

SANATIN GÖLGESİNDE

EDİTÖR: Doç. Dr. Recep USLU

YAZARLAR

Prof. Dr. Erdem ÜNVER

Doç. Dr. Recep USLU

Dr. Öğr. Üyesi Derya Uzun AYDIN

Dr. Öğr. Üyesi İpek Fatma ÇEVİK

Dr. Öğr. Üyesi Selin OYAN

Öğr. Gör. Tahsin BOZDAĞ

Arş. Gör. Emirhan GÜLER



İKSAD
Publishing House

SANATIN GÖLGESİNDE

EDİTÖR

Doç. Dr. Recep USLU

YAZARLAR

Prof. Dr. Erdem ÜNVER

Doç. Dr. Recep USLU

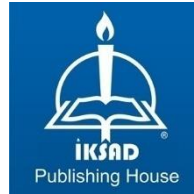
Dr. Öğr. Üyesi Derya Uzun AYDIN

Dr. Öğr. Üyesi İpek Fatma ÇEVİK

Dr. Öğr. Üyesi Selin OYAN

Öğr. Gör. Tahsin BOZDAĞ

Arş. Gör. Emirhan GÜLER



Copyright © 2020 by iksad publishing house
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced,
distributed or transmitted in any form or by
any means, including photocopying, recording or other electronic or
mechanical methods, without the prior written permission of the publisher,
except in the case of
brief quotations embodied in critical reviews and certain other
noncommercial uses permitted by copyright law. Institution of Economic
Development and Social
Researches Publications®
(The Licence Number of Publicator: 2014/31220)
TURKEY TR: +90 342 606 06 75
USA: +1 631 685 0 853
E mail: iksadyayinevi@gmail.com
www.iksadyayinevi.com

It is responsibility of the author to abide by the publishing ethics rules.
Iksad Publications – 2020©

ISBN: 978-625-7897-19-8
Cover Design: İbrahim KAYA
June / 2020
Ankara / Turkey
Size = 16 x 24 cm

İÇİNDEKİLER

EDİTÖRDEN

ÖNSÖZ

Doç. Dr. Recep USLU..... 1

BÖLÜM 1

EVRENSEL SORUNLAR VE ÇÖZÜMÜNDE SANATIN ROLÜ ÜZERİNE

Prof. Dr. Erdem ÜNVER..... 5

GİRİŞ..... 7

İHTİYAÇLAR, SORUNLAR VE SANAT 27

SONUÇ 29

KAYNAKÇA 32

BÖLÜM 2

MÜZİK TEORİSYENİ MEHMET LADİKİ YENİ SİSTEMCİ Mİ? HAYATI, ESERLERİ VE KAYNAKLARI HAKKINDA YENİ BULGULAR

Doç. Dr. Recep USLU..... 35

GİRİŞ..... 37

BULGULAR 39

1-YAZAR VE ESERLERİ HAKKINDA YENİ BULGULAR 39

2-LADİKİ MÜZİK ESERLERİNİN KAYNAKLARI..... 49

3-LADİKİ YENİ SİSTEMCİ Mİ? SON SİSTEMCİ Mİ? HANGİ MÜZİK
EKOLÜNE BAĞLIDIR? 54

SONUÇ 60

KAYNAKÇA 64

BÖLÜM 3

LADİKLİ'NİN MAKAM-AVAZE PERDELERİ YENİ SİSTEMCİLERİN REKABETİ Mİ? KAYNAKLAR ÜZERİNDEN MÜZİKOLOJİK DEĞERLENDİRME

Doç. Dr. Recep USLU	67
GİRİŞ.....	69
PROBLEM CÜMLESİ.....	69
MAKALENİN AMACI	70
KAYNAKLAR VE ARAŞTIRMALAR.....	71
YÖNTEM.....	75
BULGULAR	77
ON İKİ MAKAM VE YEDİ AVAZE.....	114
KAYNAKÇA	121

BÖLÜM 4

ARTIRILMIŞ GERÇEKLİK UYGULAMALARINDA ÜÇ BOYUTLU MODELLEME KULLANIMI

Dr. Öğr. Üyesi İpek Fatma ÇEVİK	125
GİRİŞ.....	127
1. ARTIRILMIŞ GERÇEKLİK.....	129
2. ÜÇ BOYUTLU ORTAM VE MODELLEME.....	137
3. ARTIRILMIŞ GERÇEKLİK ORTAMLARINDA ÜÇ BOYUTLU MODELLEME KULLANIMI	140
SONUÇ	144
KAYNAKÇA	146

BÖLÜM 5

TİYATRODA SAHNE TASARIMI VEYA DEKOR OLUŞTURULMASINDA, RESMİN DIŞINDA MODERNLİĞİN GETİRİSİ SANATSAL ÇIKARIMLAR

Dr. Öğr. Üyesi Derya Uzun AYDIN.....	151
GİRİŞ.....	153
1. ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ.....	153
2. TİYATRO VE DEKOR ANLAYIŞI.....	154
3. DEKOR VE SAHNE TASARIMLARINDAN ÇIKARIMLARA DOĞRU	156
4. SAHNENİN GÖRÜNMEZ KAHRAMANLARI: DEKOR SANATÇILARI, YÖNETMENLER VE SAHNE DESİNATÖRLERİ	157
DEĞERLENDİRME	174
KAYNAKÇA	178

BÖLÜM 6

ADİYAMAN İLİ UZUN HAVA FORMUNDAKİ ESERLERİN İÇERİK ANALİZİ

Arş. Gör. Emirhan GÜLER, Dr. Öğr. Üyesi Selin OYAN	181
GİRİŞ.....	183
1. TÜRK HALK MÜZİĞİ.....	184
2. ADİYAMAN İLİNDE TÜRK HALK MÜZİĞİ	188
3. ADİYAMAN İLİNDE GAZEL OKUMA GELENEĞİ.....	189
SONUÇ	218
KAYNAKÇA	221

BÖLÜM 7

SERAMİK OBJELERDE GELENEKSEL TÜRK EBRU SANATI VE DEMİR OKSİT ORANI YÜKSEK İNJEKT YAZICI TEKNİĞİNİN UYGULANABİLİRLİLİĞİ BAKIMINDAN DENEME ÇALIŞMALARI

Öğr. Gör. Tahsin BOZDAĞ	223
GELENEKSEL TÜRK EBRU SANATI	226
GELENEKSEL TÜRK EBRU SANATINDA KULLANILAN RENKLENDİRİCİLER.....	228
GELENEKSEL TÜRK EBRU SANATINDA KULLANILAN TOPRAK BOYALARIN YAPIM AŞAMALARI.....	228
SERAMİK SANATINDA KULLANILAN MEKANİKSEL BASKI TEKNİKLERİ	229
BASKI YÖNTEMLERİNDEN DEKAL BASKI TEKNİĞİ	232
BASKI TEKNİĞİ OLARAKTAN UYGULANAN DEKAL UYGULAMASININ YAPIM SIRALANIŞI	233
GELENEKSEL TÜRK EBRU SANATININ SERAMİK NESNELERE UYGULANMASI SÜRECİ.....	234
DEKAL BASKI TEKNİĞİNİN GELENEKSEL TÜRK EBRUSU UYGULANMIŞ SERAMİK YÜZEYLERE TAŞINMASI	235
ÖRNEK ÇALIŞMALAR	237
KAYNAKÇA	240

ÖNSÖZ

İKTİSADİ KALKINMA VE SOSYAL ARAŞTIRMALAR ENSTİTÜSÜ (İKSAD) tarafından desteklenen çeşitli alanlarda uluslararası yayınlar arasında Sanat Alanına yer verilmesi Dünya Bilim tarihinde çeşitli araştırmacılara araştırmalarını sunma şansı vermiştir. Bu amaçla 2020 yılında yayınlanması planlanan bu Uluslararası Güzel Sanatlar Alanına sunulan kitapta ele alınan konular sanat kavramı etrafında yazılan yazılardan oluşmaktadır.

Birinci yazıda Prof. Dr. Erdem Ünver sanat terimini evrensel boyuttaki sorunlar karşısında ele almıştır. “Evrensel Sorunlar ve Çözümünde Sanatın Rolü Üzerine” başlıklı yazısında Birleşmiş Milletlerin 1945 yılında kuruluş amaçları ve temel ilkeleri üzerinden kendisine bağlı kuruluşların yaptığı çalışmalar ve onların tespit ettikleri küresel sorunları öncelikle sıralar. Bu tespitlere göre açıklıkla başlayan on yedi küresel sorun vardır. Asıl sorun ise bu kuruluşu destekleyen ülkelerin gizli amaçlarında bulunmaktadır. Makalede ülkelerin gizli amaçlarını gerçekleştirmek için destekledikleri savaş, terör, çevre kirliliği, obezite vs gibi küresel sorunlar ortaya konmaktadır. Bu zorlu sorunlar karşısında sanatın nasıl anlaşılması gerektiği ve sanatçıya düşen görevler konusuyla makale sonlanmaktadır.

İkinci yazı Doç.Dr.Recep Uslu'nun,“Müzik Teorisyeni Mehmet Ladiki Yeni Sitemci mi?” başlıklı sorgulayan akademik yazısıdır. Başlıktan anlaşılacağı üzere Türk müziği tarihinde on beşinci yüzyılın önemli müzik teorisyenlerinden biri olarak meşhur olan Mehmet Ladiki'nin (popüler yazım şekliyle Ladikli Mehmet), yine Türk müziği tarihinde görülen iki ekolden hangisine ait olduğu sorgulanmaktadır. Türk

müzikologları arasında bu müzik teorisyeninin Sistemci ve Yeni Sistemci ekollerden hangisine ait olduğu konusunda çelişkili ifadeler kullanılmaktadır. Bu yazıda anılan ekoller arasında Anadolu'da yükselen Yeni Sistemci Ekolden sayılıp sayılamayacağı sorgulanmaktadır. Bu sorgulamadan önce Mehmet Ladiki'nin hayatı, hakkında bilinmeyenler yeni bulgularla zenginleştirilmiş, eserlerinin kaynakları sorgulanarak, Mehmet Ladiki'nin müzik teorisi bilgisinin gerçekliği hakkında yeni tespitlere değinilmiştir.

Üçüncü yazıda, aynı yazarın Ladiki'nin eserlerinde on iki makam ve yedi avaze için verdiği iki farklı dizileri ele alan yazısıdır. Makale, bir taraftan bir önceki yazıyı ve bu konuda araştırma yapan müzikologların fikirlerini desteklemekte ve Ladiki'nin hem Sistemci ekole mensup Meragi'den hem de Yeni Sistemci ekolün takipçisi olan Anadolu edvar yazarlarının görüşlerinden aktardığı dizilerine yeni değerlendirmeler ve bakış açıları getirmektedir. Diziler büyük bir dikkatle yazılmıştır. Sonuçlar kısmı, yazının işlediği bulgulardan derlenmiş bazı yeni tespitleri içermektedir.

Dördüncü yazı Dr. Öğr. Üyesi İpek Fatma Çevik'e aittir. “Arttırılmış Gerçeklik Uygulamalarında Üç Boyutlu Modelleme Kullanımı” başlıklı akademik araştırmasına “küresel köy” terimiyle başlar. Bu terim Dünyanın durumunu ifade eden yeni bir terimdir. Bir yönüyle Türk kültüründe iki kişinin hiç ummadıkları anda karşılaştıklarında kullandıkları “dünya küçük” deyimini hatırlatmaktadır. Yazıda belirtildiği üzere ileri teknolojik uygulamalar için arttırılmış gerçeklik terimi ve uygulaması yaygınlaşmıştır. Sanal uygulamalar için çeşitli arttırılmış gerçeklik modelleri olduğu ifade edilerek, bunlardan biri

olan üç boyutlu modelleme kullanımını örneklerle göstermeye çalışmış bir araştırmadır. Bu modellemenin sanatta perspektifin teknolojik uygulaması olarak düşünülerek, gerçekte teknolojik iletişim konusuna daha yakın olmasına rağmen, sanat tasarımını da yakından ilgilendirmektedir.

Beşinci yazı Dr. Öğr. Üyesi Derya Uzun Aydın'ın yazısıdır. Yazı “Tiyatroda Sahne Tasarımı veya Dekor Oluşturulmasında Resmin Dışında Modernliğin Getirisi Sanatsal Çıkarımlar” başlığını taşımaktadır. Aydın'ın akademik araştırmasında sahne dekoru oluşturmanın modern bakış açılarıyla ve teknik imkanlarla oluşturulan tasarım yeniliklerinden örnekler verilmektedir. Sahne tasarımında çeşitlilik yanında çarpıcı örneklerle makalesini zenginleştirmiştir.

Altıncı yazı Araştırma görevlisi Emirhan Güler ile Dr. Öğr. Üyesi Selin Oyan'ın yazısıdır. Ortak yazarlı akademik yazının başlığı “Adıyaman İli Uzun Hava Formundaki Eserlerin İçerik Analizi” şeklindedir. Yazıda Türk Halk Müziği türü uzun havaların Türk Halk müziği türleri içindeki yeri konusuna değinilmiştir. 30 kadar Adıyaman uzun hava formundaki türkü analiz edilmiştir. Her birinin dizisi üzerinden makamları tespit edilmiştir. Türküler Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyatı bakış açısıyla karar sesi, güçlüsü, yedeni, seyir karakteri, genişlemesi, ses aralığı, pes ve tiz sesleri açılarından tespitlerle analiz edilmiştir.

Yedinci yazı Öğr. Gör. Tahsin Bozdağ'ın yazısıdır. Akademik yazısının başlığı “Seramik Objelerde Geleneksel Türk Ebru Sanatı Ve Demiroksit Oranı Yüksek İnjekt Yazıcı Tekniğinin Uygulanabilirliği Bakımından Deneme Çalışmaları” şeklindedir. Türk Ebru Sanatı hakkında genel

bilgiler verdikten sonra ebru sanatında kullanılan renklendiriciler, toprak boyaların yapım aşamaları, mekanik baskı teknikleri, Dekal baskı tekniği, Dekal uygulamasının yapımı, ebrunun seramik nesnelere uygulanması, Dekal uygulamasının ebrulu seramik yüzeylere taşınması arabaşlıklarını taşıyan yazı, seramik örneklerle sona ermektedir.

İKSAD'ın Uluslararası Güzel Sanatlar Araştırmaları bölümü çok renkli alanların incelemelerini bir araya getirmiştir. Bu bölüm, güzel sanatlar felsefesini de içeren sanat felsefesi yada sanat sosyolojisini ilgilendiren yazıyla başlar. Yayının bu bölümü, bir taraftan işitsel veya duysal sanatlarda yer alan müzik; görsel sanatlarda yer alan ebru, tiyatro, sahne ve dekor tasarımı, görüntü tasarımı; diğer taraftan iletişim sanatı içinde yer alan teknolojik gelişmelerde çok kullanılan sanat tasarım alanlarını içerdii için çok renkli bir sanat bölümünden oluşturulmuştur. İKSAD'ın bu uluslararası yayını, bir taraftan farklıymış gibi sınıflandırılan alanları ortak bir “Sanat” başlığında birleştirilmesi küreselleşen akademik dünyanın disiplinlerarası akademik anlayışına güzel bir örnek teşkil etmektedir.

Bu yayının gerçekleşmesini sağlayan İKSAD yayın kuruluşuna, baş editörlük yapan Sn. İbrahim Kaya'ya, yayında emeği geçenlere teşekkür etmek akademik camianın kıymet bilmesi anlamında bir etik borçtur.

2020, Editör
Doç. Dr. Recep USLU

BÖLÜM 1

EVRENSEL SORUNLAR VE ÇÖZÜMÜNDE SANATIN ROLÜ ÜZERİNE

Prof. Dr. Erdem ÜNVER¹

¹ Atılım Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü, Ankara, Türkiye. erdem.unver@atilim.edu.tr

GİRİŞ

Evren çok boyutlu kaosların yer aldığı, değişim ve dönüşüm sürecinin yaşandığı sonsuz bir alandır. Bitmek bilmeyen süreç kendi düzenini oluşturarak devam etmektedir. Dünyamızda meydana gelen doğal olaylar, evrende meydana gelenlerin yanında minimal ölçülerde kalır. Afet kavramıyla ifade edilen bu olaylara ek olarak, insanoğlunun neden olduğu çok yönlü olumsuzluklar, ortak insanlık sorunları bağlamında artarak devam edeceğe benziyor.

Bilim çağının insanlığı, sorunları azaltmak yerine çözümsüzlük boyutuna taşımaktadır. Dünya nüfusunun önemli bir kısmı Abraham Maslow'un ihtiyaçlar piramidinde ifade ettiği fizyolojik ve güvenlik ihtiyaçları boyutunda yaşam mücadelesi verirken, tüm insanlık çok yönlü sorunların baskısı altında yaşamak zorunda. İhtiyaçların sınırsızlığı ve her giderilen ihtiyacın yeni bir ihtiyacı ortaya çıkartma özelliği, olumsuz ortamı daha da genişletmektedir.

Dünya ölçüsünde yaşanan açlık, susuzluk ve özellikle savaşlar bazı ülkeleri ortak tedbir almaya yöneltmiş, 24 Ekim 1945 tarihinde Birleşmiş Milletler Teşkilatı kurulmuştur. Dünyadaki olumsuzlukları neden sonuç ilişkileri bağlamında doğru bir şekilde kavrayabilmek için, Birleşmiş Milletler Teşkilatını irdelemek gerekir. BM adaleti, güvenliği, ekonomik kalkınma ve sosyal eşitliği uluslararası boyutta sağlamayı amaç edinmiş bir kuruluştur. Birleşmiş Milletler Ana Sözleşmesi'nde örgütün amaçlarının açıklımı şöyledir:

1. Uluslararası barış ve güvenliği, anlaşmazlıkların barışçı çözümünü ortak etkin önlemler yoluyla korumak,
2. Ülkeler arasında eşit haklara, halkların kendi geleceklerini belirleme ilkelerine, saygıya dayalı dostça ilişkiler geliştirmek,
3. Uluslara ekonomik, toplumsal, kültürel ve insancıl sorunların çözümünde, ırk, cins, dil ve din ayrımı gözetmeksizin, insan haklarının geliştirilmesinde işbirliği sağlamak,
4. Ülkelerin bu amaçlarla gösterecekleri çabalar arasında uyum sağlayan bir merkez olmak.

Birleşmiş Milletlerin temel ilkeleri ise şöyle belirtilmiştir:

1. Tüm üyeler egemen ve eşittir.
2. Tüm üyeler uluslararası anlaşmazlıklara barış, güvenlik ve adaleti zedelemeyen, barışçı yöntemlerle çözüm aramakla yükümlüdürler.
3. Hiçbir üye ülke, bir başka ülkenin toprağına ve siyasal bağımsızlığına karşı güç kullanmayacak ve güç kullanma tehdidinde bulunmayacaktır.
4. Tüm üyeler BM'nin Ana Sözleşmesi uyarınca girişeceği uygulamaları desteklemekle yükümlüdürler.
5. BM, uluslararası barışı koruma dışında, hiçbir ülkenin iç işlerine müdahale etmeyecektir.

BM'nin kuruluşuna öncülük eden ülkeler ABD, Sovyetler Birliği, İngiltere, Fransa ve Çin Halk Cumhuriyeti'dir. Bu devletler aynı zamanda her konuda veto hakkı bulunan daimi üye statüsündedir.

Merkezi, Amerika Birleşik Devletleri'nin New York kentindedir. Bünyesinde 6 temel kurum bulunmaktadır. Bunlar, Genel Kurul, Güvenlik Konseyi, Ekonomik ve Sosyal Konsey, Vesayet Konseyi, Genel Sekreterlik ve Uluslararası Adalet Divanı'dır.

BM Güvenlik Konseyi'ne bağı kuruluşlar şunlardır:

Ticaret ve Kalkınma Örgütü (UNCTAD), Çocuklara Yardım Fonu (UNICEF), Mülteciler Yüksek Komiseri Ofisi (UNHCR), Dünya Gıda ve Tarım Örgütü (FAO), Dünya Gıda Programı (WFP), Eğitim ve Araştırma Enstitüsü (UNITAR), Kalkınma Programı (UNDP), Silahsızlanma Araştırmaları Enstitüsü (UNIDIR), Sınaî Kalkınma Örgütü (UNIDO), Çevre Sorunları Programı (NEP), Birleşmiş Milletler Üniversitesi (BMU), Birleşmiş Milletler Özel Fonu, Sosyal Kalkınma Araştırma Enstitüsü (UNRISD), Kadının İlerlemesi İçin Uluslararası Araştırma ve Eğitim Enstitüsü (UN-INSTRAW), Uluslararası Arama Kurtarma Danışma Grubu, Uluslararası Atom Enerjisi Kurumu (IAEA), Uluslararası Sivil Havacılık Örgütü (ICAO), Uluslararası Tarımsal Kalkınma Fonu (IFAD), Uluslararası Çalışma Örgütü (ILO), Uluslararası Denizcilik Örgütü (IMO), Uluslararası Para Fonu (IMF), Uluslararası Telekomünikasyon Birliği (ITU), Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü (UNESCO), Birleşmiş Milletler Endüstriyel Gelişme Örgütü (UNIDO), Dünya Turizm Örgütü (UNWTO), Dünya Posta Birliği (UPU), Dünya Bankası (WB), Dünya Sağlık Örgütü (WHO), Dünya Fikri Mülkiyet Örgütü (WIPO), Dünya Meteoroloji Örgütü (WMO)'dur.

Birleşmiş Milletlerin Küresel Hedefler başlığı altında belirlediği konular ortak sorunların bir kısmını ifade etmektedir. Bu sorunlar: 1- Yoksulluk, 2- Açlık, 3- Sağlıklı bireyler yetiştirebilme, 4- Nitelikli eğitim, 5- Toplumsal cinsiyet eşitsizliği, 6- Temiz su ve sıhhi koşullar, 7- Erişilebilir temiz enerji, 8- İnsana yakışır iş ve ekonomik büyüme, 9- Sanayi, yenilikçilik ve altyapı, 10- Eşitsizliklerin azaltılması, 11- Sürdürülebilir şehir ve yaşam alanları, 12- Sorumlu tüketim ve üretim, 13- İklim eylemi, 14- Sudaki yaşam, 15- Karasal yaşam, 16- Barış, adalet ve güçlü kurumlar, 17- Hedefler için ortaklıktır.

Birleşmiş Milletlerin kuruluş amacı, küresel hedefleri ve ortak insanlık sorunları irdelediğinde, asıl niyetin gizlendiği ve sorunların çözümünde iyi niyetli olunmadığı, kuruluş amaçları doğrultusunda samimi çaba harcanmadığı görülecektir. Çünkü bu teşkilatı kuran emperyalist ülkeler sorunları çözmek yerine, sürekli arttırmakta, çok yönlü emperyalist hedefler, yapay nedenler arkasına gizlenmektedir. Aşağıda açıklanan sorunlar ve veriler bu kanaati desteklemektedir.

Savaşlar: Savaş, başka topluluklar üzerinde tahakküm kurarak, egemenliklerini sonlandırmak amacıyla öldürme, yok etme yönteminin kullanılmasıdır. Neden olarak toprak, vatan, din gibi değerler gösterilse de asıl neden gizlenen emperyalist niyettir. Bu niyet, menfaatlerinin kesiştiği noktada şiddet kullanımıyla eyleme dönüşür. Arzu edilen şey düşman olarak görülen karşı tarafa kendi iradesini kabul ettirmeyi ve teslim olmayı sağlamaktır. Savaşlar, devletler için yaşamak ya da mahvolmaya giden bir yola dönüşebilir (Varlık, 2013, s.116)

İhtiyaçların sonsuz, kaynakların kısıtlı olması ya da başka nedenler bilim çağında savaşların nedeni olmamalıdır. Ahlak dışı ve vahşet olarak değerlendirilmesi gereken bu olgu, toprak kazanmanın, zengin toprakları sömürmenin, koloni kurmanın ya da başka nedenlerin savaş nedeni olmaktan çıkartılması gerekmektedir.

Savaşların devam etmesi, gelişen teknolojiyle üstün kabiliyetli silahların üretilmesine, ülke ekonomilerinin silahlanmaya yönlendirilmesine yol açmaktadır. Silah üreten gelişmiş ülkeler insanlık, demokrasi gibi bazı değerlerle savaşlara meşru bir hüviyet kazandırmaktadır.

Güçlü ekonomik yapılar güçlü silahlı kuvvetler oluştururlar. Saldırgan emperyalist ülkelere karşı askeri anlamda güçlü olmak isteyen ülkeler gelişme yönünde kullanacakları ekonomik güçlerini silaha yöneltmektedirler. Her durumda, emperyalist ülkeler uluslararası ilişkileri ve ekonomiyi istedikleri gibi kontrol etmektedirler. Uygun gördükleri zamanda savaş ekonomisini, terör ekonomisini ya da ekonomik savaşı devreye sokmaktadırlar (Varlık, 2013, s.118).

Ülkeler zorunlu olarak silah alırken, silah sanayi daha da güç kazanmakta, dünyanın refahı ve barışına yönlendirilmesi gereken finansman savaş ekonomisine aktarılmaktadır. Başka bir deyişle sözü edilen emperyalist tutumlar, savaştan yana olmayan ülkelerin kendilerini korumak adına önlemler almasına ve tüm dünyanın aynı yönde hareket etmesine neden olmaktadır. Savaşlar ideolojik sistemlere göre kategorize edilemeyeceğine göre, sömürü ve hâkimiyet duygusunun tüm ideolojilerde varlığından söz edilebilir.

Günümüzde savaş sadece silahlı kuvvetlerle olmamaktadır. Gelişmiş ülkelerin aldıkları ekonomik kararlar, gelişmekte olan ya da geri kalmış ülkelerin ekonomilerinin daha da kötüleşmesini sağlamaktadır. Kan ve vahşetin dünyada yaşamanın doğal bir sonucu olduğu inancı bilinçlere kazınmaktadır.

Oysa savaş yerine, sanat ve barış, çağdaş insan olmanın bir gereğidir. Sanatçı kimliği barıştan yana taraf olmayı zorunlu kılar. Çünkü sanat, hoşgörü, sevgi ve saygıyı benimser. Picasso, Guernica adlı tablosuyla savaşın insanlık vahşeti olduğunu anlatırken, tüm insanları savaşa karşı duyarlı olmaya çağırmaktadır. Sanat düşmanlığa ilham verdiği gibi barışa da ilham verir. Bu nedenle sanatın barıştan yana yönü ön plana çıkartılmalıdır.

Terörizm: Terör kelimesi korkutmak, ürkütmek, sindirmek anlamına gelen Latin kökenli “terrere” kelimesine dayanır. Siyasi bir kavram olarak ilk defa Fransız Devrimiyle kullanılmaya başlanmıştır. Zamanla uluslararası bir boyut kazanarak ülkeler için büyük tehdit haline gelmiştir. 1926 yılında Romanya'nın “Terörizmin Bastırılmasının Evrenselleştirilmesi İçin Uluslararası Sözleşme” önerisini Milletler Cemiyeti'ne öneri olarak sunması, terörün siyaset ve hukuk alanına yönlendirilmesinde önemli bir gelişmedir.

Fransız Devriminden sonra ulus-devlet modelinin önce Avrupa'da daha sonra dünyada yaygınlaşması, terörizmin yeni boyutlar kazanmasına neden oldu. Fransa'da devrimi izleyen yıllarda, vatanları için mücadele edenlerin, giyotinle idam edildiği dönemde terör kelimesi vatanına bağlı, vatanını seven anlamına gelmekteydi (Çiftçioğlu, 2006, s.49).

Günümüzde terörün boyutu teknolojik gelişmelerle en önemli sorunlardan biri haline dönüştü (Güzel, 2002, s.10). Siyasi gelişmeleri yönlendirecek bir boyut kazandı. 28 Haziran 1918 tarihinde Sırp milliyetçisinin terörist bir eylemle, Arşidük Ferdinand'ı Saraybosna'da öldürmesi I. Dünya Savaşına yol açan önemli olaylardan birisiydi (Öktem, 2007, s.115).

Bugün dünyanın her yerinde görülen terör eylemleri kapsamı, amacı, yöntemi ve ilişkileri bakımından farklı isimlerle anılmaktadır. Bunlar:

- 1-Ulusal Terörizm: Ülke içinde ve dış yardımsız terör eylemleridir (Taşdemir, 2006, s. 34).
- 2- Uluslararası Terörizm: Uluslararası ilişkileri bulunan terördür. 1960'lı yıllardan sonra başlamıştır. Yapılan eylemin sonucundan muhtelif milletlere mensup fertlerin çıkarları olursa veya bu eylemden etkilenirse, terörizm o zaman "uluslararası" vasıf kazanmış olur (Çora, 2008, s. 24).
- 3-Uluslararası Terörizm: Terörizmin uluslararası eylem boyutuna ulaşmasıdır. 1970'li yıllardan sonra görülmeye başlandı. Uluslararası terörizmi uluslararası terörizmden ayıran önemli fark, terörist örgütler tarafından gerçekleştirilen operasyonların herhangi bir devlet tarafından yönetilmemesi, kontrol edilmemesidir (Taşdemir, 2006, s.334-37).
- 4-Devlet Terörizmi: Otoriter devlet yapılarında mevcut sistemi korumak amacıyla terörün araç olarak kullanılmasıdır. Devlet, hükümete muhalif olan grupları yok etmeyi ve ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır (Kastanidou, 2004, s. 18-19).

5-Devlet Destekli Terörizm: Devletlerin dış siyasetlerinde terörizmi kullanmasıdır. Bu terörün en somut örneği, ABD liderliğinde emperyalistlerin, PKK terör örgütünü desteklemeleri, korumaları ve onların eylem güçlerini sürekli canlı tutmalarıdır.

6-Etnik Terörizm: Bir etnik gruba mensup kişilerin yaptıkları terör eylemleridir.

7-Siber Terörizm: Bilgisayar sistemlerinin bireylerin, toplumların ya da hükümetlerin aleyhinde kullanılmasıdır. Siber terörizmde amaçlar politik, dini, askeri olabilir (Mazari ve diğerleri, 2015, s.12).

Ne olursa olsun terörizm, can ve mal güvenliğine yönelik tehlikeleriyle ortak insanlık sorunudur ve artarak devam etmektedir. Terörün aktörü insan olduğuna göre, sanat eğitimiyle çocuklarda, gençlerde barış içinde yaşama duygusu geliştirilmeli, sanatçılar şiddet içermeyen insani mücadele farkındalığı yaratacak sanatsal ürünler vermelidir. Sanatın değiştirici, önleyici gücü şiddetin azaltılması yönünde kullanılmalıdır.

Mültecilik: İşlerini, evlerini, yakınlarını kaybeden ya da kaybetme korkusu yaşayan insanlar, büyük acılarla hiç tanımadıkları ülkelere sığınıyorlar. Yok edici savaş ortamından uzaklaşarak, canlarını kurtarmak için ya da ülkelerindeki açlıktan kurtulmak isteyen yoksul insanlar insani bir duygu ve kaygıyla mülteci durumuna düşüyorlar. Çaresizlikten gerçekleşen bu davranış meşru sayılarak uluslararası hukukla teminat altına alınmıştır (www hukuki haber-Kesici). İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi her insanın eşit ve özgür olduğunu, dünyanın her yerinde yaşayabileceğini ifade etmektedir.

Birleşmiş Milletler İnsan Hakları Komisyonu 1946 yılında oluşturuldu. Mültecilerle ilgili ilk düzenleme ise 1951 yılında yapıldı. Mülteciliğin II. Dünya Savaşı sonrası önemli bir sorun haline gelmesi böyle bir düzenlemeyi zorunlu kıldı. 1951 yılında Cenevre’de düzenlenen ve yetersiz görülen Mültecilerin Hukuki Statüsüne İlişkin Sözleşme, 1967 yılında Mültecilerin Hukuki Statüsü Protokolü olarak yeniden düzenlendi. Protokol, mülteciyi, “İrki, dini, tabiiyeti, belli bir toplumsal gruba mensubiyeti veya siyasi düşünceleri yüzünden zulme uğrayacağından haklı sebeplerle korktuğu için vatandaşı olduğu ülkenin dışında bulunan ve bu ülkenin korumasından yararlanamayan ya da söz konusu korku nedeniyle, yararlanmak istemeyen yahut tabiiyeti yoksa ve bu tür olaylar sonucu önceden yaşadığı ikamet ülkesinin dışında bulunan, oraya dönemeyen veya söz konusu korku nedeniyle dönmek istemeyen her şahıstır” şeklinde tanımlar (www.multeci.org.tr).

Konuyu daha doğru biçimde kavrayabilmek için, mülteci dışında, sığınmacı, göçmen, düzensiz göçmen, kaçak göç kavramlarını da tanımlamakta fayda var. Sığınmacı, sözü edilen nedenlerle ülkesini terk eden, sığınma talebi gittiği ülkenin ilgili kurumları tarafından soruşturulan kişidir. İskân Kanunu Madde 3/3’e göre “Türkiye’de yerleşmek maksadıyla olmayıp bir zaruret ilcasıyla muvakkat oturmak üzere sığınmacılara sığınmacı denir” açıklaması yapılmıştır. Yerleşmek maksadı taşımayan, sığınma talebi kabul edilen kişi mültecidir. Göçmen için Birleşmiş Milletler uluslararası bir tanım yapmamakla birlikte, göçün sebebinden ve statüsünden bağımsız, ikamet ettiği

ülkeden ayrılarak başka bir ülkeye giden kişi şeklinde bir ifade kullanılmaktadır. Her mülteci bir göçmen sayılsa da, her göçmen bir mülteci değildir. Düzensiz göçmenin de uluslararası bir tanımı bulunmamaktadır. Gereken izin belgelerine sahip olmaksızın başka bir ülkeye giriş yapan, yerleşen ve orada çalışan olarak tanımlanabilir. Geçerli bir pasaport ya da seyahat belgesi olmaksızın kendi ülkesinden ayrılması söz konusudur. Burada idari bir ihlal söz konusudur ve suç isnadı yapılmaz (<http://www.dw.com>- Özdemir).

Mültecilerin dünyada durumuna bakıldığında Birleşmiş Milletler'in aldığı kararların tam olarak uygulanmadığı ve mültecilerin büyük zorluklarla karşılaştıkları görülmektedir. Gittikleri ülkede kabul edilmek bir yana, işkencelere tabi tutuldukları, geldikleri ülkelere geri gönderildikleri durumlara şahit olmaktayız. Çoğunun kabul edildikleri ülkelerde depresyon geçirdikleri, psikolojik travmalar yaşadıkları tespit edilmiştir. Yaşadıkları ortamlar genellikle insani olmaktan uzaktır.

Amerika Birleşik Devletleri, İsveç, Norveç, Kanada ve Avustralya almak istedikleri mültecileri yaşları, cinsiyetleri, eğitim ve sağlık durumlarına göre tercih ederken, diğer ülkeler almakta zorluklar çıkartmaktadır (<http://bianet.org>). Bu insanlar, yeterli beslenememekte, eğitim ve sağlık hizmetlerinden yeterince yararlanamamakta, sosyal ve kültürel ihtiyaçları tam olarak karşılanamamaktadır.

Ortadoğu'da emperyalist ülkelerin neden olduğu iç savaşlar ve müdahaleler nedeniyle Türkiye büyük ölçüde mülteci akınına uğradı. İnşa ettiği yerleşim alanlarıyla iskân, sağlık, eğitim sorunlarına gücünün üzerinde yaptığı ekonomik yardımlarla dünyaya örnek bir

tavır gösterdi. Ancak Birleşmiş Milletler ve gelişmiş Avrupa ülkeleri üzerlerine düşen yükümlülükleri yerine getirmediler.

Birleşmiş Milletlerin irtica terminolojisinde güvenli ülke kavramını ikiye ayrılmaktadır. Birincisi mülteciliğin oluşmasına izin vermeyen ülkeler, ikincisi ise iltica arayışındakilerin sığınabilecekleri ülkedir. Uluslararası Af Örgütü'nün olumsuz raporuna karşın, Türkiye'nin bu anlamda güvenli ülke olarak değerlendirilmesi gerektiği söylenebilir. Örgütün 2016 yılında hazırladığı raporda (Avrupa ülkelerinin yükümlülüklerini yerine getirmediği bir süreçte) Türkiye'de sığınmacılara etkili koruma sağlanmadığının ve güvenli ülke olmadığının vurgulanması bilinçli bir siyasi haksızlığın göstergesidir (<http://www.dw.com>-Özdemir).

Mültecilikte güvensizlik ve süresizlik duygusu bireyleri üst düzeyde mutsuz eder. Kendi yaşam ortamından uzaklaşarak parçalanmış hayatları yeniden kurmaya yönelik çabalar içinde, sanat etkin biçimde gücünü gösterebilir. Her şeyden önce yöneticiler kendi ülkelerinde adaleti, güveni, barışı sağlayacak kararlar almaya yönlendirilecek duyguların oluşmasına katkı vermelidir.

Çevre Kirliliği: Çevre, canlıların yaşamını sürdürdüğü ortamdır. 2006 yılında değiştirilen çevre kanunu “canlıların yaşamları boyunca ilişkilerini sürdürdükleri ve karşılıklı olarak etkileşim içinde buldukları biyolojik, fiziksel, sosyal, ekonomik ve kültürel ortam” şeklinde bir tanımlama yapmaktadır. Toprak, su ve hava çevrenin fiziksel; bitkiler, insanlar, hayvanlar ve bakteriler-mantarlar biyolojik unsurlarını oluştururlar.

Çevre kirliliği; 1- Çevre özelliklerine göre, 2- Unsurlarına göre, 3- Kirlетici kaynaklara göre üç başlıkta incelenebilir.

1-Çevre özelliklerine göre kirlilik: Fiziksel, kimyasal ve biyolojik kirlenmeyi içerir.

a- Fiziksel kirlenme: İnsan, hayvan ve bitki sağlığını tehlikeye sokacak ev ve fabrika atıklarının neden olduğu kirlетmedir. Toprağa, suya ve havaya bırakılan katı, sıvı ve gaz atıklar fiziksel kirliliğe sebep olmaktadır. Günümüzde fiziksel kirlenme denizleri de kapsayacak boyutlara ulaşmıştır. Boş alanlara bırakılan kent atıkları, tarım arazilerine yapılan beton binalar gözle görülür kirlenmelerin nedenlerinden bazılarıdır.

b- Kimyasal Kirlenme: Toprak, su ve havanın canlılar için yaşamsal sorun teşkil edecek derecede kirliliğe ulaşmasını ifade eder. Katı atıkların oluşturduğu metan gazı ve diğer zararlı gazlar, fabrika bacalarından atmosfere bırakılan gazlar havanın kimyasal kirlenmesine, suya bırakılan fabrika atıkları suyun kimyasının değişmesine, toprağa bırakılan atıklar da toprağın canlılık özelliğinin yok olmasına neden olmaktadır.

c- Biyolojik kirlenme: Mikroorganizmalar, bir düzine bakteri türü ile mikotoksijenik küflerden oluşur. Korunmadıklarında bozularak havada, suda, toprakta canlılarda hastalıklara ve ölümlere neden olan patojen mikroorganizmalara dönüştükleri bilimsel olarak kanıtlanmıştır (<http://www.mikrobiyoloji.org>). Fabrika sıvı atıkları ve kanalizasyon sularının toprağa, akarsulara, göllere ve

denizlere akıtılması, sözü edilen mikrobiyolojik kirlenmeye neden olmaktadır.

2- Unsurlarına Göre Kirlilik: Çevre unsurlarına göre çevre kirliliği on bir başlık altında değerlendirilebilir. Bunlar: a- Toprak kirliliği, b- Su kirliliği, c- Hava kirliliği, d- Gürültü kirliliği, e- Gıda kirliliği, f- Isıl (Termal) kirlilik, g- Elektromanyetik kirlilik, h- Görüntü kirliliği, 1- Radyoaktif kirlilik, j- Işık kirliliği, k- Uzay kirliliğidir.

a-Toprak Kirliliği: Katı ve sıvı atıklarla toprağın fiziksel, kimyasal ve biyolojik yapısının bozulmasıdır. Toprakta %45 oranında inorganik, %25 oranında su, %25 oranında hava ve %5 oranında organik maddeler vardır. Kirleticiler bu oranları değiştirerek toprakları verimsiz ya da zararlı hale getirmektedir.

b- Su Kirliliği: Yerkürenin $\frac{3}{4}$ 'ü suyla kaplıdır. Bu suyun ancak %0,3'ü kadar kullanılabilir durumdadır. Dünyada insan nüfusunun arttığı, kullanma suyunun azaldığı bir süreç yaşanmaktadır.

c- Hava Kirliliği: Hayatın devamlılığını sağlayan azot, oksijen ve asal gazların oranlarını değiştiren zararlı gazların salınımı büyük sağlık sorunlarına ve ölümlere neden olmaktadır. Kükürt dioksit, azot monoksit, karbon dioksit, hidrojen sülfür, azot dioksit gibi birincil gazların; kükürt dioksit, sülfürik asit, ketonlar ve benzeri ikincil gazların havaya karışımı her geçen gün artarak devam etmektedir.

d-Gürültü Kirliliği: İnsan üzerinde psikolojik ve fizyolojik olumsuzluklar oluşturan zararlı sesler gürültü kirliliğini oluşturur. Plansız büyüyen ve trafik yoğunluğu fazla olan kentlerdeki aşırı gürültü, işitme sorunlarına, kalp atışlarının, kan basıncının değişmesine, öfkelenme ve rahatsızlık duygusuna, iş performansının düşmesine neden olabilmektedir.

e-Gıda Kirliliği: Canlıların tükettiği besinlerin doğal yapılarını bozacak müdahalelerle zararlı duruma gelmesini ifade eder. Gıdalardaki değişim ya da bozulma, fiziksel, biyolojik ve kimyasaldır. Tarım faaliyetlerinde tarım ilaçları, gübreleme, ağır metaller, radyoaktif ve endüstriyel atıkların olumsuz değişimler yapmasını engellemek insanların ve hayvanların sağlığı ve geleceği için zorunludur.

f-Isıl (Termal) Kirlilik: Dünyada ısıyı arttıran yakıtların Resmi Gazetede yayımlanan, Isınmadan Kaynaklanan Hava Kirliliğinin Kontrolü Yönetmeliğinde üç grupta değerlendirildiği görülmektedir. Bunlar: a- Katı yakıtlar: Kömür, taş kömürü, linyit kömürü, turb briketi, antrasit, asfaltit, b- Sıvı yakıtlar: Fueloil, motorin, gaz yağı, etanol, c- Gaz yakıtlar: Hava gazı, doğal gaz, sıvılaştırılmış petrol gazı, hidrojen, biyogaz, arıtma gazı, kok fırını gazı, grizu, yüksek fırın gazı, rafine gazı, sentetik gazlardır.

Yukarıda sözü edilen yakıtların hepsi, kullanıldığında havayı kirleten, canlı yaşamlarını tehdit eden özelliktedir. Bu nedenle yenilenebilir güneş enerjisi, rüzgâr enerjisi ve elektrik enerjisi gibi enerji kaynaklarının kullanımı arttırılmalıdır.

g-Elektromanyetik Kirlilik: Bilgisayar, televizyon, cep telefonu, radyo, elektrikli ev aletleri, elektrik kabloları ve trafolar gibi günlük yaşamda kullanılan elektronik cihazlar ve elektrik aksamaları etrafa elektromanyetik dalgalar yaymaktadır. Bu zararlı alanlar kalp dolaşım sistemi, sinir sistemi üzerinde olumsuzluklara yol açmakta, kanser riskini arttırmaktadır.

h-Görüntü Kirliliği: Doğal çevrede yapılan olumsuz değişikliklerle görsel ortamın rahatsız edici hale getirilmesidir. Sanayileşme tesislerinin gelişigüzel yapılması, plansız kentleşme, estetikten uzak binalar, ölçüsü, tasarımı isteğe bağlı çirkin tabelalar insanlarda hoşnutsuzluğa, verimsizliğe, sinir sisteminde bazı rahatsızlıklara neden olmaktadır (<https://www.cevreportal.com>).

ı-Radyoaktif Kirlilik: İnsan eliyle ya da doğal yollarla oluşan nükleer reaksiyonlar radyoaktif yan ürünleri çevreye yayarak radyoaktif kirlilik oluştururlar. Nükleer reaksiyonlar sonucu oluşan radyoaktif yan ürünlerin zararlı bileşenleri tam olarak izole edilmezse hava, su ve toprak kirlenmesine sebep olur. Radyoaktif atıkların çok büyük kısmı nükleer enerji santrallerinde, çeşitli amaçlar için kullanılan nükleer reaktörlerde meydana gelmektedir.

Radyasyonun tehdit olarak görülme sebebi, sıradan bir atomu, elektronunu kopararak iyonize edebilecek kadar güçlü bir enerji taşımasıdır. Bu maddeler toprağa karıştığında bitkilere geçer. Genetik mutasyona sebep olarak bitkinin normal fonksiyonlarına olumsuz etki eder.

Radyoaktif kirliliğin insanlara zararı hafif düzeyden ölümcül düzeye kadar geniş bir yelpazede çeşitlenebilir. Olumsuz etkinin büyüklüğü radyoaktifliğe maruz kalma süresi ve düzeyine göre değişir. Düşük seviyelerde bölgesel maruz kalma cilt tahrişine sebep olur. Uzun süreli düşük yoğunluğa maruz kalma mide bulantısı, kusma, ishal, saç dökülmesi ve deri altı kanamasına bağlı olarak yaralara sebep olabilir. Uzun süreli maruz kalma sonucu vücuttaki moleküllerin büyük bir kısmı iyonize olup serbest radikallere dönüştürerek kanser hücreleri ve tümörlerin büyümesini tetikler (<https://www.bilgiustam.com>).

i- Işık Kirliliği: Işığın etkisiz, gerekmeyen yeri aydınlatması, aydınlatma düzeyini aşır görme yetisini bozmasıdır. Işığın doğrudan gökyüzüne gidip uzayda kaybolması, fazla ışık kullanılmasıdır. Yollarda, park ve bahçelerde, turistik tesislerde, reklam panolarında, güvenlik alanlarında, evlerde ışık gerekli olduğu kadar kullanılmalı, doğru aydınlatma yapılmalıdır (tug.tubitak.gov.tr).

k- Uzay kirliliği: Sovyetler Birliği 4 Ekim 1957'de Sputnik 1 yapay uydusunu dünyanın yörüngesine göndererek, insanlığın uzay macerasını başlatmıştır. Bugün 30 ülkenin iki bin civarında uydusu uzaydadır. Bunların 2/5'i Amerika Birleşik Devletleri'ne aittir.

Casusluk, televizyon, iletişim, navigasyon, hava durumu, dünyanın gözlenmesi, araştırma, uzay istasyonları ve savaş gibi nedenlerle uzaya gönderilen uyduların sayısı iki bine ulaşmıştır. Ayrıca uzaya değişik nedenlerle gönderilen ve görevi biten uzay araçları,

uzayda infilak eden uzay araçlarının çok sayıda parçası uzayda dolaşmakta ve tehlike yaratmaktadır.

Sanat refah ve mutluluk içinde insanları birleştirme gücüne sahiptir. Çevrenin, doğanın kirliliği tüm canlıların sağlığı ve mutluluğunu engellediğine göre, sanatçı sezgi, tahlil, yargılama ve analiz yeteneğini, kirliliğe karşı duyarlılığın geliştirilmesinde kullanmalıdır.

Doğal Afetler: Jeolojik, jeomorfolojik ve meteorolojik olaylar sonucunda can ve mal kaybının oluşmasıdır (Yavaş, 2005, s. 282). Seller, heyelanlar, çığlar, fırtınalar, hortumlar, orman yangınları, ısısı değişen hava dalgaları, hava kirliliği, asit yağışları, su seviyelerinin yükselmesi, kuraklık, yıldırım, dolu ve donmalar doğal afetler olarak değerlendirilir (Yeşilyurt, 2011, s. 9).

Geçmişten bugüne meydana gelen doğal afetler, can ve mal kaybına ve büyük maddi zararlara neden olmaktadır. Ayrıca, üretim, tüketim ve istihdam ilişkilerini olumsuz yönde etkiler, ekonomiye büyük zararlar verir, fiziksel ve insani sermayeyi, kamu alt yapısını tahrip eder (Akar, 2013, s. 5), (Koç, 2013, s. 123). Eğer zarar önemli ölçekte ise durum doğal afet olarak nitelendirilir. Afetin etkisi, fiziksel büyüklüğü, yerleşim alanlarına uzaklığı meydana gelen zarar düzeyini belirler (Kadioğlu, 2011, s.42), (Erkan ve Başbuğ, 2011, s.7). Nüfus yoğunluğu, bina standartlarının düşük olması, afetlere yönelik hazırlıksız olma, afet sonrası kurtarma ve sağlık hizmetlerinin yetersizliği hasar ve zararın yükselmesine yol açar (Güler ve Çobanoğlu, 1994, s.10). Doğal afetlerin engellenmesi mümkün değildir. Toplumların eğitimle afetlere

hazırlanması ve afet yönetimi doğal afetlerin zararlarını azaltacaktır (Özgen, 2011, s. 305).

Doğal afetlerin fiziksel zararları giderilebilir ancak insanlar üzerinde bıraktığı olumsuz etkiler yıllarca sürer. Dehşet, kaygı, panik yaşanmasına, bireyin anlamlandırma süreçlerinin bozulmasına neden olan travmatik etkiler yaratır. Bu durum, afetlere karşı toplumsal eğitimin ve hazır bulunuşluğun ne kadar önemli olduğunun bir başka nedenidir. Ayrıca her yaşa göre uygulanacak sanat ve iş eğitimleri sürecinde bireylerin ürünler vermeleri, kendilerini yeniden keşfetmelerini ve rahatlamalarını sağlayacaktır. Bilinçaltının dışa vurumu, doğal afetlerin neden olduğu travmaların, psikolojik sorunların tedavisinde önemli ipuçları sunacaktır.

Açlık: Birleşmiş Milletler Gıda ve Tarım Örgütü (FAO) verilerine göre dünya nüfusunun %33'ü gıda güvencesinden yoksun yaşamaktadır. Bu oranın sayısal değeri 2,5 milyarı bulmaktadır. Kronik açlık yaşayanların oranı ise %14'tür (Anon, 2011, s.105). Gıda adaleti, gıda güvencesini temel insanlık hakkı olarak görmektedir. Gıda maddelerinin ticari bir meta olmanın ötesinde, beslenme gereksinimi olarak değerlendirilmesi gerekir. Çünkü açlığın nedeni gıda eksikliği değil, üretilenin dengesiz bölüşümüdür. Mevcut siyasi iradeler bu sorunu çözmekten uzaktır. Zengin ülkeler uluslararası sorumluluklardan kaçınmaktadır (Buntzel, 20011, s.33), (Turchetti, 2009, s.19).

Dünya nüfusunun %85'i güney global olarak isimlendirilen Asya-Pasifik, Kuzey Asya, Sahraaltı Afrika, Latin Amerika, Yakın Doğu'da yaşamakta ve dünya gelirinden %20 pay almaktadır. Dünyanın global

kuzeyinin ise %15 nüfus oranıyla aldığı pay %80'dir (Fiiflman, 2007,s.57).

Birleşmiş Milletler Gıda Tarım Örgütünün sorunun çözümüne yönelik çalışmaları yeterli olmamakta ve açlıktan insan ölümleri hızla devam etmektedir. Örgütün aldığı kararlara ek olarak, gelişmiş ülkelerin açlığın giderilmesi için aldıkları kararlar amacına ulaşamamıştır. Bu konuda temel sorunlar şunlardır:

- 1-Devletin ve kamunun tarım yatırımları
- 2-Tarımda küçük ölçekli işletmeler ve kadınlar
- 3-Ürün spekülasyonları ve fiyat değişikliği
- 4-Gıda güvenlik stokları
- 5-Yüksek girdili tarıma karşı sürdürülebilir tarım
- 6-İklim değişikliği
- 7-Biyo yakıtların gıda fiyatlarındaki etkisi (Wise, 2012, s.245).

Sanat, evrensel estetik duygu ve duyarlık paydalarıyla ortak paylaşımına açık bir yapıya sahiptir. Farklı sanat dallarında üreten sanatçıların açlık ve nedenlerine karşı duyarlı yaklaşımları ve ortak girişimleri, bu yönde evrensel bir duyarlık sağlayacaktır. Karar vericilerin üzerinde kurulacak ısrarlı baskılar açlık gibi, susuzluk gibi sorunların çözümüne olanak sağlayacak ortamı hazırlayacaktır.

Obezite: Obezite insan vücudunda yağ hücrelerinde depolanan doğal enerji rezervlerinin aşırı ölçüde artmasıdır. Yağ dokularının artmasında psikolojik yapı, biyolojik özellikler ve çevresel faktörler etkilidir. Alınan enerjinin harcanandan fazlalığı, az hareket etme, aşırı yemek

yeme, genetik ve hormon bozukluğu, psikolojik sorunlar, kullanılan ilaçlar, alkol, fazla doğum ve yaş gibi bazı faktörler obeziteye yol açabilir.

2006 yılında dünyada aşırı kilolu insan sayısı aç insan sayısını geçmiştir. Obezite önemli bir ölüm nedenidir. Hiperüsilünemi, Tip2 diyabet, hipertansiyon, safra kesesi rahatsızlıkları, kronik arter rahatsızlığı, hiperlipidemi, metabolik sendrom, uyku apnesi, karaciğer yağlanması, astım, solunum zorluğu, osteoartrit, felç, kalp-damar rahatsızlıkları, kanser ve daha birçok rahatsızlığa neden olmaktadır. Çağımızın en önemli sağlık sorunlarından birisi haline gelmiştir. Erkeklerde vücut ağırlığının %15-20'si, kadınlarda %25-30'u yağ dokusundan oluşur. Bu oranın erkeklerde %25, kadınlarda %30'un üzerine çıkması obezite tehlikesine işarettir (Tüzün, 1995, s.2).

Ekonomik boyutu fazla olan obezite tedavi yöntemleri 5 grupta toplanır. Bunlar: 1- Tıbbi beslenme tedavisi, 2- Egzersiz tedavisi, 3- Davranış değişikliği tedavisi, 4- İlaç tedavisi, 5- Cerrahi tedavidir (Arslan, 1999, s.125).

Susuzluk: Dünyanın 3/4'ünün suyla kaplı olmasına karşın, canlıların yararlandığı su bu miktarın %2,5'lik kısmıdır. Bu suyun da %70'lik kısmı Antarktika ve Grönland'da buzullar halinde bulunmaktadır ve bu buzullar zamanla eriyerek okyanuslara karışmaktadır (Güler ve diğerleri, 1999, s.48). Dünyanın büyük bölümü dengesiz su dağılımı nedeniyle su fakiridir. Sadece Çin, Kanada, Endonezya, Kolombiya, Brezilya ve Rusya su kaynakları bakımından su zengini ülkeler olarak değerlendirilir.

Doğal dengeyi bozan insanoğlu, suların geleceği için de en büyük tehlike kaynağıdır. Önlemi alınmayan teknolojiye bağlı suların kirlenmesi yanında, iklim değişikliği nedeniyle yağış rejimleri de bozulmuştur (Karadağ, 2007, s.210). Kirlenen su aynı zamanda canlılar için zehirli bir maddeye dönüştürmektedir. Suyun yeryüzünde dengesiz dağılımını ve yağışların bazı bölgelere az yağması da önemli bir sorun olarak ifade edilebilir (Şahin, 2011, s.24). Dünya nüfusunun sürekli artması bu oranda devam ederse 2050 yılında dünya nüfusunun yarısının susuzluk çekeceği hesap edilmektedir.

Yukarıda adı geçen su zengini ölkeler kişi başına 8 bin ila 10 bin metreküp suya sahipken, Türkiye 1400 metreküple su sıkıntısı çeken ölkeler kategorisinde yer almaktadır. Bugün dünyada 2 milyar civarında insan kirli su içmekte ve milyonlarca insan kirli suya ve susuzluğa bağlı olarak hayatını kaybetmektedir.

İHTİYAÇLAR, SORUNLAR VE SANAT

Sanat ve sanatçı kavramlarının olmadığı dönemlerde, ilkel insanın varlığı tanınması maddeye biçim verme eylemleriyle başladı. Bu eylemler, günlük ihtiyaçları gidermenin dışında herhangi bir amaca hizmet etmezken, ortaya konan ürünler, insanın doğuştan getirdiği estetik kaygıların varlığını da gizlemedi. Açlık ve can güvenliği gibi temel ihtiyaçlar çözülmesi gereken sorunlardı. Sorunların çözümü için sözü edilen üretim anlayışı varlığı tanınmanın, bilgi edinmenin tek yöntemiydi. Bu eylemler ve ürünler, bilginin, bilimin ve teknolojinin başlangıç noktasını ve temelini oluşturur.

Günümüze doğru insanlığa bağlı değişkenlerle sanat da değişime uğradı, varlık nedenini farklı noktalara taşıdı. Her dönemde, kişisel boyutu yanında ontolojik anlamda toplumsal gerçekliğini ve yeteneğini korudu (Fischer, 1985, s.9). Bir başka deyişle sanat zamanın şartlarına bağlıdır. Üretildiği zamanın düşüncelerini, isteklerini, umutlarını yansıtarak insanlığı temsil etti ve insanlığın sürekli gelişimine sürekli değişimle uyum sağladı.

Amacı ne olursa olsun sanat, insanla varlık, insanla nesnel gerçekler arasındaki estetik ilişkidir. Estetik obje olması, insanlık için önemli bir bilgi kaynağı olmasına engel değildir. Eserde, toplumsal bir varlık olan sanatçının duyguları, düşünceleri, hayalleri ve heyecanları vardır (Ersoy,1995, s.6). Sanatçının hayallerini, düşüncelerini belirleyen önemli etken yaşadığı toplumla belirlenen tarihsel duyuş ve düşünme sistematiğidir. Bireysellikten kurtularak topluma ulaşması sanatın varlık nedenidir (Ersoy, 1995, s.56). Sanat, ister doğadaki nesnel olanı anlatsın, ister sanatçının kendi dünyasındaki bilinmeyenin keşfiyle nesnel olmayı anlatsın, toplumsal bir dolaşıma hatta evrensel bir güce sahiptir.

İlkel dönemlerde büyüsel gücüyle toplumun temel ihtiyaçlarını karşılayanın aracıyken, totaliter rejimlerde ideolojinin aracı oldu, demokratik sistemlerde ise özgürlüğün tadını doyasıya yaşadı. Büyü, din, yönetim biçimi, bilimsel ve teknolojik gelişmeler, kısaca toplum kültürleri sanatın dilini ve işlevini belirledi. İşlevi ne olursa olsun, sanat bir bilgi tarzıdır ve toplumsal fenomen olarak tarihte her zaman önemini korumuştur.

İnsan doğayı bilimle ve sanatla değiştiriyor. Her ikisinde de üretici eylemler söz konusudur. Bilimin verileri evrenin sırlarına ulaştırırken, ulaşılan her sır yeni bilgilere yöneliyor, her bilgi toplumsal yaşamı değiştiren teknolojiyi daha üst seviyelere çıkartıyor. Ancak, yaşamı kolaylaştıran bu gelişmeler, uzun vadede tüm canlıların yaşamını sonlandıracak sorunların kaynağını oluştururken, sanat güzel olanı işaret ediyor.

İnsanlık tarihinin verilerini barındıran sanat, bireylerin düşüncelerini, yaşamlarını etkiler. Ulusal ve uluslararası gelişmeler sanatın olası içeriğine ve işlevine yön verebilir. Burada rol alması gereken irade, siyasal, ekonomik, sosyolojik bilgi ve birikime sahip duyarlı sanatçılardır. Sanatçı bu dünyanın bir yaşayanı olduğuna göre, sanatın bu dünyadan kopuk olduğu düşünülemez. Sanatın kendine özgü yapısı ve sorunlarının varlığı, insanlığı kuşatan yaşamın bütün alanlarıyla ilişkisine engel değildir.

SONUÇ

İhtiyaçların, sorunların evrensel olması gibi, sanat da ortak duygu, ortak dil özelliği ile evrensel bir iletişim biçimi olarak vardır. Sanattaki imgesel düşünme, mecaz, öznel bir üretim olması karşısında, yerkürede çoklu dünya görüşüne sahip toplumların varlığı, sanatçıların ortak duyarlılığına ve sanatlarının işlevselliğine engel değildir.

Sorunların boyutu değişmekle birlikte varlığı süreklidir. İfade edildiği gibi sanat olgusu farklı toplumsal algılara, düşüncelere ve beklentilere göre değişiklik gösterecektir. Bu değişimler, genelde evrensel, özelde

insana yönelik değişim mantığıyla ilgilidir. Değişmeyen şey sanatın irreal bir varlık olarak kalıcılığıdır. Sanattaki güç, insanda estetik, düşünce ve davranış boyutunda değişimi yaşatabilecek düzeydedir. Bu nedenle örgün ve yaygın eğitim yoluyla sanatın estetik dilini toplumlara kazandırmak, nitelikli sanatı toplumsal yaşama katmak sanatın işlevselliğini arttıracaktır.

Sözü edilen sanatçı, sorunu sadece estetik boyutuyla irdeleyen birey değil, ekonomik, siyasi, sosyolojik alanlardaki ilgi, bilgi ve duyarlılığıyla sanatın evrensel dilini kullanabilme becerisini gösteren sanatçı kimliğidir. Ancak böyle sanatçılar toplumu harekete geçirebilir, değişimine ve dönüşümüne katkı verebilir. Her sanatçı topluma, insanlığa yönelik her sorunu ilgi alanı olarak seçmeyebilir. Sanatçının ilgi alanı, vizyonu, sanatın ontolojik yapısına bağlı sanat ve toplum arasındaki bağı ve sanatın toplumsal fonksiyonunu hissetmesi ve benimsemesi ile ilgili bir durumdur.

Savaşın, sömürünün, terörün, açlığın, susuzluğun ve tüm diğer evrensel sorunların varlık nedeninin, yönetim iradelerindeki yanlışların doğal bir sonucu olduğunu bilen sanatçı, sahip olduğu sanatsal değerleri sadece kültürün devamlılığı için değil, sözü edilen sorunların çözümüne katkı verebilecek algı ve yargıları yönlendirebilecek kültürel değişim ve dönüşüm yolunda kullanabilir. Sanatçının toplumsal ya da evrensel bir lider olmaması gerçeği, verebileceği katkıların önemini azaltmaz. Beklenti, insanlığın iyiye, doğruya yönelimine sanat ürünüyle katılımdır. Estetik ürün, içeriğiyle ve sunum biçimiyle, toplumsal değerlerin oluşumunu sağlayabilir ve duyarlı toplum, yönetime

yönlendirici bir baskı uygulayabilir. Sanatın evrensel dili bu gücü evrensel boyuta taşıyabilir.

Öteden beri uygulanan sanatsal söylemler sanatın tekrarıdır, yaratıcılığın eksikliği ya da yokluğudur. Yeni bir anlayışla, sınıfsal yapıların anlayabileceği farklı sanat disiplinleri sözü edilen işlevleri yerine getirebilir. Önemli olan, sanatın insanı yanıltacak, yozlaştıracak dilden uzak kalabilmesidir.

Sanat siyasetten, etikten ve insanı ilgilendiren diğer değer sistemlerinden ve yapısı gereği estetikten bağımsız düşünülemez. Ortak dil özelliğiyle evrensel duygu ve düşünce birlikteliğinin ve barışın mimarı olabilir.

Sanat kendi özgürlük alanını kullanabilme becerisine sahiptir. Bu alanda sanatın tüm dallarının doğanın ve insanlığın yok olmasına karşı geliştireceği direnç, toplumsal bilincin ve direncin nedeni haline dönüşebilir.

Sanat insana özgü bir olgudur ve insanca bir yaşam nitelikli sanatı zorunlu kılar. Çünkü sanat eğitimi insanı bilgi, duygu ve davranış boyutlarıyla bir bütün olarak değerlendirir ve eğitir.

Sanat eğitimi insanlığın eğitimidir.

KAYNAKÇA

- Akar, S. (2013). *Doğal Afetlerin Kamu Maliyesi Üzerine Etkisi: Türkiye Örneği*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- Anon. (2011). *The State of Food Insecurity in The World. Food and Agricultural Organiation*, Rome.
- Arslan, M. Başkal, N. Çoraklı, A. ve Ark. (1999). *Ulusal Obezite Rehberi*, Türkiye Endokronoloji ve Metabolizma Derneği Yayını.
- Buntzel R. (2011). “Global Responsibility-the Neglected Dimension” *Rular*” 21. 45: s. 32-35.
- Çiftçiöğlü, E. (2006). *Gri Tehdit Terörizm*, Ümit Yayıncılık, Ankara.
- Çora, A.N. (2008). *Uluslararası Terörizm ve Failleri*, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul.
- Erkan, B. B. Başbuğ. (2011). *Terminoloji, Afet Evleri ve Afet Ekonomisi*, Afet Yönetim Uygulamaları ve Araştırma Merkezi, Ankara.
- Ersoy, A. (1995). *Sanat Kavramlarına Giriş*, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- Fiiflman M. (2007). “Kuzey Güney İlişkileri ve Güneydeki Kalkınma Dinamiği Sınırları,” *Marmara Üniversitesi İİBF Dergisi*, 22 (1): s.57-58.
- Fischer, E.(1985). *Sanatın Gerekliliği*, Kuzey Yayınları, Çev. Cevat Çapan, Ankara.
- Güler, B. A. ve diğerleri (1999). *Su Hizmetleri Yönetimi*, I. Baskı, TODAİE, İstanbul.
- Güler, Ç. Çobanoğlu, Z. (1994). *Afetler*, Aydoğdu Ofset, Ankara.
- Güzel, C. (2002). “Korkunun Korkusu: Terörizm”, *Silinen Yüzler Karşısında Terör İçinde*, Ayraç Yayınevi, Ankara.
- Kadioğlu, M. (2011). *Afet Yönetimi, Beklenilmeyeni Beklemek, En Kötüsünü Yönetmek*, Marmara Belediyeler Birliği Yayınları, İstanbul.
- Karadağ, A. A. (2007). “Avrupa Birliği Su Politikaları Çerçevesinde Türkiye’deki Su Kaynakları Yönetiminin Değerlendirilmesi,” *TMMOB Su Politikaları Kongresi*, Cilt. 1, s. 210-2018, TMMOB Yayınları, Ankara.
- Kastanidou, E. S. (2004). “ Defining Terrorism”, *European Journal of Crime Criminal Law and Criminal Justice*, 12, s.14-35.

- Koç, H. (2013). “Türk Basınının Doğal Afetlere İlişkin Bakış Açısını Belirlemeye Yönelik Bir İnceleme”, *Journal of Work of Turks*, V.5, N.2, p.123.
- Mazari, A. Anjariny, A. Habib, Shakeel, Nyakwende, E. (2015). “Cyber Terrorism Taxonomies: Definition, Targets, Patterns and Mitigation Strategies.” Proceedings of the European Conference on e-Learning, s.11-18.
- Öktem, E. (2007). *Terörizm, İnsancıl Hukuk ve İnsan Hakları*, Derin Yayınları, İstanbul.
- Özgen, N. Ünalı, Ü. E. Bindak, R. (2011). “Öğretmen Adaylarının Doğal Afetler Konusuna Yönelik Etkili Öğrenme Biçimlerinin Belirlenmesi”, *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, c. 12, s.4.s.305.
- Şahin, Y. (2011). *Kentleşme Politikası*, Murathan Yayınları, 2. Baskı, Trabzon.
- Taşdemir, F. (2006). *Uluslararası Terörizme Karşı Devletlerin Kuvvete Başvurma Yetkisi*, USAK Yayınları, Ankara.
- Turchetti S. (2009). *The Dimension of Fragility*. Rular 21, 43 (5):17-20.
- Tüzün, M, (1995). *Obezite, Tanımı, Sağlık, Tanı, Sınıflandırma, Tipleri, Dereceleri ve Komplikasyonları*. (Ed. Yılmaz, C.), Nobel Tıp Kitabevi Ltd. Şti. s.1-20.
- Varlık, A. B. (2013). “Savaşı Tanımlamak, Terminolojik Bir Yaklaşım,” *Avrasya Terim Dergisi*, İstanbul.
- Yavaş, H. (2005). *Doğal Afetler Yönüyle Türkiye’de Belediyeler Kriz Yönetimi*, Orion Yayınevi, Ankara.
- Yeşilyurt, A. (2011). *Afet ve Acil Durum Yönetiminde Coğrafi Bilgi Sistemi ve Kent Güvenlik Sisteminin Yapılandırılması*, Yayımlanmamış Kaymakamlık Tezi, Ankara.
- Wise T.A and Murphy S. (2012). “The Continuing Food Crisis: Global Policy Reform Lag”, *Economic and Political Weekly*, PPW, February 25.
- <https://www.hukukihaber.net/multecilik-nedir-siginmaci-kime-denir-makale,6912.html> [Erişim Tarihi: 15 Ocak 2020]
- <http://bianet/insan-haklari/2953-multeci-siginmaci-nedir> [Erişim Tarihi: 15 Ocak 2020]
- www.multeci.org.tr [Erişim Tarihi: 15 Ocak 2020]

<https://www.dw.com/tr/göç-ve-iltica-terimleri-sözlüğü/sık-karıştırılan-kavramlar/a-45638095> (Sinan Özdemir) [Erişim Tarihi: 15 Ocak 2020]

<http://www.mikrobiyoloji.org/TR/Genel/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFAA F6AA849816B2EF31C7A21930E7131C> [Erişim Tarihi: 15 Ocak 2020]

<https://www.cevreportal.com/goruntu-kirliligi-yasal-mevzuati/>[Erişim Tarihi: 15 Ocak 2020]

<https://www.bilgiustam.com/radyoaktif-kirliligin-etkileri-nelerdir/>[Erişim Tarihi: 15 Ocak 2020]

http://tug.tubitak.gov.tr/sites/images/tug/isik_kirliligi.html[Erişim Tarihi: 15 Ocak 2020]

BÖLÜM 2

MÜZİK TEORİSYENİ MEHMET LADİKİ YENİ SİSTEMCİ Mİ? HAYATI, ESERLERİ VE KAYNAKLARI HAKKINDA YENİ BULGULAR

Doç. Dr. Recep USLU¹

¹ Recep Uslu, Doç.Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi STMF Türk Musikisi Bölümü Müzikoloji öğretim üyesi.

GİRİŞ

Mehmet Ladiki'nin önemli bir müzik teorisyeni olduğu Dünya müzikologları ve Türk müziği araştırmacıları tarafından bilinir ve üzerinde durulur. Eserlerinden Fethiyye'nin Fransızcaya çevrilmesi Dünya müzikologlarının dikkatini çektiğini yeterince göstermektedir. Ne yazık ki bir müzikoloji hatası olarak Arap müziği tarihi kaynağı olarak gösterilmiştir. Fethiyye adlı eserinin Türkçeye çevrilmesi bu çeviriden 80-90 yıl sonradır, eserlerini incelenmesi de yakın tarihlerde gerçekleşmiştir. Ladiki'nin hayatı, eserleri ve görüşleri hakkında araştırmalar henüz soruları barındırdığı sürece tamamlanmış sayılamaz. Dünya ve Türk müzikolojisi için bu sorulara cevap aramak bilimsel zorunluluktur.

Bu araştırmanın amacı Türk müziği teori tarihi içinde önemli bir yeri olan Mehmet Ladiki'nin hayatı hakkında yeni bulguları bir araya getirmek ve Wright'ın onu Sistemci olarak tanımlamasının doğru olup olmadığı tartışmasını müzikoloji alanına taşımaktır. İslam Ansiklopedisi'ne Mehmet Ladiki maddesini yazdığımdan beri ilgi alanım içinde olup üzerinde çalışmaya devam ettiğim bir konu olmuştur. Ansiklopedi maddesi yazılırken hayatı hakkında hemen hemen hiç bilgi yoktu.

Araştırmanın birinci derecede kaynakları doğrudan Mehmet Ladiki'nin eserleri (Pekşen, Tekin) olacak, Çaylı'nın (2019) aktardığı Wright'ın fikri dikkate alınacaktır. İkinci derecede kaynaklar ise Ladiki hakkındaki veya etrafındaki araştırmalar (Koç, Kanık, Levendoğlu)

olacaktır. Araştırmalarda aktarılan hayatıyla ilgili bilgilerin büyük çoğunluğu benim 1998’de yayınladığım makaledeki tespitlerim olduğu görülmüştür. Bu tespitler İşlam Ansiklopedisinde bir madde olarak tağlandıktan sonra bazı soruların cevapları ve yeni bulgular ortaya çıkmıştır. Yapılan incelemede bugüne kadar hakkında yapılan çalışmalarda, eserlerinin kaynakları sorusuna cevabın bulunmayışı araştırmanın derinleşmesine sebep olmuştur.

Bir bilim adamının değeri eserlerinde kullandığı kaynaklardan belli olur. Müzik eserlerini yazma ihtiyacını neden hissetmiştir? Hangi kaynakları kullanmıştır? Güncel müzik kaynaklarını kullanmış mıdır? Müzik bilgisi aldığı hocaları veya arkadaşları kimlerdir? Müzik bilgisi yeterli midir? Hangi müzik ekolünden sayılmalıdır? Gibi sorular bir bilim adamının eserini bilim tarihi ve müzik tarihi içindeki yerini belirlemek ve değerlendirmek için önemli sorulardan bir kısmıdır. Özel incelemeler yapılmadan bu sorulara cevap vermek mümkün değildir. Bu müzikolojik araştırma bu sorulardan bir kısmına cevap aramak üzere ortaya çıkmıştır.

Makalenin planı önce Ladiki’nin hayatı hakkında yeni bulgular (1.1), müzik eserlerini yazma sebebi (1.2), Ladiki’nin müzik bilgisinin kaynağı ve çevresi (1.3), müzik eserlerinin kaynakları (2), Ladiki hangi ekole mensup bir müzik teorisyeni sayılabilir (3) sorusuna cevap arayan bölümler olacaktır.

BULGULAR

1-YAZAR VE ESERLERİ HAKKINDA YENİ BULGULAR

1.1-Ladiki'nin Hayatı:

1.1.A-Daha önceki Ladiki'nin hayatı hakkında ilk ilginç bulguyu 1998'de yine ben yazmıştım. O güne kadar bilinmeyen, Türkçe yazılmış ilk mantık eserini tespit etmişim. Ladiki üzerine yapılan bütün araştırmalarda benim bulgularım üzerinden aktarmalar yapılmıştır (Pekşen, Tekin, Koç, Levendoğlu). Burada Ladiki'nin hayatı hakkında bilinenler tekrar edilmeyecektir, İslam Ansiklopedisi'nden çevrimiçi bakılabilir.

Yeni bulgular ışığında² Mehmet Ladiki, günümüzde Samsun'a bağlı Ladik kazasında, 1447'lerde doğdu. 1455'te Ladik'in eskiden bağlı olduğu Amasya'ya vali olan sekiz yaşındaki Şehzade Beyazıd'ın (Fatih'in oğlu, daha sonra padişah) etrafında yer alan ve ilmi seven, varlıklı Abdülhamid adlı bir adamın oğludur (Uslu 2019: I, 221). Hadım Ali Paşa'nın lalalığında Şehzade Bayezid'e oyun arkadaşı olmakla birlikte eğitim aldı. Ladik'de ilk dini eğitimini aldıktan sonra, Müeyyedzade'nin II.Bayezid'in etrafında yer almasından birkaç yıl sonra, 1463'te babası tarafından İstanbul'a gönderildi. Ladiki, on beş yaşlarında iken İstanbul'da kurulan Fatih'in Sahn-ı Seman Medresesi'nde yüksek eğitime başladı (Uslu 2017, s. 665 dipnot 19).

² Yeni bulgular ışığında denilmesinin sebebi, müzikolojik gelişmeyi görebilmek için burada Mehmet Ladiki biyografisi yazarlardan, Rauf Yekta'nın 1924'te yayınlanan ilk biyografisi ile değil, Uslu, 1998'e rağmen 2012 yılında yayınlanan biyografisi ile karşılaştırılabilir: Journal of Islamic Research, c.23, s.1, s.6.

Burada Arapça ve Farsça eğitiminden sonra müderris oldu. Bir taraftan ders verirken, diğer taraftan eğitimini tamamlamak için Fethullah Şirvani'den ders aldı. Mantık ve riyazi ilmini bitirdi. Daha öncesinde olduğu gibi, 1475-1480 yılları arasında İstanbul'da müderris olduğu bilinen Fethullah Şirvani (ö. 1486, Şirvan), 1480'den sonraki bir tarihte İstanbul'dan ayrıldıktan sonra da, Ladiki, Fatih müderrisi idi. Uslu tarafından 1998'de tespit edilen ilk Türkçe mantık eseri Zübdetü'l-beyan (yzm.1481), II.Bayezid'e yazdığı ilk eseridir. II.Bayezid için, 1482'de Zeynü'l-elhan adlı sadece Yeni Sistemcilerin görüşlerini yazdığı Arapça müzikle ilgili ilk eserini, bir yıl sonra aynı adla Türkçe'sini; aynı konuda karşılaştırmalı müzikoloji yöntemiyle Sistemciler ve Yeni Sistemcilerin görüşlerinden oluşan 1485'te Risaletü'l-Fethiyye adlı Arapça eserini yazdı.

Ladiki, daha önceki edvarlarda varlığı bulunamamış olan sünbüle makamını ilk defa anmakla mucidi gibi görünmektedir,³ fakat

³ Levendoğlu'nun Kırşehir'i kaynak gösterdiği sünbüle makamı (Levendoğlu, 2011, s. 807), Doğrusöz'ün çalıştığı Kırşehir metninde yoktur. Buradan Levendoğlu'nun Kırşehir olarak kaynak gösterdiği Ankara 131/1 nolu yazmanın Kırşehir nüshası olmadığını anlamalıyız. Levendoğlu'nun aynı makalesinde sayfa 806'nın dipnotunda da Kırşehir'de geçen makamlar listesinde sünbüle yoktur. Levendoğlu'nun doktora tezinin sonundaki makamlar listesinde de sünbüle ilk defa Ladiki'nin eserinde görülür. Diğer taraftan Şems-i Aydınî'nin güfte mecmuasında sünbüle makamında Abdülaziz'in bir bestesinin kaydedilmiş olması, Şems-i Aydınî'nin güfte mecmuasının yazım tarihinin, makamın ortaya çıkış tarihine yakın bir zamanda, 1480'lerde yazılmış olabileceği anlamına gelebilir. Diğer taraftan sünbüle, Abdülaziz'in 1451'de yazdığı Nekavetül-edvar, oğlu Mahmud'un 1481'de yazdığı Makasidül-edvar adlı eserlerinde yoktur. Buna rağmen araştırmacılar KB ebceet perdesinin karşılığına sünbüle (Kanık 2011: 127; Koç 2010: 35) perdesi denildiğini belirtirler.

Abdülaziz'in sünbüle makamında bestesinin güfte mecmualarında kaydedilmiş olması, mucidi olduğu fikrini gölgelemektedir.

Ladiki'nin, Zeyn adlı eserinin 1509 tarihli nüshasındaki tashihlerinden dolayı, 1510'dan sonra İstanbul'da öldüğü sanılmaktadır (Uslu, 2003, c.28, s.449).

1.1.B-Eserleri: Ladiki'nin eserleri hakkında yeni bir bulgu yok, ancak eserleri üzerine yapılan araştırmalar vardır. Üç eseri tespit edilmişti: 1-Beyanül-Hak, yazım yılı 1481. 2-Zeynül-elhan, yazım yılı 1482, Türkçesi 1483. 3-Fethiyye, yazım yılı 1485 (Uslu 2003, c.28, s.449 DİA). Ladiki hakkında ansiklopedide yeterince bilgi vardır, kaynakları tanımanın dışında bilgiler burada tekrarlanmayacaktır.

Eserlerinden Türkçe Zeyn'i hakkında ilk defa R.Kalender (1982) ve sonrasında N.Dalkıran (1983) Konya nüshasından çeviri; A.Pekşen (2002), h.889/1484 tarihli İstanbul Üniversite Ktp. ve h.914/1509 tarihli Bardakçı ve Konya Ktp.de bulunan üç nüshayı edisyon kritik ederek metin çalışması yapmıştır. Arapça Zeyn ile ilgili bir araştırma yapılmamış, Türkçe Zeyn ile karşılaştırma yapıldığına dair bir bulguya rastlanmamaktadır. Fakat genel bir karşılaştırma ile aynı başlıklardan oluştuğu anlaşılmaktadır. Rauf Yekta'nın Müzik Antikaları'nda (Doğrusöz 2018: 34) daha geç tarihlerde kopyalanmış bir iki nüshası daha vardır, bazen farklı nüshalarda bulunan notlar konunun zenginleşmesine yardımcı olduğundan incelenmesi gerekebilir.

Fethiyye'si hakkında Fransızca çevirisi 1939'da basılmış; Rauf Yekta kendisinin başladığı Türkçeye tercüme (Doğrusöz 2014: nr.41-G9) tamamlayamamış, 1986'da Arapçası basılmıştır. H.Tekin (1999, s.44-247⁴) Arapçadan Türkçeye çeviri yöntemiyle bir tez çalışması yapmıştır. Tekin, çalışmasında en eski tarihli nüshadan yapılmış Arapça baskısı ile biri Rauf Yekta'nın tashihinden geçen iki yeni tarihli nüshayı kullanmıştır. Fakat metodolojik olarak Fethiyye'nin diğer eski tarihli nüshalarıyla edisyon kritik Arapça metnine ve bu metin üzerinden müzik terimlerinin dikkatle kullanıldığı iyi bir tercümesine ihtiyaç vardır.

İçerikleri birbirinin birebir aynı olmayan, ortak konuları olduğu kadar özellikle Fethiyye'de farklı konuların da bulunduğu eserlerinde neler olduğunu anlamak için konuları ortak başlıklarda sıralarsak, iki eseri (Pekşen ve Tekin) de karşılaştırmalı göstererek, aralarındaki farklı konular rahatça görülebilir:

Musiki nedir ve diğer riyazi ilimlerle ilgisi= Zeyn, mukaddime; Fethiyye'de mukaddime üç fasıl olup musiki nedir, sanatın ilkeleri, müziğin diğer riyazi ilimlerle ilgisi.

Desatinin 17'ye taksimi ve mülayim aralıklar= Zeyn, 1.makale: 17 perde ve aralıklar, sayfa 45'de cinsler 7 dörtlü ve 13 beşli; Fethiyye'de Birinci Taraf (s.72) başlığı altında beş makale vardır. 1.makale (s.72):

⁴ Haşim Receb'in yayınladığı Arapça yayımla karşılaştırdığı İstanbul Taksim Belediye Ktp. -ekinde sayfa 93 de görüleceği üzere Rauf Yekta'nın tashih ettiği- nüshasını ekte vermektedir; doktora tezinde Fethiyye'nin nüshalar arası farklılıklarına işaret edilmemiştir, bu sebepten eski nüshaları da dikkate alan yeni bir edisyon kritik ve tercümesine ihtiyaç vardır.

desatinin 17 ye taksimi ve mülayim aralıklar, dörtlü ve beşli aralıklar;
2.makale (s.102 vd): aralıkların toplanması, çıkarılması, ayrılması;
3.makale (s.111 vd): üçlü ve dörtlü aralıklardan leyyin, rasim vs uyumsuzluk sebepleri ve dörtlü 7 ve beşli 13 cins (s.128).

Zamanımızda meşhur elhan: 12 makam 7 avaze 4 şube 30 terkip= Zeyn, 2.makale, s. 47: sayfa 48 Yeni Sistemcilere göre 12 makam ve sayfa 52 yedi avaze ve sayfa 54 dört şube ve sayfa 56 terkipler 30 adet; Fethiyye, 1.taraf 4.makale (s.133): tabakalarla 91 daire (s.135), eski bilginlere göre 12 makam (s.146-148), ortak nağmeler (s.149), uşşak makamının beş bahir olması (s.153), tabakalar (s.154), 6 avaze (s.157) ve 24 şube (s.159-173, Meragi'nin anlatımına göre); uyumlu icra (s.173), çalgı çeşitleri (s.174), yaygın-düzen ve yerel-düzen terimleri (s.174), iki telde perdeler (s.175), üç telde perdeler (s.176), udda anasır-ı erbaa (s. 177) ve kamil udda perdeler ve ud-ı ekmel (s.176-177), şedler (s. 179-180), intikaller ve terci metodu ve (s.180-182); 5.makale sayfa 183: günümüzde kullanılan 12 makam 7 avaze 4 şube ve 30 terkip ve insanlara etkileri. Bahsettiği hazzan, düğahın bir başka uygulaması olup güfte mecmualarındaki varlığından dolayı, Ladiki'nin Yeni Sistemciler üzerinden verdiği 12+7+4+30 makamına bunu da ilave etmek lazım. Her iki eserinde makamları burçlara, yıldızlara mensup oluşundan bahseder.

Zamanımızda ikalar = Zeyn, 3.makale (s. 66); Fethiyye'de 2.taraf (s. 205): ika hakkındadır.1.makale usul terimleri (s.206); 2.makale (s.216) eskiden kullanılan ikalar ve yeni bilginlerin bazı yorumları, altı parmak metodu (s.227); 3.makale (s. 230): yenilerin kullandığı ikalar, sayfa

142’de başlayan günümüzde kullanımı bırakılan usuller içinde Meragi’nin usulleri de vardır.

Hatime: faydalı bilgiler (Zeyn, hatime, sayfa 76). Fethiyye’de hatime bölümü yoktur.

Eserlerindeki Makamlar Nelerdir? Ladiki ilk eserinde sadece “müteahhirin” dediği Yeni Sistemcilere ait olduğunu söylediği 12 makam 7 avaze ve 4 şube ve 30 terkipten söz eder. Ladiki ikincieserinde ise, bir taraftan “kudema” dediği Sistemcilerin 12 makam 6 avaze ve 24 şubesinden (Meragi ile aynı) oluşan makam sınıflandırmasını, son temsilcilerden Meragi ve Fethullah Şirvani gibi verir, diğer taraftan “müteahhirin” dediği Yeni Sistemcilere ait olduğunu söylediği 12 makam 7 avaze ve 4 şube ve 30 terkip sınıflandırmasını yaparak makamların tanımlarını vermektedir. Eserlerinde verdiği makamların listesi için şu eserlere bakılabilir: Tura, 2017, s. 161; Levendoğlu, 2002, s. 19-22; Levendoğlu, 2011, s. 808, 809 dipnot 7; Küçükgökçe, 2010, s. 45-46⁵. Zamanında yazdıklarının dışında daha fazla terkipler olduğunu da belirtir. Ladiki’nin anlatım esnasında verdiği bazı makam adları ise listelerde genellikle gözden kaçırılmıştır. Hazzan gibi.

⁵ Ladiki’nin 30 makamına eserinde adını verdiği “hazzan”ı da ilave etmek lazım.

1.2-Müzik Eserlerini Neden Yazmıştır?

Yukarıda anılan araştırmalarda cevabı bulunmayan soru Ladiki, niçin bir müzik eseri yazmak zorunda kalmıştır? Müzik eseri yazmasındaki sebepler nelerdir?

Ladiki'nin II.Bayezid ile yakınlığını hayatındaki yeni bulgulardan anlamak daha kolaydır. II.Bayezid ilk tahta geçtiğinde kendisine sunulan hediyeler arasında Mahmud Meragizade tarafından Farsça yazılmış Makasıdül-edvar adlı bir müzik teorisi eseri vardı. Mahmud'un II.Bayezid'in huzurunda, dedesi Meragi'nin yaptığı gibi, 18 çini kaseden oluşan sazı (-Kanık, 1481, s. 115) çalması (bunun için ödül de almıştı: Agayeva, 2012: 48), alanda usta olduğunu göstermesi ve dedesinin, dolayısı ile Sistemciler ekolünün görüşlerini temsil ettiğini gösteren 1481'de yazdığı eserle padişaha göstermiştir. Fakat saraydaki müzik teorisi hakkındaki rekabetçi tartışmalar da perde arkasında hızlanmıştır.

II.Bayezid, kendisine mantıkla ilgili bir eser sunmuş olan Ladiki'den müzik bilgisine sahip olduğu için (demek ki 1481'de Ladiki müzik eğitimini tamamlamıştı), Mahmud'un Makasıdül-edvar adlı Farsça müzik teorisi eserini incelemesini ve değerlendirmesini istemiş olması mümkündür. Böylece Ladiki'nin II.Bayezid'in musahiplerinden biri olduğunu da anlamış bulunuyoruz. Ladiki'nin değerlendirmesi üzerine bu konuyla ilgili bir eser yazmasını istemiş de olabilir veya Ladiki bu eserdeki boşluğu görerek, Mahmud'un eserinden aldığı ilhamla, veya

etrafındaki müzisyen dostlarının ısrarı ile yeni bir müzik teorisi eseri yazdı.

Ladiki'nin ilk yazdığı Zeynül-elhan (yzm.1482), zamanın bilim dili Arapça olarak yazılmıştır. Ladiki kullandığı Arapça ile bir taraftan kendisinin daha bilimsel olduğunu göstermek isterken, diğer taraftan sunduğu Yeni Sistemciler makam, avaze, şube, terkip bilgisi ile kendisinin daha problem çözücü, daha iyi bir durum tespiti yapan bilim adamı olarak sunmuş oluyordu. Arapçası henüz incelenmemiş olan bu eseri yazmasının ardından kendi ifadesiyle dostları bir de Türkçesini yazmasını istediler. Demek ki etrafındaki müzisyen dostlarının bir kısmı Arapça bilmiyorlardı, Türkçe biliyorlardı. Bir yıl sonra Türkçe Zeynül-elhan'ı (yzm.1484; Uslu 2019: I, 221; bazı yerlerde yazım yılının 1486 gösterilmesi hatalıdır) Türk müzisyen dostları için yazdı, Arapça bilmeyen bu müzisyen kişileri “ilim sahibi olmayan insanlar” (Çaylı 2019: 119) olarak nitelemek, Zeyn'de verilen edvar bilgisi düşünüldüğünde doğru bir değerlendirme olarak görülemez; ancak Arapça bilmedikleri söylenebilir.

Mahmud ve çevresinde onu destekleyenlerin Ladiki'ye ilk eleştirisi onun Meragi gibi Timurluların etrafında yer alan değerli bir bilim adamının içinde bulunduğu geleneksel ve kadim bilgi olarak değerlendirdikleri Sistemcilerin müzik teorisini bilmediği ve anlamadığı şeklinde idi. Ladiki işte bu eleştiriye karşı, II.Bayezid'in Balkan savaşından dönüşüne sürpriz olarak hazırladığı Risaletül-Fethiyye (yzm.1485) adını verdiği Arapça eseri ile cevap verdi. Bu eser konuları itibarıyla Zeyn'den daha zengindi.

Ladikli ile Mahmud arasındaki bu rekabet aslında II.Murad'tan bu yana Sistemcilerle Yeni Sistemciler arasındaki iki müzik ekolü rekabetinin yansıması idi. Her ikisi de kendilerini bir destekçiler grubunun temsilcisi olarak padişahın önünde duruyorlardı. Birisi Anadolu'ya özgü bir ekol, diğeri İran'dan gelen bir ekol olarak görülüyordu. Perde arkasında bu ekollerden birini II.Murad zamanından beri Karamanlılar ve Mevleviler destekliyordu. Ladiki'nin müzik eserlerini yazmasındaki sebeplerden biri, kendisini destekleyen bu ekole mensup kişilerdi.

Ladiki'nin eserleri, kendisinden önce her iki ekolü yansıtmaya, anlatmaya çalışan Ahmedoğlu Şükrullah (yzm.1436) ve Hızır b.Abdullah'ın (yzm.1441) eserlerinden daha teorik ve açıklamalı idi. Şükrullah'ın 40 yaşlarında iken yazdığı Kitab-ı Heza Edvar üç bölümden oluşuyordu: Urmevi edvarı, Kaşani edvarı, Yeni Sistemciler edvarı. Bunlardan ikisi çeviri, üçüncüsü özgün bir tarafı da olan aktarımdı, iki ekol arasındaki karşılaştırmayı okuyucuya bırakıyordu. Ladiki'nin Fethiyye adlı eseri ise her iki ekolü karşılaştırmayı daha iyi sağlayan bir eserd. Bu açıdan XV.yüzyılın eserleri arasında önemli bir yeri vardır.

1.3-Ladiki, Müzik Eğitimi Kimden Almıştır? Çevresinde Yararlandığı kimler Vardı?

Ladiki, müzik eğitimi, aslında 1478'de İstanbul Fatih Medresesi'ndeki müderrislik görevine geri dönen Fethullah Şirvani'den riyazi ilimleri okuyarak eğitimi en üst seviyeye taşımak istemişti. Etrafında bulunan müderrislerden eğitime müsait olan ve öğrenmek

istediği matematik, mantık, felsefe, mzık gibi riyazi ilimleri bilen Fethullah Şirvani idi. Ladiki'nin bu kararı, daha sonra mantık ve mzık eserleri yazmasını sağlayacak önemli bir karar olmuştur. Fethullah Şirvani'nin Mecelle fil-musiki (yzm.1452) adlı Arapça bir eseri vardı. Ayrıca yanında Meragi'nin Makasíd lis-Sultan Murad'ı (ithafsız, 1441 yazım tarihli nüsha) ile yine aynı tarihlerde nshalandırdığı Şerh-i Kitabal-edvar'ı, sonunda ekinde Zevaid-i Fevaid-i AŞere nüshası vardı (Uslu, 2018, s.xv). Bu eserleri okuması ve yararlanması hocası sayesinde kolay olmuştur. Ladiki'nin bu eserleri hocasından okuyabilmesi bize Arapça yanında Farsça bildiğini de ispat etmektedir. Ladiki'nin riyazi, mantık, mzık eğitimini 1481'den önce tamamladığı anlaŐılıyor.

Ladiki, etrafında bulunan genç mzık eğitmeni Mahmud'un eseri Makasídl-edvar'ını (yzm.1481) doğrudan kendinden okumamıŐ ise de II.Bayezid'in kütüphanesinden yararlanmış ve okumuş olmalı. Meragi'nin Cami ve Urmevi'nin Kitabal-edvar adlı eserlerini de hem arkadaŐlarından, hem de II.Bayezid kütüphanesinden yararlanmış olmasıyla aŐıklayabileceđimiz gibi, hocasının elinde bulunan nüshalardan yararlanmış olabileceğini de söyleyebiliriz.

Ladiki'nin II.Bayezid'in yanında musahip oluŐu bir prestijdi. Diğer bazı mderrislerle arkadaş olduğunu tahmin etsek bile etrafında olanlar hakkında delillerimiz olmalıdır. Biraz sonra delillerine değineceğimiz iki kişinin Ladiki'nin tanıdığı müderrisler olduğunu anlıyoruz. Osmanlıdaki ilk Őeyhülislam Molla Fenari ailesinden Mehmedşah Fenari'nin (.1435) oğlu müderris Hasan elebi (. 1486) veya torunu

1490'da Ebaeyyub Ensari Medresesi müderrisi olan Ahmed Fenâri. O dönemde medreselerde okunan kitaplardan biri de Talimü'l-müteallim idi (Uslu, 2017, s. 665 dipnot 19). Bu eserle ilgilenen ve Türkçeye tercüme eden (Uslu, 2019b, c.1, s. 221), henüz adını tespit edemediğimiz, II.Bayezid döneminde yaşayan, adını ve müzik eseri yazdığını not eden bir müderris ile de arkadaşı olduğunu söyleyebiliriz.

2-LADİKİ MÜZİK ESERLERİNİN KAYNAKLARI:

Ladiki'nin müzik eserlerinde kullandığı kaynaklar konusunun müstakil bir araştırma olarak ele alınmadığı anlaşılmaktadır (Uslu 2016; Uslu-Tetik-Işık, 2013). Konunun aydınlatılması, Ladiki'nin ilmi değerini ortaya koyacak basamaklardan biridir. Genel olarak Ladiki'nin değerli bir bilim adamı olduğu peşin hüküm olarak söylenmiş ve kabul edilmiş olmakla birlikte, onun ilmi değerini kanıtlayacak türden araştırmalar yapılmamıştır, yapılması bir müzikolojik zorunluluktur.

Ladiki'nin müzik teorisi kaynakları hakkında Fethiyye'yi değerlendiren Tekin (1999, s. 39), Ladiki'nin eserlerini yazmadan önce edvar kitaplarını incelediğini, bunların başında Farabi, Urmevi ve Meragi'nin eserleri olduğunu, Fethiyye'de bu isimleri yer yer andığını belirtir. Ancak bu tespit yüzeysel bir tespittir, kaynak eserlerle karşılaştırılması yapılmamıştır. Bir insanın eserinde birinin adını andığı için o kişinin eserini kaynak olarak kullandığı iddiası ispat için yeterli değildir. Daha önce de Meragi'nin eserlerinin kaynakları ya da Abdülaziz Meragizade'nin kaynakları hakkında yapılan yüzeysel değerlendirmeler görülmüş (Uslu, 2015a, s. 53) ve eleştirilmiştir. Bu

eleştirilerin, bazı gerçekleri ortaya çıkardığı gibi, Ladiki'nin hayatı hakkında da bazı yeni tespitlerin ortaya çıkarması mümkündür.

Ladiki'nin kaynaklarının neler olduğunu tespit için onun verdiği bilgilerin araştırılması ve kaynaklarla karşılaştırılarak incelenmesi gerekir. Ladiki'nin eserleri Fethiyye ve Zeyn birlikte değerlendirilecektir. Burada asıl metinler kaynak olarak kullanılacağı için eserlerin yazım tarihleriyle birlikte tercüme edenlerin adları verilecektir.

Ladiki son eseri Fethiyye'sinde (yzm.1485), Urmevi'nin Edvar ve Şerefiyye'sini kullandığından (-Tekin, 1485, s. 53, 54, 77⁶) defalarca bahseder ve bazen onlardan aktardığını belli eder; Hoca Abdülkadir Meragi'nin Camiul-elhan ve Makasıd'ını isimleriyle (-Tekin, s. 59 ikisini de) anar. Eserinde aktardığı Hz.Peygamberin güzel ses konulu hadisleri (-Tekin, s. 57); müzik ve musikakiyye gezegeni ilişkisi (-Tekin, 1485, s. 58); aralıkları hesaplama, birbirine ekleme, toplama, ayırma ve cinsler fasılları (-Tekin, s. 100 vd); makamların ortak perdeleri konusu; 12 makamın dizileri (-Tekin, s. 149); çalgılar ve türleri (-Tekin, s.174); Meragi'nin kullandığı düzen terimleri ıstıhab, ıstıhab-ı gayr-ı mahud, ıstıhab-ı mahud bilgileri (-Tekin, s. 174⁷); tergib ve mergule (-Tekin, s.206); şed düzenler (-Tekin, s.180); intikal ve terci

⁶ Konuyla ilgili diğer sayfalar -Tekin, s. 149, Şerefiyye sayfa 69, 78, 97, 99, 127; Edvar sahibi Urmevi kastedilerek sayfa 78, 85, 94, 99, 101, 111, 204, 205.

⁷ Tekin'in kullandığı karşılıklar: "ıstıhab (eşlik), ıstıhab-ı mahud (belirli eşlik), ıstıhab-ı gayr-ı mahud (belirsiz eşlik)" anlamları yerine terim olarak karşılıkları "ıstıhab: düzen, ıstıhab-ı mahud: yaygın-düzen, ıstıhab-ı gayr-ı mahud: yerel-düzen" için bk. Uslu, 2015a, s.43.

konusu; Farabi'nin Makalat'ından aktarılan intikal konusu (-Tekin, s.181-182); darbuşahi, kumriyye, darbülcedid ve mieteyn usulleri (-Tekin, s.245) kaynaklarının neler olduğunu göstermektedir. Yerince kaynaklarının adını vermese de bunların hepsi Urmevi ve Meragi'nin eserlerinde, özellikle Makasid lis-Sultan Murad'ında vardır. Ladiki'nin Fethiyye'sinde görülen Farabi'nin (-Tekin, s.53⁸) ve İbn Sina'nın adı ara sıra anılsa da adlarının anıldığı bilgilerin tamamı Urmevi'nin Kitabu'l-Edvar'ı ve Şerefiyye'sinde ve Meragi'nin Makasid lis-Sultan Murad'ı başta olmak üzere diğer eserlerinde vardır, bu kaynaklardan aktarılmıştır.

Ladiki'nin Fethiyye'sini yazarken kullandığı başka kaynaklar var mıdır? Pisagor'un üç gece rüyasının ardından musiki ilmini bulma hikayesi (-Tekin, s.55), bu hikaye Urmevi'nin ve Meragi'nin eserlerinde yoktur, Mehmetşah Fenari'nin (ö.1380?-1435?) ansiklopedik eseri Unmuzecul-ulum adlı ansiklopedik eserinde (yzm. 1426) vardır, Ladiki bu hikayeyi oradan naklediyor, ma kaynağını anlamıyor (Bu eserden haberi olması, o tarihlerde İstanbul'da müderris olan Mehmedşah Fenari'nin oğlu Hasan Çelebi (ö. 1486) veya torunu 1490'da Ebaeyyub Ensari Medresesi müderrisi olan Ahmed Fenâri ile tanışıyor olduğuna işaret eder: Uslu, 2020a, s. 4). Mehmetşah Fenari'nin 1426'da Karaman'da yazdığı Enmuzecu'l-ulum,

⁸ Tekin'in çalışmasında görüleceği üzere Farabi ve Urmevi, s.54 Urmevi ve Meragi, s.77 ve Şerefiyye, Farabi ve İbn Sina ve ika sayfa 206'da söz edilmişse de Meragi'de bu cümleler var; Farabi'den icat edilen saza "bişahverd" adı verildiği sayfa 77 (çalgının adı şahrud, hatalı çevrilmiş); ud-ı kamilin Farabi'nin icadı sayfa 178, sayfa 48'de musikinin tanımını verdikten sonra İbn Sina'nın Şifa'sına göredir der.

muhtemelen Osmanlı müzik literatüründe hikayenin ilk kaynağı olmalı (Uslu 2020a).

Ladiki'nin eserinde bulunan birbirine düşman iki kişinin/ topluluğun bir mecliste bir araya gelmeleri ve bir müzisyenin müziğinin etkisi ile birbirlerini bağışlamaları ve barışmaları hikayesi (-Tekin, s.57-58) Meragi'nin 1424'de yazdığı Zevaid-i Fevaid-i Aşere'sinde (-Uslu, 1424, s.122) var; uda altıncı tel takılıp ud-ı ekmel adını verdiler bilgisini (-Tekin, s.178) aktarması, Mahmud b. Abdülaziz Meragizade'nin Makasidü'l-edvar (-Kanık, 1481, s. 32-33) adlı eserinde bahsettiği amcası Abdurrahman Meragizade'nin uda ilave ettiği altıncı çift telden haberi var demektir⁹; Farabi'den aktarılan günün vakitlerinde etkili makamlar bilgisi (-Tekin, s.205; Bu bilgiler Urmevi, Meragi, Abdülaziz, Mahmud'un eserlerinde yer almaz) yazarı bilinmeyen Anadolu edvarlarından Karaman'da Farsça yazılmış Marifet-i Musiki Edvar-ı Farabi (yzm. 1380 sonrası) adlı eserde ve Anadolu edvarlarında var; özellikle, eserinin yazımından birkaç yıl önce 1469 yılında tercüme edilen Yusuf Kırşehirli'nin makam ve 12 burç ilişkisi ile Ladiki'nin verileri birebir aynıdır. Ladiki Farsça biliyordu, aslından da okumuş olabilir. Henüz incelenmemiş olan 1479 yılında yazılmış Mehmed Tirevi'nin edvar (Uslu 2019: I, 221) eserinden bile yararlanmış olabilir. Bu bilgi karşılaştırmaları bize Ladiki'nin eserlerinde adını vermediği başka kaynakları olduğunu ortaya koymaktadır.

⁹ Bu bilgi Abdülaziz Meragizade'nin eserinde yok, Mahmud Meragizade'nin eserinde vardır.

Ladiki'nin ders aldığı hocası Fethullah Şirvani'nin Mecelle fil-musiki adlı eserini bilmemesi mümkün görünmemektedir. Levendoğlu (2011, s. 808) da Şirvani'nin 12 makam listesi ve perdelerinin Sistemciler ile özellikle Meragi perdeleri ile aynı olduğuna dikkat çeker. O halde, Ladiki, Mecelle adlı eserden neden bahsetmemektedir? Bunun birkaç sebebi olabilir. Bilse de kullanmamış olması (1), yararlanmış ancak Şirvani'nin yazdıklarının Meragi tekrarı olduğunu anlamış olması (2) olabilir. Ladiki'nin eserlerindeki Arapça cümleleri ile Mecelle'nin Arapça cümleleri arasında zaman zaman karşılaşılan benzer cümleler, bu eseri bildiğini ve kullandığını göstermektedir. Fakat eserini yazdığı 1485'te, Şirvani'nin 1480'lerde İstanbul'dan ayrılmasından yaklaşık beş yıl gibi uzun bir zaman geçmiştir, Şirvani hakkında bazı olumsuz dedikoduların devam etmiş olması da cabasıdır. Şirvani'nin Sistemci, Ladiki'nin Yeni Sistemci olarak farklı ekollerden olmaları aralarında bir soğukluk yaşamış olmalarını da mümkün kılmaktadır. Ladiki tarafından Mecelle veya Şirvani'nin anılmamasına birçok sebep olabilir. Fakat en uygunu Şirvani bilgilerinin kaynağının Meragi'ye dayanmış olması olmalıdır.

Bu deliller ışığında Ladiki, Urmevi'nin Edvar ve Şerefiyye'sini, Meragi'nin Camiül-elhan ve Makasidül-elhan İis-Sultan Murad ve Fevaid-i Aşere adlı eserleri dışında Mahmud Meragizade'nin Makasidül-edvar'ını, Mehmeşah Fenari'nin Unmuzec ansiklopedisinin musiki kısmını kullandığı kesindir. Farabi ve İbn Sina'nın eserlerini kullanmamıştır. Meragi'nin Şerh-i Edvar'ından, Abdülaziz Meragizade'nin Nekavetül-edvar'ından (yzm.1451), Farsça

anonim yazarlı Marifet-i Musiki Edvar-ı Faryabi'den (yzm.1380 sonrası) ve hocası Fethullah Şirvani'nin eseri Mecelle'den (yzm.1452) haberi olsa da, hatta kullanmış olsa da, bu eserler Meragi'nin bilgilerini aktardıkları için onlardan bahsetmemiş, kullandığına dair bir işaret vermemiştir.

3-LADİKİ YENİ SİSTEMCİ Mİ? SON SİSTEMCİ Mİ? HANGİ MÜZİK EKOLÜNE BAĞLIDIR?

Ladiki'nin müzik teorisi ile ilgili iki eserinden söz eden müzikologlar arasında “içerik bakımından aralarında fazla fark olmayan” (Akdoğan, 1996, s. 49'dan Küçükgökçe, 2010, s.44; Kanık, 2010, s. 14 “aynı konuları işler”) çıkarımı yaygındır. Doğrusu yukarıda yaptığımız içerik karşılaştırmasından anlaşılacağı gibi özetle Zeyn'de sadece Yeni Sistemciler'in 12 makamı, 7 avazesi ve 30 terkibinden söz edilirken, Fethiyye'de buna ilave olarak Sistemcilerden özellikle Meragi'nin anlayışı ile 12 makam, 6 avaze ve 24 şubesinde de söz edilir, Yukarıda eserleri bölümünde belirttiğimiz gibi Fethiyye'deki bazı konular Zeyn'de yoktur. Ladiki araştırmacıları bu konuda aynı bilgileri verirler. Fethiyye adlı eseri bir çeşit karşılaştırmalı müzikolojik araştırmadır. Bu tespit iki eser arasında önemli bir farktır. Hatta her iki eserdeki Yeni Sistemciler'in makam dizilerindeki farklar da müzikolojik açılarından önemlidir.

Mehmet Ladiki'nin önemli bir müzik teorisyeni olduğu Dünya müzikologları ve Türk müziği araştırmacıları tarafından bilinir ve çeviriler, araştırmalar, incelemelerle üzerinde durulmuştur. Ancak onun

fikirleri henüz yeterince farklı bakış açıları ile incelenmediği için genel değerlendirmeler yapılmıştır. Nitekim bazı araştırmacılarca “Sistemciler” (Levendoğlu, 2011, s. 809 “Safiyüddin sisteminin takipçisi”; Tıraşçı, 2017, s. 114) “Sistemci Ekolün Son Büyük Temsilcisi” (Çaylı, 2019, s. 119 ve kaynak gösterdiği Wright, 2014, s. 11) ifadeleriyle Ladiki’yi Sistemciler Ekolü mensubu ve hatta eserinde yer alan Pisagor’un musikiyi icat etmesi hikayesini ve makamların burçlarla ilişkisi bilgilerini aktarmakla “mensubu bulunduğu ekole muhalif” (Tıraşçı, 2017, s. 115, 118) biri olarak değerlendirilir. Oysa onun Sistemciler mensubu olarak sınıflandırılması, eserlerindeki Yeni Sistemciler bilgilerini dikkate almamanın, eserlerini kabaca değerlendirmenin bir sonucudur. Çünkü o Sistemci ekole mensup bir müzik teorisyeni değildir.

Mehmet Ladiki, ilk müzik teorisi eserini yazdığı 1482 (Zeyn) yılına kadar, Osmanlılarda iki müzik ekolü oluşmuştu. 1-Birinci ekol kurucusu Urmevi’ye (ö.1294) dayanan Sistemciler Ekolünden olup, Abdülkadir Meragi’nin (ö.1435) Osmanlıdaki temsilcisi oğlu Abdülaziz Meragizade (ö.1480?) ve torunu Mahmud Meragizade (ö.1540?) idi. 2-Diğeri Yeni Sistemciler denilen bir ekoldü (Öztürk doktora tezinde bu ekollere “makam modeli” açısından yaklaşır). Bu yeni ekolde daha çok Karamanlı ve Mevlevi müzisyenlerin teorik ağırlığı vardı (Uslu, 2017). Yeni Sistemci ekol Yusuf Kırşehri Mevlevi (ö.1420?) ile yaygınlaşmaya başlamış, II.Murad’ın etrafında Bedr-i Dilşad (eserin yzm. 1427), tarihçiliği ile bilinen Ahmedoğlu Şükrullah Çemişkezeki (eserin yzm. 1436), Hızır b. Abdullah (eserin yzm. 1441)

tarafından yazdıkları eserlerle temsil ediliyordu¹⁰. Meragi'nin Makasid li-s-Sultan Murad'ının (eserin ilk yzm. 1423) bir kaç defa Osmanlılara sunulması, Urmevi'nin edvar nüshaları, Hasan Kaşani'nin Kenzü't-tuhaf'ı (eserin Anadoluya ilk gelişi: 1435) Sistemciler ekolünü temsil etmekte idi. Müzik biliminde iki ekol arasındaki teorik tartışmalar II.Murad zamanında başlamıştı. Şükrullah ve Hızır b. Abdullah aralarındaki farkları ortaya koymak için her iki ekolden söz eden eserlerini yazdılar, fakat rekabet bitmedi. Fatih zamanında Yeni Sistemciler'e karşı Abdülaziz Meragizade, Sistemciler ekolünü savunan Nekavetül-edvar'ı (yzm. 1451), Fethullah Şirvani ise Mecelle fil-Musiki'yi (yzm. 1452), Mahmud Meragizade Makasidül-edvar'ı (yzm. 1481) yazmıştı. Her üçü de Makasid li's-Sultan Murad'ı başta olmak üzere Meragi'nin eserlerini kaynak kullandılar. Günümüz bazı kütüphanelerinde bulunan anonim bazı Yeni Sistemciler ekolüne ait makam anlatımlı edvarlar (Uslu 2019b: 215 vd) o günlerden kalmadır.

¹⁰ Wright'ın eserinden yapılan bir alıntıda “2014, s.10'dan Çaylı, 2019, s. 126 dipnot 117”, <Sistemci ekol dışı> diye nitelenen edvarlar konusunda şu değerlendirme yapılır: “Sistemci Ekol dışı eserlerin günümüzde tanınmayan yazarlar tarafından veya anonim olarak kaleme alınmış olduğunu ve dolayısıyla bu tür eserleri net bir şekilde tarihlendirmenin de pek mümkün olmadığı” fikri aktarılmış. Ancak son 20 yıldır yapılan araştırmalarda, Sistemcilere karşı Yeni Sistemcilerin anonim veya yazarı bilinen eserleri üzerinde uzun, yorucu ama ümit verici çalışmalar yapılmıştır. Pek çoğu tarihlendirilmiştir. Wright, bu yayınlardan haberi olmadığı halde mazurdur. Türk müzikologların bu yayınları takip etmelerinin bir zorunluluk olduğu anlaşılmaktadır. Yeni Sistemcilerin Türkçe edvarlarını tarihlendirme, kronolojik düzenleme, tanıma, tespit etme çabasında olan önemli araştırmalardan sonuncusu tarafımdan *Türk Musikisi Atlası* (2019, c. 1, s. 215-234) adlı yayında yapılmıştır: Bu “Sistemci Ekol Dışı” denilen, yani “Yeni Sistemciler”in görüşleri Kantemiroğlu'na kadar ve devam eden, tanınması gereken önemli bir ekoldür.

II.Bayezid sultan olduğunda Fatih Medresesi müderrisi Mehmet Ladiki, 1482’de yazdığı Zeynül-elhan ve ardından 1485’te yazdığı Fethiyye adlı eserleriyle, kendisinin “iki bilgin grup”, “eskiler ve yeniler/kudema ve müteahhirin” (-Tekin, 1485, s. 133) diye tanımladığı, iddia edildiği gibi sadece “kudema” dediği Sistemcilerin makamlarını (Tıraşçı, 2017: 116) değil, “müteahhirin” dediği Yeni Sistemcilerin makam fikirlerini ele alan eserleri yazdı. Zeyn’de ve Fethiyye’de yeni bilginlerin yani Yeni Sistemciler’in makamlarını anlatırken “elhan-ı meşhure fi zamanına” (-Pekşen, 1482, s.47) yani “zamanımızın meşhur melodileri¹¹” der. Levendoğlu gibi bazı araştırmacılar, Ladiki’nin iki ekole göre makamları açıkladığının farkındadır (Levendoğlu, 2002; 2011, s. 808; Küçükgökçe, 2010; Öztürk 2014; ayrıca bk. Uslu, 2015b, s. 91 vd.; Çaylı, 2019, s. 119), fakat bazıları buna rağmen, Ladiki’yi Sistemci Ekolün temsilcisi olarak değerlendirilmesi, kendisi Yeni bilginler sınıfında olması gerektiği için yanlıştır. Eserlerinde Sistemcilerin ebced ve dairesel makam anlatım metodunu kullanarak Yeni Sistemcilerin görüşlerini net bir şekilde ortaya koydu. Ebced notasyonunu kullanmış olması onu “son sistemci” olarak değerlendirmeyi gerektirmez, çünkü Ladiki’dan sonra Sistemciler Ekolü ile edvar yazarlar olduğunu unutmamalıyız: Mahmud Meragizade, Alişah b.Hacıbüke, Benai gibi müzik teorisyenleri Ladiki sonrasında da yaşadılar.

¹¹ Burada kullanılan “elhan: makamlar ve avazeler ve şubelerin hepsini kasteden melodi/müzik sesleri” anlamındadır. Elhan teriminin makam kelimesi olarak Türkçeye çevirisinin hatalı olduğu için bk. Uslu, 2019c, II, sy.2, s. 69.

Eserlerini yazdığı tarihler itibariyle Ladiki, “kudema ve müteahhirin” dediği her iki ekolü iyi bilen ancak eserlerinde öncelikle ortaya koyduğu bilgilerle Yeni Sistemcilerin müzik teorisyenidir. Makam modelleri hakkında önemli bir çalışma yapan Öztürk de, Ladiki’nin Sistemciler’den biri olmadığını farkındadır (Öztürk, 2014: 205) ve onun verilerini kendisinin sıkça kullandığı “makamsal ezgi çekirdeği” teorisi için çok önemser (Öztürk, 2014: 198). Zeyn eserinde sadece Yeni Sistemci ekole uygun makam bilgilerin verildiği, dügahın tizine Yeni Sistemcilerin “hazzan” dediğini belirttiği gibi (-Pekşen, 1482, s. 55; -Tekin, 1485, s. 161). Ancak Ladiki her iki eserinde de, hazzanı, bazılarının dediği gibi “yeni bir şube” adı olarak sunmamış, Yeni Sistemciler’in güfte mecmualarında beste kayıtları görülen hazzan makamının ne anlama geldiğini açıklamıştır. 1422 yılında II.Murad’ın yanında olduğu bilinen Abdülaziz Meragizade¹² ise II.Mehmed’e yazdığı Nekave’inde (yzm.1451) ve oğlu Mahmud Meragizade Makasıdül-edvar (yzm.1481) adlı eserlerinde Yeni Sistemcilerin Anadolu’da bilinen hiçbir makamını (bahrinazik, nevrurzumi, hazzan, sünbüle, hocest gibi¹³) anmamışlardır. Bu durum iki ekol arasındaki rekabete açıkça işaret etmektedir.

¹² Abdülaziz hakkında güncel müzikolojik tespitlerden biri Abdülaziz’in h.Muharrem ortası 816/ 10-20 Nisan 1413 yılında doğduğuna dair bir kaydın bulunmuş olmasıdır. Khazrai, 2009, s. 28. Bu tespite göre Abdülaziz 9-10 yaşlarında iken II.Murad’ın yanına gelmiş demektir.

¹³ Bu makamlar sadece Anadolu’da yazılan edvarlarda ve güfte mecmualarında vardır.

Kudema denilen müzik teorisyenlerinin Osmanlıdaki temsilcisi olan Sistemciler ekolü mensupları mücadeleyi bırakmadılar. Mahmud Meragizade, Ladiki'nin eserleri karşısında, dedesinin Makasıd lis-Sultan Murad¹⁴ adlı eserini 1498 yılında harekeli nesih hatla¹⁵ yazdırarak padişah II.Bayezid'e hediye edip öne geçmek istedi. Bununla da yetinmedi 1503 yılında II.Bayezid'e Makasıdül-edvar (NO Ktp. no. 3649; Uslu, 2015a, s. 33¹⁶) adındaki eserini bir daha yazdı. İki ekolün Osmanlıdaki rekabeti konusu başka bir araştırma konusudur. Yeri gelmişken Sistemcilerin aynı zamanda hatalı bir adlandırma ile Yılmaz Öztuna tarafından "Herat ekolü" olarak da tanımlandığını belirtelim. Ladiki iki ekolün rekabetine şahit olmuş ve yazıya dökmüş Osmanlı Yeni Sistemciler döneminin müzik teorisyenlerinden biridir.

Edvarında Sistemcilerin bilgilerini daha çok Meragi'nin Makasıd lis-Sultan Murad'ından aktarması ve ebced notasyonla makamları anlatması okuyucuları yanıltmamalıdır. Kendisine özgün edvar bilgileriyle o bir Yeni Sistemci Ekolün müzik teorisyenidir. Eserinde bahsettiği "ehlül-ilim" veya "ashabül-ilim"den teorisyenler; "ehlül-sanat", "ehlül-amel" veya "erbabül-amel"den (Tekin ek s. 36'dan Çaylı, 2019, s. 121 dipnot 107-108) icracıları kasteden, Çaylı'nın (2019, s. 122) belirttiği gibi "Ah" ve "Av" sembolleriyle gösterdiği

¹⁴ Makasıd adlı eserin farklı sürümlerinin adlandırılma problemi konusuna bk. Uslu, 2019a, s. 37.

¹⁵ Yazmanın NO Ktp no. 3656 nüshası, nadir harekeli Farsça metinlerdendir. Farsça metinler harekeli yazılmamasına rağmen, bu yazma Fars dili ve edebiyatı tarihi için bu yazma önemlidir.

¹⁶ Mahmud aynı metinden oluşan eserini 1481 ve 1503 ve 1518 ve 1521 tarihlerinde içeriği ve metnin büyük bir çoğunluğu birebir aynı olan eserleri farklı padişahlara, II.Bayezid, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Süleyman'a sundu.

“artık ikili aralık”tan (Sistemcilerde bulunmayan aralıklar) söz eden Ladiki’nin hangi ekole bağılı olduğu ayrıca, on iki makam ve yedi avaze üzerinden bir değerlendirme de yapılmıştır (Uslu, 2020b).

Ladiki’nin herhangi bir müzik aleti çaldığına dair tarihi bir kayıt yoktur. Ancak makam ve usul konusunda verdiği ayrıntılı bilgileri değerlendirildiğinde müzik bilgisinin salt teorik değil, uygulamalı olarak bildiği ortaya çıkarılmış ve *Selçuklu Topraklarında Müzik* (2015) adlı çalışmada bu özelliği üzerinden bilgileri değerlendirilmiştir. Eserlerinde makam dizileri konusunu ayrıntıları ve karşılaştırmalı olacak şekilde ortaya koyduğuna göre, müzik seslerini tanıyacak kadar ud çalmayı ve usul bildiği anlaşılmaktadır. Bu durumun burada anılması, bazı modern kalem tutan müzikologlar! tarafından zaman zaman kolayca kullanılan “müzik bilmeyen teorisyen” saldırısının Ladiki hakkında yersiz olacağını ortaya koymaktadır.

SONUÇ

Makalede Mehmet Ladiki’nin hayatı ve eserleri hakkındaki yeni bulgular değerlendirilirken, bazı sorulara da cevap aranmıştır. Bulgular çerçevesinde Ladiki’nin hayatına ve görüşleri hakkında yeni bulunanlar aşağıdaki gibi sıralanabilir.

*Mehmet Ladiki’nin (1447?-1520?) hayatı hakkında bazı yeni bulgular bu makalede bir araya getirilmiştir. Ladiki’nin hayatı hakkında bazı tarihler, Fethullah Şirvani’den müzik, riyaziye, mantık dersleri aldığı, Mahmud Meragizade ile rekabet halinde olduğu gibi bazı bilgiler ilk defa yazılmaktadır.

*Ladiki'nin müzik bilip bilmediği aydınlatılabilir mi? Ladiki'nin kaynaklarda müzik eseri yazdığından başka, beste yapıp yapmadığı, çalgı çalıp çalmadığı bilinmemektedir; bu yüzden zaman zaman müzik bilip bilmediği sorgulanmaktadır. Bu araştırmanın yazarına göre Ladiki, Meragi'nin ve Yeni Sistemcilerin makam ve avazelerini ebced perdeleri ile verebildiğine göre, on yedi perdenin sesini tanıyordu. Daha önce örneği görülmeYen Yeni Sistemciler'in makamlarını ve avazelerini “ebced müzik yazısı” sembolleriyle yazması müzik bildiğine delildir. Usuller hakkında verdiği diğer kaynaklarda bulunmayan bilgiler de bu fikri pekiştirmektedir.

*Ladiki eserlerini oluştururken hangi kaynakları kullanmıştır? Makalede ele alındığı gibi Ladiki, Urmevi'nin Edvar ve Şerefiyye'sini, Meragi'nin Camiül-elhan ve Makasidül-elhan lis-Sultan Murad adlı eserlerini kesin olarak kullanmıştır. Bunlar dışında adını vermediği Mehmeşah Fenari'nin Unmuzec ansiklopedisinin musiki kısmını, Mahmud Meragizade'nin Makasidül-edvar ve hatta Yusuf Kırşehirli edvarını kullandığı delillerle tespit edilmiştir. Arapça cümlelerdeki benzerlikten hocası Fethullah Şirvani'nin Mecelle fil-musiki'sinden (yzm.1452) etkilenmiş görünüyor. Farsça anonim yazarlı Marifet-i Musiki Edvar-ı Faryabi'yi (yzm.1380), Abdülaziz Meragizade'nin Nekavetül-edvar'ını (yzm 1451) ve diğer Türkçe Yeni Sistemci edvarlarından haberi olsa da, bu eserleri kullanmış olduğu net değildir, özel olarak karşılaştırmalara ihtiyaç vardır. Bu tespitler, Ladiki'nin bir bilim adamı olarak müzik biliminde güncel gelişmeleri de bildiğini ve eserinde aktardığını göstermektedir.

*Ladiki'nin iki eseri arasında bilgi farkı var mıdır? Eserleri arasındaki farkın dışında, iki eserinde verdiği aynı bilgiler arasındaki farkın olup olmadığını net olarak cevaplamak mümkün değildir. Bugüne kadar yapılan araştırmaların ve bu makalenin gösterdiği Ladiki'nin iki eseri arasındaki farklar, ilk olarak eserlerinin edisyon kritiklerinin yapılması gerektiğini, ikinci olarak edisyon kritiği yapılmış eserlerinin sistematik müzikoloji yöntemi ile çalışılması gerektiğini ortaya koymaktadır. Zeyn'in üç Türkçe nüshası üzerinden Pekşen edisyon kritik metoduyla metin çalışması yapmış ise de Arapça Zeyn ile edisyon kritiği de yapılmalıdır. Fethiyye'nin edisyon kritik metni henüz yapılmamıştır. Ondan sonra sistematik müzikolojik yöntemi ile çalışılması sağlıklı bir anlam ifade edecektir. Bununla birlikte eldeki çalışmalara göre aralarında farkların çok az; Ladiki'nin dikkatli bir bilim adamı olduğunu; ama bazen ortaya çıkacak farkların müzikolojik açıdan önemli olabileceğini söyleyebiliriz.

*Ladiki hangi ekolün/dönemin müzik teorisyenidir? Yeni Sistemciler Döneminin müzik teorisyenidir. Fethiyye'den (1485) önce yazdığı Zeynül-elhan'da (1482) işlenen Yeni Sistemciler bilgileri bunu yeterince göstermektedir. Sistemciler ekolünü de iyi bildiği Fethiyye adlı eserinden anlaşılmaktadır.

* Ladiki eserlerinde Sistemcilerin dizilerini tam verirken, neden Yeni Sistemcilerin dizilerini küçük motifler halinde vermiştir? Bu metot, bir makamı “en kısa müzik sesleriyle anlatım”ı amaçlayan Yeni Sistemcilerin bir özelliğidir. Öztürk'ün (2014) doktora tezinde bu metot “makam ezgi çekirdekleri” ifadesiyle adlandırılmış, başka bir makalede

ise konu “Ladiki özeli”nde 12 makam ve 7 avaze üzerinden (Uslu 2020b) değerlendirilmiştir.

EK- LADİKİ’NİN BURÇLAR ve MAKAMLAR TABLOSU:
Ladiki’ye (1440?-1515?) göre burçlar- makamlar ve anasır-ı erbaa (Zeynül-elhan’a göre). Listede burçların hem yeni hem de eski adları, karşısında yer alan makamların yanında dört temel unsur korunmuştur.

AKREP /akreb	hüseyini- mai
ASLAN /esed	büzürk-nari
BALIK /hut	uşşak-mai
BAŞAK /sünbüle	zengule-turabi
KOVA /delv	neva-hevai
OĞLAK /cedy	buselik-hevai
TERAZİ /mizan	rehavi-hevai
YAY /kavs	hicaz- nari
KUZU /hamel	rast - nari
ÖKÜZ /sevr	ırak-turabi
İKİZLER /cevza	ısfahan-hevai
YENGEÇ /seretan	zirefkend-mai

KAYNAKÇA

- Abdülaziz Meragizade (1481). *Makasidü'l-edvar Tercümesi*. çev. M.Z.Kanık, doktora tezi. 2011, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Agayeva, S. (2012). “Osmanlıda Azerbaycanlı Musikişinaslar”. *Has Bahçede Ayş u Tarab* (ed. Halil İnalçık). İstanbul: İşbankası yay.
- Çaylı, Ferhat (2019). *13.-18.Yüzyıllar Arasında Makamsal Müzik Teorisi Anlayışının Değişimi*. Doktora tezi, Ankara Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Dalkıran, N. (1983). *Türkçe Zeynü-elhan* (yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Demir, Arif (2012). *Journal of Islamic Research*. c.23/1: 6
- Kalender, R. (1982). *XV.Yüzyıl Makam Teorisi ve Mehmet Ladiki'nin Zeynü'l-elhan'ı*. Doktora tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1982.
- Kanık, M.Z.(2011). *Abdülaziz ve Makasidü'l-edvar İncelenmesi*. Doktora tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Küçükgökçe, Ö. (2010). *XV.Yüzyıldaki Makamlar*. Doktora tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Ladiki (yzm.1485). *Fethiyye* (çev.H. Tekin'in çevirisi, s. 44-247. Doktora tezi. 1999 içinde). Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ladiki (yzm.1485). *Fethiyye* (Fransızca çev.yay. D'Erlanger, *La musique arabe*. Paris 1939 içinde), c.IV: 257-522
- Ladiki (yzm.1482). *Zeynü'l-elhan* (ed.A. Pekşen çevirisi, s. 15-81. 2002 doktora tezi içinde). En eski tarihli M. Bardakçı koleksiyonu ve İstanbul Üniversite Kütüphanesi nüshaları ile daha geç tarihte yazılmış Konya Kütüphanesi nüshaları olmak üzere üç yazmasından edisyon kritikli metindir. Ayrıca bk. Kalender ve Dalkıran.

- Levendoglu, N.O. (2002). *XIII.Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri*. Doktora tezi. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü
- Levendoglu, N.O. (2011). “Osmanlı dönemi 15. yüzyıl müzik yazmalarında makam tanımları, sınıflamaları ve bir geçiş dönemi kuramcısı: Ladikli Mehmet Çelebi”. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*. c.8/2: 795-816
- Öztürk, O.M. (2014). *Makam Müziğinde Ezgi Ve Makam İlişkinin Analizi Ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri Ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*. Doktora tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Pekşen, A. (2002). *Zeynül-elhan İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması*. Yüksek lisans tezi. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Tekin, H. (1999). “Giriş, birinci, ikinci bölüm, dördüncü bölüm”. *Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risaletül-Fethiyye’si*. Doktora tezi. Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, üçüncü bölüm Türkçe’ye çeviri metnidir. Ayrıca Bk. Ladiki, Fethiyye.
- Tıraşçı, M. (2017). *Türk Musikisi Nazariyatı Tarihi*. İstanbul Kayhan yay.
- Tura, Yalçın (2017). *Türk Musikisinin Meseleleri*. İstanbul: İz yayıncılık.
- Uslu, R.-S. Tetik-Işık (2013). *Music Bibliography Foreign Books and Articles*. İstanbul: Pan yay.
- Uslu, Recep (1998). “Ladikli Mehmet Hakkında Şüpheler”. *Musiki Mecmuası*. 51/462: 33-38
- Uslu, Recep (2003). “Mehmet Çelebi, Ladikli”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. c.28: 449, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı yay.
- Uslu, R. (2015). *Selçuklu Topraklarında Müzik*. Konya: Valilik Kültür Md yay.
- Uslu, R. (2015b). “Türk Musikisinde Yeni Bir Dönemlendirme”. *Medeniyet Sanat*. c.1/2: 91-109

- Uslu, R. (2016). *Müzik Bibliyografyası-1-Kitaplar ve 2-Makaleler*. İstanbul: Çengi yay.
- Uslu, R. (2017). “Yusuf Kırşehirli Mevlevî'nin Türk Müzik Tarihindeki Yeri”. *Researcher: Social Science Studies*. c.5/4: 655-679
- Uslu, R. (2018). “Giriş”. *Meragi'nin Son Müzik Eseri Zevaid-i Fevaid-i Aşere*. Ankara Atatürk Kültür Merkezi yay.
- Uslu, R. (2019). “Osmanlıda Anadolu Edvarları Ekolünün Kronolojisi”. *Türk Musikisi Atlası*. Ankara: Yeni Türkiye yay., c. 1, s. 215-234
- Uslu, R. (2020a). “İlk Osmanlı Ansiklopedisi Mehmetşah Fenârî'nin Unmûzec Eserinde Müzik İlmî Terimleri”. *Erdem Journal of Humanities and Social Sciences*. 77: 1-22. Ankara Atatürk Kültür Merkezi yay.
- Uslu, R. (2020b). “Ladikli'nin Makam-avaze Perdeleri Yeni Sistemcilerin Rekabeti Mi”. basıma hazır makale.
- Wright, O. (2014). *Music Theory in Mamluk Cairo*. SOAS Musicology Series. Dorchester: Ashgate.

BÖLÜM 3

LADİKLİ'NİN MAKAM-AVAZE PERDELERİ YENİ SİSTEMCİLERİN REKABETİ Mİ? KAYNAKLAR ÜZERİNDEN MÜZİKOLOJİK DEĞERLENDİRME

Doç. Dr. Recep USLU¹

¹ İstanbul Medeniyet Üniversitesi Türk Musikisi Bölümü Müzikoloji öğretim üyesi.

GİRİŞ

Türk Müziği Tarihinde önemli bir dönem olan Yeni Sistemciler ekolünün ortaya çıkışının Anadolu edvarları olduğu konusunda müzikologlar ortak fikir sahibidirler². Eski Sistemciler ile Yeni Sistemciler ayrımını yapan Mehmet Ladiki (1447?-1520?), bu iki ekolü temsil edenler arasında farklar olduğunu ortaya koyan nadir müzik teorisyenlerinden biridir. Genellikle bu iki ekolü takip edenler, o ekolün esaslarına göre eserlerini yazmışlardır. Şükrullah Çemişkezeki, Hızır b. Abdullah gibi günümüz araştırmacıları tarafından da her ne kadar bu iki ekol arasında farklılıklar olduğu tespitleri yapılmış olsa da, bu iki ekol arasındaki farkların incelenmesi modern araştırmalar tarafından henüz tamamlanmamıştır. Kaynakların satırları arasında gizli olan bu açıklamaların incelenmesi iki ekolün müzik anlayışını kavramak açısından önemli bir tespit olacaktır.

PROBLEM CÜMLESİ

Yeni Sistemciler'in makam sınıflandırması anlayışına göre kabul ettikleri on iki makamın adları eski Sistemcilerle ortaktır. Ancak "Ladiki'ye göre Yeni Sistemcilerin on iki makam ve yedi avaze dizileri, Sistemcilerin görüşleriyle ortak mıdır" sorusu bu makalenin problem cümlesidir. Yeni Sistemcilerle Sistemcilerin dizileri arasında ne gibi farklar vardır? Bu farklılardan ne anlamlar çıkarılabilir? Sonuçta diziler

² Anadolu edvarlarının bir ekol olduğu konusu: Uslu, 2015b, s. 91 vd. Dönemlendirme makalesinde ayrıntıları ile ele alınmıştır; Uslu, 2017; ayrıca ilave olarak Levendoğlu, 2011, s. 815'te görüldüğü gibi, makalede zaman zaman eserlerinden yararlandığım bir çok müzikolog Yeni Sistemcilerin eski Sistemcilerden uzaklaşan yepyeni bir müzik geleneği oluşturduklarını belirtirler.

farklı mıdır, aynı mıdır? Her ne kadar Ladiki'nin fikirlerini çalışmalarında kullananlar var ise de, burada sorulan özel soruları cevaplayan bir araştırmaya, bibliyografyalar (Uslu, 2016b; Uslu-Tetik, 2013) ve takip edilen müzikoloji literatürü çerçevesinde rastlanmamıştır.

MAKALENİN AMACI

Makalenin amacı Ladiki'nin verdiği 12 makam ve 7 avaze ile sınırlıdır ve XV.yüzyıldaki Sistemcilerle Yeni Sistemcilerin görüşlerine göre on iki makam yedi avaze üzerinden, Sistemcilerle Yeni Sistemcilerin müzik anlayışındaki aynı yada farklılığın tespit edilmesi ve bunun sonuçlarından neler çıkarılabileceği üzerinedir. XV.yüzyılda her iki ekolde de on iki makam ve yedi avaze aynı perdelerden mi, ortak perdelerden mi, ayrı perdelerden mi oluşmaktadır sorularına on iki makam ve yedi avaze üzerinden cevaplar bulunması bu makalenin amaçları içindedir. Bu cevaplar problem cümlesini aydınlatacaktır. Diğer taraftan Ladiki'nin tespitlerini diğer XV.yüzyıl Yeni Sistemciler edvarlarıyla karşılaştırılması ayrı bir araştırma konusudur. Bazı makam araştırmalarında Ladiki'nin görüşleri de ele alınmış ve günümüz notalarına çevrilmiştir, diğer bazı edvarlarla karşılaştırılmaları yapılmıştır. Fakat sebze, meyve ve baharat türlerinin bir tencerede kaynatılması gibi bütün türleri birbirlerinden ayırmaksızın konunun ele alınması, ekoller arası bazı ayrıntıların görülmesini engellemektedir. Bu makalenin amacı olan özel müzikolojik soruların cevapları genel makam araştırmalarında görülememiştir.

KAYNAKLAR VE ARAŞTIRMALAR

1-Kaynaklar: Makalenin ana kaynağı Ladiki'nin eserleri olacaktır. Bu eserler arasından da Ladiki'nin son yazdığı eser temel alınacak, Fethiyye'de verdiği bilgiler, daha önce yazdığı Zeyn ile, Sistemcilerin görüşleri hakkında verdiği bilgiler kaynak olarak kullandığı (Uslu, 2020b) Meragi'nin Makasıd lis-Sultan Murad (yzm.1423) adlı eseri yanında, Ladiki'nin çağdaşı olan Mahmud Meragizade'nin eseri ile karŐılaŐtırılacaktır. Böylece Ladiki'nin verdiği bilgiler, kaynaklarından doğrulandıktan sonra aynı makam hakkındaki bilgiler Sistemciler ve Yeni Sistemcilerin görüşleri olarak karŐılaŐtırılacaktır. Bu karşılaştırmalar öncelikle Ladiki tarafından verilen her iki ekole ait bilgilerin doğruluğunu test edecektir. İkinci olarak, bu doğrulanmış makam bilgileri üzerinden yapılacak karşılaştırma Sistemciler ve Yeni Sistemcilerin on iki makam ve yedi avaze dizi anlayışlarının aynı olup olmadığını ortaya çıkaracaktır. nc olarak ortaya çıkacak farklılıkların nedenleri hakkında bir dizi tespit ortaya konacaktır.

Makalenin doğrudan yararlanacağı birinci derecede kaynak eserler Ladiki'nin eserlerinin yazmaları olmalıydı. Fakat bazı yazmalara ulaşmak hala sıkıntılı bir süreç olduğu, ayrıca eserlerinin edisyon kritik edilmedikleri ortadadır. Fransızcası bile edisyon kritik metne dayanan bir çevirisi değildir. Dolayısı ile tam bir edisyon kritik metinleri olmayan Ladiki'nin verdiği bilgiler Meragi'nin eserleri gibi diğer kaynaklardan doğrulanmaya muhtaçtır. Bununla birlikte akademik geliŐmenin bir göstergesi olarak makalenin doğrudan yararlanacağı

birinci derecede kaynak eserler Ladiki'nin eserlerinden Zeyn ve Fethiyye'sinden yapılan metin çevirileri olacaktır.

Ladiki'nin eserlerinden Türkçe Zeyn'i hakkında ilk araştırma Ruhi Kalender'in (1982, Ankara Üniversitesi), daha sonra Necla Dalkıran'ındır (1983). İkisinin de tezine tez merkezinden ulaşılamamaktadır (20 Nisan 2020 tarihi itibarıyla). Kendi arşivimde bulunan Kalender'in tezi dışında Dalkıran'ın çevirilerini Küçükgökçe'nin tezinden öğrenebiliyoruz. Makalemizde, özel olarak Zeyn'in üç yazmasını (en eski tarihli İÜ Ktp ve Bardakçı nüshaları ile daha geç tarihli Konya Ktp yazmasını) karşılaştıran Pekşen'in (2002) ve Fethiyye'yi Türkçeye çeviren Tekin'inin (1999) tezlerini kullandık. Kullanımda kaynak olarak Ladiki'nin eserlerindeki metinler kastedildiğinde *Ladiki Zeyn-Pekşen (yzm.1482)* ya da *Ladiki Fethiyye-Tekin (yzm.1485)* çevirileri ve yazım yılları dikkate alınmıştır. Üç yazmasını edisyon kritik ettiği için Pekşen'in ortaya koyduğu Zeyn metni, bu makalede işlenecek olan Ladiki'nin fikirleri için birinci derecede kaynak olarak önemlidir.

Bu makalede kullanılacak ikinci derece kaynaklar arasında Meragi'nin ilkini 1423'te yazdığı Makasid lis-Sultan Murad'ı tercih edilmiştir. Yapılan karşılaştırmalarla 1435 tarihli TSM Ktp., 1498 tarihli NO Ktp., 1580 tarihli Leiden Ktp. yazmalarının edisyon kritiği yapılan ve 2015 tarihinde yayınlanan Türkçeye çevirisinin, 1423 tarihli Rauf Yekta nüshası metninden farklı olmadığı (2019 yılında Süleymaniye Ktp.sindeki mikrofilmle yaptığım ayrıntılı karşılaştırma sonucu), hatta 1498 tarihli NO Ktp. nüshasının Rauf Yekta nüshasından

çoğaltıldığı tespit edilmiştir. Ladiki'nin kullandığı kaynaklar konusu ayrı bir makalede işlenmiştir (Uslu 2020b).

Bu makalenin ikinci derece kaynaklarından biri de Ladiki'nin çevresinde Meragi'yi temsil eden Abdülaziz Meragizade'nin oğlu Mahmud'un eseridir. Babası Abdülaziz'in Osmanlılar etrafındaki yerini alan Mahmud'un eserinde bulunan bilgiler, dedesi Meragi'nin eserlerindeki fikirler ve kendi görüşlerinden ibarettir. Bulduğu ve isimlendirmedeği yedi dizi (-Kanık, 2011, s. 86-87, diziler hakkında Kanık'ın eleştirileri dipnotta), kendisinin icat ettiği ve icra ettiği 18 kaseli çalgı, verdiği bazı farklı bilgiler gibi eserinin özgün yanları da vardır. Mahmud dedesinin adını zaman zaman anar, Camiül-elhan adlı eserinden bahseder, Makasıd'dan bahsetmez. Dedesinin eserine atıf yapmışsa da on iki makamın dizilerini onun gibi tam dizi halinde vermemiştir. Müzikte teorik görüşleri Sistemcileri temsil eder. Fakat araştırmacılar tarafından Abdülaziz ve Mahmud'un Farsça eserlerinde on iki makamın sadece dörtlü veya beşli cinslerle anlatılmış olması gözden kaçmamıştır. Her ikisinin eserlerinde de bu tarz kısa makam anlatımını Anadolu Yeni Sistemciler'in iddialarında yer alan <kısa anlatım> rekabetinden etkilenmiş oldukları bu makalenin tespitlerinden biridir. Ancak bu etkilenmeye rağmen Yeni Sistemcilerin hiç bir makamından söz etmedikleri (Uslu, 2017, s.668) daha önce tespit edilmiştir. Gerekli yerlerde, Abdülaziz'in Nekavetü'l-edvar (yzm.1451) adlı eseri için üç nüsha karşılaştırması yapan F.Koç'un (2010), Mahmud'un Makasıdü'l-edvar (yzm.1481) adlı eseri için dört nüshasını ele alan Z.Kanık'ın (2011) doktora tezlerindeki çeviri

metinlerinden yararlanılmıştır. Kanık, Mahmud'un üç padişaha ayrı ayrı tarihlerde yazdığı (1481 II.Bayezid, 1518 Selim için, 1521 Süleyman için), içeriği padişahlar için yaptığı besteler haricinde hiç değişmeyen eserin nüshalarını, birbirinden ayırmaksızın edisyon kritik ederek Türkçeye çevirisini vermiştir. Bu kaynaklardan aktarımda bulunmak gerektiğinde kaynak gösterimde Ladiki ve metni çevirenin adıyla, eserlerin 1451 ve 1481 gibi asıl yazım tarihleri verilmiştir (bk.Yöntem). Örneğin Abdülaziz (-Koç, 1451, s. 91-193 çeviri metni), Mahmud (-Kanık, 1481, s. 25-117 çeviri metni) gibi. Mahmud'un eserinin Ladiki'nin kaynaklarından biri (Uslu 2020b) olduğu daha önce tespit edilmişti.

2- Araştırmalar: Ladiki hakkında ilk makalem Musiki Mecmuası'nda (sy.462, 1998) yayınlandığından bu yana akademik gelişmelerden okuyucuyu haberdar etmenin bir gereği olarak konuyla ilgili araştırmalardan; Ladiki'nin fikirleriyle ilgilenen araştırmacılardan B.B. Çelik'in doktora tezinin 12 makam 7 avaze kısmından yararlandık (Çelik, 2001, s. 26-44). Levendoğlu'nun adları değişmeyen makamlar konulu doktora tezi (2002) ve makalesinden (2011), Küçükgökçe'nin (2010) XV.yüzyıl makamlar konulu doktora tezinden yararlandık. Bu araştırmacılar Ladiki'nin makam görüşlerini günümüz notasına çevirmişlerdir, nota çevirilerine bu makalede yer vermedik, o çalışmalardan bakılabilir. Levendoğlu, tezinde ve makalesinde Fethiyye'nin Tekin araştırması dolayısı ile İst.Belediye-Taksim Ktp. yazmasını, Zeyn'in Konya Ktp. nüshalarını kullandığını bibliyografyasında belirtir. Küçükgökçe, Tekin ve Dalkıran'ın tezlerini

kullanmıştır. Araştırmalarda göze çarpan noktalardan biri Ladiki'ye ait olmayan bazı özgün fikirlerin, ona aitmiş gibi aktarılmasıdır. Bu araştırmalarda yer alan Ladiki'ye ait on iki makam ve yedi avaze dışındaki fikirlerin, XV.yüzyılın diğer edvar bilgileriyle yapılan karşılaştırmalar, makalenin amacı dışında olduğu için dikkate alınmamıştır, başka bir araştırma konusu olduğu düşünülmektedir.

YÖNTEM

Bu makalede nitel araştırma yöntemlerinden bilgi tarama, fişleme, sınıflandırma teknikleri kullanılacak, karşılaştırmalı müzikoloji yöntemiyle bulgular ortaya konulacak, bilgi sunumunda sistematik müzikoloji yöntemi kullanılacaktır. Önce XV.yüzyılda on iki makam dizileri konusunu karşılaştırmalı olarak ele alan nadir müzik teorisyenlerinden Ladiki'nin verdiği bilgiler esas olmak üzere, diğer Sistemciler'den Meragi'nin edvarlarında verilen bilgilerle karşılaştırılarak, on iki makam ve yedi avazenin Sistemciler ve Yeni Sistemciler tarafından nasıl anlaşıldığı Ladiki'nin verdiği değerlendirmeler ışığında karşılaştırmaya ve aralarındaki farklar tespit edilmeye, bu farkların hangi ekolleri temsil ettiğini belirlemeye çalışılacaktır.

Sistematik müzikoloji yöntemi gereği bilgi sunumunda XV.yüzyılın makam sınıflandırmasıyla makamlar ve avazeler alfabetik sırayla ele alınacaktır. Kaynaklardaki ebced notasyonu perdeler ve aralıklar transkripsiyonunda büyük harfler tercih edilecek, aralıklar için kullanılacak büyük harflerin, perde olmayıp aralıkları temsil ettikleri

için diğerlerinden farklı olarak altları çizgili olacaktır (Makasıd-Uslu çevirisinde yapılmaya çalışılan yöntem gibi). Karşılaştırmalı müzikoloji gereği aynı konuda verilen bilgilerin doğrulukları, farklı kaynaklardan yardım alınarak sağlanacak, okuyucuya çoğu zaman karıştırılan, dizilerde doğrulanmış harf müzik yazısı sunulmaya çalışılacaktır. Makalede sık sık tarihler kullanılmıştır. Bu tür çalışmalarda doğru tespitler için kronolojinin önemi gereği, okuyucuya tespit edilen sonuçları desteklemek için tarihler tekrar edilmek zorunda kalınmıştır. Tarih gösterimlerinin tekrarlanmasındaki amaç da aynı nedene dayanmaktadır.

Makalede, Ladiki'nin zamanında kullanılan kaynaklardaki dizilerdeki *nağme* terimi birden fazla anlam taşıdığından, günümüzdeki tam karşılığı olarak kullanılan *perde* terimi kullanılacaktır.

Kısaltmalar: a=avaze, c.=cilt, h.=hicri takvim, Ktp.= Kütüphanesi, m=makam, NO Ktp=Nuruosmaniye Kütüphanesi, ö.= Ölüm tarihi, s.= sayfa, S=Sistemci, Sa= Sistemciler avazesi, Sm= Sistemciler makamı, TSMK=Topkapı Sarayı Kütüphanesi, YS=Yeni Sistemci, YSa=Yeni Sistemciler avazesi, YSm= Yeni Sistemciler makamları, yzm.= Yazım tarihi.

Makalenin sunum planında önce, makalenin amacı, yöntemi, kaynaklarının ardından bulgular kısmında makalenin asıl konusu olan on iki makamın (1), ardından yedi avazenin (2) perde ve aralıkları kaynaklardaki yerleriyle verilecek, her makam ve avaze sonunda araştırmalardaki bulgular bir araya getirilecek, kısa değerlendirmeler ve

eleştiriler yapılacaktır. Makalede yapılan bir dizi tespitlerden ve çıkarımlardan oluşan sonucun ardından kaynakça kısmıyla bitecektir.

BULGULAR

On iki Makam ve Yedi Avaze Bulguları

Ladiki’de Makam Sınıflandırması nasıldı? Ladiki’nin bu konudaki fikri daha önce yapılan araştırmalarda ifade edilmiştir. O, hem bir taraftan Sistemcilerin 12 makam 6 avaze ve 24 şubeden oluşan makam sınıflandırmasını sadece Fethiyye’sinde kaynaklarından Meragi gibi verirken, hem de Yeni Sistemcilerin 12 makam 7 avaze ve 4 şube ve 30 terkip sınıflandırmasını her iki eserinde de vermiştir (Uslu 2020b). Aşağıda on iki makam ve yedi avaze incelenirken her iki ekole göre ele aldığı makam anlatımları makalenin temel bulguları olacaktır.

Biz burada sadece Ladiki’nin verdiği bilgileri değil, onun kaynağı olan Meragi’nin Makasıd lis-Sultan Murad adlı eserde verilen bilgileri de kontrol edip, karşılaştırmasını yapacađız³. Bu amaçla sadece Meragi’nin Makasıd lis-Sultan Murad’da verdiği bilgilerle karşılaştıracağız. Diğer Urmevi’nin şerefiyye, Edvar, Mecelle gibi bir çok edvarla karşılaştırmasını Levendoğlu ve Kkk doktora tezlerinde yapmışlar. Bu makalenin amacı 12 makam 7 avazeyle sınırlıdır.

³ Bazı araştırmalarda farklı bakış alılarıyla Ladiki’nin on iki makamının başka eserlerle de karşılaştırması yapıldığına girişte değinmiştik.

Ladiki, eski Sistemcilerle Yeni Sistemcilerin on iki makamı sayıca aynen kabul ettiklerini söyler (-Tekin, s. 157). On iki makam Sistemciler ve Yeni Sistemciler’de on iki olup, ortak adlara sahiptir, alfabetik sırayla on iki makam: buselik, büzürk, hicaz, ırak, ısfahan, mahur, neva, rast, rehavi, uşşak, zengule, zirefkend. Şimdi aynı alfabetik sırayla her iki ekoldeki dizilerini inceleyelim.

1-Ladiki’de On İki Makam ve Karşılaştırması:

1.01-Buselik: Sistemciler’den Meragi’nin Makasıd lis-Sultan Murad’ına göre buselik makam dairesinin perdeleri:

A * B * h * H * T * YB * Yh * YH / Aralıklar: 3.cins dörtlü ve beşli aralıklarla B-T-T-B-T-T-T.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 146’da Sm-buselik aynı harfler: A * B * h * H * T * YB * Yh * YH / B-T-T-B-T-T-T. Abdülaziz’de (-Koç, 1451, s. 117) ve Ladiki’nin çağdaşı olan Mahmud’da (-Kanı, 1481, s. 68) buselik perdelerinin A-B-h-H/ B-T-T olarak sadece dörtlüsü verilmiştir. Bu anlamda bir makamı <en kısa perdelerle anlatım> yani pratik anlatım çabası konusunda Meragizadeler’in Anadolu ekolünden etkilendiklerini göstermektedir.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 189’da YSm- buselik: H-YA-YB-Yh-YH/ T-B-T-T. Ladiki Fethiyye’de buseliğin son beş, Zeyn’de ise ilk beş perdesini göstermiştir. Aralarında görülen farka gelince, aslında bu dizideki YA, orijinalindeki T olabilir, yazım hatası olabilir denebilirse de Zeyn’de de görülen YA perdesi bunun hatalı yazım olamayacağını göstermektedir. İki eserindeki buselik dizisi farkı gibi görülen diğer

perde B-D perdeleridir. Ladiki'nin verdiği buselik dörtlüsüne göre (- Tekin 1485: 129) Zeyn'deki D perdesi hatalı yazım demektir. Sonuç itibariyle hatalı yazım düzeltildiğinde Fethiyye ile Zeyn'deki buselik dizisi aynıdır.

Ladiki Zeyn-Pekşen s.50 YSm- buselik: A-D-h-H-YA/ T-B-T-T. Zeyn-Dalkıran da aynı diziyi vermiş olduğunu Küçükgökçe'nin (2010, s. 101-102; Dalkıran, 1983, s. 37'den) buseliğin sadece B-T-T aralıklarından oluşan dörtlüsünü verdiğiinden söz etmesinden anlaşılmaktadır. Fakat yukarıda tespit edildiği gibi Zeyn'deki dizi hatalı yazımdır.

Çelik'in (2001, s. 37) araştırmasında gösterdiği Ladiki buseliği Sistemcilere aittir, Yeni Sistemcilerin buseliği hakkında yorum yapmamıştır. Levendoğlu (2002, s. 63; 2011, s.811), Ladiki buseliğinin sadece Zeyn-Konya nüshasında verdiği buselik beşlisi A-D-h-H-YA / T-B-T-T perdelerini ve aralıklarını dikkate alarak, perdelerinin ve aralıklarının Sistemcilerden farklı olduğunu söyler. Küçükgökçe (2010, s. 102), Ladiki'nin Fethiyye'sini kaynak göstererek, Levendoğlu'nun verdiği Ladiki buselik perdelerinin aynısını (yani: A-D-h-H-YA / T-B-T-T) verdikten sonra Ladiki'nin "H perdesine aktararak H-YA-YB-Yh-YH/ T-B-T-T" perdelerini verir, Yeni Sistemcilerin perdeleri olarak gösterir. Oysa D-B farkı vardır, böyle dizi yazılırsa, H perdesine göçürüldüğünde H-YA-YD-Yh-YH dizisi elde edilir. Öyleyse bunlardan biri, ya A-D-h-H-YA veya H-YA-YB-Yh-YH hatalıdır. Nitekim Ladiki'ye göre ikisinden sadece biri Yeni Sistemcilerin buselik perdeleridir, yukarıda düzeltildiği gibi buselik dizisi A-B-h-H-YA

olmalıdır, çünkü buselik cinsi B perdesi gerektirmektedir. Levendoğlu (2011, s.811) Ladiki Zeyn’indeki buselik perdeleri ve aralıklarının günümüz Arel nazariyatında da aynı olduğunu belirtir. Küçükgökçe (2010, s. 101-102) ise Ladiki buseliğinin, günümüzde Arel-Ezgi’ye göre rast perdesinde buselik beşlisi oluşturup nihavend makamının beşlisi olduğunu söyler.

Bu makalede bir araya getirilen Ladiki’nin verdiği bilgilere göre Sistemcilerle Yeni Sistemcilerin buseliği neredeyse aynı dizidedir, Fethiyye’deki buselik beşlisi: H-YA-YB-Yh-YH/ T-B-T-T perdeleri A perdesine transpoze edilirse buselik perdeleri A-B-h-H-YA-YB/ T-B-T-T şeklindedir, bu durumda Ladiki’nin buselik dizisi, Sistemciler ile YA dışında perdeler aynı, aralıklar farklı görünmektedir. Ancak perdelerdeki bir fark dışında Sistemcilerin buselik aralıklarıyla ortak bir yanı olduğuna odaklanırsak, Sistemcilerle Yeni Sistemcilerin buseliği aynı denebilir.

1.02- Büzürk: Sistemciler’den Meragi’nin Makasid lis-Sultan Murad’ına göre büzürk makam dairesinin perdeleri:

A * C * V * H * Y * YA * YD * YV * YH / Aralıkları: 6.cins dörtlü C-T-C ve 10.cins beşli aralık C-B-T-C-C.

Farsça aslına sadık kalınarak Türkçeye çevirilen Meragi’nin Zevaid çevirisi yayını büzürk perdeleri (-Uslu, 1424, s. 9) içinde YA perdesi yoktur, cinsler tablosunda vardır, doğrusu YA perdesi büzürk dizisinde olmalıdır.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 148’de Sm-büzürk aynı harfler ve aynı aralıklar: A * C * V * H * Y * YA * YD * YV * YH / C-T-C-C-B-T-C-C. Abdülaziz’de (-Koç, 1451, s. 117 büzürk perdeleri var, aralıkları yok) ve Mahmud’da (-Kanık, 1481, s. 70 ve ekte vr.30a) da büzürk A-C-V-H-Y-YA/ C-T-C-C-B altı perde ile verilmiş. Kanık çevirisinde sayfa 70’de görülen büzürk perdeleri H-H-h-V-H-Y-YA/ C-C-C-B hatalı yazımdır. Meragi takipçileri oldukları için burada büzürk dizisi düzeltilerek verildi.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 187’de YSm- büzürk: H-Y-YC-Yh-YZ-YH/ C-T-C-C-B. Bu perdeler, Zeyn’deki perdelerin H perdesine göçürülmüş halidir. Ladiki cinsleri anlatırken bu diziyi büzürk beşlisi (-Tekin, s. 132) olarak vermiştir.

Ladiki Zeyn-Pekşen s.49 YSm- büzürk: A-C-V-H-Y-YA/ C-T-C-C-B. Zeyn-Dalkıran çalışmasında da aynı olduğunu, kaynak vermemiş olsa da Küçükgökçe’nin Fethiyye’deki “beşlinin A perdesi üzerine aktarılmış” olmasını söylemesinden anlıyoruz.

Çelik (2001, s. 31) araştırmasında Ladiki’nin Yeni Sistemciler büzürk dizisi hakkında yorum yapmamıştır. Levendoğlu (2002, s. 70) Fethiyye’deki büzürk dizisinin eski şeklinin Sistemcilerle aynı (metinde), dipnotta ise Zeyn ve Fethiyye’deki büzürk yeni dizisini “bir çeşit melodik seyir” diye niteler. Küçükgökçe (2010, s. 108-109) büzürk dizisinin Zeyn’deki şeklini vermiş, Fethiyye’de verilenin A perdesine göçürülmüş olduğuna dikkat çekmiştir.

Bu araştırmaya göre Ladiki'nin Fethiyye'den daha önce yazdığı Zeyn'deki Yeni Sistemciler büzürk makamının ilk beşlisini A-C-V-H-Y-YA/ C-T-C-C-B perdelerini Sistemcilerle karşılaştırdığımızda aynı harflerden ve aralıklardan oluştuğunu görüyoruz, burada da Sistemcilerle aynı olması gerektiği sonucunu çıkararak dizinin gerçekte Sistemcilerde olduğu gibi H-Y-YA-YD-YV-YH olabileceği ihtimal dahilinde ise de, Ladiki'nin verdiği perdeler birleştirildiğinde A-C-V-H-Y-YA-YC-Yh-YZ-YH perdeleriyle karşılaşılmaktadır, bu inceleme sonucu en azından ilk beşlisiyle ve aralıklarıyla Yeni Sistemcilerin büzürk makam dizisinin Sistemcilerle ilk beşlisinin aynı olduğu söylenebilir.

1.03- Hicaz: Sistemciler'den Meragi'nin Makasıd lis-Sultan Murad'ında göre hicazi makam dairesinin perdeleri:

A * C * h * H * Y * YC * Yh * YH / Aralıkları: 5.cins dörtlü C-C-T ve 6.cins beşli aralıklarıyla C-T-C-T.

(Yayınlanan Meragi'nin Zevaid'inde hicazi perdeleri içinde V perdesi görülür (-Uslu, 1424, s. 9), Makasıd'da ve cinslerde V perdesi yoktur, doğrusu V perdesi olmamalıdır).

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 149'da Sm- hicazi aynı harfler ve aynı aralıklar: A * C * h * H * Y * YC * Yh * YH / C-C-T-C-T-C-T. Abdülaziz'de (-Koç, 1451, s. 117 sadece dört perdesi) ve Mahmud'da (-Kanık, 1481, s. 68, dört perdesi ve aralıkları) da hicaz A-C-V-H / C-T-C perdeleri, sadece dörtlüsü verilmiştir. Fakat Meragi hicazıyla h-V perdeleri, aralıkları farklıdır. Abdülaziz ile Mahmud'un hicaz

perdelерinin aynı olması ise, kendilerinin bu farklı V perdesini tercih ettiklerine işaret etmektedir. Bu durumda Zevaid'deki, Meragi'nin son eseri olmasından hareketle, Abdülaziz ve Mahmud'un, Meragi'nin hicaz dizisi anlayışındaki V perdesi değişikliğini gördükleri, aralıkları da buna göre yorumlayarak düzenledikleri anlaşılmaktadır.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 189'da YSm- hicaz: A-C-Z-H / C-Ah-C. Zeyn'deki YSm-hicaz dizisi aynıdır. Ladiki dörtlü cinsler içinde A-C-V-H / C-T-C dizisini Sistemcilerin hicaz cinsi (-Tekin 1485: 130) olarak anar. İki dizi arasında büyük bir benzerlik olduğu ortadadır.

Ladiki Zeyn-Pekşen s.50 YSm- hicaz: A-C-Z-H/ C-Ah-C. Zeyn-Dalkıran çalışmasında da aynıdır (Dalkıran, 1983, s. 38'den Küçükgökçe, 2010, s. 158).

Çelik (2001, s. 35) araştırmasında Ladiki'nin Yeni Sistemciler hicaz dizisini yorumlamamıştır. Levendoğlu (2002, s.85) ve Küçükgökçe (2010, s. 157) Ladiki'nin hicaz dizisi olarak A-C-Z-H / C-Ah-C perde ve aralıklarını vermişlerdir. Fakat benzerlik hakkında bir yorum ve karşılaştırma yapmamışlardır.

Bu makaleye göre Ladiki'nin Zeyn ve Fethiyye adlı eserinde hicaz A-C-Z-H aynı harflerle yazılmış. Eğer Ladiki'nin hicaz makam harflerinden birini, mesela eskilere göre h olması gereken Z perdesini yanlış yazdığını varsayarsak, A-C-h-H kabul edersek, Sistemcilerin hicaz makam dizisinin dörtlüsü Yeni Sistemciler tarafından da hicaz makamını belirlemeye yetmektedir, dolayısı ile hicaz dizisi aynıdır denebilirdi. Fakat hem Zeyn'de hem Fethiyye'de aynı perdeler olması şüphelenmeyi gerektirmemektedir. Mahmud'un yazdığı A-C-V-H

perdelerinden V perdesi ile farklılık göstermektedir. Konuya aralıklar üzerinden yaklaşırsak Sistemcilerin ve Yeni Sistemcilerin birbirine yakın olan ilk dört perdedeki üç aralıklarından birincisinde C-T-C iken, Yeni Sistemcilerde C-Ah-C aralıklarının, perdelerdeki birbirine yakın olan V-Z perdeleri farkına rağmen aynı hissettirdiği, dolayısıyla Yeni Sistemcilerin hicazı, Sistemcilerle aynı hissedilen perde ve aralıklarından oluşmakta idi.

1.04- Hüseyini: Sistemciler'den Meragi'nin Makasid lis-Sultan Murad'ına göre hüseyini makam dairesinin perdeleri:

A * C * h * H * Y * YB * Yh * YH / Aralıklar: 5.cins dörtlü ve beşli aralıklarıyla C-C-T-C-C-T-T.

Aslına sadık kalınarak Türkçeye çevirilen Zevaid'de hüseyini perdeleri içinde ikincisi D perdesidir (-Uslu, 1424, s. 9), Makasid'da C'dir, cinslerde de perde C'dir (Meragi Makasid-Uslu, 1423, s. 101). Dizideki YB perdesi Bardakçı'da YZ yazılmış, doğrusu hem Makasid'da hem Câmi'de, hem de cinslerde perde "YB"dir (Meragi Makasid-Uslu, 1423, s. 104).

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 148'da Sm-hüseyini aynı harfler ve aynı aralıklarla: A * C * h * H * Y * YB * Yh * YH/ C-C-T-C-C-T-T. Abdülaziz'de (-Koç, 1451, s. 117 sadece perdeleri) ve Mahmud'da (-Kanık, 1481, s. 68 perdeleri ve aralıkları) da hüseyini H-Y-YB-Yh-YH/ C-C-T-T perdelerinin sadece beşlisi verilmiş.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 188'da YSm- hüseyini: H-Y-YB-Yh-YH / C-C-T-T. Zeyn'de de aynı aralıklarla, perdelerin A ya göçürülmüş aynı

hüseyini dizisi vardır. Ladiki Fethiyye’de hüseyini beşli cinsi olarak bu diziyi verir (-Tekin, s. 131).

Ladiki Zeyn-Pekşen, s.50 YSm- hüseyini: A-B-h-H-YA/ C-C-T-T. Ladiki’nin bu dizi verişindeki sondaki YA yanlış yazım olup, aslında Y olmalıdır, Fethiyye’de böyledir. Dalkıran’ın Zeyn çalışmasında hüseyini perdelerini veriş şeklinde Fethiyye’den bir farkı olmadığı söylenir (Dalkıran, 1983, s. 39’dan Küçükgökçe, 2010, s. 191), oysa Ladiki Zeyn-Pekşen çevirisinde görüldüğü gibi A perdesine göçürülmüş hüseyini beşlisidir. İkinci perde ise C olarak verilmiştir (A-C-h-H-YA gibi), ancak Zeyn’deki bu perde, Ladiki’nin verdiği hüseyini cinsine göre hatalıdır, burada düzeltilmiştir.

Çelik’in (2001, s. 34) araştırmasında gösterdiği Ladiki’nin Yeni Sistemciler hüseyini dizisinin Seydi tarifine benzediği yorumunu yapar. Levendoğlu’nun (2002, s.105; 2011, s. 811) değerlendirmesinde Zeyn-Konya yazmasından hüseyini dizisi H-Y-YB-Yh-YH / C-C-T-T perdelerini esas aldığı belirtilirse de bu perdeler aslında Fethiyye’nin perdeleridir, nitekim tezinde de aynı perdeler Tekin’in tezinden aktarılmıştır. Levendoğlu (2002, s.105) bu dizinin Arel tarafından günümüz hüseyini beşlisi kabul edildiğini belirtir.

Bu araştırmanın sonucu Ladiki’ye göre Yeni Sistemciler hüseyini dizisini, Abdülaziz ve Mahmud’un verdiği gibi, Sistemciler hüseyini dizisinin sonundaki beşlisi ve aralıkları ile aynıdır. Ladiki, Yeni Sistemcilere göre hüseyini makamının aynı beşli ve aralıklarla ifade edildiğini tespit etmiştir.

1.05- Irak: Sistemciler'den Meragi'nin Makasid lis-Sultan Murad'ına göre irak makam dairesinin perdeleri:

A * C * V * H * Y * YC * Yh * YZ * YH / Aralıkları: 6.cins dörtlü ve beşli aralıklarıyla C-T-C-C-T-C-T (veya son T= C-B olabilir). Bazı araştırmalarda Meragi'nin irak dizisinde YZ perdesinin (Küçükgökçe, 2010, s. 199) olmadığı belirtilir, Makasid lis-Sultan Murad ve Zevaid'e (-Uslu, 1424, s. 9) göre doğru değildir.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 147'da Sm- irak aynı harfler: A * C * V * H * Y * YC * Yh * YZ * YH/ C-T-C-C-T-C-C-B (aralıklardan son ikisi Fethiyye-Tekin'de C-B, Meragi'de C-T, ancak dikkat edilirse Meragi'de yedi aralık, Ladiki'de sekiz aralık vardır, bunun anlamı son T aralığından C-B aralığı olarak bölünmesinden kaynaklanmaktadır, Sistemcilerde bir tanini (T) aralığını C-B aralığı şeklinde bölünebileceği belirtilir, bu farklılık kontrol edilmiştir). Irak dizisinde C-B aralığı Urmevi ekolünü yansıtmaktadır, Urmevi Ladiki'nin kaynaklarından biridir. Abdülaziz (-Koç, 1451, s. 117) ve Mahmud Meragizade'de (-Kanık, 1481, s. 70 çeviride H-Y-YH/ C-T-C, ekte 30b H-Y-YC/ C-T) irak dizisi H-Y-YC / C-T perdeleri ve aralıklarından oluşmaktadır, sadece üçlüsü verilmiştir. Abdülaziz'in eserinde hicaz-irak dizilerinin aynı yazıldığına Koç (2010, s. 53 ve 54) dikkat çekmiş, Abdülaziz'in eserinde verdiği irak dizisi hatalı yazımdır, onun babası Meragi'den farklı düşündüğü kabul edilemez.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 185’da YSm- ırak: A-C-V / C-T ⁽⁴⁾, Zeyn’de de A-C-V üç perdesi verilmiş, bu durumda ilk üç perdesi Sistemcilerle aynıdır. Ladiki bir taraftan Yeni Sistemcilerin görüşlerini yansıtırken diğer taraftan, Abdülaziz ve Mahmud’dun ırak dizisinde verdikleri gibi (H-Y-YH / C-T-C) üç perdeden ve aralıklardan ibaret vermiş.

Ladiki Zeyn-Pekşen s.48 YSm-ırak: A-C-V / C-T (düzeltildi). Zeyn-Pekşen çevirisinde A-C-A yazılmış, yani aslında V perdesi, hatalı olarak A yazılmış, doğrusu V olmalı, aralıklar C-T sırasıyla olmalıdır. Zeyn-Dalkıran’dan ırak dizisi A-C-V / C-T olarak aktarılmıştır (Dalkıran, 1983, s. 44’dan Küçükgökçe, 2010, s. 201)

Çelik’in (2001, s. 27-28) araştırmasında gösterdiği Ladiki ırakı, Sistemciler ırakıdır, Yeni Sistemciler ırakı değildir. Levendoğlu (2011, s. 811) değerlendirmesinde Ladiki’nin sadece Zeyn-Konya nüshasındaki ırak A-C-V / T-C perdelerini dikkate almış, Fethiyye-Tekin’deki beş harften oluşan perdeleri dikkate almamıştır. Ancak Zeyn-İÜ nüshasındaki hatalı yazımın düzeltilerek Konya nüshasında A-C-V / T-C şeklinde değerlendirilmiş olması dikkat çekicidir. Ayrıca Levendoğlu, A-C-V haliyle ırak perdeler anlatımını zamanın “sözel seyir tarifi” veren Yeni Sistemci edvarlarla uyumlu (Levendoğlu, 2011, s. 811; Levendoğlu, 2002, s. 110) olduğunu söylemiştir. Küçükgökçe (Dalkıran, 1983, s. 44 ve Tekin, 1999’dan 2010, s. 200-201) da ırak için

⁴ Ladiki Fethiyye-Tekin’de verilen ırak dizisi Arapça yazımda A-C-V / V-C-H-T-YA görünüyor, hatalı yazım olmalı, aralıkların perdelerle karıştığını varsayarsak, perdelerin tamamı A-C-V-H-YA/ C-T-C-T olabilir, Fethiyye yazmalarından edisyon kritik metne ihtiyaç gözüktüyor.

A-C-V / C-T dizisini vermiştir, Fethiyye-Tekin çevresindeki farklı ırak dizisi yazımı üzerinde durmamış, aralıkları C-T olarak düzeltmiştir.

Bu karşılaştırmalı araştırmaya göre Yeni Sistemciler ırak makamı A-C-V / C-T dizisinin, Sistemcilerin ırak dizisinin ilk perdeleri, ırak makamının belirgin özelliklerinden olan C-T aralıklarıyla, ırak makamının hissettirdiği temel değerler ile aynı olduğu anlaşılmaktadır.

1.06- İsfahan: Sistemciler'den Meragi'nin Makasid İlis-Sultan Murad'ına göre İsfahan makam dairesinin perdeleri:

A * D * V * H * YA * YC * Yh * YZ * YH / Aralıkları: 4.cins dörtlü T-C-C ve 8.cins beşli aralıkla T-C-C-C-B.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 147'da Sm-İsfahan makamı aynı harfler ve aralıklar: A * D * V * H * YA * YC * Yh * YZ * YH / T-C-C-C-B . Abdülaziz'de (-Koç, 1451, s. 117 sadece perdeler) ve Mahmud'da (-Kanık, 1481, s. 69 perdeler ve aralıklar) da İsfahan H-Y-YB-YD-Yh/ C-C-C-B perdelerinden sadece beşlisi verilmiş.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 186'da YSm- İsfahan: A-C-h-Z-H / C-C-C-B . Zeyn ile aynı perde ve aralıklar. Bu Ladiki'de dörtlü cinslerden İsfahan cinsi olarak (-Tekin 1485: 130) Sistemcilerle Yeni Sistemciler arasında kabul edilen İsfahan cinsi gösterilir.

Ladiki Zeyn-Pekşen s.49 YSm-İsfahan: A-C-h-Z-H / C- C- C-B. Burada da Fethiyye ile aynı durumla karşılaşılmaktadır. Zeyn-Dalkıran çevirisinde de aynı İsfahan perdeleri vardır (Dalkıran, 1983, s. 38'den Küçükgökçe, 2010, s. 211)

Çelik'in (2001, s. 28-29) araştırmasında gösterdiği Ladiki ısfahanı, Sistemciler ısfahanıdır. Levendoğlu (2002, s. 117) Ladiki'nin ısfahan A-C-h-Z-H perdelerini (Küçükgökçe, 2010, s. 210-211), "sözel seyir tariflerinin verilmeye başladığı dönemlerden (XV.yüzyıla) beri kullandığı perdelerin bugün de değişmemiş" (Levendoğlu, 2002, s. 121) olduğunu ifade eder. Sistemcilerle, Yeni Sistemcilerin ısfahanının aynı olup olmadığına değinmemiştir.

Bu araştırmaya göre Ladiki her iki eserinde de Yeni Sistemciler ısfahan anlayışının perdeleri üzerinden Sistemcilerle temelde aynı olduğunu aynı hissi veren hem perdeler, hem aralıklar üzerinden göstermektedir.

1.07- Neva: Sistemciler'den Meragi'nin Makasid lis-Sultan Murad'ına göre neva makam dairesinin perdeleri:

A * D * h * H * YA * YB * Yh * YH / Aralıkları: 2.cins dörtlü ve beşli aralıkla T-B-T-T-B-T-T.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 146'da Sm- neva aynı harfler ve aralıklar: A * D * h * H * YA * YB * Yh * YH / T-B-T-T-B-T-T. Abdülaziz'de (-Koç, 2010, s. 117) ve Mahmud'da (-Kanık, 2011, s. 68) da neva A-D-h-H/ T-B-T perdelerinin sadece dörtlüsü verilmiş. Abdülaziz ve Mahmud'un nevanın sadece dörtlüsünün verilmesi konusunda Anadolu ekolünden etkilenmiş olabilirler.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 190'da YSm- neva: A-C-h-H/ C-C-T. Ladiki, Zeyn'indeki neva ile aynı perde ve aralıktadır.

Ladiki Zeyn-Pekşen s.51 YSm- neva: A-C-h-H/ C-C-T. Zeyn-Dalkıran'daki Ladiki nevası perdeleri aynı olması gerekir (Dalkıran,

1983, s. 38'den Küçükgökçe, 2010, s. 264). Küçükgökçe'nin bu neva dizisinin Fethiyye'de tanımlanan diziden farklı olduğu ifadesi doğru değildir.

Çelik (2001, s. 36) araştırmasında gösterdiği Ladiki nevası, Sistemcilerin nevasıdır, Yeni Sistemcilerin nevası hakkında yorum yapmamıştır. Levendoğlu'nun (2002, s.136) ele aldığı Ladiki'nin neva A-C-h-H perdelerinin yerine ebced harfleriyle ifade edilen Sistemcilerin nevasını günümüz nevası ile benzeştirir (Levendoğlu, 2002, s.141).

Ladiki, neva makamı konusunda Yeni Sistemcilerle, eski Sistemciler arasında dörtlünün tizlik durumu hakkında farklı düşünüldüğünü belirtir. Ladiki, neva için verdiği harflerin, eski Sistemcilere göre küçük nevrüz (sagır) olduğunu, bu diziyeye eskilerin neva demediğini her iki eserinde de belirtir. Yine Ladiki'nin sayfa 157'de verdiği Sistemcilerin küçük nevrüzasl (sagır) A-C-h-H perdeleri (aralıkları C-T-C) ile aynıdır, aralıkları farklıdır. Ladiki dörtlü cinsleri anlatırken neva cinsini A-D-h-H / B-T-T olarak vermiş ve bunun Sistemciler nevası olduğunu , nevrüz cinsinin ise A-C-h-H / T-C-T olması (-Tekin, 1485: 129-130) da Yeni Sistemcilerin nevasının farklı olduğunu pekiştirmektedir.

Bu araştırmada görüleceği üzere Yeni Sistemci neva perdelerinden sadece C, eskilerin neva dizisinde D'dir, hatalı yazım diyerek Yeni Sistemcilerde neva perdeleri: A-D-h-H olabilir, Sistemcilerle Yeni Sistemcilerin nevası aynı denebilirdi. Fakat, Ladiki farkın farkında olduğunu, Yeni Sistemcilerin nevasının, eskilerin küçük nevrüzasl ile

aynı olduğunu belirterek belirtir. Meragi'nin nevruzasına bakarsak, Makasid lis-Sultan Murad'da nevruzasl: A * C * h * H * Y * YB * Yh * . Bu nevruz dizisine bakıldığında Sistemciler nevruzunun dörtlüsü ile Yeni Sistemcilerin nevası aynıdır. Yeni Sistemcilerin nevası ile Sistemcilerin nevası arasında bir perde farkı varsa da aralıklar tamamen farklıdır.

1.08- Rast: Sistemciler'den Meragi'nin Makasid lis-Sultan Murad'ına göre rast makam dairesinin perdeleri:

A * D * V * H * YA * YC * Yh * YH / Aralıklar: 4.cins dörtlü ve beşli aralıklarıyla T-C-C-T-C-C-T.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 147'da Sm- rast aynı harfler ve aralıklar: A * D * V * H * YA * YC * Yh * YH / T-C-C-T-C-C-T. Abdülaziz'de (- Koç, 1451, s. 117) ve Mahmud'da (-Kanık, 1481, s. 68) da rast A-D-V-H/ T-C-C perdelerinin sadece dörtlüsü verilmiş.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 184'de YSm- rast: A-D-V-H-V-D-A / T-C-C-C-C-T. Ladiki Fethiyye'sinde verilen YSm-rast perdeleri ve aralıkları Zeyn eserinde de aynıdır.

Ladiki Zeyn-Pekşen s.48 YSm-rast: A-D-V-H-V-D-A / T-C-C-C-C-T. Zeyn-Dalkıran'da da Ladiki rast dizisi aynıdır (Dalkıran, 1983, s. 13, 38'dan Küçükgökçe, 2010, s. 337).

Çelik'in (2001, s. 26-27) araştırmasına göre Ladiki rastının, Şirvani rastı ile aynı olduğu ifade edilir, bu tespit doğru değildir. Çelik'in karşılaştırmak için verdiği rast dizisi, Ladiki'nin aktardığı Sistemcilerin

rast dizisidir, yani Meragi'nin rast dizisidir. Meragi'nin Makasıd'ını kaynak olarak kullanan Şirvani rastının aynı olması normaldir. Levendoğlu (2002, s. 161) göre rastı anlatırken Yeni Sistemcilerden Ladiki'nin verdiği rast A-D-V-H-V-D-A perdelerinin bir dörtlü içinde olduğunu, diziden ziyade "bir melodik seyir" (Levendoğlu, 2002, s. 162) olduğunu belirtir. Kgke (2010, s. 335) Ladiki'nin Yeni Sistemclere göre verdiği yedi perdeden oluşan rast dizisinin aslında iki rast cinsinin inişli çıkışlı kullanımından oluşan bir seyirdedir der.

Ladiki'nin her iki eserinde sunduğu rast A-D-V-H-V-D-A/ T-C-C-C-C-T perdelerine bakılırsa eski Sistemcilerin rast dizisi ile sadece ilk tiz kısmı benzemekte, devamı aynı perdelerin pesten tize tekrarıyla rast dizisi anlatılmaktadır. Oysa Sistemcilerin tiz ve pest perdeleri arasında bir tanini aralık vardır, Ladiki bu konuda bir tespit yapmamıştır. Ladiki Yeni Sistemcilere göre rastı anlatırken perdeleri verdikten sonra "eski bilginlere göre rast diye adlandırılır" diyerek her iki dönemde rastın aynı olduğunu söyler, devamında ise "yeni bilginlerin rast perdelerine göre eski bilginlerin rast perdelerinin daha çok olduğunu, perde sayısı açısından farklılık" bulunduğunu söyler. Bu karşılaştırma Sistemcilerin rastı ile Yeni Sistemcilerin aynı hissi veren perde ve aralıklarla anlatılmış demektir.

1.09- Rehavi: Sistemciler'den Meragi'nin Makasıd lis-Sultan Murad'ına göre rehavi makam dairesinin perdeleri:

A * C * V * H * Y * YB * Yh * YH / Aralıklar: 6.cins dörtlü C-T-C ve 5.cins beşli aralıklarıyla C-C-T-T.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 148'da Sm-rehavi aynı harfler ve aynı aralıklar: A * C * V * H * Y * YB * Yh * YH / C-T-C-C-C-T-T. Meragi'nin verdiği perdelerle aynıdır. Abdülaziz'de (-Koç, 1451, s. 117) ve Mahmud'da (-Kanık, 1481, s. 69) da rehavi V-H-Y-YB/ C-C-C perdeleri, sadece dörtlüsü verilmiş.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 188'da YSm- rehavi: A-D-C-A-YZ-A/ T-B-C-B-B. Zeyn ile perdeler aynı, aralıklardan T yerine Zeyn'de C farklı. Bu fark, T aralığının C-B şeklinde bölünmesinden kaynaklanmalıdır.

Ladiki Zeyn-Pekşen s.50 YSm- rehavi: A-D-C-A-YZ-A/ C-B-B-C-B-B. Zeyn-Dalkıran'da Ladiki rehavisini aynı dizidir (Dalkıran, 1983, s. 13, 46'dan Küçükgökçe, 2010, s. 347).

Çelik'in (2001, s. 27-28) araştırmasında gösterdiği Ladiki'nin Yeni Sistemciler rehavi dizisi hakkında yorum yapmamıştır. Levendoğlu'nun (2002, s. 168; 2011, s. 810) araştırmalarında, Yeni Sistemcilerce rehavi (A-D-C-A-YZ-A/ C-B-C-B-B) ve zengule perdelerinin (A-C-A-C-D-C-D-V-Y-YA-Y-V-D / C-C-C-B-B-B-C-Ah-B-B-Ah-C) benzerliğine, rehaviddeki YZ perdesinin diğer "sözel seyir" edvarlarında geçen nim-zenguleyi hatırlattığına (Levendoğlu, 2002, s. 168; 2011, s. 810), "melodik bir seyir" olduğuna dikkat çeker, buna Küçükgökçe'de katılmaktadır (Küçükgökçe, 2010, s. 346), ayrıca Ladiki'nin verdiği A-YZ aralığının XV.yüzyılda kullanılmadığına dikkat çeker.

Ladiki Fethiyye ve Zeyn'de de aynı rehavi perdelerini verir, aralıklardan biri olan T = C aralık farkı vardır. Ayrıca D perdesinin C perdesinden önce gelmesi de Sistemcilere göre bir makamı tanımlama

yöntemi hatasıdır. Zeyn ile Fethiyye'nin birbirinin aynı YSm- rehavi perdelerin yazılı olması, rehavi perdelerinde hatalı yazım ihtimalini ortadan kaldırmaktadır. Fakat A perdesinin bir dizide üç kere tekrar etmesi, YZ perdesinden sonra A perdesinin tekrar gelmesi, aralıkların tamamen farklı olması Sistemcilerin rehavi anlayışı ile Yeni Sistemcilerin rehavi anlayışının tamamen farklı olduğunu göstermektedir ve Ladiki hiçbir ortak noktadan bahsetmemiştir. Ladiki'ye göre Sistemcilerle Yeni Sistemcilerin rehavi makam perdeleri ve aralıkları anlayışı tamamen farklıdır.

Bizim makalemizin amacı ise Sistemcilerle Yeni Sistemcilerin rehavi makam anlayışının tamamen farklı olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak Ladiki'nin anlatımındaki rehavi, Sistemcilerin ortaya koydukları gibi bir sekizliden oluşmayan, bir motif havasındaki bu durum ilerde, XVII.yüzyıl Klasik Türk Müziği Dönemi'nde (Uslu, 2015b, s. 91 vd) rehavinin <ismi var cismi yok> tanımlamasının nedenleri arasında sayılabilir.

1.10- Uşşak: Sistemciler'den Meragi'nin Makasid lis-Sultan Murad'ına göre uşşak makam dairesinin perdeleri:

A * D * Z * H * YA * YD * Yh * YH / Aralıklar: 1.cins dörtlü ve beşli aralıklarıyla T-T-B-T-T-B-T.

Dizideki H perdesi Makasid lis-Sultan Murad'ın on iki makam faslında uşşak dizisi yazılırken unutulmuş (-Uslu, 1423, s.127), çünkü daha sonra bir başka yerde uşşak perdelerini, uşşak beşlisini verirken “H” perdesiyle birlikte, ayrıca cinslerde H perdesini vermiştir.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 146'da Sm-uşşak aynı harfler: A * D * Z * H * YA * YD * Yh * YH / T-T-B-T-T-B-T (Tekin Z harfini T yazmış, yanlış). Abdülaziz'de (-Koç, 1451, s. 117, sadece perdeleri) ve Mahmud'da (-Kanık, 1481, s. 67 perdeler ve aralıklarıyla) da uşşak devrinin A-D-Z-H/ T-T-B perdelerini, sadece dörtlüsü verilmiştir.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 190'da YSm- uşşak: A-D-Z-H/ T-T-B. Zeyn'de bir harf farklı, D yerine C perdesi, bu durumda doğrusu eskilerle bir olması gereken D perdesidir, Zeyn'de C perdesi yanlıştır. Çünkü Ladiki cinsler kısmında uşşak cinsi için A-D-Z-H/T-T-B dizisini verir.

Ladiki Zeyn-Pekşen s.51 YSm- uşşak: A-C-Z-H/ T-T-B. Bu perdelerden C perdesinin doğrusu D olduğu Fethiyye'den bellidir, diğer çalışmalarda bu farka değinilmemiştir. Zeyn-Dalkıran'da da A-D-Z-H dizisi verilmiştir (Dalkıran, 1983, s. 13, 37'den Küçükgökçe, 2010, s. 399).

Çelik (2001, s. 38) araştırmasında Ladiki'nin Yeni Sistemciler uşşak makamı dizisi hakkında yorum yapmamıştır, fakat Mevlevilerin geleneksel olarak düğaha uşşak dedikleri bilgisi Yeni Sistemciler edvarlarında sıkça görülen görülen acem-düğah problemine belki bir çözüm olabilir. Levendoğlu (2002, s. 190) tezinde Ladiki'nin verdiği uşşak A-D-Z-H/ T-T-B perdelerini günümüz çargah dörtlüsü ile aynı olduğunu belirtir.

Ladiki'nin her iki eserinde verdiği bilgiler ışığında Yeni Sistemcilerin uşşak A-D-Z-H/ T-T-B perdeleri ve aralıkları, eski Sistemcilerin uşşak

makamının dörtlüsü ile aynıdır. Küçükgökçe de (2010, s. 399) bunu belirtir.

1.11- Zengule: Sistemciler'den Meragi'nin Makasid lis-Sultan Murad'ına göre zengule makam dairesinin perdeleri:

A * D * V * H * Y * YC * Yh * YH / Aralıkları: 4.cins dörtlü T-C-C ve 6.cins beşli aralıklarıyla C-T-C-T.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 148'da Sm- zengule: A * D * V * H * Y * YC * Yh * YH / T-C-C-C-T-C-T. A-D-V perde harflerinden sonrası Tekin çevirisinde C (yanlış olmalı, C perdesi olamaz), H perdesi olmalı, düzeltildi. Bu zengule dizisi Meragi ile aynı perdeler ve aynı aralıklardan oluşmaktadır, aynıdır. Abdülaziz'de (-Koç, 1451, s. 117) ve Mahmud'da (-Kanık, 1481, s. 69 ve vr.30a) zengule H-YA-YC-Yh/ T-C-T perdeleri ile gösterilmiş, eksik beşli verilmiş. Kanık çevirisindeki YH perdesi yanlış yazım olmalı, Yh'den önce YH perdesi olamaz.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 187'de YSm- zengule: A-C-A-C-D-C-D-V-Y-YA-Y-V-D/ C-C-C-B-B-B-C-Ah-B-B-Ah-C. Zeyn zengule perdeleri ve aralıkları ile aynıdır, sadece sonunda C yerine B-T aralıkları vardır. Bu durum aralıkların bölünmesi konusunu yansıtmaktadır, C aralığı B-T şeklinde iki aralığa bölünebilmektedir.

Ladiki Zeyn-Pekşen s.50 YSm- zengule on üç perde on iki aralıktır: A-C-A-C-D-A-C-D-V-Y-YA-Y-V-D/ C-C-C-B-B-B-C-Ah-B-B-Ah-C-B-T. Zeyn-Dalkıran çalışmasında da aynıdır (Dalkıran, 1983, s. 13, 46'dan Küçükgökçe, 2010, s. 399)

Çelik (2001, s. 32) araştırmasında Ladiki'nin Yeni Sistemciler zengulesi hakkında yorum yapmamıştır. Levendoğlu (2011, s. 810) zengule ile rehavi perdeleri arasında benzerlik kurmuştur; Ladiki'nin Yeni Sistemcilere göre verdiği zengule A-C-A-C-D-A-C-D-V-Y-YA-Y-V-D/ C-C-C-B-B-B-C-Ah-B-B-Ah-C-B-T perde ve aralıklarını bir makam dizisi değil, "bir çeşit seyir" olarak belirtir (Levendoğlu, 2002, s. 195), Küçükgökçe de (2010, s.427) bu fikre katılır. Araştırmacılar Ladiki'nin Yeni Sistemciler zengule dizisinde görülen A-D-V-Y perdelerinin Sistemcilerle ortak olduğuna değinmemişlerdir.

Bu makaledeki karşılaştırmanın sonucuna göre Ladiki'nin verdiği Yeni Sistemcilere göre zengule perdeleri Fethiyye ile Zeyn'de aynıdır, aralıkların sonunda Fethiyye'deki C aralığı yerine Zeyn'de B-T aralıkları vardır, bu da C'nin B-T aralıklarına bölünmüş halidir, bir değişiklik değildir. Bu durumda Ladiki YSm- zengule perdelerini bilinçli vermiş, yazım hatası da yok demektir. Ladiki Sistemcilerle Yeni Sistemcilerin zengule anlayışlarının farklı olduğunu "Yeni bilginlere göre perdeler iniş çıkışa göredir, eski bilginlere göre zengule anlattığımız gibidir", Yeni Sistemcilere göre zengulenin A başlayıp D bittiğini, Zeyn'de on üç perde, on iki adet aralık olduğunu belirterek farkın üzerini çizmiştir. Fakat verdiği on üç perdelik zengule dizisi içinde inici-çıkıcı olarak tekrarı görülen A-D-V-Y perdelerinin Sistemcilerle ortak olduğu da ortadadır, fakat aralıklar farklıdır.

1.12- Zirefkend: Sistemciler'den Meragi'nin Makasid lis-Sultan Murad'ına göre zirefkend makam dairesinin perdeleri:

A * C * h * H * Y * YB * YC * YV * YH / Aralıkları: 5.cins dörtlü C-C-T ve 11.cins beşli aralıklarıyla C-C-B-T-C.

Bardakçı'da zirefkend dizisi sonunda sehven yazılmış olan "YC"nin doğrusu "YH"dir, nitekim nota çevirisinde "YH" değerinin karşılığını yazmıştır, beşli cinsler konusunda da perdenin YH olması gerektiğini göstermektedir (Makasıd-Uslu, 1423, s. 103-104). Meragi, müfred cinsler faslında zirefkendin aralıklarını müfred cins olarak tanımlar ve açıklar (Bk. Makasıd-Uslu, 1423, s. 101).

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 147'da Sm- zirefkend aynı harfler ve aralıklar: A * C * h * H * Y * YB * YC * YV * YH / C-C-T-C-C-B-T-C. Abdülaziz'de (-Koç, 1451, s. 117) ve Mahmud'da (-Kanık, 1481, s. 69) zirefkendin H-Y-YB-YC/ C-C-B perdeleri, beşlinin sadece dört perdesi verilmiş.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 186'da YSm- zirefkend: A-C-h-V-h-C-A/ C-C-B-B-C-C. Zeyn zirefkend dizisi ile C-V perde farkı vardır, doğrusu Fethiyye'de verdiği zirefkend dizisidir.

Ladiki Zeyn-Pekşen s.49 YSm- zirefkend: A-C-h-C-h-C-A/ C-C-B-B-C-C. Zeyn-Dalkıran çalışmasında, Fethiyye'deki ile yeni bilgilere göre verilen tanımla aynı olduğu belirtilmiş (Dalkıran, 1983, s. 13'den Küçükgökçe, 2010, s. 224), Fethiyye ile dördüncü perdelerdeki C-V perdeleri farkı konusuna değinilmemiştir.

Çelik (2001, s. 30) araştırmasında Ladiki zirefkendini "kuçek" başlığında vermiş, Yeni Sistemcilere göre zirefkend dizisini la perdesine göçürüldüğünde saba çeşnisine benzetir. Levendoğlu (2002,

s.200) Ladiki'ye göre zirefkend A-C-h-H-h-C-A/ C-C-B-B-C-C perde ve aralıklarını “bir çeşit melodik seyir” olarak değerlendirir. Küçükgökçe'nin (2010, s. 433) çalışmasında zirefkend maddesi yoktur, zirefkend başlığı altında Ladiki'nin fikirleri işlenmemiştir, kuçek makamına atıf da yapılmamıştır. Sistemcilerin zirefkend dedikleri dizilerle Ladiki'nin Yeni Sistemcilerle göre zirefkend fikirleri kuçek (Küçükgökçe, 2010, s. 221) makamında, Fethiyye'de verilen zirefkend perdeleriyle işlenmiştir.

Ladiki, zirefkendin farklı olduğunu “eski bilginlere göre anlattığımız gibi daireseldir”, “yeni bilginler zirefkendi altı aralığa sahip yedi perdedir”, “buna kuçek dahi derler” diyerek belirtir. Sistemcilerin zirefkendine Anadolu edvarlarında daha çok “Kuçek” (yani sagir) denilmesinden hareketle, perdelerde görülen V perdesinin H perdesi olması olasıdır, nitekim Zeyn'deki C ile H perdesinin sembollerinin aynı olması buna işaret eder. Bu durumda Yeni Sistemcilerde zirefkend perdelerinin A-C-h-H-h-C-A/ C-C-B-B-C-C şeklinde olduğu da değerlendirilebilir. Her ne kadar Ladiki tanımlarındaki farklılıktan hareket ederek, farklı olduğunu, Sistemcilerin gerçek zengulesinin dairesel yani bir tam diziden oluştuğuna dikkat çekse de, perdelerin Sistemcilerle ortak perdelerinin bulunması, aralıkların ise Sistemcilerin temsilcileri Abdülaziz ve Mahmud'un dizisindeki zirefkend aralığının aynısı olması, Yeni Sistemcilerin zirefkendi ile Sistemcilerin zirefkendi arasında duyumsal bir benzerlik kurmak mümkündür.

2.Yedi Avaze: Aşağıda görüleceği üzere Ladiki'nin Fethiyye'sinde yedi avazeden biri olan hisarı dışarda bıraktığı (Tıraşçı, 2017, s. 116) sonradan eklediği fikri doğru değildir. Ladiki eserinde önce Sistemcilerin altı avazesini, daha sonra Yeni Sistemcilerin yedi avazesini anlattığı için yanlış değerlendirilmiştir. Aynı hatalı değerlendirme şubeler konusunda da yapılmıştır. Gerçekte ise Ladiki avazenin Sistemcileri kastederek “ekser kudema katında altıdır” (- Pekşen, 1482, s. 52), aynı yerde “müteahhirin” diyerek kendisinden önce başlayan Yeni Sistemciler ekolününün yedinci yıldızla nispet ederek, yedi avaze kabul ettiklerini her iki eserinde de açıkça belirtir (- Pekşen, 1482, s. 52 “müteahhirin”; -Tekin, 1485, s. 191 “yeni bilginler” çevirisinin karşılığı “müteahhirin”). Görüldüğü üzere her iki eserinde de kullandığı Arapça “müteahhirin” yani “sonrakiler” kelimesiyle kendinden önce başlayan Yeni Sistemciler ekolünü kastetmektedir⁵. Alfabetik sırayla Yeni Sistemcilerde yedi avaze: gerdaniye, geveşt, hisar, maye, nevrüz, selmek, şehnaz.

2.01-Gerdaniye: Sistemciler'den Meragi'nin Makasid lis-Sultan Murad'ına göre **gerdaniye** avaze dairesinin perdeleri:

A * D * V * H * YA * YD * YV * YH / Aralıklar: T-C-C-T-T-C-C.

Bardakçı'da Meragi gerdaniyesinde “H-Y-YA” olarak fazladan bir “Y” perdesi yer almaktadır, bu gerdaniye dizisi Meragi'den daha çok, Urmevi'nin gerdaniye dizisindeki ile aynıdır: A * D * V * H * Y * YA

⁵ Bu tespit müzik tarihi boyunca her müzik teorisyeninin <kudema ve müteahhirin> kelimelerinden kastettikleri ifadeyle <eskiler ve yeniler> şeklinde ortak anlamda kullanıldığını göstermektedir; belki bu tespitten Nasır Dede'yi ayrı tutmalıyız.

* YD * YV * YH. Üç *Makasid* nüshasında da gerdaniye içinde bu *Y* perdesi yer almamaktadır. Meragi'nin gerdaniye aralıkları dörtlü cinslerden A-D-V-H perdelerin aralıkları T-C-C ile beşlisi H-YA-YD-YV-YH aralıkları T-T-C-C. Altı parmak metoduna göre yapılan araştırmada Urmevi'nin gerdaniye perdeleri Bardakçı'nın verdiği diziyile aynı olduğunu göstermiştir (Uslu, 2016, s. 1291).

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 159'da Sa-gerdaniye Meragi ile aynı harfler ve aynı aralıklar: A * D * V * H * YA * YD * YV * YH / T-C-C-T-T-C-C. Abdülaziz'de ve Mahmud'da gerdaniye için A * D * V * H * YA * YD * YV * YH/ T-C-C-T-T-C-C perdelerini verirler (-Koç, 1451, s. 119; -Kanık, 1481, s. 72), Meragi'nin Makasid'daki gerdaniye dizisi gibi Y perdesizdir. Meragi'nin gerdaniye dizileri ile Ladiki gerdaniye dizisinin aynı olması, Y perdesinin diziden kimin tarafından çıkarıldığı konusunda önem arz etmektedir. Küçükgökçe'nin (2010, s. 133) Y perdesini çıkarma işlemini Ladiki'nin yaptığını belirtmesi bu anlamda isabetli değildir.

Ladiki Fethiyye-Tekin s.193 YSa-gerdaniye, Ladiki Yeni Bilginlere göre gerdaniye avazesini anlatırken açıklama yapmayıp, eskisi ile aynı olduğuna işaret eder. Nitekim Zeyn'de verdiği diziyile gerdaniyenin aynı olduğu görülmektedir.

Ladiki Zeyn-Pekşen s.53-54 YSm- gerdaniye: A-D-V-H-YA-YD-YV-YH / T-C-C-T-T-C-C. Zeyn-Dalkıran çalışmasında gerdaniye perdeleri aynıdır (Dalkıran, 1983, s. 51'den Küçükgökçe, 2010, s. 133).

Levendoğlu gerdaniyeyi anlatırken, sayfa vermeksizin Urmevi'nin gerdaniyeyi iki türlü verdiğini birinde Y perdesi olduğunu diğerinde olmadığını, Ladiki'nin gerdaniye dizisinde Y perdesini vermediğini söyler (Levendoğlu, 2002, s. 77), Çelik'in (2001, s. 44) araştırmasında da Ladiki gerdaniyesinde Y perdesinin olmayışına dikkat çekilir.

Bu makaleye göre Ladiki, Meragi'nin üç Makasíd nüshasında da verdiği diziye uymuş, kronolojik olarak Y perdesini Meragi çıkarmış demektir (bk. yukarıdaki dizi). Küçükgökçe (2010, s. 131) gerdaniyeyi anlatırken, Urmevi'nin Y perdeli ya da Y perdesiz iki gerdaniye dizi verdiğinden söz etmez, Meragi'nin gerdaniyede Urmevi'nin tanımladığı diziye uyduğunu Bardakçı'nın verdiği dizilere göre söyler (Küçükgökçe, 2010, s. 132).

Bu makalenin tespit ettiği gibi, Küçükgökçe'nin ifadeleriyle “Y perdesini çıkararak H-Y-YA arasındaki C-B aralığını çıkararak, H-YA arasını T aralığına dönüştüren” kişi Ladikli değil, Sistemcilerden Meragi'dir. Eğer Urmevi Y perdesiz bir dizi vermiş ise, Meragi de Sistemcilerin kurucusu Urmevi'ye uymuş demektir. Gerdaniye avazesi dizisinin Y perdesiz oluşu konusunun Ladiki ile bir ilgisi yoktur. Ladiki, Yeni Sistemcilere göre gerdaniye avazesinin, eskisi ile, yani Meragi gerdaniyesi ile aynı olduğunu söyler.

2.02-Geveşt: Sistemciler'den Meragi'nin Makasíd lis-Sultan Murad'ına göre **geveşt** avaze dairesinin perdeleri:

A * C * V * H * Y * YB * YC * YV * YH / Aralıklar: C - T - C - C - C - B - T - C.

Bazı araştırmalarda geveşt dizisinde YV yerine Yh perdesi görülmektedir. Altı parmak metoduna göre yapılan araştırmada Meragi'nin aktardığına göre Urmevi'nin geveşt dizisinin: A * C * V * H * Y * YA * YC * YV * YH olduğu, yani Urmevi geveşt dizisinde YB yerine YA perdesinin bulunduğu anlaşılmaktadır (Uslu, 2016, s. 1291). Nitekim Mahmud'da Urmevi'nin geveşt dizisini YA perdesi ile vermiştir (-Kanık, 1481, s. 72). Bu araştırmaya göre, Urmevi'nin geveşt avaze dizisi için bazı araştırmalarda verilen YB perdeli geveşt dizisi hatalıdır (Kkėke, 2010, s. 143). YA yerine YB perdesi değişimi Sistemcilerden Meragi'nin Makasıd'ında görülür, Meragi geveşt avazesi dizisi Urmevi ile bu perde ile ayrılır, aynı değildir.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 157'da Sa-geveşt Meragi ile aynı harfler ve aynı aralıklar: A * C * V * H * Y * YB * YC * YV * YH / C-T-C-C-C-B-T-C Abdülaziz'de ve Mahmud'da geveşt için aynı perdelerden ve aralıklardan oluşan dizi verilmiştir (-Koç, 1451, s. 119; -Kanık, 1481, s. 70). Kanık evirisindeki ilk aralığın tanini (T) aralığının olması doğru olmamalı, yanlış yazımdır.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 191 YSa- geveşt avazesinin, daha öncesinde verdiği eski Sistemciler geveşt ile aynı dizide olduğuna işaret eder. Zeyn'deki dizi de aynıdır.

Ladiki Zeyn-Pekşen s.52 YSm- geveşt: A-C-V-H-Y-YB-YC-YV-YH/ C-T-C-C-C-B-T-C. Zeyn-Dalkıran araştırmasında da aynı dizidedir (Dalkıran, 1983, s. 13'den Kkėke, 2010, s. 145)

Çelik (2001, s. 32) araştırmasında Ladiki geveştinin Sistemciler dizisiyle aynı gösterilmiş, günümüze gelip gelmediği konusunda yorum yapmamıştır. Levendoğlu'nun tezinde (2002) geveşt XIII.yüzyıldan günümüze ortak adla anılan bir makam olarak yoktur. Küçükgökçe (2010, s.143), Ladiki'nin verdiği geveşt avaze dizisinin Sistemcilerle aynı olduğunu, Ladiki'nin icraya H perdesinden başlanması gerektiğine dikkat çektiğini belirtir.

Ladiki, Yeni Sistemcilere göre geveşt avazesinin eski Sistemciler geveşti aynı diziyeye sahip olduğunu söyler. Yeni Sistemcilerin geveşti, Sistemcilerden Meragi ekolü ile aynıdır.

2.03-Hisar: Sistemcilerden Meragi'nin Makasid lis-Sultan Murad'ına göre hisar şubesinin (ş) dairesi:

H * Y * YB * YC * YV * YH * K * KC / Aralıklar: C-C-B-T-C-C-T.

Ladiki Fethiyye-Tekin XXXX Sş-hisar: H-Y-YB-YC-YV-YH-K-KC/C-C-B-T-C-C-T. Ladiki'nin verdiği Sistemci hisar dizisi, Meragi'nin hisar şubesi ile aynıdır. Küçükgökçe (2010, s. 172) de buna işaret etmiştir. Alishah Hacıbüke'nin, Meragi'nin bu hisar dizisinin A perdesine göçürülmüş şeklini A-C-h-V-T-YA-YC-YV/C-C-B-T-C-C-T hisar perdeleri (Levendoğlu, 2002, s.92) olarak verdiği Levendoğlu dikkat çeker.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 192 YSa-hisar dokuz aralıklı on perdedir: der A-C-h-V-Y-YA-YC-YA-Y-YA / C-C-B-Ah-B-C-C-B-C. Zeyn'de son aralık B, Fethiyye'deki C aralıkları farklıdır.

Ladiki Zeyn-Pekşen s.53 YSa- hisar: A-C-h-V-Y-YA-YC-YA-Y-YA / C-C-B-Ah-B-C-C-B-B. Zeyn-Dalkıran'da hisar dizisinin Fethiyye ile aynı olduğu aktarılır (Dalkıran, 1983, s. 13, 50'den Küçükgökçe, 2010, s. 173), oysa Pekşen'in edisyon kritikli Ladiki Zeyn metnine göre, Küçükgökçe'nin verdiği Fethiyye hisar dizisinden sonda görülen bir C aralıkla farklıdır.

Çelik'in (2001, s. 45) araştırmasında da Ladiki'nin hisarı için Tekin çevirisindeki dizi verilir. Levendoğlu (2002, s. 90), Uygun'a dayanarak hisar makamını adı verilmeden dizisini veren Urmevi'den başlatır. Küçükgökçe (2010, s. 170) Urmevi'nin hisar makamına yer vermediğini söyleyerek hisarı Kutbuddin Şirazi'nin Dürre'sinden başlatır. Tekin çevirisini sayfa 165 ve 192'yi kaynak gösteren Küçükgökçe'nin (2010, s. 172) hisar dizisinde son aralık B aralığıdır. Her iki araştırmacı da Ladiki'nin hisarını her iki eserine göre perdelerini, günümüz notalarıyla birlikte verirler.

Bu makaleye göre, Ladiki'nin verdiği Yeni Sistemciler hisar perdelerinden ilk A-C-h-V-Y-YA-YC perdeleri, Sistemcilerden Meragi'nin hisar perdeleri ile aynıdır. Aralıklarda birbirine çok yakındır. Dolayısı ile Ladiki'nin verdiği Yeni Sistemciler'in hisar dizisi, Sistemciler'den Meragi'nin verdiği ana dizideki sesleri çağrıştırmakta olan bir seyirdedir.

2.04-Maye: Sistemciler'den Meragi'nin Makasıd lis-Sultan Murad'ına göre maye avaze dairesinin perdeleri:

A * V * H * YA * YC * Yh / Aralıklar: C-T-C-C-T-C.

Bir aralık fazla görülmektedir, Yakup Fikret Kutluğ'un verdiği açıklamalara göre, A-D perdeleri arası C+T aralığı olmalıdır. Bardakçı'nın Meragi maye avazesi perdeleri A-h-H-YB-Yh şeklinde, V-h, YA-YB perde değişiklikleri ile farklıdır. Bardakçı'nın verdiği bilgilere dayanarak Meragi'nin mayesinin Urmevi ile aynı olduğu söylenir (Bardakçı, s. 69'dan Küçükgökçe, 2010, s. 235). Bu makalede yazılan *Makasıd*'ın mayesidir. Meragi'nin mayeyi dört perdeye düşürdüğü şeklindeki görüş: A-V-H-YA/ T+C-T-C (Kutluğ, 2000, s. 380'den Küçükgökçe, 2010, s. 235), Meragi'nin yukarıda verilen maye dizisinin ilk dört perdesidir, Makasıd'da altı perde verilmiştir, rahmetli müzik teorisyeni Yakup Fikret Kutluğ'un aralık yorumu ise isabetlidir.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 158-159'da Sa-maye Meragi'deki maye dizisini aynı harflerle ilk dördü verilmiş devamındaki YC-Yh verilmemiş, yani Sa-maye: A * V * H * YA. Bu haliye Meragi mayesine uygundur, aralıkları farklıdır. Abdülaziz ve Mahmud da maye A * V * H * YA / C+T-C-T perde ve aralıklarıyla, yani dört perdeyle verilmiştir (-Koç, 1451, s. 119; -Kanık, 1481, s. 72. Mahmud'un açıklamaları Urmevi'nin geveşt dediğine Meragi'nin maye dediğini göstermektedir). Fethiyye'deki bu dört perdeli maye dizisinin, maye dizisinde h-V perdeleri farkı dışında, Kutbuddin Şirazi'nin Dürre'sinde verilen diziyeye benzetilir (Küçükgökçe, 2010, s. 236). Gerçekte ise hiç bir fark olmaksızın Meragi'nin mayesinin ilk dört perdesiyle aynıdır.

Ladiki Fethiyye-YSa, s.193 maye, Ladiki Yeni Sistemcilere göre maye anlatırken açıklama yapmayıp, eskisi ile aynı olduğunu yazar. Zeyn'de verilen maye dizisi de Sistemcilerden Meragi'nin mayesinin ilk dört

perdesiyle aynıdır, aralıklar farklıdır. Fakat, Ladiki'nin Fethiyye'deki ifadesinden bu aralıkların da Meragi mayesiyle aynı duyumu verdikleri şeklinde anlamalıyız.

Ladiki Zeyn-Pekşen s.54 YSm- maye: A-V-H-YA / Ah-C-T. Zeyn-Dalkıran'da da aynı maye dizisi olduğu aktarılır (Dalkıran, 1983, s. 51'den Küçükgökçe, 2010, s. 237). Zeyn'de mayeye, Yeni Sistemcilerin "ırakmaye" dediklerini de yazar (-Pekşen, 1483, s. 54).

Çelik'in (2001, s. 42) araştırmasında Ladiki Fethiyye'sini (vr.79a) kaynak göstererek mayesini küçük ve büyük (sagır ve kebir) dizi olarak iki çeşit vermektedir, küçük maye: A-V-H-YA/ Av-C-T, büyük maye: A-h-H-YB-Yh/ Av-T-Av-T. Gerçekte ise verilen sayfada Ladiki mayeyi dört perde olarak A-V-H-YA/ Av-C-T (-Tekin, 1485, s. 159) gösterir. Levendoğlu (2002, s.122) Sistemcilerin mayesini Uygun ve Can'ı kaynak göstererek Urmevi mayesini YA-Yh-YH-KB-Kh perdeleriyle ve A perdesine aktarıldığında ise A-h-H-YB-Yh perdeleriyle gösterir; Bardakçı'nın (1986) eserine dayanarak Meragi'nin mayesinin Urmevi ile aynı olduğunu belirtir. Altı parmak metoduna göre yapılan bir araştırmada Urmevi'nin mayesi: D * H * YA * Yh * YH olabileceği ileri sürülür (Uslu, 2016, s. 1291). Yukarıda ifade edildiği gibi Meragi'nin maye perdeleri A * V * H * YA * YC * Yh olup Urmevi mayesinden farklıdır. Levendoğlu ve Küçükgökçe araştırmalarında Ladiki perdesinin Kutbuddin Şirazi'nin mayesi A-h-H-YA perdeleri ile aynı olduğunu, Ladiki'de h yerine V perdesi bulunduğunu söylerler (Levendoğlu, 2002, s.123; Küçükgökçe, 2010, s. 236), ancak görüldüğü gibi V-h perde farkıyla farklıdır.

Bu araştırma sonucuna göre Ladiki, Yeni Sistemcilere göre mayeyi anlatırken Fethiyye’inde açıklama yapmayıp, eskisi ile aynı olduğunu söyler, yani Zeyn’deki maye: A-V-H-YA / Ah-C-T perde şeklindedir, aralıkları farklı olsa da Sistemcilerden Meragi’nin mayesiyle aynı duyumu verdiği için olsa gerek, Ladiki tarafından aynı maye olduğu ifade edilmektedir. Bu analiz bize Meragi’nin C+T aralığı ile Yeni Sistemcilerin Ah aralığının eşdeğer olduğunu da göstermiş oluyor. Anadoluda bulunduğu şgöre içinde edindiği tecrübe ile müzik teorisini yazan Cürcani’yi ekol olarak takip eden Alişah Hacıbüke bu perdelere mayecik (küçük maye: maye-i sagir: Levendoğlu, 2002, s.124) der.

2.05-Nevruz: Sistemciler’den Meragi’nin Makasıd lis-Sultan Murad’ına göre nevruz makam dairesinin perdeleri:

A * C * h * H * Y * YB * Yh / Aralıkları: C - C - T - C - C - T.

Meragi *Makasıd*’ın nüshalarında “nevruz-asıl” ile ilk dörtlü kastedilir, büyük nevruz ise gösterildiği gibi tam dizi perdelerinden oluşur. Makasıd’ın TSMK Revan ve NO Ktp. nüshalarında nevruz perdelerinin sonunda bir de “YH” perdesi vardır; Leiden nüshasında sondaki “YH” yoktur. Altı parmak metodu araştırmasına göre yapılan araştırmada Meragi’nin aktardığına göre Urmevi’nin kadim nevruz perdeleri: D * V * H * YA * YC * Yh * YH perdeler dizisindedir (Uslu, 2016, s. 1291), edvarlarda YH perdesinin nevruz dizisinden çıkarılması gerektiği vurgulanır.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 158’da Sa-nevruz perdeleri arap harfli kısımda Meragi ile aynı harfler ve aynı aralıklar: A * C * h * H * Y *

YB * Yh/ C-C-T-C-C-T. Ladiki bu dizinin ilk dört perdesinden A-C-h-H/ C-C-T oluşan kısma nevrzasıl veya küçük nevrz (nevrz-ı sagir), tamamına büyük nevrz (nevrzkebir) dendiğini (Tekin, s.158'de latin harf çevirisinde son harf Y perdesi yanlıştır) yazar. Abdülaziz'de (-Koç, 1451, s. 118) ve Mahmud'da (-Kanık, 1481, s. 70) da nevrzun H-Y-YB-Yh/ C-C-T perdeleri, Meragi'nin sadece son dört perdesi verilmiştir. Ladiki'nin Sistemciler nevrzu hakkında verdiği bilgi Meragi nevrzu ile örtüşmektedir.

Ladiki Fethiyye-Tekin s.191'de YSa-nevrz dokuz aralık on perdedir: A * C * h * V * Y * h * V * C * h * V / C-C-B-Ah-Ah-B-C-C-B. Zeyn ile Fethiyye'de verilen YS nevrzu aynı perde ve aralıklardadır. Ladiki, Yeni Sistemcilerin nevrzunu anlatırken Sistemciler nevrzu ile farklı olduğunu, eski Sistemcilerin buna neva dediğini (-Tekin, 1485, s. 191); bu durumu Yeni Sistemcilerin on iki makamından biri olan nevasını (-Tekin, 1485, s. 190) anlatırken de yazar. Ladiki'nin Fethiyye sayfa 157-158'de Sistemcilerin küçük nevrzu: A * C * h * H perdelerinden, sayfa 146'da verdiği Sistemcilerin nevası A-D-h-H-YA-YB-Yh-YH/ T-B-T-T-B-T-T perdelerinden oluşmaktadır.

Ladiki Zeyn-Pekşen s.52 YSa- nevrz: A-C-h-V-Y-V-h-C-h-V / C-C-B-Ah-Ah-B-C-C-B. Zeyn-Dalkıran'da da aynı nevrz dizisi olduğu aktarılır (Dalkıran, 1983, s. 13, 49'dan Küçükgökçe, 2010, s. 276).

Çelik'in (2001, s. 40) araştırmasında Ladiki'nin Fethiyye'si (vr.78b) kaynak gösterilerek küçük ve büyük olmak üzere iki nevrzundan bahsedilmiştir. İlgili yerde Ladiki, Sistemcilerin iki tip nevrzundan (-Tekin, 1485, s. 157-158) bahsetmektedir, bu durumda Çelik, Ladiki'nin

(-Tekin, 1485, s. 191 vr.A95b) Yeni Sistemciler nevrüz dizisi konusuna değinmemiştir. Levendoğlu'nun (2002, s.141-142) anlatımıyla Uygun'un çıkarımlarına dayanan Urmevi nevrüzü A-C-h-H-YB-Yh perdelerinin veya ud tellerinde altı-parmak-pozisyonuna göre YA perdesine transpoze ile aktarılan nevrüz YA-YC-Yh-YH-K-KB-Kh perdelerinin kısmen hatalı olduğu, altı parmak yöntemi üzerine yoğunlaşan yeni araştırmalarla ortaya konmuştur (Bu metoda göre Urmevi'nin nevrüz perdeleri: D, V, H, YA, YC, Yh, YH).

Bu makaledeki araştırmanın sonucu Ladiki'nin Fethiyye'de verdiği bilgiye göre, YS-a nevrüzü ile Sistemcilerin nevrüzü arasında V-H perdesi farkı ve aralıklar farklıdır. Ladiki'nin Sistemcilerin nevası hakkında verdiği bilgi Meragi nevası ile örtüşmektedir. Meragi'nin Makasıd'da küçük nevrüzü: A * C * h * H/ C-C-T; nevası: A * D * h * H/ T-B-T perdelerinden oluşur. Bu durumda Ladiki'nin, Yeni Sistemcilerin nevrüzüne, Sistemcilerin neva dediği konusunda yanıldığını, yani eski Sistemcilerin Yeni Sistemcilerin nevrüzüne neva demediklerini; belki Yeni Sistemcilerin, eskilerin nevrüzüne, neva dediklerini göstermektedir. Nitekim Ladiki'nin verdiği YS nevası A-C-h-H/ C-C-T ile Sistemcilerin nevrüzü A-C-h-H/ C-C-T aynı perdelerden oluşmaktadır. Sistemcilerin nevrüzü ile Yeni Sistemcilerin nevrüzü A-C-h-V/ arasında bir V perdesi ve aralık farkı yanında tekrar eden perdelerden oluşan bir motif olduğu anlaşılmaktadır.

2.06-Selmek: Sistemciler'den Meragi'nin Makasıd lis-Sultan Murad'ına göre selmek avaze dairesinin perdeleri bir kaç çeşitir:

1-Meragi Makasıd'da icracılar ve sonrakilerin takdim yöntemiyle **selmek** avaze perdeleri, ortak perdeleri olan üç çeşit dizi ile gösterilmiştir:

A (takdim)* D * Z * T * YA * YC */ Aralıkları: T - T-C-C - C.

2-Selmek perdeleri, takdim-tehir, icracılar ve sonrakilerin icra yöntemiyle: A (tehir-takdim)* D * Z * T * YA * YC * YZ * YH * KA.

3-Selmek perdeleri, te'hir yani tiz taraftan perdelendirme yöntemiyle: A * D * V * H * Y * YA.

Makasıd yazmalarında aralıklar yazılmamıştır. Altı parmak metoduna göre yapılan araştırmada Meragi'nin aktardığına göre Urmevi'nin selmek perdeleri: H, YA, YD, YV, YH, K perdelerine işaret etmektedir (Uslu, 2016, s. 1291). Bu diziye en yakın selmek tehir yoluyla yapılan selmek perdeleri olması teoriyi desteklemektedir.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 158'de Sa-selmek on aralık on bir harf der, başlangıcından beş perde takdim selmek ile son dördü ise tehir selmek perdelerinden oluşan selmek dizisiyle aynıdır: D * Z * T * YA * YC * YA * Y * H * V * D * A / T-C-C-C-C-B-C-C-C-T. Meragi'nin takdim ile tehir selmek perdeleri birleştirilmiştir. Çelik'in (2001, s. 43) araştırmasında Ladiki'nin verdiği bu diziye küçük selmek dizisi de denilmiş. Abdülaziz'de (-Koç, 1451, s. 118) selmek takdim perdelerle D-Z-T-YA-YC-YV-YH/ T-C-C-C-T-C perdeleri, selmek tehir için ise A-D-V-H-Y-YA-YC-YV-YH/ T-C-C-C-B-C-T-C perdeleri ve aralıkları şekil üzerinden verilmiş; Mahmud'da (-Kanık, 1481, s. 70) da

selmek aynı şekil üzerinden her iki dizisi de verilmiştir. İkisi de Ladiki gibi birleştirmemiştir.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 192’de YSa-selmek perdeleri: H-Z-h-A-h-Z-h-Z-H / B-C-Ah-Ah-C-C-C-B. Zeyn’deki YSa-selmek dizileriyle aynıdır.

Ladiki Zeyn-Pekşen s.52 YSa- selmek: H-Z-h-A-h-Z-h-Z-H / B-C-Ah-Ah-C-C-C-B. Zeyn-Dalkıran çalışmasında da aynı perdeler yer almaktadır (Dalkıran, 1983, s. 50’den Küçükgökçe, 2010, s.375).

Levendoğlu (2002, s.174) tezinde Urmevi’den başlatılan selmek perdeleri hakkında yeni bulgulara göre ihtilaf vardır. Bir diğer görüŖe göre Urmevi’nin selmek H, YA, YD, YV, YH, K/ T-T-C-C-C perdelerinden (Uslu, 2016, s. 1291) oluşmaktadır. Bu yeni açıklama ancak Urmevi’nin “selmek, zenguledir” ifadesini anlamayı sağlamaktadır, çünkü bu perdelerle selmek, zengulenin açıklandığı A, D, V, H, Y/ T-C-C-C-T dizisinin başlangıç perdeleri ile benzerlik gösterir. Nitekim Küçükgökçe (2010, s. 373, 375), Urmevi’nin “selmek zenguledir” ifadesini, selmek perdeleri ile zengule perdelerinin karışımı olarak değerlendirmiştir. Burada dikkat çekilen konu makalemizin konusu dışındadır.

Ladiki’nin Yeni Sistemcilere göre verdiği selmek aslında H-Z-h-A dört sestem oluşan bir motiftir, bazı sesler tekrar edilir, tam bir makam dizisi değildir, Sistemcilerden farklıdır. Levendoğlu (2002, s. 176) da Ladiki’nin Yeni Sistemcilere göre verdiği selmek H-Z-h-A-h-Z-h-Z-H / B-C-Ah-Ah-C-C-C-B perdelerinin H-Z-h-A olarak dört sestem oluştuğunu söyler.

2.07-Şehnaz: Sistemciler'den Meragi'nin Makasıd lis-Sultan Murad'ına göre şehnaz avaze dairesinin perdeleri:

A * C * h * V * H * Y * YA / Aralıkları: C-C-B-C-C-B.

Bardakçı'da Meragi'ye göre şehnaz perdeleri A-C-V olup aralıklar C-T'dir. Meragi'nin udda altı avaze faslında vereceği bilgiye göre bu perdeler, kadim şehnazın perdeleri ve aralıklarıdır. Altı parmak metoduna göre yapılan araştırmada Urmevi'nin şehnaz perdeleri: YZ, YT, K, YZ, Yh dizisine işaret etmektedir (Uslu, 2016, s. 1291). Küçükgökçe (2010, s. 388), Bardakçı'nın yukarıdaki gibi verdiği A-C-V Meragi şehnaz dizisinin Şirazi ile aynı olduğuna dikkat çeker.

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 159'da S-şehnaz Meragi ile aynı harfler: A * C * h * V * H * Y * YA (Tekin H yerine C yazmış, hatalı)/ C-C-B-C-C-B. Abdülaziz ve Mahmud şehnazı Meragi gibi vermişler (-Koç, 1451, s. 119; -Kamık, 1481, s. 72).

Ladiki Fethiyye-Tekin s. 192'da YSa-şehnaz: perdelerinin eski Sistemcilerin perdeleri ile aynı olduğuna işaret eder. Zeyn'de de aynı perde ve aralıkları verir.

Ladiki Zeyn-Pekşen s.53 YSa- şehnaz: A-C-h-V-H-Y-YA / C-C-B-C-C-B. Zeyn-Dalkıran çalışmasında şehnaz aynı perdelerden oluşmaktadır (Dalkıran, 1983, s. 50'den Küçükgökçe, 2010, s. 400).

Çelik'in (2001, s. 41) araştırmasında Ladiki'nin şehnazı avaze saydığını söyler, verdiği diziler üzerinden bir yorum yapmaz. Levendoğlu (2002, s.182-183) Sistemci Urmevi şehnazını KB-KD-KZ-KV-KD perdeleri ile, A perdesine transpoze ile A-C-V-h-C perdeleri olarak verir;

Meragi'nin şehnazını Bardakçı'ya (1986) dayanarak A-C-h-V-H-Y-YA şeklinde Kutbuddin Şirazi ile aynıdır der. Ladiki'nin şehnazını aynı diziyle verip Meragi'nin şehnazı ile aynıdır der. Küçükgökçe (2010, s. 390) de Şirazi ile aynıdır diyerek bu fikre katılır.

Araştırmacıların tespit ettiği gibi Ladiki, Yeni Sistemcilerin şehnaz perdelerinin eski Sistemcilerden Meragi'nin şehnaz perdeleri ile aynı olduğunu yazar.

SONUÇ:

Bu makalede Ladiki'nin eserlerinde verdiği bilgiler esas alınarak karşılaştırmalı müzikoloji yöntemiyle Sistemcilerle Yeni Sistemcilerin anlayışı üzere on iki makam yedi avazenin dizileri incelenmiştir. Bu inceleme yapılırken Türk müzikolojisinde zaman zaman zihne takılan bazı soruların cevaplarına da değinmek gerekmiştir.

* Ladiki'nin verdiği Sistemcilerin on iki makam, yedi avaze dizileri doğru mu? Makalede işlendiği gibi Sistemcilerin on iki makamı dörtlü ve beşlilerden oluşan tam diziler halinde verilmiştir. Bu diziler, eserlerini kaynak olarak kullandığı Sistemcilerden Urmevi ve Abdülkadir Meragi'nin verdiği diziler ve perdelerle aynıdır. Diğer araştırmalarda da aynı sonuç ifade edilmiştir (bk.Çelik, Levendoğlu ve Küçükgökçe). Bu durum Ladiki'yi dikkatli bir müzik bilimi adamı yapmaktadır.

ON İKİ MAKAM VE YEDİ AVAZE

* Ladiki'ye göre Yeni Sistemcilerin on iki makamı ve yedi avazesinin dizileri nedir?

1-On iki makam için Ladiki'nin son yazdığı eser olan Fethiyye esas alınmış, Zeyn'deki farklılıklar A perdesine göçürülmüş şekli olduğundan ayrıca belirtilmemiştir.

Buselik: H-YA-YB-Yh-YH/ T-B-T-T (Zeyn ve Fethiyye). Büzürk: H-Y-YC-Yh-YZ-YH/ C-T-C-C-B (Zeyn ve Fethiyye). Hicaz: A-C-Z-H/ C-Ah-C (Zeyn ve Fethiyye). Hüseyini: H-Y-YB-Yh-YH / C-C-T-T (Zeyn ve Fethiyye). Irak: A - C- V / C- T (Zeyn ve Fethiyye). Isfahan: A- C- h- Z- H / C- C- C-B (Zeyn ve Fethiyye). Neva: A-C-h-H/ C-C-T (Zeyn ve Fethiyye). Rast: A- D- V- H- V- D- A / T-C-C-C-C-T (Zeyn ve Fethiyye). Rehavi: A-D-C-A-YZ-A / T-B-C-B-B. (Zeyn ve Fethiyye). Uşşak: A-D-Z-H/ T-T-B (Fethiyye). Zengüle: A-C-A-C-D-C-D-V-Y-YA-Y-V-D/ C-C-C-B-B-B-C-Ah-B-B-Ah-C. (Zeyn ve Fethiyye). Zirefkend: A-C-h-V-h-C-A/ C-C-B-B-C-C (Zeyn ve Fethiyye).

2-Yedi avaze: Gerdaniye: A-D-V-H-YA-YD-YV-YH / T-C-C-T-T-C-C (Zeyn ve Fethiyye). Geveşt: A-C-V-H-Y-YB-YC-YV-YH/ C-T-C-C-C-B-T-C. (Zeyn ve Fethiyye). Hisar dokuz aralıklı on perdedir: A-C-h-V-Y-YA-YC-YA-Y-YA/ C-C-B-Ah-B-C-C-B-C. (Zeyn ve Fethiyye). Maye: A-V-H-YA / Ah- C-T.(Zeyn ve Fethiyye). Nevruz: A-C-h-V-Y-V-h-C-h-V / C-C-B-B-C-C (Zeyn ve Fethiyye). Selmek perdeleri: H-Z-h-A-h-Z-h-Z-H / B-C-Ah-Ah-C-C-C-B.(Zeyn ve

Fethiyye). Şehnaz: A-C-h-V-H-Y-YA / C-C-B-C-C-B.(Zeyn ve Fethiyye).

Ladiki'nin verdiği makam ve avaze dizilerini aktaran diğer araştırmalarda verilen farklı perdelere ve eleştirilere bulgularda değinilmiştir.

* Ladiki'nin verdiği Yeni Sistemcilerin on iki makam dizileri tam dizi midir? Sistemcilerle ortak mıdır? Ladiki'nin verdiği bilgilere göre Yeni Sistemcilerin on iki makamı perdeleri tam bir dizi değil, en azı üç, en fazlası altı harf notası ile gösterilmiş müzik motifleri şeklindedir. Bazen dörtlü, bazen beşli olmakla birlikte, hiç biri Sistemciler gibi dörtlü ve beşliden oluşan tam bir dizi değildir. Bununla birlikte Sistemcilerin on iki makamı ile Yeni Sistemcilerin on iki makamından çoğunluğunda ortak perdelerin var olduğu, dörtlü veya beşli halinde eşleştiği görülmüştür.

* Ladiki'ye göre Yeni Sistemcilerle Sistemcilerin on iki makam dizilerinde ortak olanlar hangileridir? Ladiki'nin verdiği bilgilere göre Sistemcilerle Yeni Sistemcilerin buselik (YS-son beş perdesi), büzürk (YS-son altı perdesi), hicaz (YS-ilk dörtlü benzer), hüseyini (YS-son beşli), irak (YS-ilk beş perde), ısfahan (YS-son dörtlü), rast (YS-ilk üçlü), uşşak (YS-ilk üçlü), zengule (dört perdesi aynı), zirefkend (dörtlü aynı) makamları biribirinin ortak dörtlü veya beşli perdeleriyle aynı dizide oldukları var sayılabilir. Var sayılabilir, çünkü bazılarının aralıkları aynı duyumu verdikleri tahmin edilmekle birlikte birebir aynı değildir.

* Ladiki'ye göre Yeni Sistemcilerle Sistemcilerin on iki makam dizilerinde ortak olmayanlar hangileridir? Ladiki tarafından Yeni Sistemcilerin on iki makamından rehavi (farklı), zengule (dört perdesi aynı), zirefkend (dörtlü aynı), neva makamlarının Sistemcilerden farklı olduğu ifade edilse de, yukarıda ifade edildiği gibi zengule ve zirefkendin dört perdesi ortaktır. Bu durumda Ladiki'nin verdiği bilgiler ışığında Yeni Sistemcilerin on iki makamından sadece rehavi ve neva farklıdır.

* Ladiki'ye göre Yeni Sistemcilerin on iki makamından biri olan neva, eski Sistemcilerin küçük nevrudur, aynı dörtlüden oluşmaktadır. İsimlendirme dikkate alındığında neva da Yeni Sistemcilere göre farklı dizi anlayışında demektir, fakat bu dizi Sistemciler tarafından nevrüz olarak bilinen bir dizidir.

* Ladiki'ye göre Yeni Sistemciler'in avazeleri eskilerle aynı sayıda mıdır? Aynı dizide midir? Ladiki'nin verdiği bilgilere göre Sistemcilerle Yeni Sistemcilerin altı avazesinden gerdaniye, geveşt, maye, selmek, şehnaz aynı dizidedir, nevrüz bir perde ile farklıdır. Yeni Sistemcilerin avazeleri yedidir; hisar, avazelere ilave edilmiş ve böylece Yeni Sistemcilerce avaze sayısı yedi olmuştur. Yeni Sistemcilerin hisarı, Sistemcilerin hisarı ile aynıdır. Yedi avazeden altısı aynı, biri benzer dizidedir: nevrüz.

* Ladiki eserlerinde Sistemcilerin dizilerini tam verirken, neden Yeni Sistemcilerin dizilerini çoğunlukla küçük motifler halinde vermiştir? Sistemcilerin dizilerini, onların teorileri dışında anlatmak bir bilim adamına yakışmazdı, Ladiki de bu kurala uymuştur, kaynaklarına bağlı

kalmıştır. Diğer taraftan Ladiki eserlerinde Yeni Sistemcilerin pratik anlatımına uygun olarak on iki makamı 4-6 perde ile anlatmaya çalışmıştır. Dizileri tam olarak eserlerinde veren Meragi'nin oğlu Abdülaziz'in (-Koç, 1451, s. 117) ve Ladiki'nin çağdaşı olan Mahmud Meragizade'nin (-Kanık, 1481, s. 68) de makamların sadece dörtlüsü veya beşlisini vermiş olmaları dikkat çekicidir. Meragizadelerin Sistemciler ekolünün temsilcisi babalarının takipçisi olmalarına rağmen kısa makam tanımları yapmalarının bir sebebi vardır. Bu durum bir makamın en kısa perdelerle anlatımı konusunda Meragizadeler'in Anadolu ekolünden etkilendiklerini göstermektedir. Her ne kadar araştırmacılardan Koç ve Kanık Abdülaziz ve Mahmud'un 12 makamı tam dizisini vermiş gibi aktarmışlar (Koç, 2010, s. 117 dipnot 156⁶). Kanık, bu önemli farklılığa yani Mahmud'un 12 makamı dört ve beş perde ile vermesine sayfa 147'de dipnotta dikkat çekmiş, ancak inceleme kısmında Mahmud sanki on iki makamın tam dizilerini vermiş gibi değerlendirmiştir. Oysa ilgili sayfalarda Abdülaziz ve Mahmud makamları kısa anlatım endişesinden dolayı sadece dörtlü ve beşlilerini vermişlerdir. Onların bu çabaları ve Ladiki'nin makamların kısaca dizilerini vermesi, Ladiki'nin "müteahhirin" dediği Anadolu edvar

⁶ Koç'un araştırmasında sayfa 51'de başlayıp devam eden on iki makamın perde ve aralıklarını Urmevi'nin anlattığı biçimde anlatır, 202 nolu dipnotta "Abdülaziz'in 12 makamı Urmevi, Meragi gibi göstermiş" diyerek Abdülaziz'in vr.20a-b'sine (yani sayfa 117'ye) işaret eder, açıklamasına "on iki makamın sadece dörtlü cinslerini vermiş" diyerek bitirir; Koç'un (2010), sayfa 117 dipnot 356'da Mahmud'un eserinden vr.30 sayfası verilerek makamların tam dizilerini verdiğini söylemesi, Kanık'ın tezindeki aynı sayfanın çevirisine ve dipnotlarda verdiği bilgilere göre doğru değildir, Mahmud on iki makamın sadece dörtlü veya beşlisini vermiştir. Bunun bir makamı en kısa haliyle anlatım rekabetinden kaynaklandığı fikri ilk defa bu araştırmada dile getirilmiştir.

ekolü öncüsü Yeni Sistemcilerin kendilerini bir makamı en az perde ile anlattıklarını iddia etmelerinden kaynaklanmakta idi.

* Bu araştırmanın sonuçlarından biri, Abdülaziz ile Mahmud, yaşadıkları dönemde Yeni Sistemciler'in "biz çok daha az perde ile makamları tanımlayabiliriz" rekabetinden etkilenmiş olduklarını gösteriyor. Abdülaziz ve Mahmud'un, her ikisinin de (-Koç, 1451, s. 117; -Kanık, 1481, s. 67-70) on iki makamın dairelerini anlatırken dört-beş perde ile anlatmaya çalışmaları bu makalede ilk defa ileri sürdüğümüz, Anadolu'da iki ekol arasında makamları <kısa pratik anlatım> rekabetinin var olduğu tezimizi desteklemektedir.

Bugüne kadar yapılan çalışmalarda Ladiki'nin hangi ekole dahil olduğu, hangi ekollerin bilgisini aktardığı, hangi kaynakları kullandığı, kendi döneminin kaynaklarını kullanıp kullanmadığı, kullanmışsa bilgileri doğru aktarıp aktarmadığı üzerinde durulmamış, kullanılan her Ladiki bilgisinin doğru olduğu kabul edilerek araştırmalarda yer almıştır. Çoğu zaman isabet edilmiş ise de, aktarımlar bazı problemlerin oluşmasına da sebep olmuştur. Makalede ana konu olarak işlenen Yeni Sistemcilerin on iki makam ve yedi avazesini dışında bu soruların cevapları da verilmeye çalışılmıştır.

Öztürk'ün (2017, s. 352) dikkat çektiği "havas musikisi" oluşturmak adına diğer devletlerle "kültür-kimlik rekabeti"nin bir sonucu olarak Osmanlıda XIV.yüzyılın sonlarından itibaren yükselen Yeni Sistemciler'in görüşlerini Mehmet Ladiki (1447?-1520?) eserlerinde yazmıştır. Ladiki'nin önemi "yeni bilginlerin" görüşlerini edvar geleneğine uygun olarak <ebced notasyonu> ile tespit etmiş olmasıdır.

Ladiki'nin verdiği bilgiler ışığında Yeni Sistemciler, on iki makam ve yedi avazeyi, Sistemciler gibi dörtlü ve beşlinin birbirini tamamlamasıyla oluşan dokuz ya da daha fazla müzik seslerinden tam bir dizi halinde değil, daha pratik bir anlatım halinde dörtlü veya beşliden ve aralıklarından oluşan bir <motif dizi> zerinden anlatıyorlardı. Bu anlatım şeklinden Abdülaziz ve Mahmud Meragizade'nin de etkilenmiş olduğu anlaşılmaktadır. On iki makam adları aynı olsa da perdelerde veya aralıklarında zaman zaman farklılıklar vardı, çoğunluğu ortak perdelerden oluşmakta idi. Günümüz halk müziğinde olduğu gibi rast makamı dizisi değil, eksik rast dizisinden söz edilebiliyordu.

Bu araştırma, ortaya koyduğu sonuşların dışında, Mehmet Ladiki'nin (1447?-1520?) eserlerinden yola çıkılarak Sistemcilerle Yeni Sistemciler arasında gerçekçi bir müzik sesleri perde transkripsiyonu yapmanın mümkün olabileceğini de gösteriyor. Ancak bu konu bir başka araştırma ile ele alınmalıdır.

KAYNAKÇA

- Azamat, Nihat (1996). *II.Murat Devri Kültür Hayatı*. doktora tezi, MÜ Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü
- Çelik, B.B. (2001). *Hızır bin Abdullah'ın Kitabül-edvarı ve Makamların İncelenmesi*. doktora tezi. Marmara Üniversitesi SBE
- Dalkıran, N. (1983). *Türkçe Zeynü'l-elhan* (yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi
- Kalender, R. (1982). *XV.Yüzyıl Makam Teorisi ve Mehmet Ladiki'nin Zeynü'l-elhan'ı*. doktora tezi. Ankara Üniversitesi, 1982, Konya nüshasını okuma üzerine doktora tezi.
- Kanık, M.Z.(2011). *Abdulaziz ve Makasidü'l-edvar İncelenmesi*. doktora tezi. MÜ SBE.
- Khazrai, Babak ed. (2009), *Jami al-Alhan by Meragi*, Tahran, editörün girişi, s. 28 tasvir 4; ayz-M.Rıza Azadefer, Ayine-i Miras, sy. 62, s. 174
- Küçükgökçe, Ö. (2010). *XV.Yüzyıldaki Makamlar* (doktora tezi). Ege Üniversitesi
- Ladiki (yzm.1485). *Fethiyye* (çev.H.Tekin'in çevirisi, s. 44-247). İstanbul yazım tarihi 1485, Tekin'in 1999 doktora tezindeki üçüncü bölüm Fethiyye'nin Türkçeye çeviri metnidir.
- Ladiki (yzm.1482). *Zeynü'l-elhan* (ed.A.Pekşen çevirisi, s. 15-81). 2002 doktora tezi. En eski tarihli M.Bardaççı ve İst.Üniversite Ktp nüshaları ile daha geç tarihte yazılmış Konya Ktp nüshaları olmak üzere üç yazmasından edisyon kritikli metindir, ayrıca; a.e., bk. haz.Kalender; a.e., bk.haz.Dalkıran.
- Levendoğlu, N.O. (2002). *XIII.Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri* (doktora tezi). Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü

- Levendoglu, N.O. (2011). “Osmanlı dönemi 15. yüzyıl müzik yazmalarında makam tanımları, sınıflamaları ve bir geçiş dönemi kuramcısı: Ladikli Mehmet Çelebi”. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*. c.8: sy. 2, s. 795-816
- Mahmud Meragizade (yzm.1481). *Makasidü'l-edvar* (çev.M.Z.Kanık'ın Türkçeye çevirisi, s. 25-117). İstanbul 1481'de yazılmış.
- Meragi (yzm.1423). *Makasidü'l-Elhan lis-Sultan Murad* (çev.R.Uslu, Türkçeye çevirisi, s. 67-230). Meragi'den II.Murad'a Müziğin Maksatları içinde, Atatürk Kültür Merkezi yay. 2015a, 1423'te yazılmış.
- Meragi (yzm.1424). *Zevaid-i Fevaid-i Aşere* (çev.R.Uslu, Türkçeye çevirisi, s. 1-129). Ankara Atatürk Kültür Merkezi yay. 2019.
- Öztürk, O.M. (2017). “Osmanlı Musikisinde Havas Beğenisine Mahsusiyetin Tezahürü Olarak Klasik Uslup”. *Sosyoloji dergisi*. sy 37/2, s. 343-378
- Pekşen, A. (2002). *Zeynü-elhan İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması* (yüksek lisans tezi). İÜ Ed Fak SBE
- Tekin, H. (1999). “Giriş, birinci, ikinci bölüm, dördüncü bölüm”. *Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risaletül-Fethiyye'si* (doktora tezi). Niğde Üniversitesi SBE, üçüncü bölüm Türkçe'ye çeviri metnidir, bk.Ladiki, Fethiyye.
- Tıraşçı, M.(2017). *Türk Musikisi Nazariyatı Tarihi*. İstanbul Kayıhan yay.
- Tura, Yalçın (2017). *Türk Musikisinin Meseleleri*. İstanbul: İz yayıncılık.
- Uslu, Recep (1998). “Ladikli Mehmet Hakkında Şüpheler”. *Musiki Mecmuası*. yıl 51: sy.462, Ekim 1998, s. 33-38
- Uslu, Recep (2003). “Mehmet Çelebi, Ladikli”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. c.28, s.449, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı yay.
- Uslu, R.-S.Tetik-Işık (2013). *Music Bibliography Foreign Books and Articles*. İstanbul: Pan yay.
- Uslu, R. (2015a). “Giriş”. *Meragi'den II.Murad'a Müziğin Maksatları Makasidü'l-Elhan*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi yay.

- Uslu, R. (2015b). “Türk Musikisinde Yeni Bir Dönemlendirme”. *Medeniyet Sanat.* c.1:sy.2, s. 91-109
- Uslu, R. (2016a). “Urmevi’nin Müzik Anlatımında Kadim Altı Parmak Konum Metodu”. *Rast muzikoloji.* c.IV:sy.3, s. 1281-1292
- Uslu, R. (2016b). *Müzik Bibliyografyası-1-Kitaplar ve 2-Makaleler.* İstanbul: Çengi yay.
- Uslu, R. (2017). “Yusuf Kırşehirli Mevlevi’nin Türk Müzik Tarihindeki Yeri”. *Researcher: Social Science Studies.* c.5: sy.4, s. 655-679
- Uslu, R. (2018). “Giriş”. *Meragi’nin Son Müzik Eseri Zevaid-i Fevaid-i Aşere.* Ankara Atatürk Kültür Merkezi yay.
- Uslu, R. (2019a). “The Makasid Al-alhan Versions Of Meragi Or The Books May Be Renamed? Meragi Between Timurid Shah Rukh And Ottoman Murad”. *Yegâh Mûsikî Dergisi.* c.II: sy.1, s. 21-40
- Uslu, R. (2019b). “Osmanlıda Anadolu Edvarları Ekolünün Kronolojisi”. *Türk Musikisi Atlası.* Ankara: Yeni Türkiye yay., c. 1, s. 215-234
- Uslu, R. (2019c). “İhvan-ı Safa’nın Müzik Risalesinde Makam Terimi Var mıdır? Eleştirel Müzikoloji”. *Yegâh Musiki Dergisi.* c.II: sy.2, s.69-74
- Uslu, R. (2020a). “İlk Osmanlı Ansiklopedisi Mehmetşah Fenâri’nin Unmûzec Eserinde Müzik İlmi Terimleri”, *Erdem Journal of Humanities and Social Sciences* dergisi, sy. 77, Ankara Atatürk Kültür Merkezi yay., s. 1-22.
- Uslu, R. (2020b). “Ladiki’nin Hayatı, Eserlerinin Kaynakları Hakkında Yeni Bulgular”, Basıma hazır özgün araştırma.

BÖLÜM 4

ARTIRILMIŞ GERÇEKLİK UYGULAMALARINDA ÜÇ BOYUTLU MODELLEME KULLANIMI

Dr. Öğr. Üyesi İpek Fatma ÇEVİK¹

¹Iğdır Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Iğdır, Türkiye.
ipekfatmacevik@gmail.com

İnternetin keşfi ile iletişim kuramcısı Marshall McLuhan'ın sözünü ettiği küresel köy (Global Village) tanımına yakışan dünyada zaman ve mekân kavramının dışına çıkmış; bilgiye, bir yere ve bir kişiye ulaşmak kolaylaşmıştır. Böylece interneti kullanan küresel köy halkı üç boyutlu modelleme ile oluşturulmuş gerçek dünya taklitlerini ya da gerçek olmayan hayali sanal ve artırılmış gerçeklik ortamlarını zamana ve mekâna bağlı olmaksızın etkileşimli olarak deneyimleme fırsatına kavuşmuştur. Sanat, tasarım, eğitim ve farklı bilim alanlarında yapılan uygulamalarda sıklıkla karşılaştığımız üç boyutlu modelleme, önemini yitirmeden ileri teknolojik uygulamalar olan artırılmış gerçeklik (AR) uygulamalarında karşımıza çıkmaktadır. Artırılmış gerçeklik uygulamaları ile hazırlanan sanal ortamların oluşturulması sürecinde üç boyutlu modelleme kullanımı, bu sanal ortamları görebilmek ve bu sanal ortam içerisindeki nesnelere hareket ettirmek açısından önem taşır. Üç boyutlu modellemeye imkân veren sanal ve artırılmış gerçeklik uygulamalarının yanı sıra üç boyutlu tasarım programlarının çeşitliliği ve günümüzde yaygın şekilde kullanılıyor olması tasarımcılar tarafından farklı yazılımların kullanılmasına olanak sağlamıştır. Artırılmış gerçeklik ortamlarının açıklanmasının yanı sıra bu araştırmada sanal ortamların olmazsa olmazını oluşturan üç boyutlu modellemenin kullanımı, örnekleri ile gösterilmeye çalışılmıştır.

GİRİŞ

Küresel Köy teorisi ile ağ üzerinden yaygınlaşacak olan iletişim ile dünyanın bir köye benzeyeceği öngörüsünde bulunan iletişim kuramcısı M. McLuhan, kitle iletişim araçlarındaki teknolojinin ve internetin değişip geliştikçe toplumların ve dolayısıyla insanların yaşam şekillerinin değişeceğini öne sürmüştür. Bu teoriye göre insanlar zaman ve mekândan bağımsız istedikleri kişilerle yazılı, sesli ve görüntülü iletişim kuracak, aynı anda birçok yerde olabilecektir (Baudrillard, 1967). McLuhan'ın 1964 yılında, günümüzden 60 yıl önce 'Understanding Media: The Extensions of Man' Türkçesi ile 'Medyayı Anlamak: İnsanın Uzantıları' eserinde bahsettiği küresel köy öngörüsünün bugünün iletişim olanaklarını göz önünde tutarak gerçekleşmiş olduğunu söyleyebiliriz (McLuhan, 1994). İnternet üzerindeki sosyal medya platformlarında yazılan bir kelime, paylaşılan herhangi bir görsel aynı ya da farklı platformlar üzerinden tüm dünyayı dolaşabilmektedir. Konvansiyonel medya yerine geçen 20. yüzyıl iletişim teknolojileri, McLuhan'ın teorisindeki gibi, dünyayı internet kullanan küresel bir köy haline getirmiş, yeni medya çağı olarak tanımlanmasını sağlamıştır (Baudrillard, 2004: 19). John Berger'in 'Görme Biçimleri' kitabında "*Görme konuşmadan önce gelir.*" cümlesi ile görmenin üzerine vurgu yapar (Berger, 1990:1). McLuhan ise görmek için hayal gücüne ihtiyaç olduğunu söyleyerek hayal gücü ile teknoloji arasında var olan bir bağ olduğunu öne sürer. İşte bu noktada Craig, her ne kadar gelişmelerle doğru orantılı bir ilerleme gösterse de artırılmış gerçekliğin teknolojik bir gelişme olarak algılanmanın sığ bir

düşünce olduğundan, hâlbuki sanatsal ve felsefi değerler taşıyan bir yenilik olduğunu ifade etmektedir (Craig, 2013). Bahsi geçen görme, hayal gücü ve teknoloji kavramlarının birleşerek günümüzdeki halini alması ile ortaya çıkan artırılmış gerçeklik ve üç boyutlu modelleme bu araştırmanın konusunu oluşturur. 1946 yılında ENIAC'ın (Elektronik Numerical Integrator and Computer) icadı ile verileri görselleştirme çabaları da başlamış, gerçek dünyanın taklidini sayısal ortamda ifade yolu olarak üç boyutlu modelleme alanında arayışlar artış göstermiş ve nihayet 1963 yılında William Fetter dünyanın ilk üç boyutlu sayısal temsilini oluşturmuştur (Ohira ve Mead, 1995: 12). 1972 yılında Frederic Parke ilk insan yüzünün sayısal temsilini tamamlarken; 1973'de Edwin Catmul (Utterson, 2011), bir kaplamaya sahip ilk insan elinin sayısal temsilini oluşturmayı başarmıştır. Günümüz teknolojilerinin sağladığı imkânlar ile üç boyutlu modelleme, gerçek ya da hayali nesnelerin sayısal ortamda temsilini yapaylıktan uzak ve neredeyse gerçeği ile aynı görüntüye sahip bir duruma gelmiştir. Bu benzetim özelliği sayesinde üç boyutlu tasarım her alanda bir anlatım aracı olarak kullanılmaya başlamış, sanal ve artırılmış gerçeklik gibi teknolojideki gelişmelerde de kullanılarak önemini korumaya devam etmektedir.

1. ARTIRILMIŞ GERÇEKLİK

1901 yılında yazar L. Frank Baum'un 'The Master Key' romanında kurguladığı hikâyede bir gözlük ile fikir olarak başlangıç yapan artırılmış gerçeklik kavramı (Baum, 1901), 1962 yılında Morton Heilig'in tüm duyuları hareke geçirdiği simülatörü Sensorama ile

aşama kaydetmiştir. Bugün artırılmış gerçekliğin öncüsü olarak görülen Sensorama ile görüntüler üç boyutlu olarak gösterilerek ses, koku ve titreşimler ile farklı bir gerçeklik algısı oluşturulmaktaydı (Berryman, 2012). Ivan Sutherland'ın 1966 yılında sayısal ortamı gerçeklikle buluşturma çabası başa takılı ekranla (HMD - Head-Mounted Display) ilk artırılmış sistemi ile sonuçlandı (Carmigniani vd., 2011). İlgi çekici ve merak uyandıran artırılmış gerçeklik kavramı 1970 ve 1980'li yıllarda da Kuzey Carolina Üniversitesi, Amerika Hava Kuvvetleri Armstrong Laboratuvarı ve Ulusal Havacılık ve Uzay İdaresi Ames Araştırma Merkezi tarafından geliştirilmeye devam etti (Feiner, 2002). 1994 yılında Milgram ve Kishino (1994) artırılmış gerçeklik tanımını sanal ve gerçeğin birleşimi olarak yaparken, benzer bir tanım 1997 yılına gelindiğinde Ronald Azuma tarafından bilgisayar ile üretilen sanal bilgiler ve gerçekliğin birleşimi olarak yapıldı (Azuma, 1997). 2000'li yıllara gelindiğinde B. Thomas tarafından hazırlanan dünyanın ilk artırılmış gerçeklik oyunu olan ARQuake popülerlik kazanır (Carmigniani vd., 2011). Horizon Report (Ufuk Raporu) 2005 yılında artırılmış gerçekliğin daha da önem kazanacağını ön gören açıklamalar yaparken, 2007 yılında ise artırılmış gerçeklik tıp alanında çeşitli uygulamalar geliştirmeye başlar. Teknolojideki gelişmelere bağlı olarak 2008 yılında artırılmış gerçeklik seyahat rehberi (Wikitude) Android tabanlı akıllı telefonlarda kullanılmaya başlar. Günümüzde artırılmış gerçeklik Horizon Report'un öngörülerini yanıltmayarak sanat, tasarım, turizm, reklam, savunma, sağlık, spor ve oyun gibi çok sayıda farklı alanda kullanılmaya başlanmış, sanal ve gerçeği birleştiren yeni gerçeklikler sunmaktadır.

Günümüzde artırılmış gerçeklikle ilgi çok sayıda tanımlama yapılmaktadır. Zhou ve arkadaşları tarafından yapılan kapsamlı artırılmış gerçeklik tanımı, sayısal ortamda oluşturulan çeşitli grafikler, ses, video ve GPS verilerinin gerçek dünyaya eş zamanlı aktarımı olarak yapmıştır (Zhou, Duh ve Billingham, 2008). Bu tanıma ek olarak Azuma'da artırılmış gerçekliğin gerçek ve sanal nesnelere arasında eş zamanlı bir etkileşim oluşturduğunu ifade eder (Azuma, 1997). Bokyung (2008), sayısal ortamda hazırlanan sanal nesnelere içinde yaşadığımız gerçek dünyayla birlikteliği sonucu ortaya çıkan artırılmış gerçeklik uygulamalarının kişilerde gerçeklik duygusunun artışı sağladığını söyler. Bu durumda, artırılmış gerçeklikte tasarlanan sanal nesnelere gerçek dünya içine gömülmektedir ve kullanıcı gerçek dünya içerisine bindirilmiş zenginleştirilmiş iki ya da üç boyutlu sanal nesnelere eş zamanlı etkileşime girebilir (Azuma vd., 2001). Tasarlanmış üç boyutlu nesnelere, yazı, video ya da animasyonlar gerçek ortam içerisine bindirilmesine ek olarak gerçek dünyada var olan gerçek bir nesneyi artırılmış gerçeklik uygulaması içerisinde ortadan kaldırabilir (Wang vd., 2013), gerçek nesne yerine bir boşluk oluşturabilir ya da yerine yeni bir sanal nesne ekleyebilir. Artırılmış gerçeklik ortamında sanal nesnelere içi ve dışı görüntülenebilir. Artırılmış gerçekliği çevreleyen ortamlar gerçektir. Uygulama içerisinde bahsi geçen bu durumların kullanıcı tarafından yapılmasına, müdahale edilmesine ve etkileşim içerisine girmesine izin veren yenilikçi bir teknoloji olarak ifade edilir (Sommerauer ve Müller, 2014). Burada Craig'ın artırılmış gerçekliğin yalnızca bir teknoloji olarak görmenin sığ bir düşünce olarak ifade ettiğini yeniden

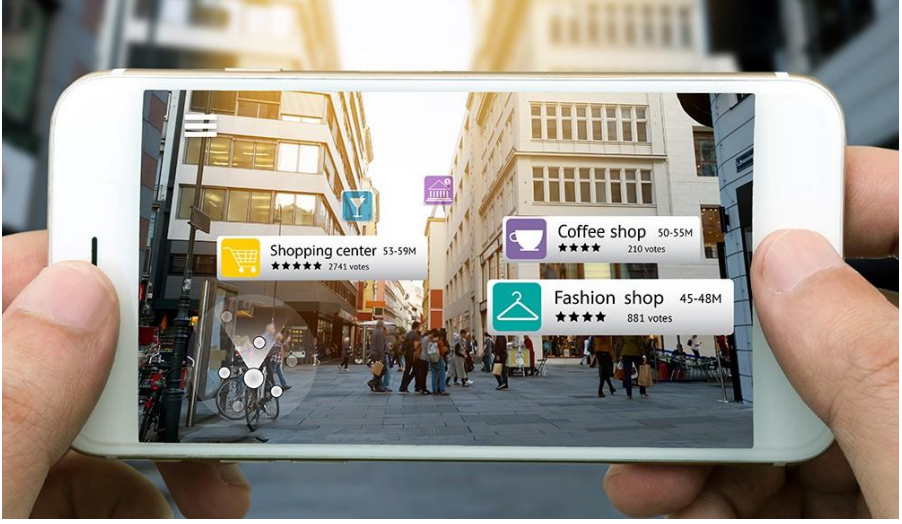
hatırlamakta fayda görülür (Craig, 2013). Artırılmış gerçeklik uygulamalarının üç boyutlu sanal nesnelere gerçek dünyanın ortamı ile eş zamanlı birleştirilmesi, soyut kavramların somutlaştırılması olarak ortaya çıkmakta, bu durum ise araştırılmayı ve açıklanmayı hak eden bir konu olduğu sonucuna varılabilir.



Görsel 1. Artırılmış gerçeklik uygulaması. (2020, 17 Mayıs) Erişim adresi: <http://tiptech360.co/augmented-reality-tools-devices/>

Artırılmış gerçeklik, gerçek ve sanalı birleştiren bir sistem olarak ele alındığında Azuma'nın ifade ettiği üzere -gerçek ve sanal nesnelere gerçek bir ortamda birleştirir; etkileşimli ve gerçek zamanlı çalışır; gerçek ve sanal nesnelere birbirine kaydeder (hizalar) üç temel özelliği taşımaktadır (Azuma, 1997). Bu üç özelliği taşıyan artırılmış gerçeklik, gerçeğin temsili ve etkileşim seviyesi bakımından üstün yetenekleri ile kullanıcılara üç boyutlu sanal nesnelere karşı varlık duygusunu ve yine bu nesnelere kontrol edebilme ile deneyimleme imkânı yaşatması bakımından ilgi çekiciliğini koruduğu söylenebilir. Böyle bir durumun ise eğitim alanında pozitif sonuçlar doğurduğuna yönelik birtakım

araştırmalara rastlanmaktadır (Huang, vd., 2016; Lin vd., 2013; Tsai vd., 2013). Chen ve Tsai'nin 2012 yılında yayınladıkları araştırmalarında artırılmış gerçeklik sistemini iki farklı tabanda ele almışlardır (Chen ve Tsai, 2012). Bunlardan ilki olan konum tabanlı artırılmış gerçeklik sistemleri, 1973 yılında geliştirilen GPS (Global Positioning System; Küresel Konumlama Sistemi) navigasyon sistemi ya da 1997 yılında bulunan Wi-Fi (Wireless Fidelity; Kablosuz Bağlantı) sistemi kullanmaktadır. Bir diğeri, görüntü tabanlı artırılmış gerçeklik sistemleri ise sayısal ortamda hazırlanan sayısal nesnelerin gerçek nesnelerin olduğu ortamlara yerleştirilmesi üzerine kurulu tekniklerin kullanılması olduğu ifade edilir (Wojciechowski ve Cellary, 2013). Açıklandığı üzere artırılmış gerçeklik uygulamalarının kullanılabilmesi için bu teknolojiye uygun akıllı gözlük (Google Glass, Project Glass vb.), lens, başlık, bilgisayar, akıllı telefon ya da tablet gibi bir araca ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. Bugün en yaygın olarak kullanılan artırılmış gerçeklik aracı olarak akıllı telefonların yerini, sonraki yıllarda gelişen teknoloji ile giyilebilir dijital ürünlerin alabileceği öngörülmüştür. Artırılmış gerçeklik, gerçek ortamlara yerleştirilen iki ya da üç boyutlu nesnelerin yoğun olarak kullanılması, tasarım sürecinde kullanılan bilgisayarlar ile sayısal değişim ve yenilikler sebebiyle çoğunlukla grafik tasarım alanı ile ilişkilendirilmiştir (Cai, Chiang ve Wang, 2013).



Görsel 2. Artırılmış gerçeklik uygulaması ve grafik tasarım kullanımı. (2020, 18 Mayıs) Erişim adresi: <https://medium.com/arjs/why-web-apps-are-the-future-of-augmented-reality-c503e796a0c5>

Bugün artırılmış gerçeklik uygulamalarında kullanıcılarının ucuz, yaygın, taşınabilir ve kullanım kolaylığı sağlaması bakımından en çok tercih ettiği Android ve IOS tabanlı akıllı telefonlar algılayıcı, çeşitli eklentiler, ekran kullanımı ve izleme gibi çok sayıda olumlu özelliği barındırır. Buna rağmen artırılmış gerçeklik aracı olarak akıllı telefonların uygulama boyunca kullanıcı tarafından elde tutulması, gerçek ile sanalın kontrolünün akıllı telefonun sahip olduğu ekran ile sınırlı olması gibi olumsuz özellikleri de olduğu söylenebilir. Artırılmış gerçeklik son yıllarda her ne kadar yaygınlaşan bir teknoloji olarak görülse de kullanıcıların gerçek dünya ile bağlantısı kesilerek tamamen yapay bir sayısal ortamda gerçekleşen sanal gerçeklikle (Sin ve Zaman, 2010) karıştırıldığı görülür. Hâlbuki artırılmış gerçeklik bu noktada kavram olarak sanal gerçeklikten farklılaşmaktadır (Kipper ve Rampolla, 2013:1).

Sanal gerçeklik uygulamaları kullanıcıyı sayısal ortamda oluşturulan gerçek dünya taklidi ya da hayali üç boyutlu sanal ortamlarda, gerçek dünya ile tam bir kopuş yaşayarak, var olma hissini yaşatan etkileşimli bir ortam olduğu ifade edilir (Craig vd., 2009). Bunun yanı sıra yapılan birçok tanımdan bir diğerinde, üç boyutlu bu sanal ortamların çok sayıda kullanıcı ile aynı anda deneyimlenebilmesi (Coyne, 1999) ve kullanıcıların bu sanal ortamları gerçek zamanlı hareketler ile birden çok duyusuna seslenen sanal ortamlar olarak tanımlanır (Bertol, 1996). Azuma, sanal gerçekliğin bir türü olarak bahsettiği artırılmış gerçekliğin üç boyutlu sanal nesnelere, eş zamanlılık ve görüntülenebilmesi bakımından bir araca ihtiyaç duyması bakımından benzer temel unsurlara sahip olduğunu söyler (Azuma, 1997). Tüm bu bilgiler neticesinde artırılmış gerçeklik, sayısal ortamda üretilen üç boyutlu nesnelere teknolojik bir araç ile gerçek dünyada kullanıcılar tarafından görülmesine ve bu zenginleştirilmiş sanal nesnelere kullanıcıların etkileşim sağlanmasına izin veren ortamlar oluşturduğu söylenebilir. Artırılmış gerçeklik uygulamalarının temel gereksinimi olan kamera, gerçek görüntüleri algıladıktan sonra sistem üzerinden sanal nesnelere ekleyerek sonuca ulaşmaktadır (Siltanen, 2012).

1.2. Artırılmış Gerçeklik ve Algı

Görsel ve bilgisayar teknolojilerinin algılama sistemleriyle birleşerek oluşturduğu artırılmış gerçeklik, çevresel algıyı artırmayı amaçlar (Olwal, 2009). Sanal nesnelere gerçek dünyada etkileşim içerisinde görüntülenmesi noktasında aynı gerçek hayatta var olan nesnelere duyu organlarıyla farkında olma durumu (Atkinson vd., 2006); yani bir

algıdan söz etmek yerinde olacaktır. Kullanıcılar artırılmış gerçeklik uygulamalarını Morgan'ın bahsettiği duruma benzer şekilde duyu organlarıyla yorumlayarak anlamlı hale getirir, algılarlar (Morgan, 1995). Artırılmış gerçekliğin sanal ortamları için kullanıcıların görsel olarak algıladığı ortam gerçek ortamdaki farklı olsa da görsel algının sonucu olarak ortaya çıkan, gerçek hayattaki mekânların boyutları ve geometrik özelliklerine sahip olamayan algısal bir mekân söz konusu olacaktır (Weber, 1997). Artırılmış gerçeklik uygulamalarının gerçek hayattaki mekânlar gibi algılanması için gerçek dünyanın taklidi olan üç boyutlu nesnelere, fizik kurallarını taklit eden simülasyonlar, Java vb. yazılımlar ile zaman ve mekân ilişkisinin kurulması gereği doğar (Warren Jr, 1995). Ayrıca bu sanal ortamların algılanmasında gerçekliğini artırmak adına akıllı telefon, tablet, bilgisayar, başlık, mouse ve bunun gibi sistem araçları kullanılabilir (El Araby, 2002). Böylece zaman ve mekân ilişkisi kurularak artırılmış gerçeklik ortamlarında içerisinde gezilebilen ve/veya etkileşim içerisine girilebilen, çoklu duyu ile algılanabilen deneyimler sunan bir ortam haline dönüşür.



Görsel 3. Artırılmış gerçeklik uygulamalarında farklı araçların kullanılması. (2020, 17 Mayıs) Erişim adresi: <https://www.augment.com/how-augmented-reality-works/>

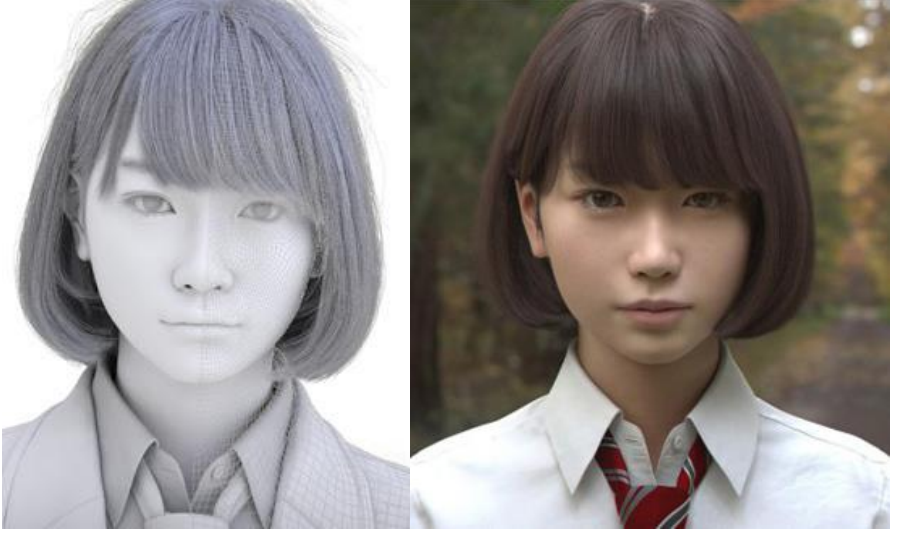
2. ÜÇ BOYUTLU ORTAM VE MODELLEME

Gerçek dünyadaki nesnelerin ölçümü için gerekli olan genişlik, derinlik ve uzunluktan her biri, ölçümü yapılan o nesnenin boyutlarını verir. Üç boyutlu ortamda, sayısal nesnelerin istenilen yere yerleştirildiği x, y, z koordinat düzlemine sahip ve gerçek dünyayı taklit eden sanal bir uzayın temsili olarak ifade edilebilir. Bu sanal uzay temsili içerisinde iki ve üç boyutlu nesneler birbirinden ayrılarak aralarındaki fark ortaya çıkar. Bunun yanı sıra x, y, z koordinat sistemi referans alınarak üç boyutlu ortam içerisinde bulunan sayısal nesnelerin konumu ve hangi yöne doğru gittiği ya da gideceği belirlenebilir. Üç boyutlu ortamda ön,

arka, yan, üst, alt, perspektif ve daha çok sayıda görüş pencereleri ile nesnelere farklı açılardan bakılarak üç boyutlu modellemeleri kolaylaşmakta; gerçek dünyayı taklit eden sanal ışık sistemleri ile derinlik algısı gibi çeşitli görüntüler üç boyutlu model ve ortam içerisinde elde edilebilmektedir. Bu üç boyutlu sanal uzay içerisinde nesnelerin yüzey temsilini oluşturma işlemi, modelleme olarak ifade edilebilir. Sanal uzay ortamında herhangi bir nesnenin modelini, en temel element olan noktalar vasıtasıyla oluşturulan kenarlar ve onların birleşiminden oluşan yüzeyler oluşturmaktadır. Tek başına bir nokta uzayda bir derinlik, genişlik ve yüksekliğe sahip değildir. Tek bir noktanın aynı doğrultuda başka bir nokta ile birleşmesi ile oluşan kenar bir yüksekliğe sahiptir fakat genişliğe sahip olmayan tek boyutlu bir çizgiden ibarettir. İşte bu aynı doğrultudaki iki noktanın birleşerek oluşturduğu çizginin farklı doğrultulardaki diğer çizgilerle birleşmesi ile yüksekliği, genişliği ve derinliği olan, yüzeylere sahip nesnelere oluşmaktadır. Gerçek dünyada var olan gerçek nesnelere uzayda bir yer kaplamaktadır. Sanal uzayda yer alan üç boyutlu nesnelere de aynı gerçek dünyadakine benzer olarak bir boyuta sahiptir ve bu sanal uzayda bir yer kaplamaktadır. Sonuç itibarıyla oluşturulan üç boyutlu modeller ile gerçek dünyanın benzeri ya da hayali nesnelere üretilebilir.

Bugün üç boyutlu modelleme sağlık, eğitim, askeri hizmetler, simülasyonlar, reklam ve sinema sektörü, sanat, grafik tasarım alanları, mühendislik, mimarlık, endüstri tasarımları, sanal ve artırılmış gerçeklik gibi çok farklı alanlarda kullanılmaktadır. Her bir farklı alan için ihtiyaca uygun olarak farklı üç boyutlu yazılımlardan ve farklı modelleme tekniklerinden yararlanılmakta, yine ihtiyaca göre lowpoly

ya da hiper gerçekçi farklı tarzda anlatım yöntemleri uygulanabilmektedir. Üç boyutlu modellemede yöntemlerinin ve anlatım dilinin yaşamakta olduğumuz çağın teknolojik gelişmelerindeki sınırsızlığı, tasarımcılara disiplinler arası geniş bir çalışma alanı sunmuş olmasının yanı sıra ayrıca tasarımlara hareket ekleme imkânı da sağlamıştır. Bu durum ise ihtiyaç duyulan tasarımın kâğıt üzerinden bilgisayar ortamına aktarılmasından çok öte, tasarımın bilgisayar teknolojileri ile başka bir sanal uzay ortamında ve başka bir gerçeklikle oluşturulması anlamına geldiği söylenebilir.



Görsel 4. Hiper gerçekçi üç boyutlu modelleme. (2020, 18 Mayıs) Erişim adresi: <https://www.log.com.tr/>

3. ARTIRILMIŞ GERÇEKLIK ORTAMLARINDA ÜÇ BOYUTLU MODELLEME KULLANIMI

Gerçek dünya ve sanal nesnelerin eş zamanlı olarak etkileşim içerisine girdikleri artırılmış gerçeklik uygulamalarında kullanılan bilgisayarda üç boyutlu grafik yazılımları ile üretilen sanal nesneler, akıllı telefon, tablet, bilgisayar, gözlük gibi teknolojiler yardımı ile kullanıcıların bulunduğu gerçek ortama uygun hale getirilerek deneyimlenebilir. Artırılmış gerçeklik ile yeni bir gerçeklik oluşturulmaz; aksine var olan gerçeklik sayısal ortamlarda oluşturulmuş sanal nesnelere desteklenerek gerçek dünya ile sanal nesnelere birlikte görmesi sağlanır. Bu uygulamalarda kullanılan üç boyutlu sanal nesnelerin var olan gerçek dünyada görüntülenebilir olması kullanıcılarda heyecan verici ve merak uyandıran bir duygu durumu oluşturduğu gözlemlenir (Bujak vd., 213).

Artırılmış gerçeklik uygulamalarında kullanılmak üzere hazırlanan üç boyutlu sanal nesnelere; 3D Max, Blender, C4D, Maya, ZBrush, Unity, Unreal Engine gibi çok sayıda farklı üç boyutlu sanal nesne modelleme yazılımlarında hazırlanabilmektedir. Artırılmış gerçeklik uygulamalarında kullanılan üç boyutlu modeller işaretçi tabanlı, konum tabanlı ve yansıtma tabanlı gibi bir takım amaçlara göre örneklerle ele alınabilir. Artırılmış gerçeklik uygulama özelliklerini akıllı telefonlar ile var olan gerçek hayata aktaran yansıtma tabanlı artırılmış gerçeklik, kullanıcının akıllı telefonlar üzerinde bulunan klavye ve parmakları vasıtası ile uygulamayla interaktif bir etkileşim içerisine girebilir.

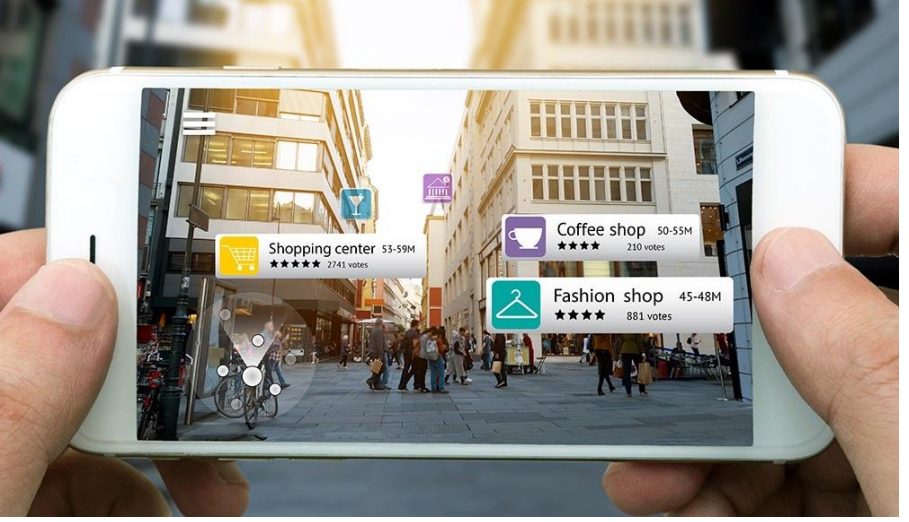
İşaretçi tabanlı artırılmış gerçeklik uygulaması, IKEA Place uygulaması ile örneklenebilir (Görsel 5.).



Görsel 5. İşaretçi tabanlı artırılmış gerçeklik uygulaması. (2020, 18 Mayıs) Erişim adresi: <https://mediacat.com/ikea-mobil-uygulamasi-ikea-place/>

IKEA Place artırılmış gerçeklik uygulaması ile kullanıcılar beğendikleri ya da almak istedikleri ürünleri satın almadan istedikleri ortamlarda deneyebilmektedir. Uygulamada kullanılmak üzere gerçek dünyada var olan gerçek nesnelerin sayısal ortamdaki temsili üç boyutlu yazılımlar kullanılarak modellenir ve artırılmış gerçeklik sistemine aktarılır. İşaretçi tabanlı artırılmış gerçeklik uygulamasında sistem bir kamera ve kameranın algıladığı QR kod vb. görsel işaretleyiciler kullanarak sanal nesnelerin var olan gerçek dünyadaki pozisyon ve şekillerini belirler. Böylece var olan gerçek dünyada artırılmış gerçeklik uygulaması kullanılarak eklenen sanal üç boyutlu nesnelere bir çeşit gerçeklik deneyimini kullanıcıya yaşatır. Konum tabanlı artırılmış

gerçeklik uygulamaları, uygulamanın çalıştırılacağı cihazlarda dâhili olarak kullanılan GPS (Global Positioning System; Küresel Konumlama Sistemi), hız ve ivmeölçer, dijital pusula gibi araçlar kullanılarak konum bilgilerinden yararlanır.



Görsel 6. Konum tabanlı artırılmış gerçeklik uygulaması. (2020, 18 Mayıs) Erişim adresi: <https://sanalkurs.net/artirilmis-gerceklik-nedir-10878.html>

Dünyada en çok tercih edilen konum tabanlı artırılmış gerçeklik sisteminde bugün yaygın olarak kullanılan akıllı telefonların payı büyüktür. Çoğunlukla iki boyutlu grafik tasarımların kullanıldığı uygulamalarda, tasarımcıların ihtiyaç ve tercihlerine göre üç boyutlu modellerle hazırlanmış yer işaretleyicileri de kullanılabilir. Konum tabanlı artırılmış gerçeklik uygulamalarında gerçek dünya ortamına eş zamanlı olarak bütünleşmiş etkileşimli yol tarifleri, banka, restoran, hastane gibi konum bilgileri işaretlenmektedir. Yansıtma tabanlı artırılmış gerçeklik sistemleri ile var olan gerçek dünyadaki nesnelerin üzerine çeşitli yansıtıcı cihazlar yardımı ile

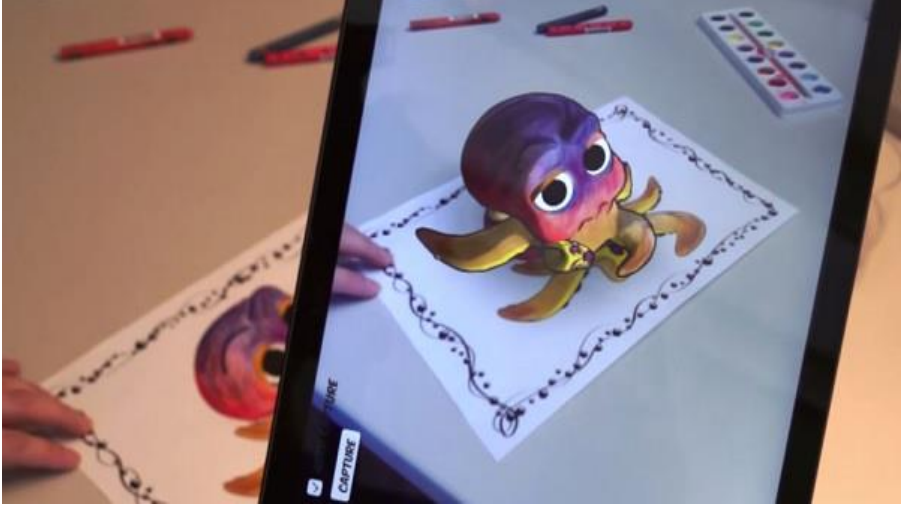
kullanıcıların dokunabileceği eş zamanlı ve etkileşimli artırılmış gerçeklik uygulamalar yansıtılmaktadır.



Görsel 7. Yansıtma tabanlı artırılmış gerçeklik uygulaması. (2020, 18 Mayıs) Erişim adresi: <https://hackaday.com/2011/07/03/sandbox-game-in-a-sandbox/>

Görsel 7’de yansıtma tabanlı olarak hazırlanmış uygulamada topografik görsel verilerin yansıtıldığı gerçek dünya ortamında, kullanıcının dokunması ile üç boyutlu model olarak biçim değiştiren, lazer plazma teknolojisini kullanarak interaktif hologram yansıtan bir artırılmış gerçeklik uygulaması ortaya çıkmıştır. Disney tarafından çocuklar için geliştirilen boyama kitabı (Görsel 8.), akıllı telefon ve tabletler ile görüntülenebilen başarılı bir artırılmış gerçeklik uygulaması olarak ifade edilmektedir. Var olan gerçek dünyada çocukların gerçek boya kalemleri ile boyadıkları iki boyutlu karakterlerin artırılmış gerçeklik uygulaması ile üç boyutlu modeller olarak görüntülenmesini sağlayan

uygulama, çocukların yeni nesil teknolojiler kullanmasının yanı sıra eski usul boyama alışkanlıklarını devam ettirmelerini desteklemektedir.



Görsel 8. Disney artırılmış gerçeklik uygulaması. (2020, 18 Mayıs) Erişim adresi: <https://sosyalmedya.co/>

SONUÇ

Bilgisayar ve internet gibi teknolojiler ile zaman ve mekâna ait fiziki sınırların giderek ortadan kalktığı günümüzde var olan gerçek dünyaya ait eğitim, sağlık, sanat gibi daha birçok konuda yenilikler yaşanmaktadır. Özellikle son yıllarda tüm dünyada kullanılan artırılmış gerçeklik uygulamalarıyla var olan gerçek dünyaya ait nesne ve ortamları bilgisayar da üç boyutlu modellemeler ile var olan gerçek dünyada sanal nesnelere deneyimleyebilecek etkileşimli yeni gerçeklikler üretilmekte; artırılmış gerçeklik uygulamaları ile kullanıcıların farklı çok sayıda alanda yaşamı kolaylaştırılmaktadır. Araştırma ile üç boyutlu modellemenin birçok alanda olduğu gibi

artırılmış gerçeklikte de var olan gerçek dünyada sanal nesnelere girebilmek ve etkileşim içerisinde girebilmek adına önemli bir yere sahip olduğu görülmüştür.

Yaşadığımız çağın teknolojik gelişmeleri ışığında, sonraki yıllarda artırılmış gerçeklik uygulamalarının geliştirilmesi ve giyilebilir teknolojik aksesuarlar ile etkilerinin artırılacağı, var olan teknolojik eksikliklerin giderileceği düşünülmektedir. Bunun yanı sıra artırılmış gerçeklik uygulamalarında yoğun olarak kullanılan sanal nesnelere sebebi ile bilgisayar destekli tasarım, grafik tasarım ve animasyon eğitimi veren bölümlerde, üç boyutlu modelleme ve artırılmış gerçeklik öğreniminin önemini anlayacağı ön görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Atkinson, R. L., Atkinson, R. C., Smith, E.E., Bem, D. J. ve Hoeksema, S. N. (2006). Psikolojiye giriş. (çev., Y. Alogan). Arkadaş Yayınevi. Ankara.
- Azuma, R. T. (1997). A Survey of augmented reality. *Presence: Teleoperators & Virtual Environments*, 6(4), 355-385.
- Azuma, R., Bailiot, Y., Behringer, R., Feiner, S., Julier, S. ve MacIntyre, B. (2001). Recent advances in augmented reality. *IEEE Computer Graphics and Applications*, 21(6), 34-47.
- Baudrillard, J. (1967). Marshall MacLuhan, *Understanding media: The Extensions of man*. Mc Graw-Hill Book company. cop. 1964. *L'Homme et la Société*, 5(1), 227-230.
- Baudrillard, J. (2004). Tam ekran, Bahadır Gülmez (çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Baum, L. F. (1901). *The Master Key*. E-book. http://www.gutenberg.org/ebooks/436?msg=welcome_stranger (Erişim tarihi: 07.05.2020)
- Berger, J. (1990). *Görme biçimleri*. Çeviren: Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.
- Berryman, D. R. (2012). Augmented reality: A Review. *Medical Reference Services Quarterly*, 31(2), 212-218.
- Bertol, D. (1996). *Designing digital space: an Architect's guide to virtual reality*. John Wiley & Sons. New York, pp 23-39.
- Bokyoung, K. (2008). Investigation on the relationships among media characteristics, presence, flow, and learning effects in augmented reality based learning. In *Multimedia and E-Content Trends* (pp. 21-37). Vieweg+ Teubner.
- Bujak, K. R., Radu, I., Catrambone, R., MacIntyre, B., Zheng, R., & Golubski, G. (2013). A psychological perspective on augmented reality in the mathematics classroom. *Computers & Education*, 68, 536-544.
- Carmigniani, J., Furht, B., Anisetti, M., Ceravolo, P., Damiani, E. ve Ivkovic, M. (2011). Augmented reality technologies, systems and applications. *Multimedia Tools and Applications*, 51(1), 341-377.

- Chen, C. M. ve Tsai, Y. N. (2012). Interactive augmented reality system for enhancing library instruction in elementary schools. *Computers & Education*, 59(2), 638-652.
- Chiang, T. H. C., Yang, S. J. H. ve Hwang, G. J. (2014). An augmented reality-based mobile learning system to improve students' learning achievements and motivations in natural science inquiry activities. *Educational Technology & Society*, 17(4), 352–365.
- Craig, A. B. (2013). *Understanding augmented reality: concepts and applications*. Newnes.
- Craig, A. B., Sherman, W. R. ve Will, J. D. (2009). *Developing virtual reality applications: foundations of effective design*. Morgan Kaufmann.
- Coyne, R. (1999). *The architect's eye: visualization and depiction of space in architecture*.
- El Araby, M. (2002). Possibilities and constraints of using virtual reality in urban design. In *Proceedings of the 7Th International CORP Symposium*, Vienna, Austria (pp. 457-463).
- Feiner, S. K. (2002). Augmented reality: A new way of seeing. *Scientific American*, 286(4), 48-55.
- Huang, T. C., Chen, C. C. ve Chou, Y. W. (2016). Animating eco-education: to see, feel, and discover in an augmented reality-based experiential learning environment. *Computers & Education*, 96, 72-82.
- Kipper, G. ve Rampolla, J., (2013). *Augmented reality: An emerging technologies guide to AR*. Waltham: Syngress..
- Lin, T. J., Duh, H. B. L., Li, N., Wang, H. Y. ve Tsai, C. C. (2013). An Investigation of learners' collaborative knowledge construction performances and behavior patterns in an augmented reality simulation system. *Computers & Education*, 68, 314-321.
- McLuhan, M. (1994). *Understanding Media: The extensions of man*. 1964. Pour Comprendre Les Media: Les Prolongements.
- Milgram, P. ve Kishino, F. (1994). A taxonomy of mixed reality visual displays. *IEICE TRANSACTIONS on Information and Systems*, 77(12), 1321-1329.

- Morgan, T.C. (1995). Psikolojiye giriş. (Çev., S. Karataş), Hacettepe Üniversitesi, Psikoloji Bölümü Yayınları. Ankara.
- Ohira, T. ve Mead, S. (1995). Computerdesignics. Graphic-Sha.
- Olwal, A. (2009). Unobtrusive augmentation of physical environments: Interaction techniques, spatial displays and ubiquitous sensing (Doctoral dissertation, KTH).
- Siltanen, S. (2012). Theory and the applications of marker-based augmented reality. Licentiate thesis.
- Sin, A. K. ve Zaman, H. B. (2010). Live solar system (LSS): Evaluation of an augmented reality book-based educational tool. In Information Technology (ITSim), 2010 International Symposium in (Vol. 1, pp. 1-6). IEEE.
- Sommerauer, P. ve Müller, O. (2014). Augmented reality in informal learning environments: a field experiment in a mathematics exhibition. Computers & Education, 79, 59-68.
- Tsai, M. K., Liu, P. H. E. ve Yau, N. J. (2013). Using electronic maps and augmented reality-based training materials as escape guidelines for nuclear accidents: An explorative case study in Taiwan. British Journal of Educational Technology, 44(1), E18-E21.
- Utterson, A. (2011). A Computer Animated Hand. https://www.loc.gov/static/programs/national-film-preservation-board/documents/computer_hand2.pdf (Erişim tarihi: 18.05.2020).
- Wang, X., Kim, M. J., Love, P. E. ve Kang, S. C. (2013). Augmented reality in built environment: Classification and implications for future research. Automation in Construction, 32, 1-13.
- Warren Jr, W. H. (1995). Self-motion: Visual perception and visual control. In Perception of Space and Motion (pp. 263-325). Academic Press.
- Weber, R. (1995). On the aesthetics of architecture a psychological approach to the structure and the order of perceived architectural space.
- Wojciechowski, R. ve Cellary, W. (2013). Evaluation of learners' attitude toward learning in ARIES augmented reality environments. Computers & Education, 68, 570-585.

Zhou, F., Duh, H. B. L. ve Billinghurst, M. (2008). Trends in augmented reality tracking, interaction and display: A review of ten years of ISMAR. In 2008 7th IEEE/ACM International Symposium on Mixed and Augmented Reality (pp. 193-202). IEEE.

BÖLÜM 5

TİYATRODA SAHNE TASARIMI VEYA DEKOR OLUŞTURULMASINDA, RESMİN DIŞINDA MODERNLİĞİN GETİRİSİ SANATSAL ÇIKARIMLAR

Dr. Öğr. Üyesi Derya Uzun AYDIN¹

¹ Batman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Batman - Türkiye, 072, derya.uzunaydin@batman.edu.tr.

GİRİŞ

Tiyatronun dolayısıyla da sahne tasarımı ve dekorun başlamasından bu yana kullanılagelmiş yöntem, teknik ve unsurlar, çağdaş ve modern günümüz dünyasına ulaştıkça gelişmeye başlamış ve sanatçılar farklı yol arayışına girişmişlerdir. Aslında bu tutum, tüm sanat dalları için olagelmiş bir süreç olmuş ve sanatçılar kendi dallarında hep yeninin peşinde koşmuş ve nasıl farklı olabilirimin hesabında olmuşlardır. Bu da daha özgür bir sanat dünyasına salık vermiştir (Gergin, 2013, s.1-2). Yaşanılan çağdaş dünyanın getirilerinden yararlanılarak, özellikle teknolojinin nimetlerinden faydalanıp çok farklı ve ilginç sanat yapıtları, sanat üslupları ile teknik ve yöntemler ortaya çıkmıştır. Tabii tiyatro sanatını da daha ilginç kılmak ve insanların katılımını arttırmak amacıyla da, bu yöntemlere başvurulmuştur (Ross, 1994). Seyircinin talep meselesini karşılamak için bu yol doğru bir tutum kabul edilmelidir (Larmann, 2007, s.8 ; Aronson, 2010, s.84).

Kısacası; birçok sanat disiplininin iç içe geçmesi ve birbiri ile etkileşim halinde kullanılmasıyla yaratılacak olan çok yönlü bir sahneleme anlayışı ve estetiği ile teknolojinin biçimlendirdiği ve yönlendirdiği bir tiyatroya dönüşüm öyküsü yaşanmıştır (Gergin, 2013,s.4,8).

1. ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

Modern sanat üslup veya akımları, teknik ya da yöntemler yalnızca resim, heykel gibi plastik sanatlarda kullanılmamışlardır. Bunları müzikte, operada, balede ve tiyatro ile sinemada da görmek

mümkündür. Bu araştırma da, tiyatro sanatında kullanılan üslupsal ve tekniksel yöntemler ile modern sanatın getirilerini karşılaştırarak ortak ya da benzer unsurları bulma gayesiyle oluşturulmuştur. Ulaşılabilen kaynaklar ve web siteleri bizleri, bu sanat dalını irdelerken, özellikle sahne tasarımı ve dekor oluşturma safhasına yönlendirmiştir. Çalışmada, bu yön izlenerek “modern sanatın hangi yönleri ele alınmış ve değerlendirilmiş” ortaya çıkarılmış olacaktır. Sonuçta da disiplinlerarası çalışmaların hemen hemen her dalda kullanıldığı gerçeğine ulaşmış oluyoruz.

Sahne ve dekor çalışmaları irdelendiğinde, en çok kullanılan unsur resim veya resimsel panolar ile duvar resimleri olmuştur. Bu çalışmayı olabildiğince resim çalışmasının dışında tutmaya çalıştığımızı da hatırlatmak gerekmektedir.

2. TİYATRO VE DEKOR ANLAYIŞI

Tiyatro sanatında olmazsa olmazların başında dekor , dekoratörler ile yönetmenler gelmektedir. Bir tiyatro oyuncusunun, oyun yeteneği ne kadar önemli olsa da, figürlerin rol aldığı ve oyunu canlandırdıkları sahne ve dekor da en az onun kadar önemli olup, seyirciyi etkileyen unsurların başında gelmektedir. Sahnede, izleyicilerin bir gözü oyunculudur ancak bilinçli veya subliminal olarak diğer taraftan etrafını da gözlemektedir. Özellikle bulunulan mekan ve buranın bir şekilde kullanımıdır bizleri asıl ilgilendiren. Konstrüktivist yaklaşımlarla oluşturulan sahne mekanı, gösterişli, anlamlı ve unutulmaz olmalıdır (Brecht, 2011, s.74).

Bahsi geçtiği üzere tiyatrodaki farklı disiplinler arasında bir birlik oluşturma çabasında resim sanatının yeri ayrıdır. Dekoratif, dekoratif perdelerde, sahne panolarında veya mekan duvarlarında sıklıkla resmin kullanıldığı bilinmektedir. Hatta bu konuda sanatçı Ali Poyrazoğlu “Resimden anlamadan tiyatrodan anlamak zor” diyerek bu önemi dile getirmiştir (<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/resimden-anlamadan-tiyatrodan-anlamak-zor-i-209>).



Giovanni Paolo Pannini, Concert Given by Cardinal De La Rochefoucauld, Argentina Tiyatrosu, Roma (İşlek, 2016: <https://gaiadergi.com/iki-sanatin-kesisimi-resmin-oznesi-olarak-tiyatro/>)

Ancak bu çalışmada, resim sanatı geride bırakılarak ilerleme kararı alınmıştır çünkü bu konuyla ilgili çok fazla çalışma ve örneğe rastlanılmıştır.

3. DEKOR VE SAHNE TASARIMLARINDAN ÇIKARIMLARA DOĞRU

Sahne için oluşturulan dekorlar, tiyatro için hazırlanan ve bir ortamı meydana getiren mekanlardır. Bu dekorları oluşturabilmek ve oyuna katkı sağlamak amacıyla gerekli pek çok farklı malzeme kullanılabilir. Sahne için en yakın gerçek görüntüyü elde etmek, en büyük gereksinim ve amaçtır.



Dekor Hazırlığı, Nakilcioğlu Arşivi 2009, s.38-39.

4. SAHNENİN GÖRÜNMEZ KAHRAMANLARI: DEKOR SANATÇILARI, YÖNETMENLER VE SAHNE DESİNATÖRLERİ

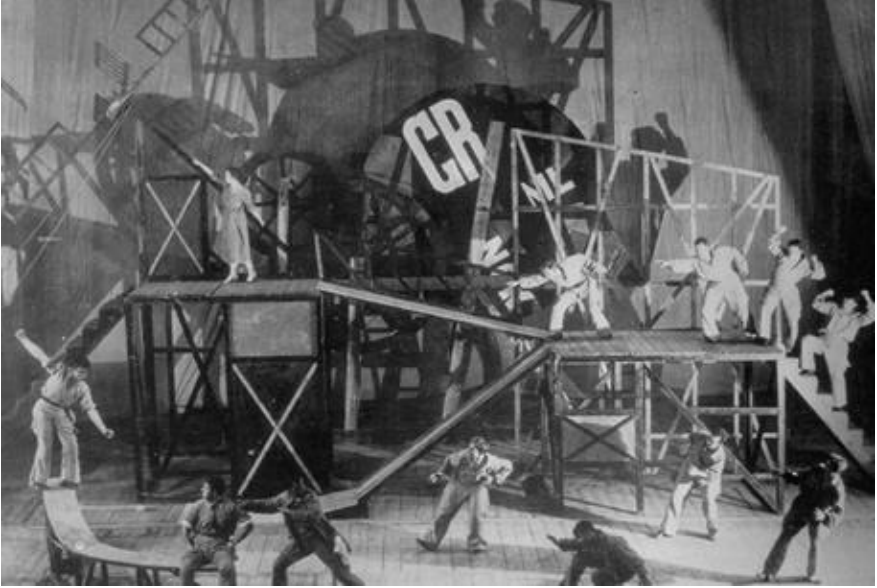
Sahne dekorlarının nasıl olması gerektiği önemlidir elbet, ama bir o kadar da bunları gerçekleştiren dekor sanatçıları ve becerileri olmazsa olmazlar arasındadır.

Andre Antoine, tiyatroya bir çok yeni düşünce katmış bir kişidir. Özellikle dekorlarında resim ya da boyalarla bezenmiş panolar ona uygun değildir. Daha sonra tekrar değineceğimiz Adolphe Appia da aynı düşünce de olup, yenilik arar. Onun için dekor oluşturmada, plastik görüntüyü yakalamak önemlidir. Bunu sağlayacak önemli unsurlar arasında da ışık ve gölgeyi karşıt koşullarda kullanmak gerekmektedir. Dekor için kullandığı her nesnede örneğin sütunlar, drapeler ve tabii ki mekan içinde bunu sağlamaya çalışırken üç boyut oluşturma çabası da dikkate değerdir. Bu tutumlar, Avrupa'nın barok sanatıyla eşdeğer kabul edilebilmektedir (Eryılmaz, 2010, s.51; Şener, 2006, s.233).

Sanatçı Gordon Craig, tiyatroda ve tiyatro oyuncularında bilinen gerçeklerden, geleneksel tutumlardansa bir ressam ya da bir heykeltıraş gibi düşünülmesi gerektiğini ve bu sanatların bir bütün olarak değerlendirilerek oyunun ortaya konulmasından yana olmuştur.

Karl-Teodor- Kazimir Meyerhold Konstrüktivizm akımını tiyatro sahnesinde uygular. Makine dünyasının bir getirisi olan bu üslupta, nesnelere inşa edilerek meydana getirilirler. Rus dünyasında bu akım

içerisinde en çok tanınan isim şüphesiz sanatçı Tatlin olmuştur. Meyerhold da tiyatro için önemli biri olmuş ve bu alanda önemli işlere imza atmıştır. Çalışmalarında başka bir amacı da, plastik görünümü elde ederek heykel görünümü kazandırmaktır. Onun bilinen çalışmalarından “Magnanimous Cuckold” da, makine dünyası ve temel nesnelere harekete geçmiş ve bir değirmene dönüşmüştür. Yer yer kullandığı platform veya rampalar ile değirmen çarkı makinenin hareketi için kullanılacaktır. Hareketler, ritimler ve çarkın dönüşü izleyeni etkilemek için ayarlanmıştır (Eryılmaz, 2010, s.55, 60-63).



Karl-Teodor- Kazimir Meyerhold, Magnanimous Cuckold,
1922.

(<http://max.mmlc.northwestern.edu/mdenner/Drama/plays/constructivist/constructivist.html>)



Tatlin, Counter Relief çalışması. (Sadık, “Konstrüktivizm Sanat Akımı ve Temsilcileri” <https://www.tarihlisanat.com/konstruktivizm-sanat-akimi/>).

Diğer bir Rus sanatçı ve sahne tarımcısı Lyubov Popova, ayrıca ressam olmasının getirisi olarak işlerinde kolajı da (var olan hazır nesnelerin yapıştırılarak resme eklenmesi) deneyen bir kişi olmuştur. Bununla birlikte tiyatrodaki bütünsel çalışmalara giderek mimariden, heykellerden de yararlanır. Özellikle yaptığı heykel benzeri çalışmalarında, üzerini boyadığı ve alçak ya da yüksek kabartmalarla oluşmuş nesnelere dikkat çeker.

Lyubov Popova Rus ressam ve desinatördür. Rus mimari, nakışı ve dini heykellerinden esinlenen Popova, daha az doğasal bir yaklaşım geliştirmiştir. Popova, kolajı denemiştir ve 1915’te içinde kartondan yapılmış oyuk madde tasarımları sıralanan ve yoğun bir şekilde koyu renklerle (impasto) renklendirilmiş olan boyanmış kabartmalar üretmeye başlamıştır. (bir çeşit kabartma alçak ya da yüksek-heykel sanatı).



Picasso ve Kolaj çalışmasına örnek (Sümer, “Kolaj Materyal”,
<https://busrasumer.wordpress.com/2017/03/31/kolaj-ders-materyali/>).

Oscar Schlemmer de, tiyato sahnesi için yaptığı maske tasarımları ile dikkat çeken bir diğer sanatçıdır. (maskeler resimde ve heykel sanatında da kabul gören unsurlardır. Özellikle Picasso'nun Afrika maskeleri önemlidir).



Schlemmer ve maskeleri (Eryılmaz, 2010, s.83).

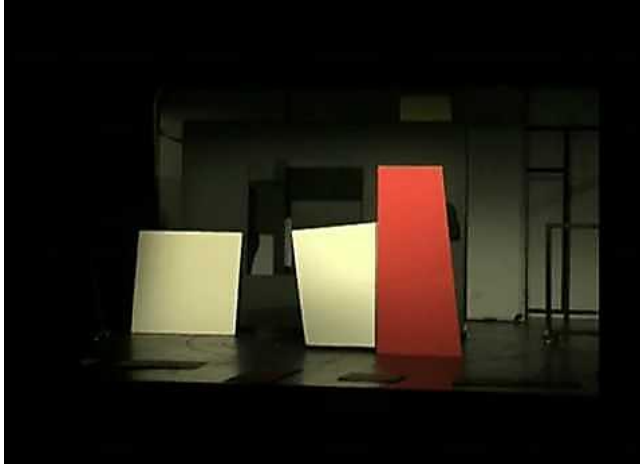
Tiyatro ve sahnesi ile dekorunda kullanılan olmazsa olmaz unsurlar arasında heykelin yeri de önemlidir. Maskeler dışında sahne tasarımlarında tam büyük boyutlu heykel örneklerine de rastlanılmaktadır. Tabii bunların dekor için hazırlandığı unutulmamalı ve kolayca taşınabilir olmasına dikkat edilmelidir. Dekor sağlam yapıda ve bir o kadar hafif olmalı ki malzemede strafor ve papier mache (kâğıt hamuru) tercih edilebilsin.



Tiyatroda heykel örneği (Nakilcioğlu Arşivi 2003, s.62)

Farklı dekor arayışları, sanatçıları çeşitli arayışlara yönlendirmektedir. Bu bağlamda özellikle Bauhaus Tiyatrosunun önemli bir yeri vardır. Bu anlayışta, dönemin teknoloji dünyası örnek alınırken, mekanik düzenlemeler gerçekleştirilmektedir. 20.yy. başlarında kurulmuş olan Bauhaus, gelenekselden uzak kalan ve sanat dalında mimari, resim ve

heykel totalciliğini bir araya getirerek disiplinlerarası çalışmayı ön gören bir Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ve Uygulamalı Sanatlar Okuludur. Tiyatroda da, tiyatro mekanı içinde kullanılan ve hareket halindeki unsurlar bu sanat dallarının birleşiminden oluşur; bu bağlamda düzenekler meydana getirilir. Burada kullanılan tüm mekanik araçların hareket ediyor olması ayrıca önemlidir (Eryılmaz, 2010, s.79-80)



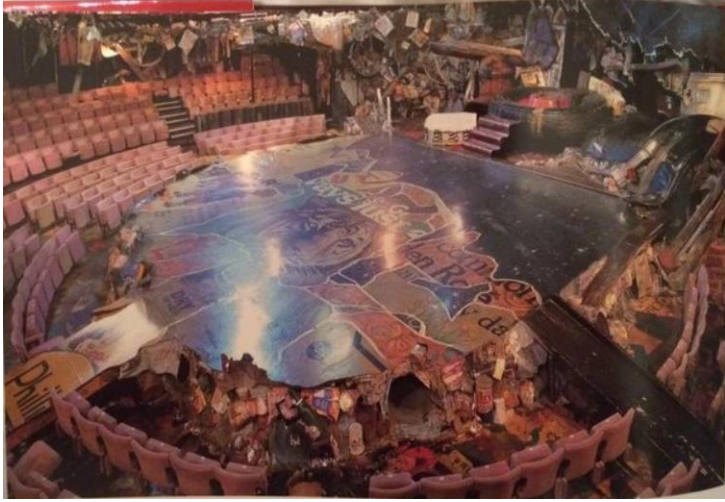
Bauhaus Tiyatro ve Sahne dekoru.

(www.dunyatiyatrotarihindensecmeler:2013 ; Nakilcioğlu, 2019, s.52).

Sahne türleri içerisinde, bizleri modern sanatın çeşitli üsluplarına yaklaştıran örnekleri vardır ki, bunlardan en önemlisi “esnek sahne” olarak adlandırılanıdır. Bu türde, belli bir sahne düzenlemesi olmaz ve genelde dış mekanlarda oyunun sahnelenmesi dikkat çeker. Performans sanatı denilen modern üslup da da, herhangi bir çevre veya mekanda rol oynayan figürler bulunur. Aslında bu durumda

çevre sanatı da icra edilmiş olmaktadır. Bu yaklaşımlar esnek sahneyi akla getirmektedir.

Londra’da gerçekleştirilen bir sahne oluşumunda, seyirci ve sahne arasına bir yığın çöp yerleştirilmiştir. Arte Povera yani Yoksul Sanat üslubunda da, çeşitli atık malzemeler bir araya gelerek gösteriye sunulmaktadır. Dolayısıyla bu sunum biçimi, Arte Povera’yı akla getirmektedir (Güner, 2019, s37). Arte Povera diğer adıyla yoksul sanat; gelip geçici atık her tür malzemeyi değerlendirmeyi amaçlar (Antmen, 2013, s.213).



Londra Seti Seyirci İle Sahne Arasındaki Çöp Yığınları Görüntüsü.

(https://catsmusical.fandom.com/wiki/The_Naming_of_Cats)

Sahnedeki çöp yığınları, kıyafetler gibi sahneye serbest şekilde yayılan öğelerle oluşturulan dekor elamanlarına örnek olarak Paris sahnesinden bir oyunu örnek gösterebiliriz.



Paris Sahnesinden: Dekor, 2015.

<https://www.offalyexpress.ie/news/arts-and-entertainment/239720/claramusical-society-to-stage-production-of-cats.html>)



Michelangelo Pistoletto ve Paçavralar İçinde Venüs (Antmen, 2013, s.214).

Almanya'daki bir oyunda sahneye konulan fırın ve yığınlar da Arte Povera dışında bir çeşit enstalasyon çalışmasıdır. Yani mekanda, ortamda ya da çevrede çeşitli ve ilginç malzemelerin konumuna ve

sanatçısının anlatı ve ifadesini dile getirmeye çalışılan bir çeşit yerleştirme durumudur.



Almanya ve Sahnedeki Fırın Dekorü ile oluşan adeta çöp yığını
(https://catsmusical.fandom.com/wiki/The_Naming_of_Cats)

Bir tiyatro sahnesinde, oyuna uygun olarak kullanılan malzemelerin oyuna katkısı büyüktür. Nitretim, bunlar oyunu ve figürü tamamlar nitelikte olmalıdır. Gerçekçilik amaç kılınmalıdır. Bu bağlamda, tiyatrodaki bu malzemelerin neler olacağı ve bunların nasıl konumlandırılacağı ifadesel bir yetenekle birleşmek durumundadır. Dolayısıyla bu yerleştirmeler diğer ismiyle enstalasyonlar, hemen hemen her tür tiyatro oyununda karşılaşılabileceğimiz en sık modern sanat üsluplarından birini oluşturmuş olur. Yerleştirme yani enstalasyon basit olarak, nesnelerin bir mekan ya da yere uygun şekilde yerleştirme olayıdır. Bahsi geçtiği üzere bu yerleştirmelerin nasıl ve ne şekilde olacağı önemlidir ve oyuna uygun olmak zorundadır. Mekan içinde yapılan nesnelere anlatım gücü ile oyuna zenginlik katar, onu bütünler. Öyle ki mekanı gerçek dünyadan alıp

götürebilir. Hayali mekanlar yaratabilir. Deneysel çalışmaların sonucunda ortaya çıkan bu üslup, oyun ve figürlerle bağımızı güçlü kılar (Oliveria, 2005, s.13-15).

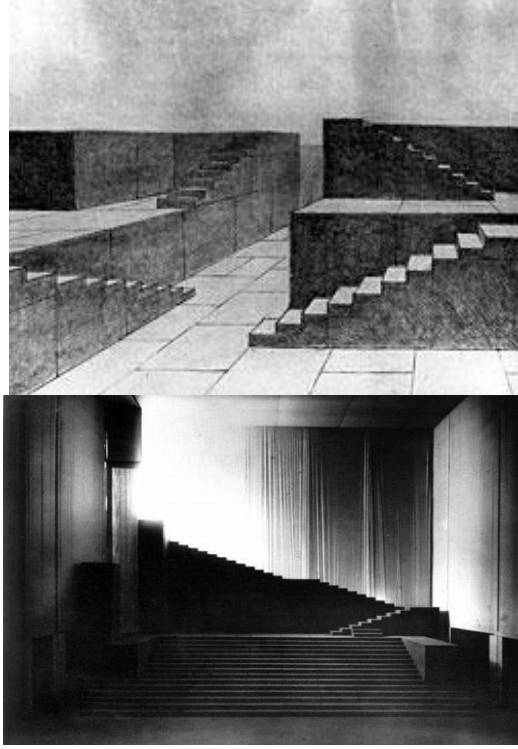


Sanatçı Christo, *Floating Piers* yerleştirmesi.

(<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/2016nin-unutulmayacak-10-enstalasyon-calismasi-i-9785>)

Daha önce de ismi geçen sanatçı Adolphe Appia, sahnesinde yerleştirme işlemine önem veren bir kişi olmuştur. Sahnenin yataylık ve dikeylik karşıtlığını sağlamak adına oyunda en sık platformlar ve rampa kullanımlarını tercih etmiştir. Bu durum, figürlerin oyun içerisindeki hareketini kısıtlamayacak tam aksine onlara destek olacak şekilde gerçekleştirilmektedir. Ayrıca, dekor ve zemin bu sayede birbirine bağlanmış olur. Plastik dekor anlayışını, panoların boyanıp kullanılmasına tercih eder (Uyan, 2008, s. 37 Eryılmaz, 2010, s49 ;

Benedetto, 2012, s. 42). “Ritmik Uzamlar” için kullandığı sütunlar, basamaklar ya da küpler onun kullanmayı sevdiği unsurlar arasındaki yerini almaktadır (Candan, 2013, s. 13)



Appia'nın kullandığı basamaklar

(<https://docplayer.biz.tr/114537575-Tiyatro-mekaninin-degisimi-yuksek-lisans-tezi-defne-sozbuir-anabilim-dali-mimarlik.html>)

Sanatçı Antoine da oyunu için gerekli düzenlemeler ve yerleştirmeler yapmaktan kaçınmaz. Hatta bazen bilerek aşırıya kaçır. O, oyun için bir kasap dükkanı gerekiyorsa bu dükkanı tamamen getirip

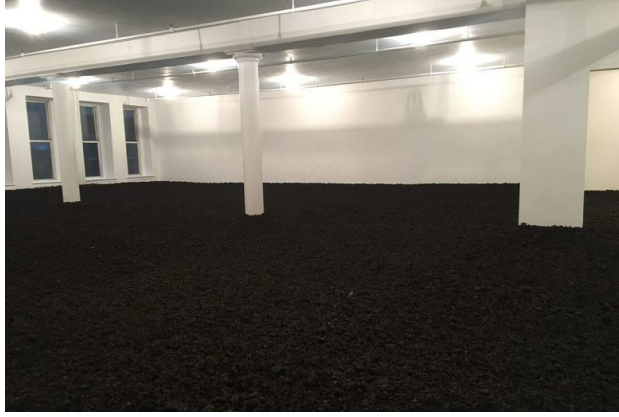
yerleştirmeyi uygun bulur. Ya da bir oda mekanı için, çeşitli eşyalar kiralamaktadır.

Ev içi mekan kullanımına önem veren Konstantin Stanislavski, oyuna özgü ve gerçekçi mekanlar yaratmayı oldukça iyi başarır. Kimi zaman sahnede, oda kesitlerini çeşitli açılardan verir. Dolayısıyla sanatçının yerleştirme denemeleri yeni oluşumlar olarak dikkat çeker. Ev içi mekanları göstermek, aslında resim sanatında da gözlenen bir tutumdur. Bunu en çok Hollandalı ressam Vermeer'nin çalışmalarında kullandığını bilmekteyiz.

Sanatçı Popova da, makine dünyasıyla gerçekleştirdiği yerleştirmeleri ile dikkat çekmektedir. Kullandığı eşyalar arasında tekerlekler, vinçler, platformlar yer almıştır (Eryılmaz, 2010, s.48, 56, 66 ; http://tars.rollins.edu/Foreign_Lang/Russian/popova.html).

Modern dönemin sanat üsluplarından “evresel sanat” tiyatroda da kullanılan bir uygulama olmaktadır. Modern zamanların ağdaş sanatçıları, yeni arayışlarına devam etmekte ve bir galeriye veya müzeye sıkışıp kalmak istememektedirler. Bunun için de, eserlerini dışarıya çıkararak doğal ortamlarda uygulamayı, sunmayı yeğlemişlerdir. Doğayla i içe olmak ve onu kullanmak, onlar için bir gereksinim olmuştur. Bu durumu tiyatro sanatçıları, oyunu dış mekanlara taşıyarak gerçekleştirirler. Buna verilen bir diğer isim de “Bulunmuş Mekân” kavramıyla özetlenebilir (Benedetto, 2014, s.21; Mergin, 2018, s.3)

Çevresel sanat, ticarileşmeyi reddeder. Dışarıda kimi zaman dev boyutlu yapılar kullanılır. Ya da farklı mekan uygulama yoluna gidilir. Walter de Maria tarafından yapılan “New York Toprak Evi” bu üslup için ideal bir örnektir (Keser, 2009, s.76).



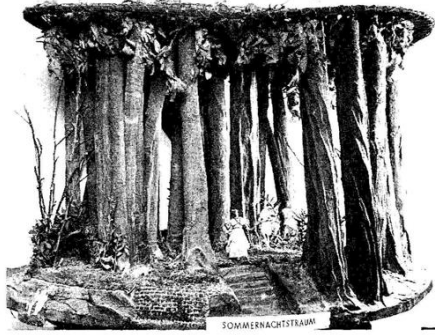
Walter de Maria tarafından yapılan New York Toprak Evi (Keser, 2009, s.76).



Andrea Polli, “Parçacık Falls”

(https://en.wikipedia.org/wiki/File:Wilma_Theatre_2013_Particle_Falls_004.JPG)

Tiyatroda da Max Reinhardt, yönettiği sahnelerinde mimarlarla çalışmayı uygun bulmuş, özgür ve özgün sahne tasarımlarını oluşturmuştur. Oyunlarını, farklı mekanlarda sergilemeyi ve sunmayı seven Reinhardt, bazen bir sirk alanını, kimi zaman şatoları veya kiliseleri ya da direk açık alanları kullanmıştır. “Beşbinlerin Tiyatrosu” için çayırlar, spor salonları, orman veya sokakları seçmiştir. Onun bu tutumunun altında aslında tiyatroya seyirciyi de dahil etme amacı yatar. Seyirci yalnızca bir izleyen değildir artık. O da tiyatrosu için seyirciye yönelmekte, oyuna onları da katmaktadır. Onun ilginç çalışmalarından birisi de, döner sahne uygulamasıdır. Bu tutum ister istemez seyirciyi oyuna davet etmektedir (Nutku, <https://docplayer.biz.tr/5487600-Max-reinhardt-m-100-dogum-yildonu-mu-an-sina-yirminci-yuzyil-tiyatrosuna-imzasini-atan-yonetmen-reinhardt.html> ; Eryılmaz, 2010, s.57-60)

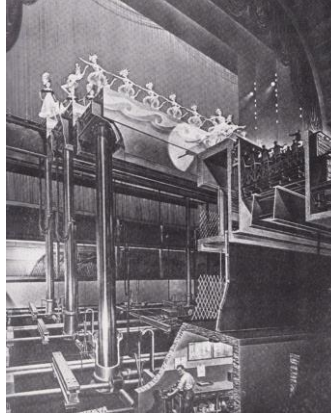


Reinhardt's, Bir yaz Gecesi Rüyası oyun için kullanılan döner sahne
(Eryılmaz, 2010, s.58)

Erwin Piscator, ortaya koyduğu çalışmalarda oyuna bir belgesel hava katmayı ve onu tarihsel bir forma dönüştürmeyi sever. Bunun için de, kullandığı nesnelere ayrıca dikkat etmektedir. Yürüyen bantlar, film veya projeksiyon kullanımı hep bu uygulamalar içindir. Onun da, sahnede döner sahne kullanımlarına tanıklık edilmektedir. Piscator'un bu çalışma kuramlarını çoğu kişi "Bütüncül Tiyatro" olarak adlandırmıştır (Eryılmaz, 2010, s.68)

Modern zamanların modern sanatçıların sınırları zorladığı dönemlerde, sanat eserlerinde farklı boyutlara ulaşılmakta ve zamanın getirisi video sanatından- fiber-optik ışık teknolojisine- hatta holografik yansıtmalara kadar -pek çok unsurdan yararlanılmıştır.

"New York Radio City Music Hall" sahnesi için teknoloji ve sahne sanatları son safhada buluşmakta ve sahneye hidrolik bir asansör yerleştirmesi yapılmaktadır.



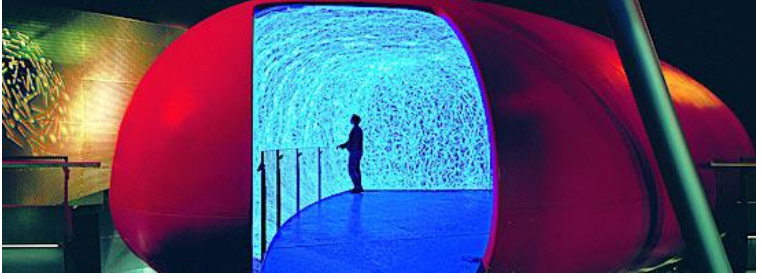
New York Radio City Music Hall sahnesi için dekor.

(Pecktal, 1975, s. 79)

Bu dönemde, çok fazla projeksiyon sistemlerinden yararlanılmakta, video görüntüleri oluşturulmakta ve grift bir sahne yaratımlarına ulaşılmaktadır (Aronson, 2010, s.86-87).

Çağdaş tiyatrunun ve sahnesinin anlatım araçları içerisinde ayrıca; lazer ışıklar, holografik görüntü, Led Ekran ve fiber optik ışık düzenlemeleri gibi teknolojik unsurlar yer alır (Gergin, 2013, s37).

Örneğin sahnede “ışık enstalasyonuna” rastlanılabilmektedir.



Işık enstelasyonu, Stafford, İngiltere, 2009

(<http://www.schott.com/uk/english/applications/lighting.html>)

Yine video projeksiyon kullanarak yerleştirmeler yapılmaktadır.



Doug Aitken'in “Glass Horizon” ve video projeksiyon enstalasyonu,
Viyana (Birnbaum, 2001, s.71-72).

“Théâtre National de Chaillot” sahnesinde sunulan “La Belle et la Bête”(Güzel ve Çirkin) oyununda dijital videolar ve holografik görüntüler oluşturan projeksiyon yerleştirmeleri oyuna fazlasıyla değer katmaktadır (Gergin, 2013, s. 81).



Théâtre National de Chaillot, Güzel ve Çirkin, 2013 <http://theatre-chaillot.fr/theatre/lemieux-pilon/la-belle-et-la-bete> (Gergin, 2013, s. 82).

Paris'teki “Theatre du Nouveau Monde”de sahnelenen ve Shakespeare'e ait “Fırtına” adlı oyunda da, holografik görünümle dikkat çekmiş ve sahneye 6 holografik görüntüden oluşan karakterler yansıtılmıştır (Gergin, 2013, s. 83).



Theatre du Nouveau Monde, “La Tempete”, 2005 <http://twiny.com/twiny.11.15.06.html> ; Gergin, 2013, s. 83).

DEĞERLENDİRME

Teknolojinin, zaman ve makine dünyasının 19.yy’dan 20-21.yy.’a gelişmesiyle birlikte, modern dönemlerde buna bir çok yenilik ve düşünce eklenmiştir. Gelişen dünyayı takip etmeye çalışan modern dünyanın insanları, buna ayak uydurarak kendini geliştirmiş ve yenilemiştir. Bu tutum, dünyada bir çok alana sirayet eder. Bunlar içerisinde sanat dalları da önemli bir yer tutar.

20.yüzyıldan günümüze sanat dalları, pek çok akım ve üsluba kucak açmıştır. Bunda, dünyanın hızla gelişimine ayak uydurmak isteyen sanatçıların payı büyüktür. Elbette sanatçılar da, zaman içerisinde geleneksel olmaktan sıkılmışlar ve daima yeni olmanın ve böylelikle de öz(r)günlüğün peşinde olmuşlardır. Artık onlar, farklı ne

yapabilirim ve üretebilirimin derindedir. Bu durum, yalnızca tek bir sanat dalını etkilememiş ve sanat dalları içerisinde disiplinlerarası yakınlaşmalar ve benzerlikler oluşmuştur.

Bu çalışmamız da, bu yeni dünya düzeni ve sanat anlayışlarından payını alan tiyatro sanatı ile ilgilidir. Daha doğru söylemek gerekirse; tiyatronun sahnesi, mekanları, dekor anlayışı ve dizaynları ve bunları yaratan sanatçı güruhu ele alınmıştır. Özellikle bu dalın, modern sanat dalları içinden hangileri ile iletişim ve benzerlik halinde olduğu çalışmamızın konusunu oluşturur.

Tiyatro sanatında olmazsa olmazların başında dekor dekoratörler ile yönetmenler gelmektedir. Bir tiyatro oyuncusunun, oyun yeteneği ne kadar önemli olsa da, figürlerin rol aldığı ve oyunu canlandırdıkları sahne ve dekor da en az onun kadar önemli olup, seyirciyi etkileyen unsurların başında gelmektedir.

Tiyatro sahnesine en çok dokunan ve temas eden sanat dalı aslında resim sanatıdır. Ancak, bu konuyla fazla ilgilenildiği için çalışmamızın dışında tutulmuştur. Bununla birlikte heykelin de, bu sanat dalında kullanıldığı gerçeği de göz ardı edilmemelidir.

Bizim amacımız ise, tiyatroyu canlandıran sanatçıların dışında sahneye, mekana hizmet eden kişilerin (dekor sanatçısı, sahne tasarımcısı, yönetmenler vb) hangi yeni üsluplara ayak uydurmuş olduğunu ortaya çıkarabilmektir.

Sahne için oluşturulan dekorlar, tiyatro için hazırlanan ve bir ortamı meydana getiren mekanlardır. Bu dekorları oluşturabilmek ve oyuna katkı sağlamak amacıyla gerekli pek çok farklı malzeme kullanılabilir. Sahne için en yakın gerçek görüntüyü elde etmek, en büyük gereksinim ve amaçtır.

Peki bu mekanları yaratırken sanatçılarımız hangi sanat dalları ile iletişim halinde olmuşlardır?

Meyerhold Konstrüktivizm akımını tiyatro sahnesinde uygular. Lyubov Popova, ayrıca ressam olmasının getirisi olarak işlerinde kolajı da kullanır. Oscar Schlemmer, tiyatro sahnesi için bir çok maske dizayn eder. Gelenekselden uzak kalan ve sanat dalında mimari, resim ve heykel totalciliğini bir araya getirerek disiplinlerarası çalışmayı ön gören bir Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ve Uygulamalı Sanatlar Okulu olan Bauhaus, tiyatro sahnesi için de çalışır.

Sahneye bir çok atık malzeme yerleştirilerek birer çöp yığını görünümü sağlayan Arte Povera, tiyatrodaki kullanılan bir üslup olur.

Sonuç olarak -sınırlı da olsa - yapılan araştırmalar göstermiştir ki, tiyatro sahnesi için farklı mekan arayışları ve çevreyi kullanarak gerçekleştirilen oyunlarla meydana getirilmiş olan çevresel sanat ile tiyatro oyunu ile bağdaşan-bağdaştırılan nesne veya unsurların, oyunun bütünlüğünü bozmayacak şekilde yerleştirilmesi ile meydana gelen enstalasyonlar, bu çalışma için en sık karşılaştığımız sanat üslupları olmuşlardır. (Adolphe Appia başta olma üzere). Elbet,

21.yüzyılın teknolojik ve yaratıcı getirileri de (videolar, LED'ler, holografik görüntüler vb) sahneyi daha gerçekçi kılan ve izleyeni daha çok etkileyen yenilikler olarak kullanılagelmişlerdir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2013). *20.yy. Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel.
- Aronson, A. (2010). The Future of Scenography. *TD&T*, 46(1), 86-87.
- Benedetto, S. Di. (2012). *Tiyatro Tasarımı*. Ankara: De Ki.
- Birnbaum, D. (2001). *Doug Aitken*. New York.
- Brecht, B. (2011). *Oyun Sanatı ve Dekor*. İstanbul: Agora.
- Candan, A. (2013). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ciritoğlu Güner, N. (2019). *Müzikal Tiyatrolarda Esnek ve Değişebilir Sahne Tasarımı*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Başkent Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Eryılmaz, H. (2010). *1910 – 1930 Yılları Arasında Öncü Akımların Avrupa Tiyatrosunda Mekân Tasarımına Yansıması*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi /Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.
- Gergin, A. (2013). *Günümüz Seyircisini Etkilemede, Tiyatral Anlatım ve Sinematografik Anlatım Olanaklarının Farklı Boyutları Üzerine Bir Model Önerisi*. (Yayınlanmamış doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi /Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*. Ankara:Ütopya.
- Larmann, R. (2007). *Stage Design*. daab, London.
- Lynn P. (1975). *Designing and Painting for the Theatre*. New York.
- Mergin, A. (2018). *Land Art ve Mekan Bağlamında Süre, Süreç, Temsiliyet Problematığının Dil ve Mekan İlişkisi: Sanatçının Varoluşsal Uzamı*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Işık Üniversitesi/ Sanat Kuramı ve Eleştiri, İstanbul.
- Nakilcioğlu, B. (2019). *Devlet Tiyatrosu Sahne Dekorunda Resim Unsurları Bağlamında Gerçekleştirme Yöntemi (1980-2010)*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.

- Oliveira, N. De. (2005). *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı Duyular İmparatorluğu*. İstanbul: Akbank Kültür Sanat .
- Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost .
- Uyan, A. (2008). *Gösteri Sanatlarında Işıklama Tasarımı*. İstanbul: Mitos-Boyut .

Web Kaynakları

- İşlek, İ. (2016). İki sanatın kesişimi: Resmin öznesi olarak tiyatro. <https://gaiadergi.com/iki-sanatin-kesisimi-resmin-oznesi-olarak-tiyatro/>
- Nutku, Ö. Max Reinhardt'ın 100.doğum yıldönümü anısına -Yirminci yüzyıl tiyatrosuna imzasını atan yönetmen:Reinhardt <https://docplayer.biz.tr/5487600-Max-reinhardt-m-100-dogum-yildonumu-an-sina-yirminci-yuzyil-tiyatro-suna-imzasini-atan-yonetmen-reinhardt.html>
- Sadık, C. Konstrüktivizm sanat akımı ve temsilcileri. <https://www.tarihlisanat.com/konstruktivizm-sanat-akimi/>
- Sümer, B. Kolaj materyal. <https://busrasumer.wordpress.com/2017/03/31/kolaj-ders-materyali/>
- www.dunyatiyatrotarihindensecmeler
- <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/resimden-anlamadan-tiyatrodan-anlamak-zor-i-209> :
- <http://max.mmlc.northwestern.edu/mdenner/Drama/plays/constructivist/constructivist.html>
- https://catsmusical.fandom.com/wiki/The_Naming_of_Cats
- <https://www.offalyexpress.ie/news/arts-and-entertainment/239720/claramusical-society-to-stage-production-of-cats.html>
- https://catsmusical.fandom.com/wiki/The_Naming_of_Cats
- <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/2016nin-unutulmayacak-10-enstalasyon-calismasi-i-9785>
- <https://docplayer.biz.tr/114537575-Tiyatro-mekaninin-degisimi-yuksek-lisans-tezi-defne-sozbir-anabilim-dali-mimarlik.html>
- http://tars.rollins.edu/Foreign_Lang/Russian/popova.html
- https://en.wikipedia.org/wiki/File:Wilma_Theatre_2013_Particle_Falls_004.JPG

<http://www.schott.com/uk/english/applications/lighting.html>

<http://theatre-chailot.fr/theatre/lemieux-pilon/la-belle-et-la-bete>

<http://twi-ny.com/twiny.11.15.06.html>

BÖLÜM 6

ADİYAMAN İLİ UZUN HAVA FORMUNDAKİ ESERLERİN İÇERİK ANALİZİ

Arş. Gör. Emirhan GÜLER¹

Dr. Öğr. Üyesi Selin OYAN²

¹ Adıyaman Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, Adıyaman, Türkiye. eguler@adiyaman.edu.tr

² Adıyaman Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, Adıyaman, Türkiye. selinoyan@adiyaman.edu.tr

GİRİŞ

Adıyaman tarihi geçmişi uzun yıllara dayanan çeşitli medeniyetlerin beşiği olmuş en eski yerleşim yerlerinden biridir. Adıyaman Palanlı mağaralarında yapılan araştırmalarda kent tarihinin M.Ö. 40000 yıllarına kadar uzandığı saptanmıştır. Bölgede sırasıyla; Hititler, Mittaniler, Frigler, Asurlar, Kummuhlar, Persler ve Kommagene Krallıklarının M.S. 72 tarihine kadar hüküm sürdüğü belirlenmiştir (Adıyaman il yıllığı 1994: 19-20).

Zengin, melodik ve kültürel bir yapıya sahip olan Adıyaman, birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Adıyaman Ortaçağ boyunca Bizans, Emevi, Abbasi, Anadolu Selçukluları, Dulkadiroğulları arasında el değiştirmiş ve Yavuz Sultan Selim'in İran seferi sırasında 1516 yılında Osmanlı topraklarına katılmıştır. Osmanlı topraklarına katılan Adıyaman başlangıçta merkezi Samsat'ta bulunan bir sancakla Maraş Beylerbeyi'ne bağlı iken, Tanzimat'tan sonra bir kaza olarak Malatya'ya bağlanmış ve 1 Aralık 1954 tarihinde 6418 sayılı kanunla müstakil il haline gelmiştir (Adıyaman il yıllığı 1994: 19-20).

Adıyaman ili birçok kültüre ev sahipliği yapmıştır. Dolayısıyla bu Adıyaman halk müziğine de yansımaktadır. Yörenin ezgisel yapısı oldukça zengindir. Fakat gerek Malatya iline bağlı olmasından kaynaklı gerekse yapılan çalışmaların yetersizliğinden dolayı Adıyaman ili halk müziği ezgisel yapısı yörenin dışına çıkamamış, TRT Türk halk müziği repertuvarında yeterince ezgisine rastlanılmamaktadır. Gerek Adıyaman ili içerisinde gerekse Türkiye'nin dört bir yanında birçok Adıyaman ili türkülerine

rastlanılmasına rağmen türküleri gelecek nesillere aktarılmasına öncü olacak TRT Türk halk müziği repertuarına kazandırılmamış, ezgileri birkaç yazılı kaynak dışında gün yüzüne çıkmamıştır.

Tarih boyunca çeşitli medeniyetlere ev sahipliği yapan Adıyaman en eski yerleşim yerlerinden biridir. Bünyesinde çok eski ve geçmiş uzun yıllara dayanan müzikal birikimi barındırmaktadır. TRT Türk halk müziği repertuarı incelendiğinde, köklü ve zengin melodik yapısı olmasına rağmen Adıyaman iline ait az sayıda halk ezgisine rastlanılmaktadır. Özellikle tespit edilen otuz adet uzun hava formundaki eserlerin 24 adetinin ses kaydına ulaşılmıştır. Geriye kalan 6 adet eserin ses kaydına ulaşamadığı için makamsal analizi yapılamamıştır. Bu doğrultuda çalışma, eksik olan ve var olan bu eserleri saptayıp gün yüzüne çıkartmak ve böylece sonraki çalışmalara ışık tutması açısından önem arz etmektedir. Ayrıca uzun havaların sözlerinin derinliği ve neyi amaçladığı hemen hemen herkes tarafından bilinmektedir. Bu nedenle sözlerinin konularına ve makamsal özelliklerine göre yapılan analizleri de eserleri dinleyene bir anlam, söyleyene de bir duygu kazandıracığı düşünülmektedir.

1. TÜRK HALK MÜZİĞİ

Türk Halk Müziği, Türk halkının yaşantısındaki olayları, duygu ve düşüncelerini, kendi dünyasındaki kültür ve sanat anlayışı çerçevesinde müzik yoluyla ifadesi olarak tanımlanmaktadır (Ataman, 2009: 59). Aynı zamanda Türk halk müziği, dünyada çok geniş alanlara yayılmış, çeşitli kültürlerle iletişime geçmiş ve etkileşimde bulunmuş büyük bir halk sanatı olarak da ifade edilmektedir. Nüans,

tavır ve şivelerinde farklılıklar olsa da özünde tüm toplumlarla da benzerlikler görmek kaçınılmazdır (Yücel, 2011: 2).

Günümüzde Türk müziği olarak adlandırılan bu sanat alanı, çoğunlukla Anadolu Bölgesi ve bu bölgeye yakın ülkelerin halkına özgü bir müzik şekli olarak adlandırılmaktadır. Klasik müzikten farklı olarak; büyük oranla şehir hayatının ve şehirleşmenin geliştiği yerlerden çok, küçük yerleşim yerlerinde kendini göstermektedir (Yücel, 2011: 2).

Halk müziğinin melodik yapısı, ana seslerde tampere perde sistemini korumakla birlikte, ek perdeler ile ses sistemi oluşturulmuştur. Fakat her ne kadar bu oluşum söz konusu olmuş olsa da melodik yapı yine orijinalindeki gibi pentatonik bir yapıda kalmıştır (Ataman, 2009: 65).

Halk müziği, geleneksel bir yapıda olmasından dolayı, içinde barındırdığı bütün teknik kuralları geçmişten günümüze taşımıştır. Bu yüzden, bin yıllık Türk müziği ses sistemi, bugün de değişmeden yaşamaya devam etmektedir. Türk halk müziği genel özelliklerinin en başında ezgilerine bağlı eserler ve bu eserlerin kulaktan kulağa öğrenimi gelmektedir. Bu nedenle de ezgiler zaman içinde birtakım değişikliklere uğramaktadırlar. Bestecisinin kim olduğu bilinmeyen ve toplumun ortak ürünü olarak yaşayan eserler, bu yönüyle anonim olarak kabul edilmektedirler (Özarslan, 2016: 111-112).

Türkiye’de Türk halk müziğini diğer Türk müziği türlerinden ayıran özelliklerin başında yöresel birtakım okuyuş, ağız özellikleri ve

kullanılan çalgıların çeşitliliği gelmektedir. Bu müzik türü, bölge, yöre, şehir, hatta köyden köye okuyuş ve kullanılan çalgılar bakımından farklılık göstermektedir. Bu yüzden de her yörenin kendine has bir müzik geleneği vardır diyebiliriz (Karabulut, 2000: 139).

Türk halk müziği incelendiğinde, iki grupta toplandığı görülmektedir:

- Uzun Hava
- Kırık Hava

Uzun hava, ölçü ve ritmin serbest olduğu, belli bir dizisi ve bu dizi içinde belli bir seyri bulunan ve serbest ağızla söylenen halk ezgilerine denmektedir (Özbek, 2014: 192). Uzun havalarımız, yöresel özelliklerine ve söyleyiş biçimlerine göre dokuz maddede toplanmaktadır. Bunlar; Arguvan havaları, Barak havaları, Bozlaklar, Divanlar, Gurbet havaları, Hoyratlar, Mayalar, Müstezatlar ve Yol havalarıdır (Emnalar, 1998: 240).

Kırık havalar ise belli bir usulü, dizisi ve seyri olan havalara denmektedir. Kendine özgü bir ritmik dengeye sahiptir. Uzun Havalar gibi serbest değildir. Belli kalıpları bulunmaktadır. Kırık havalar, konuları, ezgisel yapıları, çalgıları ve oynadığı oyuna vb. göre çeşitli türlerde karşımıza çıkmaktadırlar (Hoşnu, 1997: 12).

Kırık havalar iki grupta toplanmaktadır; Oyunlu kırık havalar ve Oyunsuz kırık havalarıdır.

Oyunlu Kırık Havalar; Halay, Bar, Zeybek, Semah (Samah), Horan, Karşılama, Mengi, Bengi, Kasap Havaları, Güvende, Kaşık Havaları, Horon ve Teke havaları olmak üzere on üç çeşittir.

Oyunsuz Kırık Havalar; Ağıt, Divan, Tatyay, Nefes, İlahi, Güzelleme, Yiğitleme, Karşılıklı Türküler, Destan, Kına Türküleri, İş meslek Türküleri, Sohbet Türküleri, Kahramanlık Türküleri, Ninni ve Varsağı olmak üzere on beş çeşittir (Pelikoğlu, 2007: 27).

Müzikte yalnızca müzikal özellikler açısından yapılan tür sınıflandırmaları denildiğinde akla, farklı iç dinamiklere sahip olan eserlerin, kendine özgü karakteristik hareketle adlandırılması gelmektedir. Bu bağlamda, adlandırılmaların oluşmasını sağlayan unsurlar genel olarak müzik eserlerindeki armonik yapıları, ezgisel özellikleri, kullanılan çalgıları ve ritmik yapıları gibi, her bir müzik türünde farklı şekillerde ortaya çıkan unsurları işaret etmektedir (Haşhaş, 2020: 9).

Türküler konularına (içeriklerine) veya edebi özelliklerine göre birçok farklı sınıflandırmaya tabi tutulmuşlardır. Güneydoğu Anadolu bölgesini genel anlamda ele alacak olursak, lirik, pastoral, didaktik, tören ve meslek (esnaf) türkülerinin çoğunlukta olduğunu görebiliriz. Adıyaman türkülerinde bu konular daha ağırlıktadır. Bu nedenle Adıyaman Halk ezgileri, Fırat nehrini, folkloru, günlük yaşamı, gurbeti, ayrılık hasretini, beklentileri, kına merasimleri gibi işlenen konuları yansıtmaktadır (Doğan, 2012: 28).

Türküler söz içerikleri, konuları ve yapılarına göre sınıflandırılmıştır. Konuları bakımından türküler; lirik, satirik, olay, tören ve mevsim, iş- meslek, pastoral, didaktik ve oyun türküleri olarak ayrılmaktadır. Yapıları bakımından türküler; bentleri mani dörtlüklerinden meydana gelen, bentleri iki mısralı, bentleri üç mısralı, bentleri dört mısralı, bağlantıları her mısradan sonra tekrar eden, bağlantısı başta olan ve her bentten sonra değişik kalıpta iki ayrı bağlantısı olan türküler olarak ayrılmışlardır (Özbek, 1975: 69-86).

2. ADIYAMAN İLİNDE TÜRK HALK MÜZİĞİ

Adıyaman ili gerek coğrafi bakımdan gerekse birçok tarihi medeniyete ev sahipliği yapması bakımından zengin ve temeli çok eskilere dayanan bir müzik birikimine sahiptir. Adıyaman da müzik, tarih içinde gelişimini sürdürerek günümüze kadar zenginleşerek gelmiştir. Anonim türkülerin yanında uzun havalar, oyun havaları ve beste türkülerle de yöre müziğinin önemini her geçen gün daha da hissettirmektedir.

Adıyaman yöresinde müzik ayrı bir yer kaplamaktadır. Tüccarından esnafına, köylüsünden şehirlisine, öğretmeninden öğrencisine kadar her kesim içinde müzik önemli bir yer tutmaktadır. Her birinin dilinden türkü eksik olmaz. Bu nedenle halkın sevgi ve ilgisi sonucu, il ve ilçelerden pek çok sayıda ses ve saz sanatçısı, ozan ve bestekar çıkmıştır. Adıyaman, imkanların diğer büyük illere nazaran daha az olmasına rağmen, yıllar öncesinde kayıt stüdyoları kurulmuş ve onlarca set çıkarılmıştır. Dolayısıyla Adıyaman'daki müziğin,

potansiyelinin ortaya konulması açısından önemli bir gösterge olduğu düşünülmektedir (Turhan ve Akbıyık, 2012: 18).

3. ADIYAMAN İLİNDE GAZEL OKUMA GELENEĞİ

Gazel, divan edebiyatının en yaygın kullanılan nazım biçimidir. Genellikle 5-12 beyitten oluşmaktadır. İlk betinin dizeleri birbiriyle, öteki beyitlerin birinci dizeleri serbest, ikinci dizeleri ilk beyitle kafiyeli bulunan bir nazım biçimidir (Turhan ve Akbıyık, 2012: 20). Gazelerde, gazel biçimindeki şiirler ile bir ölçü ve ritme bağlı kalmaksızın, herhangi bir makamda, serbest ağızla ezgiler söylenmektedir. Gazeller, makam, divan, divan havası gibi isimlerle de anılmaktadır (Özbek, 2014: 79).

Adıyaman'da gazel yazan birçok şair bulunmaktadır. Adıyaman Osmanlı döneminde, kültür ve sanatın yoğunlaştığı büyükşehirlere uzak olmasına rağmen, gazel yazacak düzeyde edebi bilgiye sahip şairlerin Adıyaman'da yetişmesi dikkat çekmektedir. Rıfat Efendi (1789), Çırağı Baba (1814), İbrahim Hakkı Baba (1832), Sezai Efendi (1834), Asım Efendi (1839), Akif Hoca (1865) ve Haydar Efendi (1869) divan edebiyatına hâkim olup, gazel yazan Adıyamanlı şairlerden bir kaçıdır (Turhan ve Akbıyık, 2012: 20).

Şairin olduğu yerde şiir, şiirin olduğu yerde güfte, güftenin olduğu yerde beste, bestenin olduğu yerde de bunları icra eden sanatçıların olması kaçınılmazdır. Bu nedenle gerek Adıyamanlı gerekse diğer divan şairlerinin yazdığı gazeller, yıllardan beri Adıyaman müzik

fasılları içinde çeşitli makamlarda okunmaktadır. Fasıllar hangi makamda yapılıyor ise o makamdan şarkıların, türkülerin arasında gazel okunmaktadır. Gazel hem söz hem de müzik olarak icrası zor eserlerdir. Okuyan kişinin sesinin güzelliğinin yanı sıra, ses perde aralığının geniş olması gerekliliklerdendir. Adıyaman’da gazel okuma geleneği eskisi kadar olmasa da hala bu gelenek sürdürülmektedir. Özellikle günümüzde Kahtalı Miçe, Kahtalı Hamido ve Dellal Metin hala gazel okuyan ve bu geleneği sürdüren gazelhanlardan birkaçıdır (Turhan ve Akbıyık, 2012: 20).

• **Adıyaman Divanı (Bir Peri Gördüm Oturmuş Kuşe-i Meyhanede)**

Makamsal Özellikler	Geleneksel Türk Halk Müziği
Dizisi	Hüseyni
Karar Sesi	La
Güçlüsü	Mi
Yedeni	Var
Seyir Karakteri	İnici-Çıkıcı
Genişlemesi	Var
Ses Aralığı	9 ses
Pes Sesi	Sol
Tiz Sesi	La

Teması din. Allah aşkı ve Tasavvuf türünde bir uzun havadır. Eser ilk olarak sazlar ile başlar ve daha sonra okuyucu esere serbest bir ritimle eşlik eder sonrasında yine müzik sazlara geçer ritimli bir müzikle de

çalıp tekrar okuyucuya bırakarak müzik bitirilir. Bu eserin sözleri herkes tarafından farklı anlaşılmaya olanaktır. Şiirin bu olası durumundan örnek verecek olursak; şair şiirinde, Bir peri gördüğünü, bu perinin bir meyhane köşesinde otururken, şarkı söyleyip mey (içki) içtiğini söylemektedir.

‘‘Bir peri gördüm, oturmuş kuşe-i meyhanede
Şarkı söyler, mey içer ey suret-i rindanede’’

Şiirin bu beyitinde, sözlerin ilk akla getirdiği anlam; güzel bir insanın bir meyhane köşesinde şarkı söyleyerek içki içtiğidir. Fakat ikinci beyitin son kelimesi bize şiirin asıl manası hakkında önemli bir ipucu vermektedir. ‘rindane’ kelimesinin anlamı, dış görünüşü laubali olduğu halde, aslında yetkin olan kimseyi anlatırken; ‘suret-i rindane’ kelimesi ise aslında tasavvufta bir meşrep, bir makam olarak düşünülebilir. Yani anlatılan kişinin aslında meyhanede olduğu ve içki içtiği gerçek olmayabilir. Şair, burada mecaz kullanarak, asıl anlatmak istediğini perdeli bir şekilde anlatmış olabilir. Şiirin eski dönemde yazılmış olması da bu ihtimali güçlendirmektedir. Çünkü eski şiirlerde genelde bu tür mecazlar kullanılırken meyhane, bir tekkeye veya dergâha, içki ise ilahi aşka benzetilmektedir.

Son beyitte:

‘‘Sana şahım münacatım değil bir rızk için haşa

Hüda Rızık-ı Alem’dir, rıziksız kul yaratmaz.’’ sözlerinin yer alması da şiirin ikinci bir manasının olduğunu ve bu şiirin ilahi aşk üzerine yazıldığını göstermektedir.

- **Acaba Hastalanır Mı Gözü Dilber Görenin (Müfred Gazel)**

Makamsal Özellikler	Geleneksel Türk Halk Müziği
Dizisi	Uşşak
Karar Sesi	La
Güçlüsü	Re
Yedeni	Var
Seyir Karakteri	Çıkıcı
Genişlemesi	Yok
Ses Aralığı	7 ses
Pes Sesi	Fa#
Tiz Sesi	Mi

Teması ilahi aşk ve tasavvuf. Bu eser gazel türünde icra edilmektedir. Eser, serbest ritimde çalınır (makamsal gezinti, taksim) ve serbest ritimle de okunmaktadır. Gazelin sözleri bir derviş sevgisinden bahsetmektedir. Sözlerde yine perdeli bir anlatım mevcuttur. Şair anlatmak istediğini mecazlar kullanarak söylemiştir. Son beyite bakılacak olunursa;

“Kendini bahr-i beladan kurtaran kesi nadir
Gel yetiş imdadıma ya baz-ı Abdulkadir.”

Kendini bela denizinden kurtaranı kimse görmedi. Yani bu dertten kurtulmak bir hayli müşküldür. ‘Gel yetiş’ diye çağırıldığı ‘baz-ı Abdulkadir’ ise tasavvufta çok bilinen Kadiri tarikatının kurucusu Abdulkadir Geylani Hazretleri’dir. Buradan anlaşılan, şair kadiri tarikatına bağlı bir mürittir. Çünkü, bu inanış ve çağırma şekli tarikatlara has bir özelliktir.

• As Beni Zülfün Telinde Sallanayım Gül Gibi

Teması aşk. Eser, bütünüyle bir kadına duyulan aşkı anlatmaktadır. Şair, sevdiği kadına kavuşma arzusu ve ayrılık hasretini çok içten bir şekilde anlatmıştır. Eserin ses kaydına ulaşamadığı için makamsal analizi yapılamamıştır.

• Barak Ellerinde Kara Haber Var (İbo’ nun Ağdı)

Teması ölüm ve ölümden kaynaklı çekilen acı. Eserde, İbrahim (İbo) isminde birinin gurbette hapis yatarken öldüğü ve mezarının da gurbette kaldığı buna bağlı olarak ise ölen kişinin memleketinde defnedilmediği sevdikleri tarafından acı bir dille anlatılmaktadır. Eserin ses kaydına ulaşamadığı için makamsal analizi yapılamamıştır.

• Ben Şehid-i Badeyem (Divan)

Makamsal Özellikler	Geleneksel Türk Halk Müziği
Dizisi	Rast
Karar Sesi	Sol
Güçlüsü	Re
Yedeni	Var
Seyir Karakteri	Çıkıcı
Genişlemesi	Var
Ses Aralığı	10 ses
Pes Sesi	Mi
Tiz Sesi	Sol

Teması ilahi aşk. Eser bir divandır. Sazlar belli bir ritme ve ezgiye bağlı kalarak çalmaktadırlar. Ama okuyucu, eseri serbest ritim ile eserin makamı dışına çıkmayarak seslendirir. Bu divanın sözleri, ilk bakışta şairin anlatmak istediği manaları göstermemektedir. Dili ağır ve içerdiği manalarda derindir. Sözlerin bazılarına değinecek olunursa;

“Ben şehid-i badeyem dostlar demim yad eyleyin
Kabrimi meyhane enkazı ile bünyad eyleyin.”

Bu beyitte şair kendisinin öldüğünü ve bade (içki) şehidi olduğunu, yani içkiyi çok sevdiğini ve mezarını da meyhane enkazından yıkılmış bir meyhanenin taşlarından inşa edilmesini dostlarına vasiyet etmektedir.

“Gasl olunmaz ma ile gerçi şehidan-ı maga
Yıkayın meyle beni bir mezhebi cad eyleyin”

Bu beyitte şair, şehit olan kimsenin su ile yıkanmayacağını ve cenazesinin mey (içki) ile yıkanmasını istediğini söylemektedir.

Son beyitte ise şu sözler yer almaktadır.

“Neyle meyle bir alay mahub ile her dem gelin

Bezm-i cem ayinini kabrimde mü'tad eyleyin.” ney ile mey (içki) ile sevgililer her daim gelsinler mezarıma. Görünürde bir önceki cümleden farklı anlaşılrsa da aslında ‘Bezm-i cem’ kelimesi bize şiirde kullanılan içki ve alkolü seven ifadelerin mecaz olduğunu anlatmaktadır. Çünkü, tasavvufta ve eski şiirlerde bezm-i cem, bütün insanların yaratılmadan önce birlikte toplandıkları ruhlar alemidir. Yani bu, İslam inancı ve tasavvuf geleneğinde önemli bir konu başlığıdır. Bu inanca göre insanlar dünyaya gönderilmeden önce bezm-i elest, bezm-i cem denilen ruhlar aleminde Allah ile görüşmüşler ve o görüşmeden sonra herkesin şuuruna perde inmiştir. Yani herkes görüşmenin güzelliğinden sarhoş olmuştur. Bu yüzden de kimse o görüşmeyi hatırlamamaktadır. Burada şair meyi (içki) o görüşmeye benzetmiştir. Çünkü, iki anlatılmak istenenin de mest etme deyince bilinci kapalı anlamı taşımaktadır. Şair bu yüzden bezm-i cem

ayini diyerek şiirin sözlerinin aslında tasavvufi bir yönü olduğunu vurgulamak istemiştir.

• **Bilirsin Ki Vefa Yoktur Alem İçre Güzellerde (Gazel)**

Makamsal Özellikler	Geleneksel Türk Halk Müziği
Dizisi	Uşşak
Karar Sesi	La
Güçlüsü	Re
Yedeni	Yok
Seyir Karakteri	Çıkıcı
Genişlemesi	Yok
Ses Aralığı	9 Ses
Pes Sesi	Fa#
Tiz Sesi	Sol

Teması aşk. Eser gazel türünde yazılmıştır. Sazda ve sözde ritim serbesttir. Eserin sözlerinde aşık olan kimsenin nasıl olması gerektiğinden bahsetmiştir. Şiirin son beytinde;

“Oturmuş cahil-i nadan bizi korkuturlar öyle
Sanarsın ki kendisi gelmiş beratıyla cehennemden.”

Bu sözler, insanları günahkar gören ve onları tenkit eden cahil kimselere karşı söylenmiştir.

• Bugün Ben Yarı Gördüm (Hoyrat)

Teması aşk. Eserin türü hoyrattır. Serbest ritimde çalınan ve söylenen bir eserdir. Eserin sözlerinden şairin sevdiğinin bir başkasıyla birlikte olduğunu anlamaktayız. Bu durum ise akıllara aslında eserde duyulan aşkın platonik bir sevda üzerine yazıldığını göstermektedir. Eserin ses kaydına ulaşılamadığı için makamsal analizi yapılamamıştır.

• Çıkam Dağlar Başında (Aman De Vel Vel) (Uzun Hava)

Makamsal Özellikler	Geleneksel Türk Halk Müziği
Dizisi	Uşşak
Karar Sesi	La
Güçlüsü	Re
Yedeni	Yok
Seyir Karakteri	İnici-Çıkıcı
Genişlemesi	Yok
Ses Aralığı	9 Ses
Pes Sesi	La
Tiz Sesi	Sol

Teması aşk. Eser bir uzun havadır. Sözleri bir sevgiliye olan özlemi anlatmaktadır. Şiirde, “Çıkam dağlar başına” kelimesi ile sevdiği kızın

ondan uzakta olduğu anlaşılmaktadır. Şiirin diğer sözlerinde ise bu uzaklığa olan kızgınlığını ve sevgilisine duyduğu özlemi anlatmaktadır.

• **Çıkam Yücelere Çıkam Oturam (Uzun Hava)**

Makamsal Özellikler	Geleneksel Türk Halk Müziği
Dizisi	Uşşak
Karar Sesi	La
Güçlüsü	Re
Yedeni	Yok
Seyir Karakteri	Çıkıcı
Genişlemesi	Yok
Ses Aralığı	4 Ses
Pes Sesi	La
Tiz Sesi	Re

Teması aşk. Eser bir uzun havadır. Serbest ritimde çalınıp söylenmektedir. Sözlerinde, bir adamın sevdiği kadından ayrı düştüğünü anlatılmaktadır.

“Çıkam yücelere de çıkam oturam
Var mı benim gibi de yâri yitiren
Yolunu bilmem de gidem getirem
Söyle dert ortağım yol nerden gider”

Bu mısralardan anlaşılır, kişi sevdiğinden uzak düşmüş ve sevdiğinin nerde olduğunu bilmemesinden kaynaklı onun yanına nasıl gideceğini bilmemesinden bahsedilmektedir. Bu durumun da kendisine verdiği üzüntüyü uzun hava formuyla ifade etmektedir.

- **Dağdan İndim Düze Ben (Hoyrat)**

Makamsal Özellikler	Geleneksel Türk Halk Müziği
Dizisi	Hicaz
Karar Sesi	La
Güçlüsü	Re
Yedeni	Yok
Seyir Karakteri	İnici-Çıkıcı
Genişlemesi	Yok
Ses Aralığı	4 Ses
Pes Sesi	La
Tiz Sesi	Re

Teması ayrılık. Eser hoyrat türünde bir eserdir. Sazlar ve sözler serbest ritimle okunmaktadır. Belli bir ritme bağlı kalınmayarak icra edilen eserde bir sitem vardır. Şair, herhangi yerde belirterek “Dar yerin geniş olsun daha gelmem size ben.” sözleriyle ifade etmektedir.

- **Derdimi Denk Ettim (Ağıt)**

Makamsal Özellikler	Geleneksel Türk Halk Müziği
Dizisi	Uşşak
Karar Sesi	La
Güçlüsü	Re
Yedeni	Yok
Seyir Karakteri	Çıkıcı
Genişlemesi	Yok
Ses Aralığı	4 Ses
Pes Sesi	La
Tiz Sesi	Re

Teması ölüm. Eser bir ağıttır. Sözlerde çekilen acı ve dertler mecazi bir şekilde estetik bir biçimde anlatılmıştır.

“Derdimi denk ettim çıktım pazara
Beleş beleş dedim alan olmadı”

Örneğin, şair burada yaşadığı sıkıntıyı ve çektiği derdi paylaşacak kimseyi bulamadığını, çok yumuşak bir dille ifade etmiştir.

• Ellerin Yanında Sitem Eyleme (Uzun Hava)

Makamsal Özellikler	Geleneksel Türk Halk Müziği
Dizisi	Saba
Karar Sesi	La
Güçlüsü	Do
Yedeni	Yok
Seyir Karakteri	Çıkıcı
Genişlemesi	Yok
Ses Aralığı	4 Ses
Pes Sesi	La
Tiz Sesi	Reb

Teması aşk. Eser bir uzun havadır. Serbest bir ritimde çalınmakta ve okunmaktadır. Bu uzun havanın sözleri karşılıksız bir aşkı anlatmaktadır. Şair, sevdiğinin kendisine karşılık vermesi halinde her türlü cefaya ve rezilliğe razı olacağını söyleyerek durumun gerçekliğini açıkça belirtmiştir.

• Ey Hamamcı Bu Hamama Güzellerden Kim Gelir (Divan)

Makamsal Özellikler	Geleneksel Türk Halk Müziği
Dizisi	Hüseyni
Karar Sesi	La
Güçlüsü	Mi
Yedeni	Yok
Seyir Karakteri	İnici-Çıkıcı
Genişlemesi	Yok
Ses Aralığı	7 Ses
Pes Sesi	La
Tiz Sesi	Sol

Teması aşk. Eser bir divan türüdür. Eserin saz kısımları belli bir ritme sadık kalınarak çalınmaktadır. Sözleri ise serbest bir ritimle söylenmektedir. Eserde kaynak kişinin, hamamcıyla olan konuşması geçmektedir.

- Ferağat Gel Behi Gönüm... (Gazel)

Makamsal Özellikler	Geleneksel Türk Halk Müziği
Dizisi	Uşşak
Karar Sesi	La
Güçlüsü	Re
Yedeni	Var
Seyir Karakteri	İnici-Çıkıcı
Genişlemesi	Var
Ses Aralığı	10 Ses
Pes Sesi	Fa#
Tiz Sesi	La

Teması sitem. Eser; sözleri ve icra edildiği tür itibariyle “Bilirsin Ki Vefa Yoktur Alem İçre Güzellerde” gazeline çok benzemektedir.

“Oturmuş cahil i âdem bizi korkuturlar

Sanarsın ki gelmiş cehennemden beratıyla” sözlerinde, kendisini kamil gören ve insanlara kibirle bakan kimselere bir tenkit vardır.

- **Geçti Bizden (Hoyrat)**

Makamsal Özellikler	Geleneksel Türk Halk Müziği
Dizisi	Uşşak
Karar Sesi	La
Güçlüsü	Re
Yedeni	Yok
Seyir Karakteri	Çıkıcı
Genişlemesi	Yok
Ses Aralığı	4 Ses
Pes Sesi	La
Tiz Sesi	Re

Teması aşk, hasret. Eser bir hoyrattır ama divan türünde olduğu gibi de icra edilmektedir. Bu hoyratta kişi, ömrünün geçtiğini ve yaşının ilerlediğini ifade etmektedir. Eserin ikinci bölümünde ise;

“Tersine mi
Çürüttü ter sinemi
Kahpe feleğin çarkı

Hep döner tersine mi” hoyrat türlerinde çok rastlanan ‘cinas’ kullanılmıştır.

• Gel Benim Tenim İçinde Gizli Sırrım Paresi (Divan)

Makamsal Özellikler	Geleneksel Türk Halk Müziği
Dizisi	Hüseyni
Karar Sesi	La
Güçlüsü	Mi
Yedeni	Yok
Seyir Karakteri	İnici-Çıkıcı
Genişlemesi	Yok
Ses Aralığı	7 Ses
Pes Sesi	La
Tiz Sesi	Sol

Teması aşk. Eser divan türündedir. Belli bir ritim kalıbında çalınan eser, serbest bir ritimde okunarak icra edilmektedir. Bu eserin sözlerinin, zamanla değiştirilmiş olma ihtimali olduğundan dolayı kime karşı söylendiği konusu biraz karışıklık yaratabilir. Sözlerin bir kısmı, kadına duyulan sevgiyi anlatıyor gibi dursa da, diğer kısmı din büyüğü, peygamber veya Allah'a karşı söylenmiş olabilir.

“Ya önünde ya sonunda sen benimsin ben senin
Ta kıyamet aşrolunca efendim sensin benim.”

Sözleri görüldüğü üzere her iki şekilde de anlaşılabilir. Bu da şiirin anlam bakımından ne denli zengin ve çok yönlü olduğunu, aynı zamanda birçok kitleye ve ruh haline de hitap edebileceğini göstermektedir.

• **Gel Erkanı Devlet Gör Bizde Mürvet Kalmadı (Gazel)**

Makamsal Özellikler	Geleneksel Türk Halk Müziği
Dizisi	Hüseyni
Karar Sesi	La
Güçlüsü	Mi
Yedeni	Yok
Seyir Karakteri	İnici-Çıkıcı
Genişlemesi	Yok
Ses Aralığı	7 Ses
Pes Sesi	La
Tiz Sesi	Sol

Teması aşk. Eser bir gazeldir. Serbest ritimde çalınmakta ve söylenmektedir. Gazelin sözleri bir kadına duyulan aşkı anlatmaktadır.

“Gine gönlüm bir afeti hicrana dolaştı yar yar...”

Sevdayı muhabbet yar gör başıma neler açtı” sözlerinden de anlaşıldığı gibi; gazel, derin bir aşk acısından bahsetmektedir

• **Gözlerin Ceylana Benzer (Uzun Hava)**

Makamsal Özellikler	Geleneksel Türk Halk Müziği
Dizisi	Uşşak
Karar Sesi	La
Güçlüsü	Re
Yedeni	Yok
Seyir Karakteri	İnici-Çıkıcı
Genişlemesi	Yok
Ses Aralığı	9 Ses
Pes Sesi	Sol
Tiz Sesi	La

Teması aşk. Eser uzun havadır. Serbest ritimde çalınmakta ve söylenmektedir. Uzun hava, bir kadına duyulan sevgiyi anlatmaktadır.

“Gözlerin ceylana benzer
Kaşların tığ-ı keman eyler
Gamzelerin deldi bağrımı

Halimiz oldu pek yaman” sözlerden de anlaşılacağı gibi bir kadına duyulan ilgi etkili bir şekilde anlatılmıştır.

• **Gurban Kibar Gurban Ciğerim Yanar (Araban)**

Makamsal Özellikler	Geleneksel Türk Halk Müziği
Dizisi	Hicaz
Karar Sesi	La
Güçlüsü	Re
Yedeni	Yok
Seyir Karakteri	İnici-Çıkıcı
Genişlemesi	Var
Ses Aralığı	10 Ses
Pes Sesi	La
Tiz Sesi	Do

Eser incelendiğinde donanımda fa# arızasını almaktadır ve la kararlı olduğu görülmektedir. Eserin son ölçüsünde hicaz makam dizisi arızaları alarak hicazlı bir bitiş yapıldığı saptanmıştır. Ayrıca genişletilmiş tiz bölgede seyir karakteri yoğunluktadır. Dolayısıyla Hicaz makam dizisini içerisinde barındıran bir eser denilebilir.

Teması aşk. Eserin sözleri gurbette yaşayan bir adamın memleketine gidemeyişini ve memleketinde olan sevdiğini göremeyişini, buna bağlı da durumdan dolayı yaşadığı acıları anlatmaktadır.

• **Gün Geldi (Hoyrat)**

Makamsal Özellikler	Geleneksel Türk Halk Müziği
Dizisi	Hüseyni
Karar Sesi	La
Güçlüsü	Mi
Yedeni	Yok
Seyir Karakteri	İnici-Çıkıcı
Genişlemesi	Var
Ses Aralığı	10 Ses
Pes Sesi	La
Tiz Sesi	Do

Teması aşk. Eser hoyrat türünde çalınıp söylenmektedir. Hoyratın sözleri bir kişinin başına gelen talihsizliklerin o kişide bıraktığı acı hisleri anlatmaktadır. İkinci sözlerden ise sevdiğiyile ilgili bir derdinin olduğu anlaşılmaktadır.

• **Günahım İşret Olsun (Gazel)**

Makamsal Özellikler	Geleneksel Türk Halk Müziği
Dizisi	Saba
Karar Sesi	La
Güçlüsü	Do
Yedeni	Yok
Seyir Karakteri	Çıkıcı
Genişlemesi	Yok
Ses Aralığı	6 Ses
Pes Sesi	La
Tiz Sesi	Fa

Teması sitem. Eserin türü gazeldir. Serbest ritimde çalınmakta ve söylenmektedir. Gazelin sözleri, gazeli yazan Haydar Efendi'nin başına gelen bir olayı ve şairin bu olaya verdiği tepkiyi anlatmaktadır. Haydar Efendi bir gün gizlice içki içerken onu tenkit edenlere karşı bu gazeli yazmıştır.

- **Hastaneye Giderken Yolda Yoruldum (Gazel)**

Teması hastalık, ölüm. Gazelin sözleri, bir hasta kimsenin, amansız bir hastalığa düştüğünü, bu hastalıkla mücadele ederken çektiği acıları ve bu durumda kendisine destek olacak kimsesinin olmadığını hüznü bir şekilde ifade etmektedir. Eserin ses kaydına ulaşamadığı için makamsal analizi yapılamamıştır.

- **Kaladan Endim Aşağı (Ağıt)**

Teması aşk, sevdâ. Eser bir ağıttır ve serbest bir ritimde icra edilmektedir. Bu ağıtın sözleri ölen bir kişinin ağzıyla yazılmış olabilir. “Beni vuran türk uşağı.” cümlesi de bu ihtimali güçlendirmektedir. Eserin ses kaydına ulaşamadığı için makamsal analizi yapılamamıştır.

• Kesin Şu Fıratı Bu Yıl Akmasın (Fırat) (Ağıt)

Makamsal Özellikler	Geleneksel Türk Halk Müziği
Dizisi	Hicaz
Karar Sesi	La
Güçlüsü	Mi
Yedeni	Yok
Seyir Karakteri	İnici-Çıkıcı
Genişlemesi	Yok
Ses Aralığı	6 Ses
Pes Sesi	La
Tiz Sesi	Fa

Teması ölüm, ölüm acısı. Eser bir ağıttır. Bu ağıt, yazıldığı yörede yaşanmış bir veya daha fazla ölümlerin üzerine yakılmıştır. Güneydoğu bölgesinden geçen Fırat nehri tarihten bugüne çok can almıştır. Bu ağıt da bu ölüm hikayelerini çok etkili bir şekilde özetlemektedir.

- **Ne Kaldı (Hoyrat)**

Makamsal Özellikler	Geleneksel Türk Halk Müziği
Dizisi	Uşşak
Karar Sesi	La
Güçlüsü	Re
Yedeni	Var
Seyir Karakteri	Çıkıcı
Genişlemesi	Yok
Ses Aralığı	5 Ses
Pes Sesi	Sol
Tiz Sesi	Re

Teması geçici dünya hayatı, ölüm hakikati. Eser bir hoyrattır. Serbest ritimde çalınmakta ve söylenmektedir. Eserde tarihe ismini yazdırmış, şan ve şöhrette ileri gelen şahısların öldükleri ve bu dünyadan onlara maddi olarak bir şey kalmadığı anlatılmaktadır.

•N’etmeli (Uzun Hava)

Teması aşk. Bu uzun hava kavuşulmayan bir aşk hikayesini anlatmaktadır. Kaynak kişi, sevdiği kızın çirkin bir erkekle evlendirildiğini ve bu duruma karşı duyduğu üzüntüyü dile getirmektedir. Eserin ses kaydına ulaşamadığı için makamsal analizi yapılamamıştır.

•Nigara Mülk-ü Cismim Kenz-i Aşkıım...

Makamsal Özellikler	Geleneksel Türk Halk Müziği
Dizisi	Rast
Karar Sesi	Sol
Güçlüsü	Re
Yedeni	Var
Seyir Karakteri	Çıkıcı
Genişlemesi	Var
Ses Aralığı	10 ses
Pes Sesi	Mi
Tiz Sesi	Sol

Teması aşk, ilahi aşk. Eser bir gazeldir. Serbest ritimde çalınmakta ve söylenmektedir. Bu gazelin sözleri, yine yoğun mecazlarla ve teşbihlerle doludur.

“Şarab-ı nab-ı germe meylim mazuru tut zahid
Ki ben ihlas ile pir-i mügane intisab ettim.”

Bu beyitte ‘şarab-ı nab-ı germe’ dediği, sıcak ev yapımı şaraptır. Şair burada bu şaraba düşkünlüğünü dile getirmektedir. Sonraki cümleden ise kendisinin ihlas (samimiyet) ile bir mürşide intisab (bağlanma) ettiğini söylemesinden şiirin sözlerinin aslında bir tekke hayatını anlattığını anlaşılmaktadır.

• **Sabahtan Gül Yüzün Solmuş... (Saba Gazel)**

Makamsal Özellikler	Geleneksel Türk Halk Müziği
Dizisi	Saba
Karar Sesi	La
Güçlüsü	Do
Yedeni	Yok
Seyir Karakteri	Çıkıcı
Genişlemesi	Yok
Ses Aralığı	6 Ses
Pes Sesi	La
Tiz Sesi	Fa

Teması aşk. Eser, saba makamında bir gazeldir. Eserde, sazlardan biri serbest ritimde bir açış (gezinti, taksim) yaptıktan sonra okuyucu başlar ve o da esere serbest bir ritimde eşlik etmektedir. Gazelin sözleri, bir erkeğin bir kadına olan sevdasını ve kadından istediği karşılığı bulamadığını anlatmaktadır.

• **Sürünüz Gelir Sürümüze Karışır (Uzun Hava)**

Makamsal Özellikler	Geleneksel Türk Halk Müziği
Dizisi	Uşşak
Karar Sesi	La
Güçlüsü	Re
Yedeni	Yok
Seyir Karakteri	Çıkıcı
Genişlemesi	Yok
Ses Aralığı	4 Ses
Pes Sesi	La
Tiz Sesi	Re

Teması aşk, sevdadır. Serbest ritimde çalınmakta ve söylenmektedir. Uzun havanın sözlerinde, bayramın geldiği, küslerin barışması gerektiği ve şairin kendisiyle küs olan sevdiğine karşı sitemi anlatılmaktadır.

• Yatıklar Uyanıklar (Hoyrat)

Makamsal Özellikler	Geleneksel Türk Halk Müziği
Dizisi	Hicaz
Karar Sesi	La
Güçlüsü	Re
Yedeni	Yok
Seyir Karakteri	İnici-Çıkıcı
Genişlemesi	Yok
Ses Aralığı	7 Ses
Pes Sesi	La
Tiz Sesi	Sol

Teması aşk, sevdadır. Eser bir hoyrat örneğidir. Bu türdeki eserler serbest ritimde çalınmakta ve söylenmektedir. Hoyratın sözleri, bir aşk acısını anlatmaktadır. Eserin ikinci bölümünde hoyratlarda sık rastlanan ‘cinas’ örneği yine görülmektedir.

SONUÇ

“Adıyaman İli Uzun Hava Formundaki Eserlerin İçerik Analizi” adlı çalışmada, Adıyaman iline ait uzun hava formunda otuz eser saptanmıştır. Bu eserler konu bakımından ve makamsal özellikleri açısından incelenmiştir. Bu bağlamda ulaşılan sonuçlar özetlenerek sunulduğunda;

Konusu bakımından incelenen eserler aşk, ilahi aşk, aşk-hasret ve tasavvuf, ölüm, ayrılık ve sitem olarak saptanmıştır. Teması aşk, aşk-hasret olan eserler yirmi adet olarak belirlenmiştir. Bunlar; As Beni Zülfün Telinde Sallanayım Gül Gibi, Bilirsin ki Vefa Yoktur Alem İçre Güzellerden, Bugün Ben Yarı Gördüm, Çıkam Dağlar Başına da, Çıkam Yücelere Çıkam Oturam, Ellerin Yanında Sitem Eyleme, Ey Hamamcı Bu Hamama Güzellerden Kim Gelir, Gel Benim Tenim İçinde Gizli Sırrım Paresi, Gel Erkanı Devlet Gör Bizden Mürvet Kalmadı, Gözlerim Ceylana Benzer, Gurban Kibar Gurban Ciğerim Yanar, Gün Geldi, Kaladan İndim Aşağı, Ne't Meli, Nigara Mülk-ü Cismim Kenz-i Aşıkım, Sabahtan Gül Yüzüm Solmuş, Sürünüz Gelir Sürümüze Karışır, Yatıklar Uyanıklar'dır. Teması ilahi aşk olan eserler üç adet olarak saptanmıştır. Bunlar; Bir Peri Gördüm Oturmuş Kuşe-i Meyhanede, Acaba Hastalanır mı Gözü Dilber Görenin, Ben Şehid-i Badeyem'dir. Teması ölüm olan eserler beş adet olarak belirlenmiştir. Bunlar; Barak Ellerinde Kara Haber Var, Derdimi Denk Ettim, Hastaneye Giderken Yolda Yoruldum, Kesin Şu Fıratı Bu Yıl Akmasın, Ne Kaldı'dır. Teması ayrılık olan eserler bir adet olarak belirlenmiştir. Bu; Dağdan İndim Düze Ben'dir. Teması sitem olan

eserler dört adet olarak belirlenmiştir. Bunlar; Ferağət Gel Behi Gönüm, Günahım İşlet Olsun'dur.

Eserlerin makamsal özellikleri incelendiğinde ise, Acaba Hastalanır mı Gözü Dilber Görenin, Bilirsin ki Vefa Yoktur Alem İçre Güzellerden, Çıkam Dağlar Başına da, Çıkam Yücelere Çıkam Oturam, Derdimi Denk Ettim, Ferağət Gel Behi Gönüm, Geçti Bizden, Gözlerim Ceylana Benzer, Ne Kaldı, Sürünüz Gelir Sürümüze Karışır eserleri **Uşşak** makam dizisinde, Bir Peri Gördüm Oturmuş Kuşe-i Meyhanede, Ey Hamamcı Bu Hamama Güzellerden Kim Gelir, Gel Benim Tenim İçinde Gizli Sırrım Paresi, Gel Erkanı Devlet Gör Bizden Mürvet Kalmadı, Gün Geldi eserleri **Hüseyni** makam dizisinde, Dağdan İndim Düze Ben, Gurban Kibar Gurban Ciğirim Yanar, Kesin Şu Fıratı Bu Yıl Akmasın, Yatıklar Uyanıklar eserleri **Hicaz** makam dizisinde, Ellerin Yanında Sitem Eyleme, Günahım İşret Olsun, Sabahtan Gül Yüzüm Solmuş eserleri **Saba** makam dizisinde, Ben Şehid-i Badeyem, Nigara Mülk-ü Cismim Kenz-i Aşıkım eserleri **Rast** makam dizisinde Kaladan İndim Aşağı, N'etmeli, Barak Ellerinde Kara Haber Var, Hastaneye Giderken Yolda Yoruldum, As Beni Zülfün Telinde Sallanayım Gül Gibi, Bugün Ben Yari Gördüm eserlerinin ise herhangi bir ses kaydına rastlanmadığı için makam tasnifi yapılamamıştır.

İncelenen Adıyaman iline ait uzun hava formundaki eserlerin çoğunun uşşak makam dizisinde, diğer birkaçının hüseyni, rast, hicaz ve saba makam dizilerinde olduğu gözlemlenmiştir. Eserler, genel hatlarıyla makam özelliklerini yansıtmaktadırlar. Eserler makamsal açıdan

incelenirken, analizler genelde kaynak kişinin ses kaydı üzerinden yapılmıştır. Ayrıca Adıyaman ili Harfane gecelerinde, oturak alemlerindeki kayıtlar incelendiğinde bazı uzun havaların farklı makamlarda okunulduğu tespit edilmiştir.

Çalışmada, Adıyaman iline ait otuz eser incelenmiştir. Bu eserlerin, yaklaşık olarak yirmi dördünün kaydına rastlanmıştır. Edinilen bilgiler ışığında ulaşılamayan eserlerin derleme esnasında kaydedildiği, ses kayıtlarının da derleme yapan kişilerde bulunduğu saptanmıştır. Bu kişilerin bazılarının vefat ettiği, bazılarının ise ulaşılamamasından kaynaklı bulunamayan eserlerin sadece sözleri ile içerik analizi yapılmış ve makamsal analizleri eksik kalmıştır.

Uzun havalar Adıyaman ilinde, evvelden beri söylenen bir formdur. Geçmişten günümüze önemli uzun hava, hoyrat, gazel ve divan formunda eserler icra eden kişiler karşımıza çıkmaktadır. Araştırmada, bu icracılardan örnekler dinlenip analiz edilerek, Adıyaman ilinin uzun hava formundaki eserlerinin içerik ve makamsal yapılarının nasıl olduğu ortaya çıkarılmıştır. Çalışma, Adıyaman ilindeki uzun hava formuna ait eserlerin içerik analizleri daha önce herhangi bir kişi tarafından incelenmeyip, yazılı ve görsel kaynaklara konu edilmemesinden kaynaklı oldukça önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

Adıyaman Valiliği. (1994). 1994 İl Yıllığı. Adıyaman.

Ataman, A. (2009) *Bu Toprağın Sesi Halk Musikimiz*. İstanbul: Türk Edebiyat Vakfı Yayınları.

Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Haşhaş, S. (2020). *Türk Halk Müziğinde Enstrümantal (Sözsüz) Türler*. İstanbul: Efe Akademi Yayınları.

Hoşsu, M. (1997) *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*. İzmir: Peker Ambalaj.

Karabulut, M. (2000). “*Geleneksel Türk Halk Müziğinde Polifoninin Varlığı*”, (Ed. Salih Turhan), *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Özarslan, M. (2016). *Türk Halk Müziği Veya Geleneksel Türk Müziği*, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Dili, Kültürü ve Tarihi.

Özbek, M. (2014). *Türk Halk Müziği El Kitabı I Terim Sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Turhan, S., Akbıyık, A. (2012). *Adıyaman Türküleri ve Oyun Havaları*. Ankara: Cem Web Ofset.

Turhan, S. (2000). *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Uslu, R. (2016). *Müzik Bibliyografyası*, İstanbul Çengi yay.

Yücel. H. (2011). *Türk Halk Müziği Üzerine Bir İnceleme*, Akademik Bakış Dergisi, Issn:1694-528X İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası Kırgız Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırgızistan: Celalabat, s.26

BÖLÜM 7

SERAMİK OBJELERDE GELENEKSEL TÜRK EBRU SANATI VE DEMİR OKSİT ORANI YÜKSEK İNJEKT YAZICI TEKNİĞİNİN UYGULANABİLİRLİLİĞİ BAKIMINDAN DENEME ÇALIŞMALARI

Öğr. Gör. Tahsin BOZDAĞ¹

¹ İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü,
Malatya, Türkiye. tbozdog99@gmail.com

GİRİŞ

Varoluş süreci içerisinde toprak eserlerde, insanoğlunun yapmaya çalıştığı toprak objelerde kullanışlılığın yanı sıra görsel ve motifsel öğeler daha önem arz eden bir durumdur. İnsanoğlu, yaşamını sürdürmek için oluşturduğu materyaller, aletler ve nesnelere motifsel ve görsel figürler hayatın tamamını kaplamıştır. Toprak nesnelere form bulmaya başladığı süreç ile eş zamanlı olarak süsleme eğilimi ürünlerin sadece görsellik boyutunu oluşturmamıştır. Tarih sahnesinde yer alan seramik objelerde estetik bir oluşumla birlikte var olduğu sosyal hayatı ve tarihsel dokuyu gelecek kuşaklara aktarılan bir değer olmuştur. Bir başka önemli vazifesi ise hiç kuşkusuz var oldukları döneme ve o dönemdeki sanat anlayışına bizleri götürmesi görevidir. Sanat anlayışı içerisinde; geçmişin yaşanmışlıkları, sanatsal ve toplumların gelir seviyeleri, dinsel varoluş arayışlarındaki inanışlarını ve sosyokültürel kavramlar içerisindeki hayattaki var olma biçimleri ve etrafındaki başka topluluklarla olan alışverişleri, mali ve siyasallaşma ilişkilerindeki oluşumlar konusunda bilgileri bize aktarmasıdır. Bize ulaştırdığı taşımakta olduğu veriler var olan dünyada benzer biçimlerde süregelmektedir. Sanat kavramındaki oluşumlardaki döngü, hızlı ivmelenme ve duyarlılık ile birlikte sanatsal kavramlar ve nesnelere üzerinde etkinlik oranını oldukça yukarı taşımakta gelecek kuşaklara ulaşmasındaki işleyiş ve sanatsal çizgilerin biraz daha ötesine gidip toplumu aydınlatması ve kültürel öğelerle bütünleşerek farklı yorumlamalara veya kompozisyonlarla gelecek nesillere ulaşması ile devam eden geleneksel sanatın estetik değerler taşıyan objelerden çok var olduğu her dönemi kendi estetik değerlerine işlemiş bir yapıt olması

dönemin kültürel bir yansıması olarak sanatsal süreçlerin bir bağlamıdır.

Seramik yüzeylerde ebru sanatı ve laklı baskı metrolarının uygulanması ve süreç aşamalarının uygun mekanlarda birbirinden farklı denemelerle çalışmalar ortaya konmuştur. Önceden pişirimi yapılmış bisküvilerde uygulanan Geleneksel Türk Ebru denemeleri ve birbirinden farklı ölçülere sahip şekillerin laklı kâğıttan oluşan baskı denemelerinde hatalardan meydana gelen kayıplarının en aza indirilmesi için birçok deneme yapılmıştır. Bir araya getirilen veri sonuçları kayıt altına alınmıştır. Veri toplama sürecindeki bilgilerin önemli bir kısmı yeni üretilecek eserler için ve bu eserleri üretecek sanatçı eğitimlerinde yeni oluşum süreçlerine katkı sağlaması adına ve seramik sanatında kullanılması amaçlar arasındadır.

GELENEKSEL TÜRK EBRU SANATI

Kâğıda eşsiz bir zarafet katan görsel zenginlik adına adeta renklerin kardeşliği ve ahengi olarak tarihe yansıyan bu sanatın var oluş süreci, hangi dönemde yapılmaya başladığı ve tarihsel olarak kesin net bir bilgi elimizde mevcut değildir. Arıtan'a (2002: 329) göre Ebre sözcüğünün özü itibariyle Ab-ru'dan geldiğini, kullanım alanı itibariyle Farsça bir kelime olduğu isim tamlaması olarak anlam benzeri "yüzsuyu", sıfat tamlaması olarak anlam benzeri "su yüzü" olarak adlandırıldığı, bunun asıl nedeninin ebru sanatın sadece su yüzünde icra edildiğini savunanlar da vardır. Geleneksel Türk Ebru sanatında eserleriyle kendinden söz ettiren ustalarından en dikkat çeken Timuçin Tanarlan (1988: 13)

Geleneksel Türk Ebru hakkında kullandığı ifade: “Görmek isteyen bir gözle bakıldığında insana gökyüzünde ahenkli bir bulut kümesi, bir mermer kesitindeki hareli billurlar veya bir damar, bazen suya susamış toprağın yüzündeki çatlaklar manzumesi, bazen bir avuç kumda oluşuvermiş ahenkli bir desen, bazen rengârenk bir çiçek bahçesi etkilerini aktarabilen ve sanatkâra sonsuz anlatım imkânları sağlayan, her devre uyan bir sanattır”.

Geleneksel Türk Ebru sanatı özü bakımından teknedeki suyun kıvamı arttırılarak boya olarak serpilerek harelerin kıvamı oluşturulan kitrenin dış yüzeyinde sabitlenmesiyle oluşan renk şölenidir. Diğer bir üstat Arıtan’a (2002: 328) şunları ifade etmektedir: kıvam artırıcı kitremsi veya kitre türevi işlev göre bilecek karışımlarla kıvamı koyulaştırılan su yüzeyine fırça yardımıyla boyaların değişik yönlerde formlar ile oluşturulan motiflerin kâğıt veya emici diğer nesnelere temas etmesi sürecinde meydana gelen görselliktir. Bazı farklı yorumlamalarda ise Avrupa sanat dünyasında Geleneksel Türk Ebru sanatında doğadaki bazı formlara benzetilerekten bazı tanımlar yapılmaya çalışılmıştır. Doğadaki benzer formlara Ersoy (1989: 25) kâğıt dokuların toprak boyayla buluşması sonucu oluşan damarimsı dokuları taş veya mermer nesnelere formlara oldukça benzetmişlerdir. Avrupalı sanatçılar Geleneksel Türk Ebru kâğıdına mermer kâğıdı “papier marbre, marmor papier, marbled paper...” adlandırmalarını sıklıkla kullanmışlardır. Arap sanatçılar ise “varakü’l-mücezza” mermerlerdeki damarın görsel benzerliğinden yola çıkarak bu ismi kullanmışlardır.

GELENEKSEL TÜRK EBRU SANATINDA KULLANILAN RENKLENDİRİCİLER

Geleneksel Türk Ebru sanatında toprak oluşumlu boyalar ve bitkisel oluşumlu boyalar en çok tercih edilen türlerdir. Boyalar hakkındaki verileri bize Sönmez (2007: 17) Toprak oluşumlu boyaların, toprak oksit boyacılar olarak adlandırıla bilir olduğunu söylemiştir. İçinde bulunan mineraller yoğunluğu oranı başka tonlardaki topraklar aracılığıyla meydana getirilmektedir. Bitki formları aracılığıyla üretilen boyalar ise bitkilerin renk haznelerini oluşturan kök, orta kısım ya da uç kısımlarından elde edilmek suretiyle üretilir. Var olan süreçteki Geleneksel Türk Ebru sanatı yapımında geleneksel toprak boya karışımları ve bitki köklerinden üretilen boyaların yanı sıra başka farklı reçetelerden oluşan sentetik karışimli ebru boyaları, yağlıboya, su bazlı boya, guaj boya ve cam boyaları da sanatçının tarzına yön vermektedir.

GELENEKSEL TÜRK EBRU SANATINDA KULLANILAN TOPRAK BOYALARIN YAPIM AŞAMALARI

Doğada var olan kendi doğal sürecinde renk oluşumuna uygun birçok birleşenden Geleneksel Türk Ebru boyası üretmek mümkündür. Geleneksel Türk Ebru sanatında kitre üzerinde kullanılacak toprağın boya olma sürecinde bazı aşamalardan geçmesi gerekmektedir. Yeterli miktardaki toprak önceden bol su ile durulanmış bir cam veya plastik kap içerisine aktarılır, içinde bulunan yabancı maddeler taş, kırılmaz madde, ot ve katı olarak adlandırdığımız cisimler çıkarılır ve toprakla su buluşturulur. Sert bir madde veya çubukla tek bir doğrultuda

karıştırılır. Elde edilen toprak oluşumu suyun alt kısmına inmeden faklı bir materyal içerisinde alınır, uzunca bir süre çökmesi beklenir. Oluşum süreci tamamlanan karışım içindeki renk tortusu doğal yöntemlerle kurumaya bırakılır. Cam, metal gibi hava almayacak saklama kutularına alınır ve beklemeye bırakılır. Fabrikasyon olarak adlandırılan birçok kırtasiye malzemesi satışı yapılan yerlerden temin edilen boyalarda bulunmaktadır. Bu fabrikasyon işlemlerine maruz kalan toprak boyalar sanatçıların işini oldukça çabuk hale getirmektedir. Kıvamı toz olacak şekilde ayarlanan bu hazır boyalar doğrudan kitle üzerine serpilemez. Fabrikasyon oluşum boyalar mermer bir yüzey üzerine alınır ve desteseng denilen materyalle saatlerce ezilir bu çıraklıktan ustalığa geçişteki bir ritüel gibidir. Usta çırağına aynı bu özenle davranır onu yıllarca kıvama gelmesi için sabırla bekler. Kıvama gelen toprak boyalar yapılacak çalışma miktarına göre kaplara alınır. Toprak boyaların içerisinde kâfi miktarda öd damlatılarak boyaların pişmesi beklenir bu boyaların içerisindeki orana göre farklılık arz etmektedir.

SERAMİK SANATINDA KULLANILAN MEKANİKSEL BASKI TEKNİKLERİ

Tarihsel süreçte baskı farklı şekillerde adlandırılmaktadır; oluşan formların, yazıların, grafiklerin ve resimlerin olabildikçe benzer hatta birebir kopyasının biçimde farkı yüzeylere oldukça fazla ve mümkün olan en hızlı zaman diliminde istenilen miktarda aktarılması işlemidir. Teknik anlamda baskı ifadesi, tasarlanmış, düşünülmüş veya gerçeğine en yakın biçimde bir olgunun kalıp yöntemi kullanılarak transferi

işlemdir. Seramik sanatında uygulanan baskı, farklı kompozisyon veya motiflerin yüzeye olabildiğince hızlı ve benzer şekillerin uygulanması olarak tanımlayabiliriz.

Teknik konu olarak baskı formları, seramik sanatıyla birlikte başka oluşumlarda veya çeşitli kimlikler kazandırılarak isimlendirilmektedir. Baskı teknikleri bakımından olarak rulo baskılar, inkjet baskı, rotasyon baskılar, serigraf baskı, transfer baskılar, dijital baskı, vb. baskılar promosyon, gıda, grafik, tekstil, ambalaj ve seramik gibi bir çok endüstri dalında kullanılmaktadır. Günümüzde var olan baskı uygulamaları değişik metotlar ve farklı kategorilere sınıflandırılarak mevcut şartlarda bireysel olarak farklı alanları ve yapım tekniğini ifade etmektedir.

Teknik olarak baskı ve baskı yapım şartları günümüzde modernleşme sürecindeki sanat ve sanayileşme sürecinin özünü teşkil ederken varlığını sürdüren sanat dalı ve üretim merkezi halini almıştır. Günümüzde var olan seramik endüstrisinde de yoğun bir şekilde kendine yer bulan baskı oluşumları birçok geleneksel (el tezgâhı) gerekse mekanik oluşumların oluşturduğu modern alt yapının üretimi olmaktadır. Çağımızda, bulunduğumuz coğrafyada varlığını devam ettiren seramik fabrikalarında baskı uygulamalarını küçük ölçekli işyerlerinden, büyük işletmelere kadar birçok üretim sahasında oldukça yaygın bir şekilde devam etmektedir (Aysan, 1987: 1).

Teknik olarak kendine var olma potansiyeli oluşturan baskı yapım teknikleri adı altında seramik üretim merkezlerinde beklenenden daha çok ilgi gören, ulaşabileceği potansiyeli aşan ve kalite sürecini en üst noktaya taşımayı oldukça iyi bir seviyeye getirmiştir. Günümüz seramik endüstrisinin tüm basamaklarında baskı; farklı uygulama, yöntem, çeşit ve imkânlarıyla fazlasıyla tercih edilmektedir. Yaygın olarak serigrafi tekniğiyle beraber, serigrafi ile elde edilen dekal (çıkartma) uygulamaları, tampon baskılar, rotatif (rotocolor, tambur) baskılar, print ve inkjet baskılar seramik endüstrisiyle beraber sanatsal uygulamalarda fazlasıyla kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra baskı uygulama yöntemleri seramik endüstrisinin ivmelenmesinde, endüstri üretim malzemesi olarak, dünya çapında büyük paylar kazanmasında önemli bir aktördür. Ürünlerin görsel olarak, estetik değer kazanması, baskı teknikleriyle mümkün olurken seramik objenin geliştirilmesi ve pazara sunulmasında baskı tekniklerinin payı oldukça fazladır.

Tarih sahnesinde Baskı varoluşunun köklerini mağara yüzeylerine yapmış olduğu şablon yöntemi kullanıktan uyguladığı görsel imgelere dayandığı tarihçiler tarafından belgelendirilmiştir. Tarihteki en eski örneklerine 9.10.yy. Japonya’da rastlanılan ahşap baskı tekniği kullanılarak oluşturulmuştur. 14. yy. Avrupa’ında baskı resminin sıklıkla kullanıldı eldeki örneklerden anlaşılmaktadır. Tarihteki en hızlı ivmelenmeyi kâğıdın bulunmasıyla baskı iyice hızlanır, bunun örnekleri en çok 16. yy. başlarında Rönesans döneminde görülmektedir.

BASKI YÖNTEMLERİNDEN DEKAL BASKI TEKNİĞİ

Teknik ifade olarak dekal; çeşitli materyallerin veya kâğıt üzerine desenin transferi işlemidir. Dekal takniği, farklı bir karışıma sahip zamlı kâğıt üzerine bir desenin serigrafî yöntemiyle seramik boyalarının basımıdır. Baskı tekniklerinden olan serigrafî baskı denemeleri sıklıkla karo malzemelerin üst kısımlarındaki gibi düz pürüzsüz dokular üzerine baskı yapılmakta kullanılırken laklı çıkartma denemeleri ise üç boyutlu formlar veya objeler üzerine sıklıkla uygulanmıştır. Teknik bilgi açısından laklı baskı içeriği için Adalan (1976:25) “Serigrafî baskıda boya tabakası dekora istenilen yoğunluğu ve renk tonunu kolayca sağlar. Hızlı kullanım dekal baskı olarak seramik baskısında kullanılacak kalıbı basit malzemelerden bile yapabilirsiniz, ama belirlediğiniz renkleri önceden kontrol etmek isterseniz çok daha gelişmiş bir düzeneğe ihtiyaç duyacaksınız. Fazlasıyla yorucu ve gelişmiş düzenekte çıkartma (dekal) uygulamasıdır.” Tanımını yapmaktadır. Dekal baskı tekniğinin en büyük faydası zamansız acıdan oldukça hızlı olmasının yanı sıra maliyet noktasında üreticilere oldukça düşük maliyetler sunmasıdır.. Dekal baskı tekniği özündeki var oluş süreci ve dekal uygulamadaki prensibin serigrafî baskı uygulaması olmasıdır. Farklı metotlar kullanılarak uygulama sahasına taşınmasına rağmen serigrafî yöntemi ile gerçekleştirilen oluşumların tamamı bir çatı altında toplanarak aynı merkezden üretilen türevlerden ibarettir. Teknik baskı kalitesinin ve çözünürlüğünün oldukça fazla olması, görsellerin ise endüstriyel baskı kalitesi oranında olması ile oldukça sık kullanılan bir baskı

yöntemidir. Dekal uygulamalarının kullanım alanları içinde kağıt tahmin edilenin üzerinde bir önem arz eder. Adalan (1976) “Dekal yapımında çok çeşitli kâğıtların kullanıldığını ince ipek kâğıt, simplex-meta kâğıt (sünger kâğıdı), dublex kâğıt, collodion kâğıt gibi kağıt türlerinin olduğunu söylüyor.” En önemli noktalardan biride pişirim dereceleri uygulanan yüzeye doğrudan ilişkilidir.

BASKI TEKNİĞİ OLARAKTAN UYGULANAN DEKAL UYGULAMASININ YAPIM SIRALANIŞI

Dekal tekniğinin uygulanmasında renklerine göre sınıflandıktan sonra her biri farklı farklı yerleştirilirler konumlandırıldıktan sonra uygulama yapımına başlanmalıdır. Dekal uygulama esnasında birbirinden ayrıştırılan renkler istenilen kıvama gelene kadar karıştırılır, boya pres makinelerinden defalarca aktararak olabildiğince kıvamlı bir ölçüye kavuşması sağlanır. Bu işlem basamaklarından sonra hava emici veya tekerlekli baskı aparatlarıyla dekal baskı uygulamaları başlayabilir. Baskıda kullanılan tezgahların vakumlu olması kâğıdın masa yüzeyine tutunarak kâğıtların ölçü dışına çıkmasını engellemektedir. Dekal baskı için kullanılacak şeritler ile kâğıt yüzeyi mesafesi yaklaşık olarak 1-3 mm olmalıdır (Karaağaç, 2006: 54).

Dekal uygulama tamamlanan nesnelere kurutma işlemi aşamasından sonra yüzeyi laklamak için baskı makinesine yeniden alınır. Dekal yüzeylere laklama yapılacaksa bu laklanacak formların oldukça hızlı bir şekilde ve ola bildiğince kuru olmaları sağlanmalıdır.

Teknik olarak dekal baskı uygulanacak uygulamalarında sır üstü, sır içi ve sır altı çıkartma tekniği adındaki yöntemler en iyi sonucu vermektedir uygulama için. Laklı baskı kâğıdın uygulanacağı sır üstü nesnelere sırlanmış alan çeperine aktarım gerçekleştirildikten sonra düşük derecede de gelişebilen seramik sır üstü boyaları kullanılmaktadır. Dekal baskı denemelerinde bisküvi pişirimi yapılmış alanlar üzerine sır altı denilen teknik çok hızlı ve kolay bir şekilde uygulanabilir. Fazla bir ısı kullanılmadan küçük ısıl işlemleriyle ön hazırlık süreci yapılır. Daha sonra üzeri sırlanarak tekrar sırlı pişirim yapılır (Karaağaç, 2006: 56-57).

GELENEKSEL TÜRK EBRU SANATININ SERAMİK NESNELERE UYGULANMASI SÜRECİ

Dekal baskı tekniğinin çok özen gösterilerekten gerekli aşamalar takip edilerekten laklı kâğıtların ölçülendirilip uygulandığı en uzun süreçtir. Geleneksel Türk Ebru sanatının klasik üslup ve yöntemlerle kâğıt yüzeylere teknedeki oluşan motiflerin aktarımı bile oldukça zahmetli ve titizlik gerektiren bir uygulama olduğu yapanlar tarafından bilinmektedir. Geleneksel Türk Ebru sanatının uygulama aşamalarında kullanılan yöntem ve farklı metotların yapan sanatkârlar büyük bir kısmı bu ebru çalışma metotlarını kendi çaba ve gayretleriyle geliştirdikleri için pek fazla paylaşma taraftarı değillerdir.

Geleneksel Türk Ebru yapımında dikkat edilen önemli noktalarda biri ortamdaki toz miktarı ve nem miktarının ayarlanmasıdır bu uygulama dekal transfer yapılacak çalışma içinde oldukça ehemmiyet teşkil etmektedir. Geleneksel Türk Ebru sanatının uygulanacağı seramik

eserlerin önceden ölçülendirilmesi gerekmektedir. Geleneksel Türk Ebru yapımında kullanılan toprak içerikli renklendiriciler nasıl kıvamları noktasında bir ayarlamaya ihtiyaç duyuluyorsa seramik çalışmalar içinde farklı ayarlamalar yapmak gerekmektedir. Geven bitkisinin bize sunduğu öz ile buluşan suyun birleştiği sıvı gerekli materyale yavaş bir şekilde aktarılır aktarma esnasında oluşacak köpüğümsü doku hassa bir şekilde temizlenir. Geçen süre içerisinde tekne içerisindeki kıvamlı su farklı zaman aralıklarıyla kontrol edilir. Ayar çalışmaya göre değişkenlik gösterse de genelde, bir uzun metal parçası veya ağaç parçasıyla kitre üzerinde çekilme hareketi yapılır. Geleneksel Türk Ebru sanatında kullanılan kitre istenilen yoğunluktan fazla ise dinlenmiş su eklerin ve kıvamdaki değişimler istenilen noktaya gelene kadar bu işlem gerçekleştirilir. Geleneksel Türk Ebru yapılan bu ayar için belirli bir eseri yapacak olan sanatkâr tarafından usta çırak yöntemiyle veya deneme yanılmalarla zaman içerisinde öğrenilir. Geleneksel Türk Ebru kitrenin yoğunluğunu ölçmek için dansidometre denilen alet kullanılır. Geleneksel Türk Ebru sanatında bu alet fayda getirmez. Kitre içindeki nem oranı sürekli değişkenlik göstermektedir.

DEKAL BASKI TEKNİĞİNİN GELENEKSEL TÜRK EBRUSU UYGULANMIŞ SERAMİK YÜZEYLERE TAŞINMASI

Baskı tekniklerinden biri olan laklı kâğıt üzerine lazer yazıcı aracılığıyla belirlenen motiflerin uygulama şekline dekal baskı uygulaması adı verilmektedir. Fazlasıyla yoğun bir demir kimyasal karışımı bulunan toner kartuşlardan renklerin püskürtülmesiyle laklı

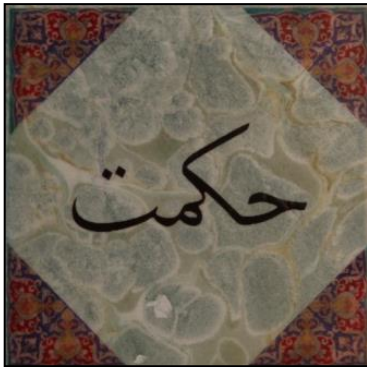
kâğıtlara görsellerin aktarımı sayesinde hızlı ve oldukça düşük maliyetli endüstriyel boyutta çalışmaların yapıldığı bir baskı uygulamasıdır. Uygulama sahası oldukça fazla olan tekniklerinden biri olan dekal baskı hakkında (Wandles,2006: 40) siyah kontur as tonların hâkim olduğu ve oldukça net bir kontrastlığı olan çözünürlük bakımından (yazı, sayı ve karakterler de dâhil olmak üzere) üstün bir başarı sağlayan kolay bir tekniktir. Birbirinden çeşitli model yazıcı ve fotokopi cihazlarının değişken oranlarda kimyasal demir oksit madde bulundurmakta olduğu bilinmektedir. Bu değişken oranlı demir oksit madde renkler arası geçişken ligi etkileyen en önemli etkendir. Bu oranı doğru yakalaya bilen yazıcılar bize dekal baskı tekniğinde en doğru ve başarılı uygulamayı sunmaktadır. Farklı marka yazıcılarda istenilen demir oranı bulunmadığı takdirde hiçbir dekal baskı uygulanamamaktadır. Bu süreçte birkaç farklı marka ve demir oranına sahip cihazlarla uygulamalar gerçekleştirilmek suretiyle doğru demir oksit oranına sahip model yazıcı buluna bilir. Bubble jet gibi demir oranı düşük yazıcılar ya da diğer demir oranı yüksek olmayan yazıcılar ise dekal baskı uygulamaları gerçekleştirmek için işe yaramamaktadır. İsmi geçen cihazlarda demir oksit ya çok az ya da hiç bulunmamaktadır. Dekal baskı uygulamaları için lazer toner makineler kullanılmalıdır Yazıcıda bulunan yüksek demir içerikli tozlar laklı kâğıt üzerine düşük sıcaklıkta kolaylıkla yapışmakta ve en kısza süre içerisinde üzerindeki motifi seramik yüzeylere aktarma imkânı sağlamaktadır. Dekal baskı için üretilmiş iki uygulama sunan laklı kâğıt kullanılmaktadır. Yazıcıların içindeki Tonerlerdeki demir oranının yoğunluğu dekal yüzeylerin pişme derecesi çeşitlilik gösterebilmektedir. Bu sorunla

Karşılaşmamak için en ideal ve kullanışlı yöntem laklı kâğıdın uygulandığı seramik pişiriminin sır pişiriminden kullanılmakta olan derece miktarından oldukça aşağıda bir derecede uygulanmasıdır. Dekal uygulamaların yapıldığı yüzeylerin pişirimi sırasında ortama oldukça iyi bir havalandırma sağlanmalıdır. Dekal uygulamaların yapıldığı yüzeylerin yanması esnasında ortamda açığa çıkacak olan gaz sırası da etkileyebilmektedir. Dekal uygulamaların yapıldığı yüzeylerin pişirim sürelerinin en doğru sonucu vermesi için önce mutlaka denemeler yapılmalıdır.

ÖRNEK ÇALIŞMALAR







KAYNAKÇA

- ADALAN, T. (1976). *Toprak Sanatlarında Dekoratif Uygulama Yöntemleri*, Yeterlilik Tezi, İ.D.G.S. A.Y.D.S. Bölümü Seramik Kürsüsü, Ocak 1976, İstanbul.
- ALTUN, A. (1981). Günümüzde Ebru ve Bir Ebru Sanatçısı, *Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi*, S.12-13. İstanbul.
- ARITAN, A. S. (2002). *Türk Ebru Sanatı, Türkler*, S.12. Konya.
- ARSEVEN, C. E. (1983). *Sanat Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Bası Evi, Cilt II, İstanbul.
- ASLANAPA. O.(1976).*Türk Sanatı El Kitabı*, İnkılap Kitapevi, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara.
- AYSAN, Ş. (1987). “Serigrafi Nedir?”, *M.S.Ü.G.S.F. Resim Bölümü Serigrafi Atölyesi Yayımı*, İstanbul. S. 1.
- BARUTÇUGİL, H. (2001). *Suyun Rüyası*, İstanbul: Ebristan Yayınları.
- BARUTÇUGİL, H. (1999). *Renklerin Sonsuzluğu*.İstanbul.
- BİROL, İ. (2008).Türk Tezyini Sanatlarında Motifler Kubbealtı Neşriyat, S.169.
- BİNARK, İ. (1975). *Eski Kitapçılık Sanatlarımız*. Ayyıldız Yayınları. Ankara.
- BOZDAĞ, M. A. Kişisel Koleksiyonu, 2014.
- BOZDAĞ, T.Kişisel Koleksiyonu, 2013.
- CANSEVER, M. (1996). *Ebru Sanatı. Art-Decor*, S.44. İstanbul.
- CEVDET Paşa, A.(1984,125). *Kıyas-ı Enbiya ve Tevarih- i Hulefa*. Çile Yayınları
- ÇOKTAN, A. (1992). *Türk Ebru Sanatı*. İstanbul.

- ÇAĞATAY, N. (1992). *Ulusları ve Devletleri Tarihi*, S.55. Ankara.
- DERE, Ö. F. (2011). *Devlet-i Aliyye'den Günümüze Ebru Sanatı*, İstanbul: İnkılâp Yayın.
- DERMAN, Ç. (2008). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler* Kubbealtı Neşriyat, S.169.
- DERMAN, U. (1977). *Türk Sanatında Ebru*, İstanbul: Ak Yayınları.
- DERMAN, U. (1994). *Ebrunun Yapılışı ve Çeşitleri*. Bilim ve Teknik. S.316. Ankara.
- DERMAN, U. (1994). *Ebru Ustası Mustafa Düzgünman*. Antika. İstanbul.
- ELHAN, S. (1998). *Türk Ebru Sanatı*. Ankara: Murat Kitap ve Basım Yayınevi.
- ELHAN, S. (1997). *Ebru Sanatı. Türkiye'miz*. S.80.İstanbul.
- ERSOY, A. (1989). *Ebru Sanatı*, İstanbul: İlgı Yayınevi.
- ESİN, E. (2003). *Türk Sanatında İkonografik Motifler*.İstanbul:Kabalıcı Yayınevi.
- GÖKTAŞ, U. (1987). *Ebru Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları.
- GÖKTAŞ, U. (1986). *Son Ebru Ustası: Mustafa Düzgünman*. İstanbul: Türkiyemiz Yayınları.
- GÖRÜNÜR, L. (2006). *İTÜ Dergisi Sosyal Bilimler*. S. 59-68 Ankara.
- GÖKTAŞ, U. (1986). *Son Ebru Ustası: Mustafa Düzgünman*.Türkiyemiz.S.49. İstanbul.
- HARMAN, Ö. (1994), *İslam Ansiklopedisi*, C. 9. İstanbul.
- KARAAĞAÇ, K. (2006). *Seramikte Mekanik Baskı Yöntemleri*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik ve Cam Tasarımı Ana Sanat Dalı Seramik Tasarımı Programı, İstanbul.

- MANDIRACI, S. (1994). Ebru Sanatının Günümüzdeki Konumu Nedir? Geleceği Nasıl Daha İyi Olabilir? *Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri*, S.298. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- MÜLAYİM, S. (1982), Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1.Baskı Ankara.
- ÖNEY, G. (1987), İslam Mimarisinde Çini, Ada Yayınları, İstanbul.
- ÖZÇİMİ, S. (2009) T.C Konya Valiliği İl kültür ve Turizm Müdürlüğü, Levni'den Ebruya, Konya.
- ÖZÇİMİ, S. (1989). Hızır bin Abdullah ve Kitabı'l Edvar. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Ü. Sosyal Bilimler Ens. İstanbul .
- ÖZEN, M.E. (1985). Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü. İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi Basım Atölyesi. İstanbul.
- PAŞA, A.C. (1984) Kısas-ı Enbiya ve Tevarih-i Hulefa (Peygamberler ve Halifeler Tarihi), S.125, İstanbul: Çelik Yayınevi.
- ÖZÖNDER, H. (2009) Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü S.118.Konya.
- PEKMEZCİ, H. (1992). Tüm Yönleriyle Serigraf – İpek Baskı, S. 1, Ankara: İlke Yayıncılık.
- SHAHMAR, S. (2010). Osmanlı Ve İran Minyatürlerinde Figür Anlayışın Etnografik Açıdan İncelemesi, Yüksek Lisans Tezi
- SCOTT, P. (1994). “Ceramics and Print”, University of Pennsylvania, S. 77.
- SEVİM, S. S. (2003). *Seramik Dekorları*, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları No:1439, G.S.F. Yayınları No: 30, S. 212, Eskişehir.

- SUNGUR, N. (1994). SANAT ve Kimya Bir Arada: Ebru. Bilim ve Teknik. S.55.Ankara
- SÖNMEZ, G. (2007). Gelenekselden Günümüze Ebru, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- TANARSLAN, T. (1988). “*Bir Ebrucu Gözüyle Ebru Sanatı*”.Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi İstanbul: Antika Yayınları.
- TANARSLAN, T. (1194). Bilimsen Açından Ebru. Bilim ve Teknik. S.316
- TANRIKORUR, C. (1991). Ayin. DİA. C. 4, İstanbul, Ali Rıza Baskan Güzel Sanatlar Yayınları.
- T.C. KÜLTÜR BAKANLIĞI, (1999). 2000’li Yıllarda Türkiye’de Geleneksel Türk El Sanatlarının Sanatsal, Tarımsal ve Ekonomik Boyutu Sempozyum Bildirileri, Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları.
- TEKCAN, G.E. (2001). Türkiye’de Özgün Baskının Gelişimi, Yüksek Lisans Tezi, M.S.Ü.
- THOSS, N. (2009). “Printing with a Photocopier”, New Ceramics, Almanya, S. 2.
- TURAN, O. (1997). Türk Cihan Hakimiyeti Mefkûresi Tarihi, S.11.İstanbul.
- TİRYAKİ, Y. (2006). Türk Ebru Sanatı, S.27. İstanbul. Gözen Yayınları



IKSAD

Publishing House



ISBN: 978-625-7897-19-8