaşadığı parlak dönemler ise artık sona ermiştir. Bu değişimin mûsikîmiz üzerinde de derin etkileri olmuş klasik dönemin büyük formlu eserlerinde yer alan sanatsal endişeler ise artık yerini şarkı formundaki eserlere bırakmak suretiyle değişime uğramış ve terk edilmiştir. Ancak tüm bunlara rağmen mûsikîmizin estetik manada farklı üslup ve tekniklerde ulaştığı seviyeden etkilenmemek adeta mümkün değildir. Başta Kur’an Kıraati olmak üzere İstanbul tavrı olarak bilinen belli kurallar ve makamlar çerçevesinde icra edilen ezanlar, mevlitler, Tekbir ve Salât-ı Ümmiye gibi cami mûsikîsine dair formların yanı sıra İlahi, Naat, Tevşih ve İsm-i Celal gibi Tekke musikisini oluşturan formlarda din temalı eserler vücuda getirilmek suretiyle İslâm estetiğine ayrı bir zenginlik kazandırılmıştır (Ateş, 2007:157-160). Türklerin Anadolu’ya kadar uzanan kültürel yolculuklarında güzelin ifadesinde mûsikî her zaman bir vasıta olmuş ve giderek sistemleşen Türk müziği zengin bir estetik birikime dönüşmüştür. Dolayısıyla günümüze kadar uzanan bu süreçte Türklerin sanat ve estetik hayatlarında yaşanan değişimin nasıl ve ne şekilde gerçekleştiği, biçimsel yapıyı oluşturan unsurların değerlendirilmesinde hangi estetik kriterlerin uygulanacağı konusu ise ayrı bir önem arz etmektedir. Bu bağlamda Türk müziğini sadece soyut bir sanat olarak tanımlamanın yanı sıra bir değerler silsilesi, birey ve toplumların kimlik arayışlarına katkı sağlayıcı bir unsur olarak görmek daha doğru olmakla birlikte onu var eden düşünce sistematığının belli bir disipline dönüştürülmesi ise, artık zorunlu bir hal almıştır.

#### 4. İSLÂM SANATI

Birey ve topluma dair maddi ve manevi değerlerin bütünü içinde din ve sanatın aynı düzlemde birleştiği gözlemlenir. Kilisenin Ortaçağ dogmalarına karşı Hristiyan inancını daha seküler bir yaklaşımla yorumlama çabalarının sonucunda sanat ve sanatçı himaye edilmek suretiyle ibadet mekânları günümüzde bir nevi müzelere dönüştürülerek toplumsal bağ yeniden yapılandırmaya çalışmıştır. Aynı şekilde İslâm inancını paylaşan toplumlarda da geniş kitlelere ulaşmada sanatın etki alanlarından istifade edilmiştir. İslâm’ın doğuşuyla ortaya çıkan ve tarz bakımından zamanla kendine has bir üslup geliştiren İslâm sanatı aynı dine mensup ancak farklı kültür ve coğrafyalara aidiyetleri olan toplumların oluşturduğu ortak bir kültürel miras üzerinde temellenmiştir. Dini düşünce ve dini hayatın estetik bir ifadesi olarak karşımıza çıkan İslâm sanatında esas olan mesajın estetik ifadesi Tevhîd; Allah’ın mutlak birliği ve yüceliği fikridir (Faruki, 1999:1859). Bu yönelişe ilham veren en temel kaynak ise, Kur’ân’dır. Kur’ân hiçbir kitapta bulunmayacak derecede eşsiz güzel sanat hedefleri ve sanat metodunun örneklerini ihtiva eder (Tartı, 2015:34). İslâm sanatı, İslâmiyetin kabulünden sonra farklı formlarda gelişerek benzersiz bir yapıya bürünmüştür. Bu süreçte coğrafi ve siyasi koşullar gereği bir arada yaşama mücadelesinin bir tezahürü olarak gayrimüslim sanatkar ve toplulukların Kur Tuba’daki büyük cami örneğinde olduğu gibi Müslüman sanatçılarla oluşturdukları sentezin estetik ve sanat geleneklerine olan katkıları göz ardı edilemez. Ancak başka sanatların değerlendirilmesinde başvurulan estetik unsurlar İslâm sanatını oluşturan eserler için referans alınmaz. Kaldı ki Müslüman sanatçının yaratandan ötürü yaratılmışların arkasındaki saklı ilahi anlamları bulmaya çalışırken. İslâm sanatının estetik unsurlarına dair ilk temel yaklaşımlar Kindî, Farabî, el-Câhız ve Ebu Hayyan el-Tevhidî tarafından Baumgarten’ in estetiği farklı bir disiplin olarak görmesinin çok öncesine dayanır.

Öğle ki, bin yıldan fazla bir zaman önce Ebu Hayyan el-Tevhidî”, estetiğin ilk tam kapsayıcı bir bilimini kurmayı başarmıştır. *El-Imta' wa-lmu'anasa* “faydalandırma ve sohbet” adlı eseri ise onun diğer çalışmalarındaki düşüncelerinin temel kaynağını oluşturmuştur (Bahnassi, 2008:644-645). Ancak ilk dönemsel yaklaşımların yetersiz kalması Platoncu anlayışın ötesinde Müslümanları insan ruhuna ve düşüncelerine hitap eden İslâm sanatına has yeni bir estetik arayışa yöneltmiştir. İslâm sanatı adından da mûsama olduğu üzere İslâm ve sanat temelde izafi ve mutlak güzellik kavramlarının bütünleşmeleriyle gerçekleşen bir olgudur. İslâm sanatları bağlamında sanatçının sürekli güzeli arama ve mutlak güzele ulaşmada eserlerini inşa etme çabası sanata bir nevi meşruluk kazandırır. Buradaki önemli husus güzellik kavramının hem din hem de sanatta ortak bir ifadeyi oluşturmasındadır. İslâm sanatlarındaki estetik unsurların kaynağının genellikle dini bir referans çerçevesinde değerlendirmeye tabi tutulması ise önemli bir tartışma ortamına zemin hazırlamıştır. İbn Haldun’a göre sanat gelişmiş toplumlarda vücut bulur ve refah seviyesi yükseldikçe insanlar sanata yönelirler ancak Umran gerilemeye başladığında ilk önce ortadan kaybolmaya mahkûm olanın ise, sanat olduğunu ifade eder (Haldun, 2013:1621-1628). Haldun’un buradaki tespiti sanatın kaynağının Kur’ânî olmanın dışında toplumsal yapı ve yeteneğinin katkıları ile ilişkisini vurgulamak açısından oldukça önemlidir. Dolayısıyla tartışmaların odağında yer alan bireyin esere yönelik bir tutum geliştirmesinde estetik unsurlar sadece din-sanat bağlamına yönelik değerlendirilmeli mi konusunu Leaman, İslâm sanatı diye karakterize edilen eser türlerinin bu eserlerin üretildiği ve yer aldığı bağlama dair özel bir birikim gerektirmeden anlaşılabilir eserler olduğunu, sanat eserlerine sanatsal değerlendirmenin dışında bir algıyla yaklaşırsa önyargılar çerçevesinde değersizleşebileceğini vurgular (Leaman, 2019:265). Sanat eserleri bu türden bağımsız bir yaklaşım içerebilir ancak İslâm inancının hâkim olduğu kültürlerde sanat ve estetiğin Kur’an’dan bağımsız olması asla düşünülemez ve bu durum İslâm coğrafyalarında üretilen tüm sanat formları için de geçerlidir. Erken dönem İslâm sanatının ilk örneklerini edebî metinlerde, ilk uygulamalarını ise Emevî döneminin sanatsal mimarisi Kut Betül Sahra ve çöl saraylarında görmek mümkündür. Ancak halifeliğin Abbasilere geçmesiyle farklı bir dönem başlamıştır. Talas Savaşı sonrası eserler vasıtasıyla Çin ve Hint sanatlarının Bağdat gibi hem hilafetin hem de ticaretin merkezleri olan bu önemli şehirlerde etkileri görülmeye başlamış ve değişime katkıları olmuştur. İslâm sanatına dair bu eserler estetik olarak anlaşılabilir eserlerdir. İslâm sanatları görününde görünmeyen, değişende değişmeyen yakalama çabasında olduğundan tabiatı olduğu gibi aksettirmek yerine ele aldığı nesnenin bireyselliğini ve tabiliğini soyutlamaya yönelmiştir (Koç, 2021:18). Bu durum İslâm sanatının soyut motifler üzerinden yapılanmasının önünü açarak doğal olanın arkasındaki görünmeyen keşfine yöneltmiştir. Bu düşünceden hareketle İslâm sanatının hedefinin insanlığa uluhiyet kavramını öğretmek olduğunu söylemek mümkündür (Fârûkî, 1999:187). Dolayısıyla İslâm sanatı gerçek manada hayatın bütünü ve hakikatin kendisidir. Tevhîd ilkesiyle özelinde çok geniş bir coğrafyada büyük bir birlik sağlayan İslâm sanatı, sadakatle bağlı olduğu Kur’an-ı Kerîm sayesinde evrensel olana ulaşmada ortak bir dil oluşturarak kadim kültürel mirasların ayırt edici özelliklerinin belirlenmesinin yanı sıra felsefi temellerinin de oluşumuna katkı sağlamıştır (Al Mehdi, 2008:645). İslâm sanatına dair bu türden yaklaşımlar ise sanatsal üretim ve yaratıcılığın önünü açmış, var olanın tasviriyle yetinilmemiş, kavramların arkasındaki saklı Dünya, yaratıcılık, ideali arayış ve mutlak’ı arayış çerçevesinde İslâm’ın estetik prensipleri oluşturulmaya çalışılmıştır (Al Mehdi, 2008:632).

## 5. İSLÂM ESTETİĞİ VE MÛSİKÎ

Yunanca “*Aisthêsis*” sözcüğünden gelen estetik duymak ve algılamak anlamlarının yanı sıra güzelin bilimi, güzelin bilgisi ya da güzelle ilgili araştırma alanı olarak tanımlanır. Zaman içerisinde hem sanatın hem de sanatsal yaratının yasalarını belirleyen ve inceleyen felsefî bir disiplin olan estetiğin ilgi alanlarını sanat, sanatçı, nesne, estetik tecrübe, sanat eseri, güzel ve güzele dair çeşitli unsurlar oluşturur. Bu sürecin olgunlaşmasında estetik algı, haz, tavır, ve yargı en temel unsurlardır. Her bireyin kendine has bir beğenisi ve güzellik algısı vardır.

Hayatın seçimleri, çevre ve tecrübeyle kazanılan deneyimlerin bu algının oluşumundaki etkileri göz ardı edilemez. Dolayısıyla estetiği bireyin veya toplumsal bilincin bir ifadesi olarak da tanımlamak mümkündür. İnsanın bu duyuşsal yetkinlikler vasıtasıyla oluşturduğu birliktelik ise estetik tecrübeyle bütünleşerek sanat eserlerinin yaratım sürecine katkı sağlar. Bu süreçte estetiğin önemi, yaratma pratiğine katkısı ve onun eleştirisi üzerine yaptığı etki ile bağımlıdır (Ziss, 1984:15). Baumgarten, *Aesthetica* adlı eserinde duyuşsal yetkinliği temellendirerek güzeli bir araştırma alanına dönüştürmüş ve güzelliğin felsefesi olarak ortaya koymuştur. Zamanla farklı bir disiplin olarak görülen estetik seyrettiğimiz nesnelere ortaya çıkan kavramların analizi ve problemlerin çözümü ile meşgul olan felsefenin bir dalı olarak da yorumlanmıştır (Arslan, 2018:276). Antik Yunan felsefecilerinden Platon özgün ve devamlı bir güzellik anlayışını savunurken görüntüler dünyasındaki güzeli idealar dünyasına dayandırır ancak Plotinus ilahi aklın evrende ışması sonucunda güzelin oluştuğunu Aristoteles ise daha farklı bir yaklaşımla güzeli belirleyen ölçünün insanın kendisi olduğu görüşündedir. Arapça “*İlmü’l-cemal*” güzellik bilimi olarak tanımlanan İslâm estetiğinin modern estetik anlayışından farkı mana ile suret’ in mükemmel bir uyum sergilemesinden kaynaklanır (Koç, 2021:19). İslâm estetiğinin temel kaynağı olan tevhîd ilkesi sanatçının doğal olanı aşmanın endişesi ve kaygısı içerisinde onu nesnelere zahiri yönüyle ilgilenmek yerine nesnelere batini yönünü keşfetmeye yönelir. Dolayısıyla İslâm estetiğinde sanatkar güzelliği yaratan değil keşfeden konumundadır (Ayvazoğlu, 2000:146-147). Diğer dinlerde olduğu gibi belirli sınırlar dahilinde kalmak şartıyla İslâm dininde estetik sanatlardan istifade etmeye çalışmıştır. İslâm sanatları içerisinde müzikî de diğer sanatlarda olduğu gibi tevhîd ilkesi ile şekillenmiştir. İslâm’ın yükselişini takip eden devirlerde bu özellik farklı geleneklere sahip toplumların ortak bir zeminde buluşmasının önünü açmakla kalmamış yeni kültürel etkileşimlere olanak sağlamıştır. Tüm İslâm sanatlarında olduğu gibi müzikînin dayanağı seslenmek, yüksek sesle söylemek, çağırmak olan Kur’ân’dır (Koç, 2021:183). Müzikînin ibtidâi maddesi olan ses ve ölçü Allah tarafından yaratılmış ve insan ruhuna yerleştirilmiştir. İslâm dini her ne kadar tabii ve fitrî ise müzikî de o kadar tabii ve fitrîdir (Uludağ, 1992:14). İslâmî manada ses sanatının karşılığı olarak *Hendese-i Savt* kullanılmıştır. Yaratıcılığın en temel modeli olarak başta Kur’ân tilâveti olmakla birlikte makam, soyutlama, tekrar ve dinamizm gibi birbirlerini destekleyen en etken estetik unsurlar *Hendese-i Savt* türlerinin başında yer almaktadır (Fârûkî, 1997:495-504). Savtî sanatlar hem sosyolojik hem de teorik olmak üzere iki şekilde tasnif edilebilir. Ancak dünyevi manada yapılan bu tasnifler İslâmî manada alışılmış farklılıklarını kaybederler (Fârûkî, 1997:468). Leaman, müziğin İslâm dinin başlangıcından beri önemli bir yeri olduğunu ve Hz. Peygamber döneminde ashabıyla bu konuya dair ihtilafların baş gösterdiğine dikkat çeker (Leaman, 2019:155). Tagannî’yi helal görenlerin delilleri onun şiirden ibaret bulunduğunu, şiirin ise Hz. Muhammed’in her zaman beğenip teşvik ettiği bir sanat kolu olduğu, hatta onu müşrikler aleyhine bir silah gibi kullandığı bilinmektedir. Kur’ân’ın güzel sesle okunması hususunda “Kur’ân-ı Tagannî etmeyen bizden değildir, Kur’ân ile seslerinizi güzelleştiriniz, Güzel ses, Kur’ân’ın süsüdür” gibi teşvik edici hadisler de bulunmaktadır. Tagannî’yi haram görenlerde ise, müzikî ve şarkının insanı zevk ve sefaya yönelterek dini vecibelerinde ihmale götürdüğü kanaati hakimdir (Üçok, 1996:93). Ancak Kur’an’da musiki adına sarîh bir hükmün bulunmaması onun dini hükümlerinin Kur’ân’ın lâfızlarında değil, prensiplerinde aramak gerekliliğini ortaya koymaktadır (Koç, 2021:182). Cahiliye döneminde göçebe bir hayat süren Arapların şiir ve müzikîye olan ilgileri Raşid Halifeler döneminde gerçekleştirilen fetihler sonrasında da devam etmiş Rum ve İranlılardan müzikîye dair ilk alıntılar Said bin Mescâh “Ebu Osman Said bin Mescâh” tarafından Fars ve Arap müziğine dair ilk sentez çalışmalar yapılmıştır (Zeydan, 2015:169). İslâm âleminde çift şiir beyitini kullanarak şarkı söyleyen ilk kişi olan İbn Mescâh tek beyt ile beste yapılamayacağını ifade etmiş ve bu düşüncesi zamanla Doğu Arap bölgesinde dübeyt stili, Fas’ta baytan stili ve Tunus’ta navba stili olarak ortaya çıkmıştır (Al Mehdi, 2008:822). Yine bu dönemde Mekke’li kadınların şarkılarıyla erkeklere destek olmak için Bedir ve Uhud savaşına katılmışlardır (Savaş, 2019:33).



Azza el-Mayla gibi kadın şarkıcıların katkılarıyla şarkıcılık bir meslek haline gelmiş, çeşitli müzik aletleri icat edilmiş ve birçok eser kaleme alınmak suretiyle mûsikîde zirveye ulaşılmıştır. *El-Agani* isimli müzik kitabının yazarı Ebu'l Ferec el-İsfahani'nin kendisi de ud ile şarkı söyleyen ilk şarkıcı olup Arap şiirinde Farsça melodileri kullanan kişi olmuş ve böylece *el-Se'kil el-evvel* bestesini kullanarak "artistik" besteleme geleneğini başlatmıştır (Al Mehdi, 2008:821). Gerçek adı "Ali bin Nafi" olan ancak İslam dünyasında ünü sınırları aşarak Ziryap ismiyle tanınan ünlü müzisyenin İslâm kültürüne büyük katkıları olmuştur. Onun öncü çalışmaları sayesinde müzik besteleri ile düzenlemelerinin esas ve kaideleri belirlenmiş, ud çalgısına beşinci tel eklenerek kartal tüyü mızrabının kullanımı başlamış, şarkıcıların seslerinin test edilmesi metodunu geliştirerek onların doğru telaffuz etmelerini sağlayan ilk kişi olarak zengin bir miras bırakmıştır. Zaman içerisinde mûsikî türleri başta Hz. Peygamber'in doğumu olmak üzere Ramazan geceleri, Muharrem ayı ve Kerbela şehadetini anma yıl dönümlerinde ilahi, kaside ve mevlüt gibi belirli alanlar ile tarikatların zikirlerinde icra edilmeye başlanmıştır (Al Mehdi, 2008:797). Bu bağlamda mûsikî üzerinden bir medeniyet okuması yaptığımızda İslâm'ın kabul gördüğü bölgelerde sosyo-kültürel alanın her safhasında gerçekleşen sanatsal ve estetiksel etkiler çeşitli düşünce gruplarınca sistematik bir yaklaşımla değerlendirmelere tabi tutulmuştur. Örneğin, İslâm düşünce dünyasına önemli katkıları olan Türk asıllı "Ebû-Nasr Muhammed bin Muhammed bin Tarhan bin Uzlugh el-Fârâbî" (870-950) çalışmalarıyla güzeli aramada bir araç olarak gördüğü müziği yeniden yapılandırmak suretiyle başta müzik kuramı ve müzik icrasının ilkeleri olmak üzere müziğin estetik yönleriyle ilgilenmiş ve müziği haz açısından ele almıştır. Fârâbî'nin müzik anlayışı salt duyumuca değildir, içinde duyusal yönleri barındıran ve melodik seslere teorik birliğini veren bilimsel bir kavrayış içerisinde (Hafız, 2022:144). Dolayısıyla Fârâbî, müziği sadece bir kurallar silsilesi olarak yorumlamanın yetersiz kalacağını, içinde yaşanan coğrafyanın kültürel değerleriyle birlikte mûsikîdeki tecrübenin içgüdüsel ve fitrî olarak zenginleşmesinin gerektiğini düşünür. Kendisi de iyi bir Udî olan Fârâbî müziği ayırıştırmak yerine sistematik yapı içerisinde icra ve teoriyi bütün olarak yorumlamıştır. Fârâbî'nin mûsikîdeki estetik anlayışını kendisine atfedilen eserlerdeki estetik unsurları oluşturan ezgisel yapı ve biçim üzerinden tanımlamak elbetteki mümkündür ancak İslâm estetiği açısından baktığımızda vakit namazlarının önünde okunan ezanların terennümünde icra edilmesi gereken makamlar konusunda da önemli katkıları olmuştur. Sabah ezanından başlayarak *vakd-i nenm'e* kadar; sabahleyin Rehavi, Subh-ı Sadık'ta Hüseyini, Güneşin iki rehm yükseldiği zaman Rast, *vakdi hüda'da* Büselik, *nısf-ı neharda* Zengüle, *vakd-i huzurda* Uşşak, *vakd-i grup'ta* İsfahan, akşam namazında Nevâ, yatsı namazında Büzürüg ve *vakd-i nevmde* Zirefkand olacak şekilde makamları tasnif etmiştir. (Özalp, 1986:120-121). Fârâbî'nin estetiğinde yaşadığı toplumun değerleriyle üretilen mûsikînin duyumsama gücünün müdrikeye önceliği göze çarpar (Hafız, 2022:186-187). O mûsikîde kazanılan tecrübelerin geliştikçe buna uygun olarak yeni teorilerin de üretilebileceğini düşünür. Dolayısıyla yüzyıllar öncesine dayanan bu tespitine hak vermemek mümkün değildir. Günümüze kadar olan süreçte toplumların kültürel yapılarında yaşanan değişimler mûsikîlerine de yansımıştır. Başta makamların icraları ve formların yapıları da bu değişimden nasibini almış ancak güzelin arayışı devam ettirilmiştir. Bu bağlamda Fârâbî'nin günümüze ulaşan eserleri üzerinden de estetik bir yargı oluşturmak elbetteki mümkündür. İşte bu makale "örnek olay (*case study*)" kapsamında uhrevi bir eser olan İsfahan Saz Semâî'nin özelinde yorumlanmıştır. Bestelendiğinden günümüze yaklaşık 1000 yıl geçmiş olması eserin ilk haline ulaşmayı güçleştirse de döneminin form ve makam algısı hakkında bilgilendirmektedir. Eser günümüzde icra edilen geleneksel saz semâî anlayışıyla benzeşmekle birlikte "mülazime/teslim" bölümü temayüllerin aksine nadiren görülen iki ölçüden oluşmaktadır. Eserin *Hane-i Evvel-Serhane*, *Hane-i Sani* ve *Hane-i Salis* bölümlerinde Aksak Semâî usulünün 10/8 şekli, *Hane-i Rabi* bölümünde ise 6/8'lik Yürük Semâî usul geçkisiyle tanımlanmasına rağmen Mürekkep Nîm Sofyan usulü kullanılmıştır. Eser I-II, III-II, IV-II, V-II, bölümler şeklinde kurgulanmış ve on üç farklı cümleden terkip edilmiştir. *Hane-i Evvel-Serhane* (Birinci Hane): A,B, olmak üzere iki cümleden oluşmakla birlikte düğâh perdesinden başlayarak bileşik İsfahan makamı ile devam edilmiştir.



İkinci ölçüde yer alan Nîm Hicaz perdesi, Safiyüddîn' in Rast dizi içinde ifade ettiği Hicaz ve Nîm Hicaz perdeleriyle örtüşmekte ve makamın güçlüsü Nevâ perdesinde Bûselik beşlisi ile yarım kararlı cümleden sonra, üçüncü ölçüde Uşşak-Beyati dizisi ile Basit İsfahan dizisine dönülmüştür. Dördüncü ölçüde yine makamın güçlüsü nevâ perdesinde Bûselik beşlisi ile yarım kararlı cümleyle teslime geçiş yapılmıştır. *Mûlazime* (Teslim): C olmak üzere bir cümleden oluşmuş ve teslimin ilk ölçüsünden itibaren Bileşik İsfahan makamına geçilmiş ve Basit İsfahan makamı ile son ölçüde kalıp motif kullanılarak karar edilmiştir. *Hane-i Sani* (İkinci Hane): Ç,D,E, olmak üzere üç cümleden oluşmuştur. İlk ölçünün sonunda hüseyini perdesi üzerindeki kalış sonrası makamın güçlüsü nevâ perdesinde Bûselik beşlisi ile yarım kararlı cümle yapılmış üçüncü ölçüde ise sünbüle perdesi kullanılarak tekrar bileşik ısfahan makamına dönülmüştür. Çıkıcı ezgide acem perdesi yerine eviç perdesi kullanılmak suretiyle Hüseyini perdesinde Uşşak dörtlüsü hissettirilerek tekrar bileşik ısfahan dizisine dönülmüş, makamın güçlüsü nevâ perdesinde Bûselik' li yarım kararlı cümle ile ezgi teslime bağlanmıştır. Eserde yer alan evç perdesi ise Hızır bin Abdullah'ta da kullanmıştır. *Hane-i Salis* (Üçüncü Hane): F,G, olmak üzere iki cümleden oluşmuştur. İlk ölçüde eviç perdesi kullanılmak suretiyle hüseyini perdesinde uşşak dörtlüsü ile kalınmıştır. İkinci ölçüde ise, eviç perdesi tekrar acem perdesine dönüşmüş ve düğah perdesinde rast dörtlü gösterilmek suretiyle bileşik ısfahan makamına geçilmiş, üçüncü ölçüde hüseyini perdesinde hüseyini beşlisi ile asma karar yapılmıştır. Dördüncü ölçüde bûselik perdesinde Nişabur dörtlü ile kalış yapılmış, beşinci ölçüden itibaren Bileşik İsfahan dizisi sonrası makamın güçlü neva perdesinde Bûselik' li yarım kararlı cümle ile teslime bağlanmış ve kalıp motifler kullanılmıştır. Eserde yer alan Bûselik, evc ve acem perdeleri Tanburi Küçük Artin' in tarifindeki bûselik, şehnaz ve segâh perdeleriyle örtüşür (Popescu, 2002:40). Hem Artin ve hem de Karadeniz makamın çıkış skalasında bûselik perdesini, iniş skalasında ise acem perdesini kullanmışlardır (Karadeniz, 1965:95). *Hane-i Rabi* (Dördüncü Hane): Ğ,H I,K,L, olmak üzere beş cümleden oluşmuş ve dördüncü hanede usul geçkisi yapılarak mürekkep Nîm Sofyan usulü kullanılmıştır. Bileşik ısfahan makamına girişin ardından basit ısfahan makamı ile devam edilmiş düğah ve gerdaniye perdeleri arasında neva perdesi güçlendirilmiş, düğah perdesindeki uşşak dörtlü ile hane sonlandırılmak suretiyle teslime bağlanmıştır. Eser bestecisinin yaratma yeteneği ve estetik güzelliği oluşturan unsurlar bakımından çağının ezgisel koşulları içerisinde özgündür. Eserin elimize ulaşan nüshalarında yaptığımız incelemelerde (*edisyon kritiğinde*); I. NÜSHA: Eserin künyesi eski Türkçe aksak semâî usulünde, ısfahan saz semâî ve sahibi Fârâbî olarak belirtilmiş fakat makamın donanımları portenin üzerine yazılmamıştır. Eser içerisinde yer alan si bakiye diyezi ise çargâh perdesine tekabül etmektedir. Kanaatimizce bu perde dik bûselik olarak ifade edilmek istenmiş ve burada bir yazım hatası olmuştur. Kaldı ki Safiyüddin'den günümüze bugünkü anlamda Bûselik perdesine rastlanılmamıştır. Eserde hicaz, sünbüle ve evc perdeleri kullanılmıştır. Bu nüshanın ilk üç hanesi 10/8 aksak semâî usulünde, dördüncü hanesi ise 6/8'lik mürekkep nîm sofyan usulünde terkîp edilmiştir (No:D-71/9-1/2). II. NÜSHA: Eserin künyesi eski Türkçe ısfahan peşrev olarak yazılmış fakat saz semâî olarak düzeltilmiştir. Yine ilk üç hanesi 10/8 aksak semâî usulünde son hanesi ise 6/8'lik mürekkep nîm sofyan usulünde terkîp edilmiştir. Makamın donanımı porte üzerinde belirtilmemiş, değişiklikler eser içerisinde gösterilmiştir. Ancak birinci nüshada görülen dik bûselik perdesi yerine Tanburi Küçük Artin'in tarifinde yer alan bûselik perdesi kullanılmıştır (No:KD-77/46-1/2). III. NÜSHA: Eserin künyesi Fârâbî'nin saz semâîsi olarak verilmiştir. Yine aynı şekilde makamın donanımında yer alan perdeler belirtilmemiş ve eser içinde kullanılmıştır. İlk üç hanesi 10/8'lik aksak semâî usulünde, dördüncü hane ise 6/8'lik mürekkep nîm sofyan usulünde terkîp edilmiştir. Bu nüshada hem bûselik hem de dik bûselik perdeleri ile Hızır Bin Abdullah'ta kullanılan evc perdesi ile Hızır ağa ve Nasır dedenin Nevâ'da kalışlarda kullandığı Hicaz perdeleri eser içerisinde belirtilmiştir ( *Notalar TDV İSAM KTP. Cüneyd Kosal Arşiv Koleksiyonundan alınmıştır*). Fârâbî'nin yaşadığı dönemden itibaren İsfahan makamına dair estetik algının oluşum sürecini incelediğimizde hem İsfahan makamının terkibinde hem de icrasında yer alan perdelerde bu değişimi gözlemlemek mümkündür.

Örneğin Safiyüddin'den, Haşim Bey'e kadar tarif edilen İsfahan makamında bugünkü anlamda kullanılan buselik perdesine rastlamak mümkün değildir. Ancak Tanburi Küçük Artin İsfahan makamının tarifinde bûselik ve segâh perdesinden bahseder (Popescu, 2002:40). Evc perdesini ise Hızır bin Abdullah kullanmıştır. Hızır Ağa ve Nasır dede ise Hicaz perdesini Neva'da kalmırken kullanmış, Kantemiroğlu ise Hicaz perdesinden Segâh'a indiğini belirtmiştir (Hatipoğlu, 2011:339). Eskiden Beyâti makamı İsfahan makamı olarak tanımlanırken zaman içinde Beyâti makamı basit makam olarak tasnif edilmiş, İsfahânek makamı ise birkaç asır içinde İsfahân makamının küçük bir fark gösteren şekline dönüşmüş ve kaybolmuştur (Devellioğlu, 1990:472). 18. Yüzyılda Mehmet Zekai Dede'nin (1825-1897) İsfahan Ayin-i Şerif'in terkinde yer alan Bahr-i Nazik ve Ferahzâr gibi makamlar ise artık günümüz icrasında unutulmuştur (Hatipoğlu, 2011:348). Aslında bu unutulmuşluk estetik kazanımların yitirilmesi anlamına gelmekte olup geleneğin devamlılığını inkıtaa uğratmıştır. Ancak yine de sosyo-kültürel hayatın gelişmesinde diğer sanatlarda olduğu üzere dini ve ahlaki duyarlılığın etkisiyle mûsikînin de önemli katkıları olmuştur. İslâm dünyasında mûsikîye karşı mesafeli bir yaklaşım olmakla birlikte hüsnü kabul görmüş, ruhlara eda canlara ise şifa kaynağı olmuştur.

## 6. SONUÇ

Kur'an-ı Kerim düşünen bir varlık olarak insanın önemine “İnsan önceden hiçbir şey değilken kendisini nasıl yarattığımızı düşünmüyor mu? (Meryem:67), Yaratan, yaratmayan gibi midir? Hiç düşünmüyor musunuz ayetleriyle vurgu yapmıştır (Nahl:17). Bu bağlamda gerçekleşen ilahi teşvik maneviyat dünyasının kapılarını açmak suretiyle başta sanat ve estetik olmak üzere İslâmî perspektifte bir algının oluşmasına zemin hazırlamıştır. İnsan düşüncelerinin bir yansıması olan sanat gerçekte insanı anlama ve hayata dair güzellikleri arama tutkusu olarak tanımlanır. Dolayısıyla sanat Müslüman toplulukların nazarında İslâm'ın temel hususlarına riayet etmek koşulu ile tevhid inancına ters düşmeden tüm muhalif unsurlara rağmen hayatın vazgeçilmezi olarak kabul görmüş ve teşvik edilmiştir. İslâm düşünce ve ibadeti çerçevesinde güzele yönelmedeki en etkin sanatlarda biri olan mûsikî ise her zaman Allah'ın kudretinin sonsuzluğunu övmeye vesile kılınmıştır (Bakara:255). Bu düşünceden hareketle büyük İslâm filozofu Fârâbî'nin İslâm estetiği açısından ortaya koyduğu çalışmalar oldukça dikkat çekicidir. Fârâbî'nin müziği estetik bir algı çerçevesinde şekillenmiştir. Felsefi altyapısı Antik Yunan'a kadar dayanan müziği sadece kurallar silsilesi olarak görmemiş müziği ayırtırmadan icra ve teoriyi bir bütün olarak yorumlamış ve mûsikîdeki zenginleşmenin ancak kültürel birikimlerin katkılarıyla gerçekleşeceğine vurgu yaparak müziği kuramsal ve estetik yönleriyle yeniden yapılandırmaya çalışmıştır. Fârâbî aynı zamanda İslâm estetiğinin temel referans noktası olarak kabul gören Tevhid düşüncesiyle, vakit namazlarında okunan ezanlarla ilgili makamları tasnif etmiştir. Rehavi, Hüseyini, Rast, Bûselik, Uşşak, İsfahan gibi günümüzde bilinen makamların yanı sıra Zengûle, Büzürüg, Zirefkand gibi icrası neredeyse unutulmuş makamlardan eserler vermekle kalmamış, İsfahan Saz Semâî' sinde olduğu gibi gerek makamların terkihi gerekse icralarında yer alan perdelerde görülen dönemsel farklılıklarının analizine katkı sağlamıştır. Doğrudan dinî bir faaliyet olmamasına rağmen başta Fârâbî olmak üzere pek çok İslâm filozofunun duysal estetiğin en önemli parçası olan müzik üzerinden güzeli arama faaliyetleri asırlardır devam edegelmektedir. Referans noktası Kur'an-i olan İslâm sanat ve estetiğinin temel alanlarını oluşturan değerlerin bu var oluş sürecinde yeni bir bakış açısıyla yorumlanması artık günümüz koşullarında zorunlu bir hal almaktadır. Dolayısıyla İslâm sanatı ve estetiği kapsamında müzik ve estetik konuları artık disiplinler arası yeni bir çalışma alanı oluşturmuştur.

## KAYNAKÇA

- Akdoğan, O. (2003). Türler ve biçimler, Meta Basım, İzmir.  
Al Mehdi, S. (2008). İslam Kültürü (Çeşitli Konuları ile), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Gene Müdürlüğü, Ankara.

- Arslan, A. (2018). Felsefeye Giriş, BB101 Yayınları, Ankara.
- Ateş, S. (2019). Kur'an-ı Kerim'in Yüce Meâli, Ertem Basım, Ankara.
- Bahnassi, A. (2008). İslam Kültürü (Çeşitli Konuları ile), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Gene Müdürlüğü, Ankara.
- Budak, O. A. (2006). Türk müziğinin kökeni-gelişimi, Phonix Yayınları, Ankara.
- Can, Y. & Gün, R. (2021). Türk İslâm Sanatları ve Estetiği, Kayıhan Yayınları, İstanbul.
- Cevizci, A. (1999). Paradigma Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Fârûkî, İ. & Fârûkî, L. (1997). İslâm Kültür Atlası, İnkılâb Yayınları, İstanbul.
- Fubini, E. (2006). Müzikte Estetik, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Haldûn, İ. (2013). Mukaddime I-II, İlgî Kültür Sanat Yayıncılık, Cilt: I-II, İstanbul.
- Hatipoğlu, E. (2011). Mevlevî Ayinleri, Makamlar ve Geçkiler, Kristal Ltd. Şti, İstanbul.
- Hafız, M. (2022). Müzik ve Felsefe, Klasik Dönem İslam Filozoflarının Müzik Felsefeleri, Klasik Yayınları, İstanbul.
- Hegel, G.W.F. (2019). Estetik Güzel Sanat Üzerine Dersler, Kırmızı kedi Yayınevi, İstanbul.
- Karadeniz, M. E. (1965), Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Koç, T. (2021). İslâm Estetiği, İslam Yayınları, Ankara.
- Leaman, O. (2019). İslam Estetiğine Giriş, Küre Yayınları, İstanbul.
- Popescu-Judet, E. (2002). Tanburî Küçük Artın, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Özalp, N. (1986). Türk Musikisi Tarihi Derleme, TRT Basılı Yayınlar Müdürlüğü Yayın No.200, Ankara.
- Öztuna, Y. (1987). Türk Mûsikîsi Teknik ve Tarih, Kent Basımevi, İstanbul.
- Pekin, E. (1999). Sarayda Mûsikî, Sultan Bestekârlar Cd/Kitap, Kalan Müzik Yapım, İstanbul.
- Savaş, R. (2019). İslam'ın İlk Asrında kadın, Siyer Yayınları, İstanbul.
- Vural, F. G. (2011). İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya.
- Zeydân, C. (2015). İslâm Uygarlıkları Tarihi, Cilt 2, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ziss, A. (1984). Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik, De Yayınevi, İstanbul.

#### MAKALE:

- Abbott, L. (1997). "Textual Counterpoint and Musical Metaphor in Ahmed-i Dâ'î's Book of the Harp, Çengname, International Journal of Music in Turkey", Boyut Publishing Group, 1(1): 4-15.
- Arıcan, M. K. (2006). "Hegel'in Estetik/Sanat Anlayışı ve Din ile ilişkisi", C.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, 10 (2):193-215.
- Ateş, E. (2007). "İslam Sonrası Türk Musikisinde Oluşan Formların İbadet Hayatında Oluşturduğu Estetik Değerler", S:D:Ü: İlâhiyat Fakültesi Yayınları, 20 (8):157-160.

#### ANSİKLOPEDİ:

- Ayvazoğlu, B. (200). "İlmü'l-Cemâl", T.D.V. İslâm Ansiklopedisi, 22 :146-148, İstanbul.
- Devellioğlu, F. (1990). "Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat", 1: 472, Ankara.

#### SEMPOZYUM/BİLDİRİ:

- Tartı, N. (2014). "Sanat ile Dînin Bazı Ortak Yönleri Üzerine Bir Deneme", İslâm ve Sanat, Tartışmalı İlmî Toplantı, Prof. Dr. Yıldırım ÖZBEK, Akdeniz Üniversitesi İlahiyat Fakültesi/İslâmî İlimler Araştırma Vakfı (İSAV), 33-44, Antalya.

## ISFAHAN SAZ SEMÂÎ

Usûl: Aksak Semâi

Beste: Fârâbi  
(870-950)

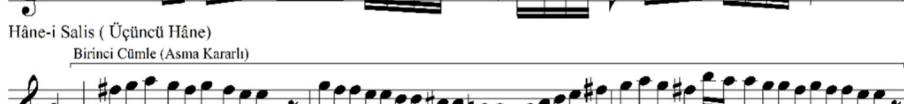
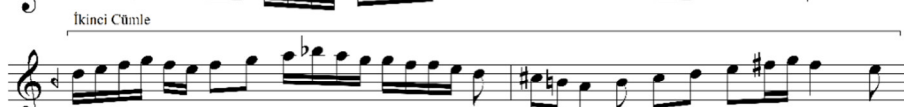
Hâne-i Evvel-Serhane (Birinci Hâne)



Mülazime (Teslim)  
Tam Cümle



Hâne-i Sani (İkinci Hâne)



Mürekkep Nüm Sofyan

Hâne-i Rabi (Dördüncü Hâne)





Handwritten musical score on two pages. The left page is numbered 17 and the right page is numbered 18. The title at the top left is "Farok" with other handwritten notes in Persian/Arabic script. The music is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and melodic lines. There are several red annotations and corrections on the left page. At the bottom of the left page, there is a stamp: "TDV İSAM KTP, Cüneyd Kosal Arşivi, No: 0-77/0-1". At the bottom of the right page, there is a stamp: "TDV İSAM KTP, Cüneyd Kosal Arşivi, No: 0-77/0-2".

Handwritten musical score on two pages. The left page is numbered 71 and the right page is numbered 72. The title at the top left is "İskender" with other handwritten notes. The music is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and melodic lines. At the bottom of the left page, there is a stamp: "TDV İSAM KTP, Cüneyd Kosal Arşivi, No: 0-77/46-1". At the bottom of the right page, there is a stamp: "TDV İSAM KTP, Cüneyd Kosal Arşivi, No: 0-77/46-2".

