

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ŞANLIURFA İLİ KISAS YÖRESİ “*CEM FORMU*”NUN ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İsmail GÜNGÖR

Anabilim Dalı: Türk Müziği

Programı : Türk Müziği

OCAK 2011

ŞANLIURFA İLİ KISAS YÖRESİ “*CEM FORMU*”NUN ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İsmail GÜNGÖR

(415061005)

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 20 Aralık 2010

Tezin Savunulduğu Tarih : 25 Ocak 2011

Tez Danışmanı : Doç. Erol PARLAK (İ.T.Ü)

Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Adnan KOÇ (İ.T.Ü)

Yrd. Doç. Dr. M. Ali ÖZDEMİR (M.Ü)

OCAK 2011

ÖNSÖZ

Bu çalışma, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı, Türk Müziği Programı'nda yüksek lisans tezi olarak hazırlanmış bir tespit ve analiz çalışmasıdır.

Alevi-Bektaşî İnanıcı'nın en önemli ibadeti olan “*Cem*”ler, halk müziğimizin temel kaynakları içerisinde edebi ve müzikal anlamda çok önemli bir yere sahiptir. Tarihi süreç içerisinde Anadolu kültürünün şekillenmesine birçok açıdan etken olan bu inancın ibadetlerine -“*Cem*”lere- ait müzikal unsurların birinci dereceden kaynaklardan derlenerek incelenmesi, kayıt altına alınması ve analizlerinin yapılması noktasında, söz konusu inanç pratiklerinin kendine özgü zengin edebi ve müzikal içeriği ile geçmişten günümüze kadar düzenli olarak sürdürüldüğü “Kıyas Yöresi”, bu çalışmanın yapılacağı saha olarak seçilmiştir.

Günümüz Anadolu'sunda, Alevi-Bektaşî İnanıcı'nın yaşatıldığı önemli yerleşim merkezlerinden birisi olan Kıyas Yöresi'ndeki müzik kültürünün, bu kültürün temel kaynakları arasında yer alan “*Cem*”lerin, yörede “*muhabbet*” adı ile anılan çeşitli âşık meclislerinin ve bu ortamların içerisinde şekillenmiş olan âşıklık müessesesinin üzerine yazılmış referans değeri taşıyabilecek kaynakların yetersizliği, henüz mevcut olan bu özellikli verilerin yitip gitmeden önce kayıt altına alınmalarını zorunlu hale getirmiştir.

Çalışmamın bütün aşamalarında değerli fikirleriyle yol gösterip her türlü desteği sağlayan başta tez danışmanım Doç. Erol Parlak'a, çalışmalarından feyiz aldığım sevgili hocalarım San. Öğr. Gör. Süleyman Şenel'e, Doç. Gürcan Koçan'a, Prof. Songül Karahasanoğlu'na, Doç. Serpil Mürtezaoğlu'na, Kıyaslı Âşık Dertli Divani'ye (Veli Aykut), sevgili ağabeylerim Ahmet Koçak ve Esen Uslu'ya, Söylemezoğlu Ocağı'ndan Çorum-Alacalı Güzel Dede'ye (Adıgüzel Erbaş), Yusuf Erbaş'a, saha çalışmalarımız sırasında büyük yardımları olan Kıyaslı Âşık Kul Ahmet (Ahmet Aykut) ve ailesine, Erdal Erzincan ve Mercan Erzincan'a, Ayfer Karakaya-Stump'a, Karabey Aydoğan'a, sesli ve görüntülü verilerin kayıt altına alınmasında büyük katkıları olan ve belgesel çalışmamızın yönetmenliğini yapan Engin Ayça ve Mustafa Kemal Korkmaz'a, kameraman Turgut Çelikkartal ve Taşkın Taşdemir'e, sevgili Zafer Özgentürk'e, Erkan Kaya'ya, Erkan Çanakçı'ya, Erdem Çıplak'a, Tarkan Duran'a ve Temmuzcan Uğurlu'ya, sıra arkadaşlarım Eray Cömert'e ve Rıza Kılıç'a ve emeği geçen tüm dostlarıma sonsuz teşekkürler.

Aralık, 2010

İsmail GÜNGÖR

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
KISALTMALAR	vii
ŞEKİL LİSTESİ	ix
TABLO LİSTESİ	xi
ÖZET	xiii
SUMMARY	xv
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Amacı	7
1.2. Literatür Özeti	7
1.3. Araştırmanın Yöntemi	8
1.4. Hipotez	14

2. TARIHİ YÖNDEN ALEVİLİK, ALEVİLİĞİN DÜŞÜNSEL KAYNAKLARI, ALEVİ-BEKTÂŞİ İNANCI, ALEVİ-BEKTÂŞİ EDEBİYATI VE MÜZİĞİNİN VE “CEM” İBADETLERİ	19
2.1. “Alevî” Kelimesi İle İlgili Etimolojik Yaklaşımlar	19
2.2. Tarihi Yönden Alevilik ve Aleviliğin Düşünsel Kaynakları İle İlgili Yaklaşımlar	26
2.3. Alevi-Bektaşî İnancı’nın Düşünsel Dinamikleri Üzerine Genel Bir Yaklaşım	42
2.4. Alevi-Bektaşî Edebiyatı ve Müziği’nin Tarihçesi	48
2.4.1. Alevi-Bektaşî Müziği’nde “Tür” Düşünüşü	62
2.5. “Cem” İbadetleri	72
2.5.1. “Cem” Kelimesi İle İlgili Etimolojik Yaklaşımlar	72
2.5.2. “Cem” İbadetlerinin Tarihçesi	72
2.5.3. Anadolu Coğrafyası’nda “Cem” İbadetlerinin Görüldüğü Yörelere ve “Cem” Çeşitleri	74
3. KISAS YÖRESİ “CEM FORMU”NUN ANALİZİ	79
3.1. Kısas Yöresi “Cem Âşıklığı” Geleneği	79
3.2. Kısas Yöresi “Cem” İbadetlerinde Yer Alan Ritüellerin Genel İşleyişi ve Kısas Yöresi “Cem Formu”	80
3.3. Kısas Yöresi “Cem Formu”nun Analizi	106
3.3.1. “Balım Sultan Muhabbeti”nde/Ritüeli’nde İcra Edilen Repertuar Unsurlarının Müzikal Analizi	106
3.3.2. “On İki Hizmet” Ritüelleri’nde İcra Edilen Repertuar Unsurlarının Müzikal Analizi	125
3.3.2.1. Çerağ (Delil) Ritüeli	125
3.3.2.2. Semah Ritüeli	134
4. SONUÇ VE ÖNERİLER	243
KAYNAKLAR	267
KİŞİSEL GÖRÜŞMELER.....	269
EKLER	271
A. ŞANLIURFA İLİ KISAS YÖRESİ “CEM” KAYDI	271
ÖZGEÇMİŞ	273

KISALTMALAR

A.g.e.	: Adı geçen eser
Bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
Dr.	: Doktor
Krş.	: Karşılaştırınız
Prof.	: Profesör
Doç.	: Doçent
Yrd. Doç. Dr.	: Yardımcı Doçent Doktor
Öğr. Gör.	: Öğretim Görevlisi
San. Öğr. Gör.	: Sanatçı Öğretim Görevlisi
S.	: Sayfa
San.	: Sanatçı
THM	: Türk Halk Müziği
TMDK	: Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
Vb.	: Ve benzeri
Vd.	: Ve diğerleri

ŞEKİL LİSTESİ

- Şekil 3.1: “Bugün Erenlere Kurban Serim Meydanda Meydanda” [Peşrev] adlı eserin dizi oluşumu 106
- Şekil 3.2: “Hizmet Edelim Gerçeğe” [Deyiş] adlı eserin dizi oluşumu 112
- Şekil 3.3: “Yüzüm Süre Süre Geldim Dergâha” [Deyiş] adlı eserin dizi oluşumu .. 119
- Şekil 3.4: “Hata Ettim Hüda Yaktı Delili” [Delil Duvaz-1 İmamı], “Ali’ m Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır” [Duvaz-1 İmam], “Muhammed Mustafa da Dost Dost Hem Mürtezayı” [Duvaz-1 İmam] adlı eserlerin dizi oluşumu 125
- Şekil 3.5: “Miraç Okudu Cebrail” [Miraçlama + Semah (Çark)] adlı eserin dizi oluşumu 134
- Şekil 3.6: “Ali’ m Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır” [Duvaz-1 İmam] adlı eserin dizi oluşumu 146
- Şekil 3.7: “Bugün Yasta Gördüm Zülf-ü Siyahı” [Has Nenni Semahı (AğırlamaYürütme)], “Derdim Ondur Çün Dokuzun Diyemem Ağ Yâre Ben” [Semah (Çark)] adlı eserlerin dizi oluşumu 149
- Şekil 3.8: “Hakk Muhammed Ali Dostum” [Tevhid] adlı eserin dizi oluşumu 159
- Şekil 3.9: Nota No. 1 “Bugün Erenlere Kurban Serim Meydanda Meydanda” [Peşrev], “Hizmet Edelim Gerçeğe” [Deyiş]“Yüzüm Süre Süre Geldim Dergâha” [Deyiş] adlı eserlerin notası 192
- Şekil 3.10: Nota No. 2 “Hata Ettim Hüda Yaktı Delili” [Delil Duvaz-1 İmamı], “Ali’ m Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır” [Duvaz-1 İmam], “Muhammed Mustafa da Dost Dost Hem Mürtezayı” [Duvaz-1 İmam] adlı eserlerin notası 199
- Şekil 3.11: Nota No. 3 “Miraç Okudu Cebrail” [Miraçlama+Semah (Çark/ Pervaz/ Yeldirme)] adlı eserin notası 216
- Şekil 3.12: Nota No. 4 “Ali’ m Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır” [Duvaz-1 İmam] adlı eserin notası 217
- Şekil 3.13: Nota No. 5 “Bugün Yasta Gördüm Zülf-ü Siyahı” [Has Nenni Semahı (Ağırlama-Yürütme)], “Derdim Ondur Çün Dokuzun Diyemem Ağ Yâre Ben” [Semah (Çark/ Pervaz/ Yeldirme)] adlı eserlerin notası 228
- Şekil 3.14: Nota No. 6 “Hakk Muhammed Ali Dostum” [Tevhid] adlı eserin notası242

TABLO LİSTESİ

- Tablo 3.1** : “Bugün Erenlere Kurban Serim Meydanda Meydanda” [Peşrev] adlı eserin usûl tablosu 108
- Tablo 3.2** : “Bugün Erenlere Kurban Serim Meydanda Meydanda” [Peşrev] adlı eserin analitik form tablosu 109
- Tablo 3.3** : “Bugün Erenlere Kurban Serim Meydanda Meydanda” [Peşrev] adlı eserin form tablosu 110
- Tablo 3.4** : “Hizmet Edelim Gerçeğe” [Deyiş] adlı eserin usûl tablosu 113
- Tablo 3.5** : “Hizmet Edelim Gerçeğe” [Deyiş] adlı eserin analitik form tablosu . 115
- Tablo 3.6** : “Hizmet Edelim Gerçeğe” [Deyiş] adlı eserin form tablosu 117
- Tablo 3.7** : “Yüzüm Süre Süre Geldim Dergâha” [Deyiş] adlı eserin usûl tablosu 120
- Tablo 3.8** : “Yüzüm Süre Süre Geldim Dergâha” [Deyiş] adlı eserin analitik form tablosu 121
- Tablo 3.9** : “Yüzüm Süre Süre Geldim Dergâha” [Deyiş] adlı eserin form tablosu 123
- Tablo 3.10** : “Hata Ettim Hüda Yaktı Delili” [Delil Duvaz-1 İmamı], “Ali’ m Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır” [Duvaz-1 İmam], “Muhammed Mustafa da Dost Dost Hem Mürtezayı” [Duvaz-1 İmam] adlı eserlerin usûl tabloları 127
- Tablo 3.11** : “Hata Ettim Hüda Yaktı Delili” [Delil Duvaz-1 İmamı], “Ali’ m Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır” [Duvaz-1 İmam], “Muhammed Mustafa da Dost Dost Hem Mürtezayı” [Duvaz-1 İmam] adlı eserlerin analitik form tablosu 129
- Tablo 3.12** : “Hâtâ Ettim Hüdâ Yaktı Delîli” [Delîl Duvaz-1 İmamı], “Ali’ m Hasan Hüseyin Zeynel-i Bâkır” [Duvaz-1 İmam], “Muhammed Mustafâ da Dost Dost Hem Mürtezâyı” [Duvaz-1 İmam] adlı eserlerin form tablosu ... 131
- Tablo 3.13** : “Miraç Okudu Cebrail” [Miraçlama + Semah (Çark)] adlı eserin usûl tablosu 136
- Tablo 3.14** : “Miraç Okudu Cebrail” [Miraçlama + Semah (Çark)] adlı eserin analitik form tablosu 137
- Tablo 3.15** : “Miraç Okudu Cebrail” [Miraçlama + Semah (Çark)] adlı eserin form tablosu 141

Tablo 3.16 : “Ali’ m Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır” [Duvaz-ı İmam] adlı eserin usûl tablosu	146
Tablo 3.17 : “Ali’ m Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır” [Duvaz-ı İmam] adlı eserin analitik form tablosu	147
Tablo 3.18 : “Ali’ m Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır” [Duvaz-ı İmam] adlı eserin form tablosu	147
Tablo 3.19 : “Bugün Yasta Gördüm Zülf-ü Siyahı” [Has Nenni Semahı (AğırlamaYürütme)], “Derdim Ondur Çün Dokuzun Diyemem Ağ Yâre Ben” [Semah (Çark)] adlı eserlerin usûl tabloları	151
Tablo 3.20 : “Bugün Yasta Gördüm Zülf-ü Siyahı” [Has Nenni Semahı (AğırlamaYürütme)], “Derdim Ondur Çün Dokuzun Diyemem Ağ Yâre Ben” [Semah (Çark)] adlı eserlerin analitik form tablosu	153
Tablo 3.21 : “Bugün Yasta Gördüm Zülf-ü Siyahı” [Has Nenni Semahı (AğırlamaYürütme)], “Derdim Ondur Çün Dokuzun Diyemem Ağ Yâre Ben” [Semah (Çark)] adlı eserlerin form tabloları	155
Tablo 3.22 : “Hakk Muhammed Ali Dostum” [Tevhid] adlı eserin usûl tablosu	161
Tablo 3.23 : “Hakk Muhammed Ali Dostum” [Tevhid] adlı eserin analitik form tablosu	163
Tablo 3.24 : “Hakk Muhammed Ali Dostum” [Tevhid] adlı eserin form tablosu ..	165

ŞANLIURFA İLİ KISAS YÖRESİ “*CEM FORMU*”NUN ANALİZİ

ÖZET

“Şanlıurfa İli Kısas Yöresi “*Cem Formu*”nun Analizi” konu başlığı ile ele aldığımız bu çalışmanın giriş bölümünde; Kısas Yöresi’nin tarihçesi ve yörede yaşayan AleviBektaşî topluluğunun inanç temelli müzik kültürü ile ilgili genel bilgiler verilmiş, ardından çalışmanın amacı, konuyla ilgili literatür özeti, çalışmanın yöntemi ve öne sürülen hipotezler maddeler halinde açıklanmıştır.

Çalışmamızın ilk bölümünde, “*Alevî*” kelimesi ile ilgili etimolojik yaklaşımlar, tarihsel yönden Alevilik ve Aleviliğin düşünsel kaynakları, Alevi-Bektaşî İnancı’nın düşünsel dinamikleri, Alevi-Bektaşî Edebiyatı ve Müziği’nin tarihçesi, Alevi-Bektaşî Müziği’nde “*Tür*” düşüncüsü, “*Cem*” kelimesi ile ilgili etimolojik yaklaşımlar, “*Cem*” ibadetlerinin tarihçesi, Anadolu Coğrafyası’nda “*Cem*” ibadetlerinin görüldüğü yöreler ve “*Cem*” çeşitleri ile ilgili bilgiler açıklanmıştır.

Çalışmamızın ikinci bölümünde, Kısas Yöresi’ndeki “*Cem Âşıklığı*” geleneği, Kısas Yöresi’nde ve bu yöreye yakın bölgelerde yapılan “*Cem*” ibadetlerinde yer alan ritüellerin genel işleyişleri gibi konular ele alınmış, söz konusu işleyiş sonucunda

ortaya çıkan bütüncül yapı ise öncelikli olarak Kıyas Yöresi “*Cem Formu*” olarak tanımlanmıştır. Bu doğrultuda, Kıyas Yöresi’nde yapılan “*Cem*” ibadetlerinin içerisinde yer alan ritüellere ait repertuar unsurları, söz konusu repertuarın içerisindeki sıralanışları ve birbirleri ile bağlantılı olarak icra edilişleri göz önünde bulundurularak bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirilmiş ve Kıyas Yöresi “*Cem Formu*” tanımlamasının içinde ele alınmıştır. Sonrasında, bu repertuar unsurlarının ses sahaları, usûl yapıları, müzikal biçimleri/ formları ve edebi özellikleri, analitik düzlemde tek tek irdelenmiş ve analiz edilmiştir. Yapılan analizlerden elde edilen veriler, yazılı metinlerle, şekillerle, tablolarla ve sahadan derlenen olan repertuar unsurlarının notalı örnekleri ile açıklığa kavuşturularak ortaya konulmuş ve böylece sonuç bölümüne gidilmiştir.

Sonuç bölümünde, çalışmanın bütün kısımlarından elde edilen genel çıkarımlar ve öneriler maddeler halinde verilmiş, ardından, Kıyas Yöresi “*Cem Formu*”nu oluşturan eserlerin analitik analiz tabloları bir bütün olarak tekrar ortaya konulmuştur.

Çalışmanın ekler bölümünde ise derlenen eserlerin görüntülü ve sesli kayıtları, dijital ortamda kayıt altına alındıkları halleri ile verilmiştir.

THE ANALYSIS OF “*CEM FORM*” IN KISAS REGION OF ŞANLIURFA PROVINCE

SUMMARY

In the introduction part of this study; titled under 'The Analysis of “*Cem Form*” in Kısas Region of Şanlıurfa Province', general information is given on both the region's history and the faith based musical culture of Alevi-Bektaşî people of the region. Next; the goal of the study, the literal summary of the subject, the method of the study and the hypothesis put forward are explained step by step.

In the first part of the study; etymological approaches on 'Alevi' concept, historical dimensions and spiritual sources of 'Alevi', intellectual dynamics of 'Alevi-Bektaşî' faith, the history of 'Alevi-Bektaşî' literature and music, 'type' perception in 'AleviBektaşî' music, etymological approaches on 'Cem' concept, the history of 'Cem' rituals, the regions of Anatolian geography in which 'Cem' rituals are spotted and the types of 'Cem' rituals are explained.

In the second part of our study; the subjects like the tradition of '*Cem Aşıklığı*' and the mechanisms of the 'Cem' worship rituals in Kısas region and neighbouring areas are discussed. The unique structure, as an outcome of the mentioned mechanisms, is named as '*Cem Form of Kısas Region*'. In this sense, the repertoire elements in 'Cem' worship rituals are evaluated structurally with their arrangement and how they are performed in that repertoire, and considered within the definition of '*Cem Form of Kısas Region*'. Afterwards; the instrument and vocal areas, the structure of rhythmic patterns, musical forms - and their literal features, of these repertoire elements are examined thoroughly on an analytical basis. The data obtained from the analysis is clarified with written texts, images, charts and the 'noted' samples of the repertoire elements collected from the field. Thus we reached a conclusion.

General outcomes obtained from the whole study and suggestions are given as articles in the conclusion part. Next, the analytical charts of the musical works that create '*Cem Form of Kısas Region*' are displayed as a whole.

Audiovisual records of the collected (musical) works are given in the appendix part of the study.

1. GİRİŞ

Alevi-Bektaşî İnancı'nın en önemli ibadeti olan “*Cem*”ler, ihtiva ettikleri ritüellere¹ ait özellikli müzikal unsurlar açısından, literatürde, halk musikisi, âşık musikisi ve tekke musikisi olarak adlandırılan müziklerin temel kaynakları içerisinde edebî ve müzikal anlamda çok önemli bir yere sahiptir. Tarihsel süreç içerisinde, Orta Doğu'dan Balkanlar'a kadar uzanan geniş bir coğrafyada ve özellikle de Anadolu'da, dinî-siyasi, sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik alanlar itibariyle derin izler bırakmış olan bu inancın pratiklerine -“*Cem*”lere- ait müzikal unsurların incelenmesi ve analizlerinin ortaya konulması noktasında, çalışma sahası olarak Anadolu Coğrafyası'nın güneydoğusunda yer alan Kısas Yöresi seçilmiştir.

Şanlıurfa ilinin 12 kilometre güneydoğusunda, Harran Ovası'nın başlangıcında bulunan Kısas Beldesi, bugün yaklaşık olarak 5000 nüfuslu bir yerleşim merkezidir. Kısas adının kaynağı hususunda çeşitli görüşler bulunmakla birlikte, konunun uzmanları arasında kabul görmüş olan en yaygın fikir, bu ismin Antik Helen Uygarlığı'nın Anadolu'da yaratmış olduğu etkileşimin sonucunda ortaya çıkmış olduğu yönündedir. Bununla birlikte, Kısas adının kaynağı hususunda birçok söylence ve varsayım da mevcuttur. Kısas Beldesi'nin tarihi ve kuruluşu hakkında da kesin bir bilgi olmamakla birlikte, uzmanların büyük bir çoğunluğuna göre; mevcut yazılı kaynaklar arasında Kısas adının yer aldığı en eski eser, 11. ve 12. yüzyıllarda Anadolu'da yaşamış olduğu bilinen Ermeni tarihçi Urfalı Mateos'un “*Vekayi-Nâme*” adlı tarih günlüğüdür. Halil Atılgan ve Mehmet Acet'in yazmış oldukları “*Harran'da Bir Türkmen Köyü Kısas*” adlı kitapta, bu konuyla ilgili şu tespitlere yer verildiği görülüyor:

“Mehmet Özbek'in IV. Uluslar arası Folklor Kongresi'nde “Urfa'da Gözden Uzak Bir Alevî Köyü ve Halk Musikisi” adlı tebliğinde; Kısas adından ilk bahseden kaynak, Urfalı Mateos'tur” (Atılgan, Acet, 2001: 16).

Özbek'in tespitlerinin paralelinde, Mateos'un, M.S. 1065–1066 yıllarında Selçuklu kumandanı Sâlâr-ı Horasan'ın Urfa üzerine yapmış olduğu bir seferi anlatırken, Urfa civarında bulunan “*Ksaus*” adında bir yerleşim merkezinden bahsettiği görülüyor:

¹ “Dinsel inançlar, kutsal şeylerin doğasıyla dile gelen temsillerdir, ritüeller ise, kutsal bir nesne ya da kavram karşısında nasıl davranılması gerektiğini gösteren davranış kurallarıdır (Koç, 2008: 21)”.

“Aynı yılda zalim ve kana susamış Slar-Horasan, tekrar Urfa memleketine geldi ve Çalap üzerine yürüdü. Oranın muhtelif yerlerinde şiddetli katliâmlar icra etti ve birçok insanı da esarete sürükledi. Sonra Deb denilen kaleye karşı yürüdü, oranın halkını kâmilen kılıçtan geçirdi, sonra da Ksaus denen yere gelip karargâh kurdu. Urfa da bulunan 4,000 atlı ve piyade Roma askeri, Türklere karşı yürüyüp Ksaus’e yakın bir yer olan Tılag’a geldiler” (Mateos, 1987: 127).

Uzmanlara göre; bu konuyla ilgili mevcut yazılı kaynaklardan bir diğeri de, 13. yüzyılda Anadolu’da yaşamış olduğu bilinen Süryani tarihçi Gregory Abû’l-Farac’ın yazmış olduğu “*Abû’l-Farac Tarihi*” adlı siyasi-dinî tarihtir. Bar Hebraeus adıyla da tanınan Gregory Abû’l-Farac, Süryanice yazmış olduğu siyasi-dinî tarihte, 11. yüzyılın başında Romalılar tarafından bugünkü Urfa dolaylarına yapılmış olan bir seferi anlatırken, “*Aksas*” adında bir yerleşim merkezinin yağmalandığından bahseder:

“Romalılar 1343 (m. 1032) ve Arapların 422 (m. 1030) yılının sonbaharında Edesse’ye girdiler. *Nâsır -ü-d- devle*, Michael’e bir elçi göndererek onu şu şekilde muaheze etti:

“*Halep’e karşı iki defa yürümekten ne kazandınız ki, şimdi de Edess’aya göz dikiyorsunuz? Size dostça nasihatim, adamlarınızı alıp buradan çıkmaktır. Gitmezseniz Arap ordusundan neler çekeceğinizi göreceksiniz*”. Michael de şu cevabı verdi: “*biz Edessa’yı harp ile almadık. Onu meşru sahibinden satın aldık. Onun elinizde kalacağını bilsem iade ederim. Fakat Maaddilerin, Nümezir oğullarının onu bırakmayacaklarını biliyorum*”. Michael Arapları hor görmekle beraber Edesse’ye 10.000 atlı gönderdi ve buradaki harap yerleri yaptırdı. Romalılar

Edesse’den etrafa saldırıyor ve Aksas, Harran ve Serug taraflarını yağma ediyorlardı” (Abû’lFarac, 1987: 289–290).

Yukarıda yer alan her iki tarihi verinin de 11. yüzyıla işaret etmesi ve söz konusu yerlerin isimleri arasındaki benzerlik, öncelikli olarak bizi, Urfalı tarihçi Mateos’un “*Vekayi-Nâme*” adlı tarih günlüğünde bahsettiği “*Ksaus*” ile “*Abû’l-Farac Tarihi*”nde adı geçen “*Aksas*”ın, aynı yerler oldukları sonucuna ulaştırabilir. Bu sonuçtan yola çıkarak, günümüzde Kısas olarak bilinen bu beldenin, her iki tarihi veri içerisinde de birbirine benzer şekilde isimlendirilen bu yerlerle aynı yerleşim merkezi olduğu çıkarımında da bulunulabilir. Ve bütün bu bilgiler doğrultusunda, mevcut yazılı kaynaklar içerisinde Kısas Yöresi’nin tarihine ait bilinen en eski verilerin, M.S. 11. yüzyıla dayandığı da söylenebilir. Ancak, yukarıdaki verilerin hiçbirinde, tarihte “*Ksaus*” veya “*Aksas*” olarak adlandırılan bu yerlerde kimlerin yaşadığına dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Dolayısıyla, 11. yüzyılın ilk yarısında vuku bulmuş olan savaşları konu alan bu tarihi veriler üzerinden, o dönem itibarıyla söz

konusu yörede yaşayan toplulukların hangi dine veya inançsal yapıya mensup olduklarına dair herhangi bir sonuca ulaşmak ta mümkün görünmemektedir. Bu noktada, yukarıdaki verilerden hareketle ulaşılabilecek sonuçlardan biri; Türklerin M.S. 1065–1066 yıllarında bu bölgeye geldikleridir. Bir diğer sonuç ise tarihte vuku bulmuş olan bu savaşların taraflarından Selçukluların, Arapların ve Kürtlerin; Müslüman, Romalıların ise Hıristiyan olduklarıdır. Bu sonuçların dışında, yukarıdaki tarihi veriler üzerinden hareketle, bugün bu yörede yaşayan Alevi-Bektaşî topluluğunun, 11. yüzyıl civarında bu bölgede olduğu ile ilgili herhangi bir savın öne sürülebilmesi mümkün görünmemektedir. Bununla birlikte, uzmanların bir bölümüne göre; Alevilik ve Alevilik türevi inanç sistemlerine sahip olan heterodoks topluluklar, ilk olarak 11. yüzyılın sonlarında Anadolu'ya gelmişlerdir. Türk nüfusun, Anadolu'nun doğu ve güneydoğu bölgelerine ilk olarak M.S. 1071'deki Malazgirt zaferinden sonra gelmiş oldukları yönündeki hâkim görüşle de örtüşen bu temel yaklaşıma göre; göçebe Türkmen boyları Alevilik ve Alevilik türevi inanç sistemlerine sahiplerdi ve sayıca Selçuklu Devleti'nin yönetim kademesinde bulunan Sünnî unsurlardan daha kalabalıklardı. Bu sebeple, ele geçirilen topraklar üzerinde tam bir hâkimiyet sağlanabilmesi adına, 11. yüzyıldan itibaren Selçuklular tarafından geliştirilen iskân politikaları doğrultusunda kademeli bir şekilde Anadolu'nun bu bölgelerine yerleştirilmişlerdi. Sonuç olarak, tam bir kesinlik içermemekle birlikte, yukarıdaki savdan hareketle bugün Kısas Yöresi'nde yaşayan Alevi-Bektaşî topluluğunun 11. yüzyılın sonunda veya 12. yüzyıl içerisinde, Selçuklular tarafından bu bölgeye getirildikleri düşünülebilir. Fakat bu noktada, söz konusu toplulukların Anadolu'ya 1071'den çok önce gelmiş oldukları yönünde çeşitli fikirlerin ve öne sürümlerin bulunduğu da göz ardı edilmemelidir. Öte yandan, yakın bir tarihe kadar köy statüsünde olan Kısas Beldesi'ne ait m.1519 tarihli bir isim listesine² ve Urfa ve çevresindeki yerleşim birimlerine ait m.1565 tarihli vergi listesi defterinden bir yaprağa³, Atılğan ve Acet'in aynı adlı kitabında yer vermiş oldukları görülmektedir.

Bu isim listesinden hareketle şu tespitler yapılmıştır:

² “Kısas Köyü’ne ait 1519 tarihli isim listesi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. ; Halil Atılğan-Mehmet Acet, “*Harran’da Bir Türkmen Köyü Kısas*”, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları: 2713, I. Baskı, s. 9, Ankara 2001.”

³ Urfa ve çevresindeki yerleşim birimlerine ait 1565 tarihli vergi listesi defterinden alınan yaprak hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Halil Atılğan-Mehmet Acet, a.g.e. , s. 10-12, I. Baskı, Ankara 2001.

“1519 tarihli Osmanlı arşivlerindeki bilgi ve belgelere göre K1sas'ta 72 hane, her hanede de 7–8 nüfus yaşamaktaydı. Bunlara Muvali deniliyordu. Muvaliler Türk'tü. K1sas ve çevresinde Muvalilerden başka Araplar da yaşamaktaydı” (Atılğan, Acet, 2001: 7).

Atılğan ve Acet, m.1519 yılına ait isim listesi üzerinden yaptıkları tespite göre; “*Muvali*” olarak tanımlanan unsurların Türk olduklarını vurgulamışlardır. Ancak, tarihte Emeviler tarafından Arap olmayan Müslümanları nitelemek maksadıyla kullanılmış olan bu kelime, sadece Müslüman Türk unsurları değil, genel itibariyle Arapların dışında kalan ve İslam dinini kabul etmiş bütün etnik grupları nitelemek için kullanılmıştır. Dolayısıyla, m.1519 tarihli bu isim listesinden hareketle, o dönemde K1sas'ta bulunan “*Muvali*”lerin sadece Türk unsurlar olduğu sonucuna ulaşamaz. Bununla birlikte, aynı adlı kitapta, bugün K1sas'ta yaşayan Alevi-Bektaşî toplumunun tarihi geçmişine dair bir tespite de yer verilmiştir:

“Muvaliler K1sas'ı terk ettikten sonra, Horasan Türklerinden İmam Zeynel Abidin'in torunlarından Seyit Ahmet 1600–1650 yılları arasında aile efradıyla K1sas'a gelip yerleşir. K1sas'ı yurt edinen Seyit Ahmet kısa zamanda arazileri değerlendirerek ekip biçmeye başlar. Seyit Ahmet'in K1sas'ta olduğu duyulunca; Mardin'den, (Karakeçili aşiretinden dört kardeş) Suriye Türkmen Culapı'ndan, Rakka'dan, Urfa şehir merkezinden göç eden Alevi Bektaşîler de K1sas'a gelip yerleşirler” (Atılğan, Acet, 2001: 13).

Kitabın yazarlarından Mehmet Acet (K1saslı Âşık Sefai) tarafından aktarılmış olduğu anlaşılan bu sözel bilgi ile ilgili olarak herhangi bir referans veya dipnot belirtilmemiştir. Söz konusu sözel bilginin K1sas Yöresi'nden bir âşık tarafından aktarılmış olması durumu, öncelikle bu anlatının bir sözel tarih metni olarak değerlendirilmesini gerektirse de, bu anlatı üzerinden, bugün K1sas Beldesi'nde yaşayan Alevi-Bektaşî topluluğunun ilk olarak M.S. 1600 civarında bu bölgeye gelmiş oldukları yönünde kesinleşmiş bir sonuca ulaşılması mümkün görünmemektedir. Ayrıca, yukarıdaki anlatının içerisinde Horasan Türklerinden biri olarak bahsedilen “*İmam Zeynel Abidin*”in, Alevi-Bektaşî İnanıcı'nda “*On İki İmam*”ların dördüncüsü olarak kabul edildiği bilinmektedir ve kendisinin Horasanlı bir Türk olmadığı da aşikârdır. Bu noktada, konuyla ilgili bazı temel tarihi gerçeklikler açısından çelişkili verilerin bulunduğu bu anlatının, olası gerçekliğini sarsan yanlış bir bilgi içerdiği de görülmektedir.

Diğer yandan, günümüz Anadolu'sunda Alevi-Bektaşî İnanıcı'nın yaşatıldığı önemli yerleşim merkezlerinden birisi olan K1sas Beldesi'nde, nüfusun beşte birine yakını

Sünni Müslüman unsurların oluşturduğu görülmektedir. Kısas Beldesi'nde yaşayan Alevi-Bektaşî topluluğunun sahip olduğu inanç farklılıkları ve bu farklılıkların sebep olduğu kültürel ayrışmalar, söz konusu topluluğun gerek Kısas Beldesi'nde ve gerekse Kısas Beldesi'nin çevresinde yaşayan Sünni Müslüman unsurların dinî ve sosyo-kültürel etkilerinden büyük oranda izole olmasına neden olmuştur. Ve bu durum, salt bugünün sosyo-dinamikleri üzerinden açıklanamaz. Bu sebeple, bugün itibariyle birçok açıdan içine kapalı bir sosyal yapı olarak mevcudiyetini koruyan Kısas Beldesi'ndeki Alevi-Bektaşî topluluğunun, tarihsel süreç içerisinde de aynı yapısal özellikleri sergilediği öngörülebilir. Bu bağlamda, söz konusu topluluğun, sahip olduğu îtikadî ve sosyo-kültürel değerleri tarihi süreç içerisinde kendi bünyesindeki çeşitli dinamiklerle ayakta tutabilmesi ve bu değerlerin büyük bir bölümünü de sözlü kültür öğeleriyle kuşaktan kuşağa aktarabilmiş olması, adeta yukarıda değindiğimiz öngörüye doğrular niteliktedir. Kısas Beldesi'ndeki îtikadî ve sosyo-kültürel değerlerin sözlü kültür öğeleriyle aktarımı noktasında mevcut olan en önemli kaynaklar, şüphesiz ki; öncelikli olarak bu yöredeki “*Cem*”ler, bu “*Cem*”ler içerisinde şekillenmiş olan âşıklık müessesesi ve bu âşıklar arasında tertip edilen çeşitli âşık meclisleri -*yörede “muhabbet” adı ile anılan-* gibi unsurlardır. Yörede, bu gelenek içerisinde yetişmiş olan âşıklara “*Cem Âşıkları*” da denmektedir. Öte yandan, bugün itibariyle Anadolu'nun diğer yörelerinde yaşayan birçok Alevi-Bektaşî topluluğu tarafından çeşitli sebeplerden dolayı devam ettirilemediği bilinen “*Cem*”lerin, Kısas Beldesi'nde yaşayan Alevi-Bektaşî topluluğu tarafından günümüzde hâlâ düzenli şekilde sürdürülüyor olması durumu, bütün Anadolu Coğrafyası içerisinde Kısas Yöresi'ni birçok açıdan özellikli bir konuma da taşımaktadır. Ve bu süreklilik durumu, aynı zamanda bu inanç pratiklerinin ve bugün Kısas Yöresi'nde yaşayan Alevi-Bektaşî topluluğunun tarihi geçmişine dair özellikli verilere de işaret etmektedir. Bu noktada, söz konusu geçmişin kökenlerini, Kısas Yöresi'ndeki Alevi-Bektaşî topluluğunun Anadolu'nun iç ve doğu bölgelerinde birçok yönden etkin bir rol üstlenmiş olan Alevi ocakları⁴ ile olan tarihi ilişkileri içerisinde aramak mümkün

⁴ Burada kullanılan “*Ocak*” kelimesi, Alevi-Bektaşî İnanççı'nda Hz. Ali'nin soyundan geldiğine inanılan ve bu yönüyle kutsiyet atfedilen sülalelerin veya bu sülalelere mensup bireylerin – “*Dedelerin*”- ve onlara bağlı toplulukların – “*Talıplerin*”- oluşturduğu îtikadî ve sosyal bir kurumdur. Dedeler için Anadolu'nun çeşitli yörelerinde “*Ocakzade*”, “*Ocakoğlu*”, “*Seyid*” gibi tabirler kullanılmaktadır. Konumuzun dışına taşmamak için bu ocakların isimlerini ve konumlarını yukarıda belirtmedik. ⁵

Hacı Bektaş Veli Dergâhı sürecinde Evlad-ı Resul olmayıp (Hz. Ali'nin soyundan gelmeyen) Postnişinin (Mürşid) icazetiyle yol hizmeti yürüten kişiye verilen unvandır. Aynı hizmeti yürüten ve

olabilir. Zira Alevi-Bektaşî İnanıcı'nda, “*Cem*”ler bu ocaklardan icazet –*bir çeşit temsil yetkisi*- almış “*Dedeler*” veya “*Babalar*”⁵ tarafından yönetilirler. Konumuzun dışına çıkmamak için, tarihi kökenleri ve bugünkü konumu itibariyle son derece karmaşık olan bu hususu, ayrıca incelemek üzere başka bir çalışmamıza ve konun uzmanlarına bırakıyoruz. Öyle ki; bu konuyla ilgili mevcut yazılı kaynakların sınırlılığı, sadece Kısas Yöresi'nin genel tarihine ve bugün Kısas Beldesi'nde yaşayan Alevi-Bektaşî topluluğunun tarihi geçmişine dair sorunların değil, bütün yönleriyle geniş bir alana yayılmış Alevilik konusunda karşımıza çıkan birçok problemin çözümünü de, bilimsel bir metodoloji üzerinden incelenmesi zor bir düzleme taşımaktadır. Öte yandan, konuyla ilgili problemlerin çözümü noktasında, sadece mevcut belgelere sıkı sıkıya bağlı bir tarihçilik anlayışıyla da hareket edilmemeli, toplumsal bellek içerisinde geçmişten günümüze kadar yer tutabilmiş ve bazı temel tarihi gerçekliklerle çelişmeyen sözel bilgiler de göz önünde bulundurulmalıdır. Bu yönüyle adeta bir tür sözel tarih metni olarak değerlendirilmesi gereken bu sözel bilgiler bütünü üzerinden öne sürülen varsayımlar, bilimsel bir yaklaşımla tekrar gözden geçirilmeli ve değerlendirilmelidir. Bununla birlikte, konuyla ilgili mevcut yazılı kaynakların yetersizliği, Kısas Yöresi'nde yapılacak arkeoloji ve din antropolojisi çalışmalarının da önemine işaret etmektedir. Yeni verilerin elde edilebilmesi ve mevcut verilerin geçerliliklerinin sorgulanabilmesi noktasında gerekli olan bütün bu çalışmaların, bu hususlarda yapılacak araştırmalara kaynaklık etmeleri, konuyla ilgili problemlerin bilimsel bir zemin üstünde çözümlenebilmesi yönünde önem taşıyan muhtemel sonuçlar doğuracaktır. Ayrıca, kişisel arşivlerde yer alması muhtemel belgelerin – *yazma eserler, icazetnâmeler*⁵ v.s gibi- de araştırılması ve gün yüzüne çıkarılması da gerekmektedir. Bütün bu olası belgelerin zayi olmadan önce

Evlad-ı Resul olan kişilere ise “*Dede*” denir (Dertli Divani ile yapılan kişisel görüşmeden alınan notlar, 12.10.2008/Ankara). Ancak, “*Babalık Makamı*” ile ilgili farklı yaklaşımlar –*Trakya bölgesinde yaşayan bazı Alevi-Bektaşî topluluklarının Babaların Hz. Ali'nin soyundan geldiklerine inanması gibi*- da bulunmaktadır (Esen Uslu ile yapılan kişisel görüşmeden alınan notlar, 10.10.2009/İstanbul). “*Baba*”: Alevi inancında “*Talip*” ile “*Pir*” arasındaki ilişkileri düzenleyen kişidir (Hamza Aksüt'le yapılan kişisel görüşmeden alınan notlar, 12.11.2010). Alevi-Bektaşî İnanıcı içerisinde “*Bababgan Kolu*” olarak bilinen kesimde, “*Babalık Makamı*” farklı anlamlandırılmaktadır. Buna göre “*Baba*”; nasip almış yani belli bir mertebeye gelmiş olan dervişler arasından, “*Halifebabalar*” tarafından yapılan seçimle tayin edilen kişilere verilen unvandır. Bu kişilerin tayin edilmesi esnasında, Hz. Ali'nin soyundan gelmiş olmalarına yönelik bir nitelik taşımları zorunlu değildir (Ahmet Koçak ile yapılan kişisel görüşmeden alınan notlar, 5.10.2009/İstanbul).

⁵ Alevi-Bektaşî İnanıcı'nda, yol hizmetlerinin (dinî hizmetler) yürütülmesi için belli makamlar –*bazı ocaklar, Hacı Bektaş Dergâhı ve bazı tekkeler gibi*- tarafından “*Dede*”lere verilen belgelerdir. Bu belgeler, içerikleri itibariyle, söz konusu hizmetlerin yürütülmesi için verilen temsil yetkisini ve bu temsil yetkisinin verildiği kişiye ait bazı soy ve şecere bilgilerini içerirler.

tespit ve tasnif edilebilmeleri, bu konuyla ilgili problemlerin çözümü noktasında büyük önem arz etmektedir.

1.1. Araştırmanın Amacı

1. Araştırmanın birincil amacı; Kısas Yöresi'ndeki “*Cem*”lerin içerisinde yer alan ritüellere ait özellikli müzikal unsurların bir araya gelerek oluşturdukları Kısas Yöresi “*Cem Formu*” ile ilgili verileri, bilimsel bir perspektif doğrultusunda incelemek ve analiz etmektir.
2. Bu doğrultuda, öncelikli olarak söz konusu müzikal unsurların bir bütün olarak ele alınması amaçlanmış ve bu unsurlara ait analizlerin de bütünsel bir çerçeveye ortaya konulması hedeflenmiştir.
3. Bununla birlikte, Anadolu'nun çeşitli yörelerinde ve Anadolu Coğrafyası dışında kalan bazı bölgelerde yaşayan Alevi topluluklarının, “*Cem*” ibadetleri hususunda yapılacak müzikal analiz çalışmalarına dair çeşitli önermelerde bulunabilecek bir model oluşturulması da hedeflenmiştir.
4. Bu araştırma üzerinden, söz konusu müzikal unsurların tespit edilmesinin yanında, yapılan analizlerden elde edilen çıkarımların, günümüz halk müziği teorisi, terminolojisi, genel icrası ve repertuarı içerisinde yer alan çeşitli sorunların çözümlenebilmesi yönünde kullanılması da amaçlanmıştır.

1.2. Literatür Özeti

1. Yapılan literatür araştırmasında, ilk olarak Alevi-Bektaşî İnanıcı ve “*Cem*” ibadetleri ile ilgili yerli ve yabancı kaynaklar taranmış ve bu araştırmanın sonucunda, Alevi-Bektaşî İnanıcı'na dair yapılmış olan tarihi, inançsal ve sosyolojik çalışmaların geniş bir sahaya yayılmış olduğu tespit edilmiştir.
2. Öte yandan, “*Cem*” ibadetleri hususunda yapılmış olan sınırlı sayıda çalışma saptanabilmiş ve söz konusu çalışmalarda konunun genel olarak îtikâdî ve felsefi yönden ele alındığı görülmüştür. Sonuç olarak, “*Cem*” ibadetlerinin içerisinde yer alan ritüellere ait müzikal unsurların bir bütün olarak ele alındığı ve analiz edildiği bilimsel bir çalışma tespit edilememiş, dolayısıyla Kısas Yöresi'ndeki “*Cem*” ibadetlerinin müzikal analizleriyle ilgili herhangi bir kaynak da bulunamamıştır.

3. Ancak, mevcut literatürde, söz konusu müzikal unsurlardan bazılarının incelendiği çalışmalara da rastlanmıştır. Bu çalışmaların bir kısmında, “*Cem*”lerin içerisinde yer alan müzikal unsurların müstakil olarak değerlendirildiği ve analiz edilmiş olduğu saptanmıştır. Bu kaynaklarda yer alan eksikliklerin giderilmesi ve konuyla ilgili sorunların çözümü noktasında, öncelikli olarak tündengelim yaklaşımı üzerinden kurgulanmış bilimsel bir metodoloji oluşturmak gerekmektedir. Zira bütüne -“*Cem*” ibadetlerinin içerisinde yer alan repertuar unsurlarının tümü- ait parçaların bütünden bağımsız veriler olarak değerlendirilmesi ve söz konusu müzikal unsurlara ait analizlerin bu doğrultuda yapılacak olması, bu husustaki sorunların çözümlenememesine sebep olacaktır.

4. Literatürde yer alan başka bir eksiklik ise Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerine verilen halk ağzı adlandırmaların ne çeşit bir mantığa sahip olduklarının yeterince sorgulanmamış olmasıdır. Bu noktada, konuyla ilgili problemlerin çözümü adına, araştırmacıların yapmış oldukları saha çalışmalarında bizzat birinci el kaynaklardan derlemiş oldukları yöresel veriler büyük önem arz etmektedir. Öyle ki; halk ağzı adlandırmaların, söz konusu müzikal unsurlarda yer alan edebî ve müzikal hususiyetlerle birinci dereceden bir ilişkiye sahip oldukları aşikârdır. Bu müzikal unsurların müzik sahası dâhilinde doğru tanımlanabilmesi ve anlamlandırılabilmesi için, edebî ve müzikal hususiyetleri itibariyle taşıdıkları özelliklerin analiz edilmesi ve bu hususiyetlerle halk ağzı adlandırmaların nasıl bir ilişkiye sahip olduklarının irdelenmesi de gerekmektedir.

1.3. Araştırmanın Yöntemi

1. Bu araştırmanın yapılmasına dair oluşturulan yöntem içerisinde, ilk olarak literatür araştırması esnasında tespit edilen ve yerli ve yabancı kaynakların - *AleviBektaşî İnanç ve “Cem”ler hususunda yapılmış tarihi, inançsal ve sosyolojik çalışmalar*- taranmasından elde edilen veriler incelenmiştir. Bu verilerin değerlendirilmeleri sonucunda elde edilen bilgiler, araştırmamızla ilgili çalışmanın yazılması hususunda birinci dereceden önem arz etmiştir. Ardından, bazı yönleriyle konumuzla ilgili olan kitap ve makaleler de incelenmiş, bu kitap ve makalelerden elde ettiğimiz veriler de çalışmamıza kaynaklık etmeleri açısından kullanılmışlardır. Ayrıca, bu kitap ve makalelerin dışında, konuları itibari ile farklı fakat yörede

çalışılmış diğer kaynaklar da ele alınmış ve bu kaynakların içerisinde konu ile ilgili bölümler tespit edilerek taranmıştır.

2. Bununla birlikte, literatür araştırması esnasında Alevi-Bektaşî Müziği ürünleri ile ilgili tespit edilen bir adet müzikal analiz çalışması çeşitli eksiklikleri göz önünde bulundurularak yeniden taranmış, bu ve benzeri içerikteki kaynakların her biri yaklaşım metotları açısından tek tek incelenmiştir. Bu noktada, söz konusu çalışmalardan elde edilen veriler tekrar değerlendirilmiş ve bütün bu değerlendirmelerden elde edilen sonuçlar, literatürde var olan çeşitli eksikliklerin giderilmesi yönünde değerlendirilmiştir.

3. Mevcut literatür içerisinde, “*Cem*” ibadetlerinde yer alan ritüellere ait müzikal unsurların tümüyle ele alındığı ve analizlerinin de bu yönde yapıldığı bilimsel bir kaynak tespit edilemediği, dolayısıyla Kısas Yöresi’ndeki “*Cem*”lerin içerisinde yer alan ritüellere ait müzikal unsurların analizlerinin yapıldığı herhangi bir çalışma da bulunamadığı için, bu hususta karşılaşılan sorunların çözümlenebilmesi adına sosyal bilimlerin önerdiği çeşitli mülakat teknikleri *katımlı ve katımsız gözlem gibi* kullanılmıştır. Bu bağlamda, ilk olarak, Kısaslı Âşık Dertli Divani⁶ ile mülakatlar yapılmıştır. Bu mülakatlar esnasında, Kısas Yöresi’ndeki “*Cem*”lerin içerisinde yer alan ritüellere ait müzikal unsurlar, bağlama eşliğinde, kendisi ile beraber bizzat icra edilmiş ve bütün bu mülakatlardan ve birlikte yapılan icralardan elde edilen veriler, çalışmamıza kaynaklık etmeleri açısından sesli ve görüntülü olarak kayıt altına alınmışlardır. Ayrıca, Kısaslı Âşık Dertli Divani ve “*Serçeşme Dergisi*”nin yazı işleri müdürü Ahmet Koçak’ın kişisel arşivlerinden de yararlanılmış, Kısas Yöresi’ndeki “*Cem*”lere ait sesli ve görüntülü kayıtların bulunduğu bu arşivlerde yer alan veriler de tek tek incelenmiştir. Bu noktada, elde edilen sonuçlar çalışmanın yazılması esnasında kaynaklık etmeleri açısından değerlendirilmiştir.

4. Ardından, saha çalışması ile bizzat kaynak araştırması yapılmış, görsel ve işitsel kayıtlar elde edebilmek ve derleme çalışmaları yapabilmek için 2010 yılının Ocak ayı içerisinde Kısas Yöresi’ne gidilmiştir. 30 Ocak 2010 tarihinde Kısas’ta yapılan “*Görgü Cemi*”, sekiz kişilik profesyonel bir çekim ekibi tarafından görsel ve

⁶ 1962 yılında Şanlıurfa-Kısas’ta doğan Âşık Dertli Divani (Veli Aykut)’nin dedesi Kısaslı Ahmet Baba, babası Kısaslı Âşık Büryani Baba’dır. Dertli Divani mahlası, kendisine 16 yaşında iken, Hacı Bektaş Veli evlatlarından Bektaş Ulusoy tarafından verilmiştir (Dertli Divani ile yapılan kişisel görüşmeden alınan notlar, 12.10.2008/Ankara).

işitsel olarak kayıt altına alınmış ve Kısas Yöresi'ndeki "Cem"lerin içerisinde yer alan ritüellere ait özellikli müzikal unsurlar, bizzat yerinde tespit edilmiştir. Tespit edilen müzikal unsurların tamamı öncelikli olarak bir bütünün –Kısas Yöresi "Cem Formu'nun- parçaları olarak ele alınmış ve analizlerinin yapılması esnasında bu bütünlük içerisinde değerlendirilmişlerdir.

5. Bununla birlikte, alan çalışmaları sırasında "Cem" topluluğunun bireyleriyle, yöredeki diğer âşıklarla ve "Cem"lerde "Zakirlik"⁷ yapan kişilerle de çeşitli mülakatlar yapılmıştır. Mülakatlar esnasında bu kişilere, Kısas Yöresi'ndeki "Cem"lerin içerisinde yer alan müzikal unsurlarda var olan inanç öğeleri, bu inanç öğelerinin müzikal aktarımı, aktarılanların anlamsal içerik ve ifadelerine dair teknik detayların onlar tarafından nasıl ifade edildiği ve bütün bu anlamsal içeriğin onların sosyal yaşamlarını ne şekilde etkilediği hususlarında çeşitli sorular sorulmuştur. Açık ve kapalı uçlu, yerel ifadelerin kullanıldığı ve zaman zaman yönlendirici nitelikte olan bu sorulardan elde ettiğimiz cevaplar ve bu cevaplardan yola çıkarak ulaştığımız analitik çözümler, araştırmamızla ilgili çalışmanın yazılmasına en temel noktalarda kaynaklık etmişlerdir.

6. Yapılan bütün araştırmalardan ve saha çalışmalarından elde edilen veriler karşılaştırılmış ve Kısas Yöresi'ndeki bütün "Cem" çeşitlerinin içerisinde, edebî ve müzikal hususiyetleri itibariyle benzer repertuar unsurlarının bulunduğu tespit edilmiştir. 2010 sensinde Kısas Yöresi'nde yapılan "Görgü Cem'i"ne dair kayıt altına almış olduğumuz ve derlediğimiz repertuar unsurlarının, Ahmet Koçak'ın, 2000 senesinde Kısas Yöresi'nde kayıt altına almış olduğu bir "Muhabbet Cem"inin içerisindeki repertuar unsurları ile hemen hemen aynı olması, bu tespiti doğrulayan verilerden biridir. Bu noktada, Ahmet Koçak'ın 2000 senesinde Kısas Yöresi'nde kayıt altına almış olduğu "Muhabbet Cem"i, daha eski bir tarihe ait olması sebebiyle analiz çalışmasının örneklemini olarak tercih edilmiş ve çalışmamızın analiz bölümü, bu "Muhabbet Cem"inin içerisinde yer alan müzikal unsurların analizlerinin ortaya konulması ile sınırlandırılmıştır.

⁷ Alevi-Bektaşî İncancı'nda on iki hizmet sahiplerinden birisi olan zakirler, "Cem"lerde, bağlama eşliğinde "Deyiş", "Duvaz-ı İmam", "Semah", "Miraçlama" ve "Tevhit" çalıp söylerler. Zakirler topluluğu genellikle en az üç kişiden oluşur (Dertli Divanı ile yapılan kişisel görüşmeden alınan notlar, 12.10.2008/Ankara).

7. Bununla birlikte, söz konusu eserlerin analizleri ile ilgili veriler, yazılı metinlerle, şekillerle, çeşitli tablolarla ve sahadan derlenmiş olan repertuar unsurlarının notalı örnekleri ile açıklığa kavuşturularak ortaya konulmuştur. Eserlere ait nota örnekleri; Şanlıurfa İli Kısas Yöresi “*Muhabbet Cemi*” başlığı altında, önce A ve B olmak üzere iki ana ritüel grubunun repertuar unsurları olarak ikiye ayrılmış, bu ana ritüel grubunun içerisinde birbirleri ile bağlantılı/ ardı ardına icra edilen eserlere ait nota örnekleri bir tek nota numarası ile ifade edilmiştir. Ardından, her bir nota numarasının alt başlıkları 1, 2, 3... gibi numaralandırmalarla sıralanmış, bu numaraların karşısına ise eserlerin ilk mısraında yer alan güfteler ve köşeli parantez içerisinde bu eserlerin halk ağzı adlandırmaları ile tür/çeşit isimleri yazılmıştır:

A) Balım Sultan Muhabbeti’nde/ Ritüeli’nde İcra Edilen Repertuar Unsurları

Nota No: 1

- 1) Bugün erenlere kurban serim meydanda meydanda [Peşrev]
- 2) Hizmet edelim gerçeğe [Deyiş]
- 3) Yüzüm süre süre geldim dergâha [Deyiş]

B) On İki Hizmet Ritüelleri’nde İcra Edilen Repertuar Unsurları

B.1) Çerağ (Delil) Ritüeli

Nota No: 2

- 1) Hâtâ ettim Hüda yaktı delîli [Delîl Duvaz-1 İmamı (Duvaz-1 İmam)]
- 2) Ali’m Hasan Hüseyin Zeynel-i Bâkır [Duvaz-1 İmam]
- 3) Muhammed Mustafâ da dost dost hem Mürtezâyı [Duvaz-1 İmam]

B.2) Semah Ritüeli

Nota No: 3

Miraç okudu Cebrail [Miraçlama + Semah (Çark/ Pervaz/ Yeldirme)]

Nota No: 4

Ali’m Hasan Hüseyin Zeynel-i Bâkır [Duvaz-1 İmam]

Nota No: 5

- 1) Bugün yasta gördüm zülfü siyahı [Has Nenni Semahı (Ağırlama + Yürütme)]

2) Derdim ondur çün dokuzun diyemem ağ yâre ben [Semah (Çark/ Pervaz/ Yeldirme)]

Nota No: 6

Hakk Muhammed Ali dostum [Tevhid]

Yukarıda yer alan ritüellere ait müzikal unsurlar, “*Cem*” içerisinde icra edildikleri haliyle notaya alınmışlardır. Bu doğrultuda, birleri ile bağlantılı/ardı ardına icra edilen eserler arasında final çizgisi –*portenin sonuna çekilen ve eserin sona erdiği anlamına gelen çift çizgi*- kullanılmamıştır. Bununla birlikte, eserlerin arasında yer alan duaların –*Gülbeng*- yerleri ve bu dualardan sonra yapılan uygulamaların içerikleri, portelerin altındaki metinlerle özetlenerek tasvir edilmeye çalışılmıştır. Böylece, bütün bir “*Cem*” boyunca uygulanan ritüellerin ve bu ritüellere ait repertuar unsurlarının nasıl bir işleyiş içerisinde icra edildiği açıklığa kavuşturulmaya çalışılmış, Kıyas Yöresi “*Cem Formu*” olarak tanımladığımız müzikal bütün porte üzerinde de ortaya konmak istenmiştir.

8. Derlenen eserlerin notaları yazılırken donanımda *Sol* anahtarı kullanılmış ve âşıkların karar sesi, portenin ikinci aralığında yer alan *La* tonu üzerinden belirlenmiştir. “*Cem*” ibadeti boyunca bütün eserler aynı karar sesi üzerinden icra edildiği için, eserlerin notaları yazılırken referans alınan *La* karar tonu ile ilgili herhangi bir değişiklik yapılmamıştır. Bununla birlikte, âşıkların vokal ve enstrüman icralarındaki gerçek karar tonlarını ortaya koymak amacıyla, notaların yer aldığı ilk sayfanın sağ üst köşesinde bu karar tonlarının diyaazon karşılıkları gösterilmiştir. Bu sebeple, aynı karar tonuna sahip olan bir adet vokal ve çöğürün ve onların bir oktav altında olan iki adet bağlamanın gerçek karar tonları *Fa* anahtarının kullanıldığı iki ayrı porte üzerinde gösterilmiştir.

9. Derlenen eserlerin notalı örnekleri ile ilgili bazı transkripsiyon işaretleri kullanılmıştır. Bunlardan “*A) Balım Sultan Muhabbeti’nde/ Ritüeli’nde İcra Edilen Repertuar Unsurları*” ana başlığının altında yer alan Peşrev örneğinin, son ölçüsündeki en son motifin üstünde bulunan transkripsiyon işareti; \cap -*matematikte, kümelerin kesişim alanlarını ve bu alanlar içerisinde yer alan ortak elemanları ifade etmek için kullanılan işaret*-, ifade ettiği motifin, Peşrev ile Peşrev’e bağlanan Deyiş örneğinin kesişim noktası olduğunu belirtmek için kullanılmıştır. Bununla birlikte, bu anlamı güçlendirmek için söz konusu Deyiş örneğinin 1. ölçüsünde yer alan ilk

motifin üstüne de $\{\emptyset\} = \cap$ işareti konulmuştur. Tek başına kullanıldığında matematikte boş küme anlamına gelen $\{\}$ veya \emptyset işaretlerinden farklı olarak; yine matematikteki anlamı ile paralellik teşkil edecek şekilde, bir elemana sahip olan bu kümenin $\{\emptyset\}$ işareti ile gösterilmesinin sebebi $\{\emptyset\} = \cap$ eşitliğidir. Buna göre; söz konusu Deyiş örneğinin 1. ölçüsünde, (...) işareti içerisinde gösterilen ilk motif, bir onarım notu *–zâkirlerin, âşıkların veya kaynak kişinin çalmadığı, bazen de çalmayı unuttuğu düşünülen müzikal birimler-* olarak yazılmış, böylece, bu motif ile Peşrev örneğinin son ölçüsünde yer alan son motifin aynı motifler olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Ayrıca, Peşrev'e bağlanan Deyiş örneğindeki ilk motif, (...) işareti içerisinde gösterilerek, ilgililer tarafından eserin icra edilmesi halinde dikkate alınmaması gerektiği de ifade edilmeye çalışılmıştır. Öte yandan, bu çalışmanın diğer nota örneklerinde yer alan (...) işaretlerinin tamamı birer tamir notu hüviyetindedir.

10. Derlenen eserlerin analizleri ile ilgili veriler, öncelikle söz konusu ritüellere ait repertuar unsurlarının bağlı oldukları repertuar içerisindeki sıralamaları ve bağlantılı olarak icra edilişleri göz önünde bulundurularak ele alınmıştır. Sonrasında, bu repertuar unsurlarının ses sahaları, güftelerine göre usûl yapıları, güfte yapılarına göre şekillenmiş analitik müzikal formları ve salt müzik cümleleri ve buna benzer müzikal birimler üzerinden şekillenmiş olan müzikal formları analiz edilmiş ve edebî özellikleri de *–uyak düzenleri, hece durakları ve sayıları-* irdelenmiştir. Derlenen eserlerin güfte yapılarına göre şekillenmiş analitik müzikal formlarına dair analizler için kullanılan formüllerin içerisinde yer alan sembollerin *– A, a, a², B, b, C, c, X, x gibi-*, aynı eserlerin müzikal form tablolarında yer alan benzer sembollerle karıştırılmaması için gerekli bilgi, ilgili bölümdeki form tablosunda dipnot⁸ olarak verilmiştir. Zira eserlerin güfte yapılarına göre şekillenmiş müzikal formlarına dair yapılan analitik analizler için kullanılan formüllerin *– analitik form tablolarının içerisindeki formüller-* içerisinde yer alan semboller, müzik cümlelerinin kodlandığı tablolardaki *-form tabloları-* gibi sadece müzik cümlelerini ve benzer birimleri değil, bu müzik cümleleri ile eserlerin edebî yapılarında mevcut olan çeşitli birimlerin *– Kıt'a, Beyit, mısra, terennüm, nakarat gibi...-* arasındaki müzikal ilişkiyi *–genel bir deyişle; bir eserin edebî ve müzikal yapısı içerisinde yer alan birimlerin arasında mevcut olan ilişkilerin birleşim ve kesişim noktalarını-* de ifade etmektedir. Sözgelimi;

⁸ Bkz: Tablo 3.3.1.3: “Bugün erenlere kurban serim meydanda meydanda” adlı eserin form tablosu.

3.3.1 no.lu başlık altında ele alınan Peşrev örneğinin analitik form tablosunda⁹ yer alan a² simgesi, hem bu eserin 8. ölçüsündeki müzik cümlecğini hem de Peşrev örneğinin 1. mısraında bulunan ilk 8 hecelik edebî birimi ifade etmektedir. Oysa bu esere ait olan aynı 8. ölçü, sadece müzik cümlelerinin ve benzer birimlerin temel alındığı form tablosunda bir müzik cümlecğini kodlamak maksadıyla a simgesi ile ifade edilmiştir.

11. Son olarak, bu araştırma ile ilgili elde edilen bütün verilerin, bu veriler üzerinden ulaşılan sonuçların ve önerilerin, maddeler ve tablolar halinde ortaya konulduğu sonuç bölümüne gidilmiştir.

12. Derlenen eserlerin notalı örneklerinin ve bu örneklere dair ortaya konulan analiz verilerinin karşılaştırmalı olarak incelenebilmesi için, konuyla ilgili sesli ve görüntülü kaydın bilgilerine ve kendisine, bu çalışmanın ekler bölümünde DVD formatında basılmış haliyle yer verilmiştir.

1.4. Hipotez

1. Kıyas Yöresi'ndeki “*Cem*”lerin, bu yöredeki Alevi-Bektaşî topluluğu tarafından tarihin derinliklerinden günümüze kadar taşınması ve bugün itibarıyla de düzenli olarak devam ettiriliyor olması, sadece bu inanç pratiklerinin içerisindeki inanç temelli değerlerin değil, bu değerlere ait sosyo-kültürel verilerin ve müzikal unsurların da geçmişten günümüze aktarımını sağlamıştır. Adeta birer arkeolojik bulgu niteliği taşıyan bütün bu müzikal unsurların incelenmesi ve analiz edilmesi, öncelikli olarak Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerinin edebî ve müzikal hususiyetleri itibarıyla doğru tanımlanabilmesi bakımından önemlidir. Bu analizlerden elde edilecek olan özellikli veriler, günümüz halk müziği teorisi, terminolojisi, genel icrası ve repertuarı içerisinde yer alan sorunların çözümüne yönelik yaklaşımların yeniden ele alınması noktasında da önem arz etmektedir.

2. “*Cem*” ibadetleri, gerek yapısal ve gerekse biçimsel –*biçim/ form*- anlamda, ihtiva ettikleri çeşitli ritüeller ve bu ritüellerden bazılarına ait özellikli repertuar unsurları üzerinden şekillenmiş inanç pratikleridir. Bu ritüellere ait olan söz konusu

⁹ Bkz: Tablo 3.3.1.2: “*Bugün erenlere kurban serim meydanda meydanda*” adlı eserin analitik form tablosu.

repertuar unsurlarının, ritüellerin uygulanması ile paralellik teşkil edecek şekilde belirli bir sıralama takip edilerek birbirleri ile bağlantılı –*bazen birbirlerinin ardı ardına, bazen de belli duaların ve sıralı ritüel uygulamalarının ardından-* icra edilmesi sonucunda ortaya çıkan bütüncül müzikal kurgu, aynı zamanda ibadetin aşamalarını, başka bir deyişle “*Cem*”in çatısını oluşturur. Günümüz dünyasında, özellikle Anadolu’nun iç, doğu ve güneydoğu bölgelerinde ve bu bölgelere komşu olan çeşitli yörelerde –*Şanlıurfa-Kıyas Yöresi, Maraş-Nurhak Yöresi ve Gaziantep, Diyarbakır, Malatya, Tunceli, Erzincan, Sivas, Tokat, Çorum illerinin çeşitli yöreleri gibi...*- yaşayan Alevi-Bektaşî topluluklarının “*Cem*” ibadetleri içerisinde mevcut olan bu bütüncül müzikal kurgu, bazı ritüellerin uygulanmasında görülen farklılıkların –*“Cem” ibadetlerinin çeşitleri ve içeriklerine göre değişkenlik gösteren bazı ritüellere ait repertuar unsurlarının “Cem” repertuarına eklenmesi sonucunda ortaya çıkan farklılıklar veya Anadolu’daki çeşitli Alevi ocaklarının “Cem” ibadetleri içerisinde yer alan ritüellere ait repertuar unsurlarının “Cem” repertuarındaki sıralanışlarında görülen farklılıklar gibi...*- ve söz konusu ritüellere ait repertuar unsurlarının sahip oldukları yöresel ve bölgesel farklılıkların –*melodik ve ritmik farklılıklar, üslup ve tavır farklılıkları, ağız, şive, lehçe ve dil farklılıkları gibi...*- dışında, genel olarak benzer bir içyapıya ve kuruluşa, dolayısıyla benzer bir dış yapıya –*forma/ biçime-* sahiptir. Bütün bu repertuar unsurlarının belirli bir amaç doğrultusunda, belirli bir sıralama ile ve çoğunlukla aynı karar tonu üzerinden normatif şekilde icra edilmesi sonucunda ortaya çıkan müzikal bütün, genel bir bakış açısıyla “*Cem Formu*” özelde ise Kıyas Yöresi “*Cem Formu*” olarak tanımlanabilir.

3. Kıyas Yöresi’nde yapmış olduğumuz saha çalışmasında, yöre halkı ve “*Cem*” topluluğunun bireyleri tarafından “*Balım Sultan*¹⁰ *Muhabbeti*” olarak adlandırılan ritüele ait müzikal unsurlardan birinin, bağlı bulunduğu ritüelin içerisinde yer alan

¹⁰ “Mürsel Bali oğlu Balım Sultan (1473–1516) (Yürükoğlu, 1998: 257)”. Alevi-Bektaşî İnancı’nda yaygın bir kabulle Pir-i Sâni (İkinci Pir) olarak görülür ve bazı tarihçilere göre, Bektaşî tarikatının kurucusudur.

diğer müzikal unsurlardan -“*Değiş*”¹¹ ya da “*Nefes*”¹² gibi- farklı şekilde isimlendirildiği -“*Peşrev*”¹³ veya “*Peşref*” gibi- tespit edilmiş ve farklı güfteleri olan bir şiirin, tespit edilen bu müzikal unsurun ezgisiyle icra edildiği de saptanmıştır. Yapılan mülakatlardan elde edilen veriler doğrultusunda, “*Peşrev*” veya “*Peşref*” olarak adlandırılan bu müzikal unsurların “*Balım Sultan Muhabbeti*”nin içerisindeki repertuar elemanlarının en başında yer aldığı bilgisine ulaşılmıştır. Bu noktada, tespit edilen müzikal unsurlar (güfteleri *Bugün Erenlere Kurban* ve *Gaipten Delil Getirdin* sözleri ile başlayan ve aynı “*kalıp ezgiyle*”¹⁴ icra edilen) derlenmiş ve çalışmamamızın içerisinde bu müzikal unsurlardan birinin analizine yer verilmiştir. Ardından, bu hususta yaptığımız literatür taraması ve arşiv analizleri sonucunda, Öğr. Gör. Melih Duygulu’nun¹⁵, 1997’de yayımlanan “*Alevi Bektaşî Müziğinde Değişler*” adlı kitabının içerisinde de, aynı şekilde adlandırılan bir örneğe yer verildiği saptanmıştır. Duygulu’nun, 1991’de, Kısas Yöresi âşıklarından Âşık Dertli Divani (Veli Aykut), Âşık Kul Halil (Halil Elveren) ve Âşık Celâli (Veli Göncü)’den derlediği bu örnek¹⁶ (güftesi *Allah Allah Sen Dururken* sözleri ile başlayan), tıpkı saha çalışması esnasında tespit ettiğimiz diğer örnekler gibi “*Peşref*” olarak kayıt altına alınmıştır. Derlediğimiz örneklerde karşılaştığımız kalıp ezginin, Duygulu’nun, aynı adlı kitabında yer alan “*Peşref*” örneğinin ezgisiyle büyük ölçüde örtüştüğü ve farklı güftelerin bu kalıp ezginin üzerine döşendiği tespit edilmiştir. Ayrıca, mevcut literatürde, Anadolu’nun muhtelif yörelerinde “*Peşrev*” veya “*Peşref*” adı ile anılan çeşitli müzikal unsurların derlenmiş veya saptanmış olduğu görülmüş, öte yandan,

¹¹ “Türk halk müziği ve edebiyatında türkü, mani, koşma gibi nazım şekilleriyle yazılan veya söylenen ezgili şiir türlerinin genel adı olan *değiş*, Türkçedeki “-de” köküne “-mek” masdarının eklenmesiyle oluşan *demek* fiilinden türetilmiş bir sözcüktür (Duygulu, 1997: 1)”. *Değiş* hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Melih Duygulu, *Alevî-Bektaşî Müziğinde Değişler*, İstanbul 1997.

¹² “*Nefes*, Tasavvuf edebiyatı ve müziğinde –dolayısıyla Bektaşî edebiyat ve müziğinde– didaktik (öğretici) yönü ağır basan, daha çok dinsel içeriği bulunan, Bektaşî inançlarını açık ve samimi bir tarzda ifade eden şiirlerin genel adıdır (Onatça, 2007: 49–50)”.

¹³ “Farsça’da; “önde giden, yol gösteren”, anlamlarına gelen *pîşrev* (Ferhengi Ziyâ, 1984:527; Şemseddin Sâmî, 1317/M.1901–1902:367), çeşitli dönem musiki kaynaklarında da sözü edilen en eski musiki türlerinden biridir (Şenel, 2007: 139)”. *Peşrev* hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Süleyman Şenel, *Kastamonu’da Âşık Fasılları Türler /Çeşitler /Çeşitlemeler*, Kastamonu Valiliği İl Özel İdaresi Yayını:12. , I. Cilt İnceleme. , s. 139–147. , İstanbul 2007.

¹⁴ “Burada “kalıp ezgi” tâbiri ile özellikle âşık sanatında benzer edebî yapı ve konulara bağlı olarak tercih edilen, kimi zaman dialektal andırışlar ve yöresel tavır/üslûp ve ritm yönünden karakteristik özellikler taşıyan ve mutlak surette gelenekten gelen anonim ezgileri kastettiğimizi belirtelim (Şenel, 2007: 98)”.

¹⁵ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Etnomüzikoloji Bölüm Başkanı.

¹⁶ *Peşref* notası hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Melih Duygulu, *Alevî-Bektaşî Müziğinde Değişler*, s. 208. , İstanbul 1997.

gerek literatürde ve gerekse muhtelif arşivler içerisinde, Kısas Yöresi'ndeki “*Cem*”lerden başkaca, Anadolu'nun diğer yörelerinde yapılan “*Cem*”lerde “*Peşrev*” veya “*Peşref*” adıyla anılan herhangi bir müzikal unsurun bulunmadığı da tespit edilmiştir. Bütün bu veriler ve tespitler doğrultusunda, Kısas Yöresi'ndeki “*Cem*”lerin içerisinde yer alan ve “*Peşrev*” veya “*Peşref*” adı ile anılan bu müzikal unsurların, gerek Kısas Yöresi'ndeki “*Cem*” ibadetlerinin içerisindeki işlevleri ve gerekse isimlendirilmelerine dair sahip oldukları özellikleri itibariyle, sadece bu yörenin “*Cem*”lerine has repertuar elemanları oldukları sonucuna ulaşılmıştır. Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerine verilen halk ağzı adlandırmaların ne çeşit bir mantığa sahip oldukları noktasında sorgulanması gereken bir veri olan “*Peşref*” veya “*Peşrev*”, araştırmacıların yapmış oldukları saha çalışmalarında bizzat birinci el kaynaklardan derlemiş oldukları yöresel terminolojinin büyük önem taşıdığını göstermektedir. Bu sebeple, söz konusu müzikal unsurlarda yer alan edebî ve müzikal özelliklerle birinci dereceden ilgili olan halk ağzı adlandırmaların muhakkak irdelenmesi ve bu adlandırmaların edebî ve müzikal özelliklerle hangi noktalarda iç içe geçmiş olduklarının tespit edilmesi gerekmektedir. Böylece, AleviBektaşî Müziği ürünlerinin müzikal “*Tür*” düşünüşü içerisinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceği gibi hususların açıklığa kavuşturulması yönünde yaklaşımlar da geliştirilebilir. Ve kanaatimizce, bu yaklaşımlar üzerinden ulaşılacak sonuçlar, edebiyatçıları ve müzik bilimcileri öteden beri meşgul eden “*Tür*” düşünüşü ile ilgili kuramsal çerçevenin genişletilmesine de katkı sağlayacaktır.

2. TARİHİ YÖNDEN ALEVİLİK, ALEVİLİĞİN DÜŞÜNSEL KAYNAKLARI, ALEVİ-BEKTÂŞÎ İNANCI, ALEVİ-BEKTÂŞÎ EDEBİYATI VE MÜZİĞİNİN VE “CEM” İBADETLERİ

2.1. “Alevî” Kelimesi İle İlgili Etimolojik Yaklaşımlar

Aslı Arapça olan ve çoğulu “Aleviyye” ya da “Aleviyyûn” şeklinde kullanılan Alevî kelimesi, sözlükte Ali’ye mensup, Ali’ye ait ve Ali soyundan gelen anlamlarına gelmektedir (Üçer, 2005).

Alevî kelimesinin, tarihi süreç içerisinde ilk olarak ne zaman ve nasıl ortaya çıktığıyla ilgili muhtelif görüşler bulunmakla birlikte, söz konusu kelimenin mevcut yazılı kaynaklar arasında, ilk olarak “*Kutadgu Bilig*” adlı eserde kullanıldığı yönünde görüşler ön plana çıkmaktadır. 11. yüzyılda yaşamış olan Yusuf Has Hacib¹⁷’in, Doğu Karahanlı hükümdarı Buğra Kara Han'a atfen Uygur Türkçesiyle yazmış olduğu bu eser, uzmanların büyük bir bölümüne göre; İslami Türk Edebiyatı’nın ilk örneği olarak kabul edilmektedir. Doç. Dr. Mehmet Temizkan’ın, “*Bektaşî Edebiyatının Birinci Dönemi ve Bu Dönemdeki Hâkim Temaları Üzerine Bir İnceleme*” adlı makalesinde, konuyla ilgili olarak şu tespitlere yer verdiği görülüyor:

“**Kutadgu Bilig:** İslamî Türk edebiyatının ilk eseri olan Kutadgu Bilig, bir tevhid ile başlamakta ve bir naat ile devam etmektedir. Daha sonra dört halifenin anıldığı ve övüldüğü bir bölüm bulunmaktadır. Şairin Hz. Ali’yi yüceltme endişesi taşıdığı görülmektedir; fakat bu endişe diğer halifeler için de söz konusudur. Ancak, eserde “*Aleviler Birle Katılmakni Ayur*” başlıklı bir bölüm vardır ki, -muhtemelen “Alevî” kelimesinin geçtiği ilk yerdir- şairin, dolayısıyla Türk halkının “Alevî” kelimesine yüklediği anlamı ve onlar hakkındaki kanaatini aksettirmesi bakımından oldukça önemlidir:

ALEVİLER BİRLE KATILMAKNI AYUR

er atta öngin beg kişisinde taş

katılgu kişiler bu ol ey kadaş olarda

biri savçı urgı turur bularnı ağır

tutsa kut kıv bolur bularnı katıg sev

¹⁷ Yusuf Has Hacib (1017–1077), Karahanlı şair, edip ve devlet adamıdır. Yusuf Has Hacib ve Kutadgu Bilig hakkında ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz.; Prof Dr. Abdurrahman Güzel, *Birey, Toplum, Devlet İlişkisi ve Kutadgu Bilig*“, Prof Dr. Fikret Türkmen Armağanı”, Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İzmir, Aralık- 2005.

köngülde berü nengin edgülük kıl
baka tur körü bular ehl-i beyt ol
habibka kadaş habib savçı hakkı
üçün sev adaş için irtemegil ya
kılkın tözün meger tilde tengsiz
yorıtsa sözin

Bu metnin günümüz Türkçesiyle karşılığı şu şekildedir:

Hizmetkârlardan başka ve beyin adamları dışında, münasebette bulunacak kimseler şunlardır.

Bunlardan biri Peygamber neslidir; bunlara hürmet edersen, devlet ve saadete kavuşursun.

Bunları pek çok ve gönlünden sev; onlara iyi bak ve yardımda bulun.

Bunlar, ehl-i beyttir, Peygamberin uruğudur; ey kardeş, sen de onları sevgili Peygamber hakkı için, sev. Ağzlarından yakışsız bir söz çıkmadıkça, onların içini-dışını ve aslını-esasını araştırma.

“Alevî” kelimesinin, burada “Hz. Ali’nin neslinden gelenler” anlamında kullanıldığı gayet açıktır. Zaten dördüncü beyitte, aynı anlamda “ehl-i beyt” ifadesine yer verilmiştir. Buraya dayanarak, “Alevî” kelimesinin on birinci yüzyılda henüz bir topluluk adı olarak kullanılmadığını söyleyebiliriz. Yazarın Hz. Ali’yle birlikte, onun soyundan gelenlere karşı da sevgi ve saygı hisleriyle dolu olduğu anlaşılmaktadır. Bu sevgi ve saygı, sadece yazarın duyguları olarak anlaşılmalıdır. İçinde yaşadığı ve bir üyesi olduğu toplumun ortak hislerinin bir ifadesi olarak kabul edilmelidir. Bu da, muhtemelen Türk halkının İslâm dinini tanımaya ve kabul etmeye başladığı atmosferin bir sonucudur” (Temizkan, 2005: 687).

Yukarıdaki veriler doğrultusunda, Temizkan’ın, Alevi kelimesinin ilk olarak 11. yüzyılda, Ali’nin neslinden gelenleri nitelemek için kullanıldığı yönünde fikir beyan ettiği görülüyor. Bununla birlikte, araştırmacı yazar Rıza Zelyut, 2009 yılında yayımlanan “*Türk Aleviliği Anadolu Aleviliğinin Kültürel Kökeni*” adlı kitabında konuyla ilgili olarak şu bilgilere yer veriyor:

“Alevî” sözcüğü, tarih içinde daha çok “Ali evladından olanlar”ı yani “Seyyidler”i anlatmak için kullanılmıştır. Örneğin, Emevi yönetimine isyan eden Kufeliler için İbn Hallikan, Alevi diyor.”

“Harun Reşit, 782 yılında Ali soyundan gelen (Talibi) İbrahimioğlu Hasan’ı öldürtmek isterken Vezir Yakub’a, “Şurada bir Alevi var, onun hakkından gel!” diyor.”

“833’te ölen Halife Memun, vasiyetinde, kardeşi Mutasım’a, “Alevilere iyi davran. İyilik yapanların iyiliğini kabul et, kötülük yapanları bağışla ve onlara maaş ver.” demişti” (Zelyut, 2009: 23).

Zelyut, yukarıdaki bilgilerin kaynağı olarak gösterdiği Ömer İbn Kesir¹⁸'in “*ElBidâye Ve'n-Nihâye*” adlı tarih kitabında yer alan bilgilerden hareketle, Alevi kelimesinin M.S. 782 yılında vuku bulan bir olayın anlatımı sırasında kullanıldığına dikkat çekiyor. Ve bu kelimenin büyük ihtimalle Ali'nin soyundan gelen birini nitelediğine işaret ediyor. “*Kutadgu Bilig*”in, 11. yüzyılda, yazıldığı dönemin olaylarından bahsettiği göz önünde bulundurulacak olunursa, daha sonra yazılmış olmasına karşın, 14. yüzyılda yaşadığı bilinen Ömer İbn Kesir'in kitabında yer alan bilginin, “*Kutadgu Bilig*”den daha eski bir tarihi işaret ettiği de görülmektedir. Öte yandan, “*Kutadgu Bilig*”in, Ömer İbn Kesir'in tarih kitabından yaklaşık olarak üç yüzyıl önce yazılmış olması, Alevi kelimesinin mevcut yazılı kaynaklar arasında ilk olarak “*Kutadgu Bilig*” adlı eserin içerisinde kullanıldığı savını güçlendirmekte ve Temizkan'ın bu hususta ortaya koymuş olduğu verileri doğrulamaktadır.

Yukarıdaki veriler doğrultusunda, önceleri bir soyu ve üyelerini nitelemek için kullanıldığı öne sürülen Alevi kelimesinin, îtikâdî ve siyasi anlamda belirli zümreleri nitelemek maksadıyla ilk olarak ne zaman kullanıldığı ise kesin olarak bilinmemektedir. Öte yandan, bu inanç sitemine ait çeşitli dönem sözel kaynaklarının içerisinde kelimenin bu anlamlarda kullanılmış olduğu yönünde bazı görüşler de bulunmaktadır. Zelyut, bu hususta şu bilgilere yer veriyor:

“Bu sözcük zaman içinde hem Ali evladından olanları hem de onlara bağlı kitleleri anlatmaya başladı. Anadolu'daki Alevi kitleler için resmi Osmanlı kaynaklarında Alevi nitelemesi kullanılmıyordu. Çünkü Alevi sözü, Ali'ye bağlı, onun yolunda giden anlamına geliyor, bu da onlara dinsel bir saygıyı zorunlu kılıyordu. Osmanlı Sünni yönetimi Alevi kitlenin ideolojik desteğini kırmak için Alevi nitelemesini kullanmazken Alevilerin temsilcileri bu sıfatı 16. Yüzyıl'da açık açık kullanıyorlardı. Örneğin Sivas'ta 1550'ler dolayında asılan Pir Sultan Abdal, bir şiirinde şöyle diyor: “Gidi Yezit bize Kızılbaş demiş/Hüseyniyem Aleviyem ne dersin” (Zelyut, 2009: 23).

Zelyut'un, yukarıdaki ifadelerinden hareketle, tarihi bağlamda söz konusu grupların îtikâdî ve sosyal kimliklerini ifade etmek için Alevi kelimesinin yanı sıra “*Kızılbaş*” tabirini de kullandıkları anlaşılmaktadır. “*Kızılbaş*” tabirinin nasıl ve ne zaman ortaya çıktığıyla ilgili çeşitli rivayetler ve görüşler bulunmakla birlikte, Zelyut'un, bu konuyla ilgili şu tespitleri yapmış olduğunu görüyoruz:

¹⁸ Ömer İbn Kesir, 14. yüzyılda yaşamış hadis ve tefsir bilgini. Ömer İbn Kesir hakkında ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz.; İbn Kesir, İmâduddin Ebu'l-Fida, *Tefsiru'l-Kur'ani'l-Azîm*, Beyrut, 1966. *Tefsiru'l-Kur'ani'l-Azîm*, Çev: Bekir Karlıga-Bedrettin Çetiner, Çağrı Yay. , İstanbul, 1984.

“Şah İsmail'in askerlerinin 12 dilimli kızıl renkli külah takmaları yüzünden, Osmanlı, “Kızılbaş” sözcüğünü bunlar için kullanıyordu. Anadolu'daki Aleviler de Şah İsmail'e sevgi duydukları için Kızılbaş sözcüğü hakaret/kötüleme için kullanılmaya başlanmıştı” (Zelyut, 2009: 23–24).

Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli dönem tarihi belgeleri içerisinde de söz konusu grupların “*Kızılbaş*” olarak nitelendirildiği görülmektedir. Bu tabirinin yanı sıra, bu belgeler içerisinde söz konusu gruplardan “*Mülhid*”, “*Zındık*” ve “*Rafizî*” gibi isimlendirilmelerle bahsedildiği de bilinmektedir. Öte yandan, bu inanca mensup toplulukların, zaman içerisinde merkezi yönetim unsurları tarafından pejoratif hale dönüştürülen “*Kızılbaş*” veya “*Kızılbaşlık*” tabirlerini, kendi inançsal ve sosyal kimliklerini ifade etmek için kullanmaktan vazgeçtikleri ve tehdit unsurlarından korunabilmek için sonraları kendilerini Alevi üst kimliği altında ifade etmiş oldukları yönünde görüşler de bulunmaktadır. Fransız Türkolog Irène Mélikoff'un, Alevi kelimesinin etimolojisi ve söz konusu toplulukları niteleyen “*Kızılbaş*” isminin zaman içerisinde Alevi tabirine nasıl dönüştüğü hususlarında şu tespitleri yapmış olduğunu görüyoruz:

“Aleviliğe ad veren sözcük bilimsel yönde yanlıştır. Tarihsel hiçbir gerçeğe dayanmamaktadır. Etimolojik anlamda Alevi sözü, Ali'nin soyundan gelen, soyca Ali'ye bağlı olan demektir. İran'da sözcükten anlaşılan budur. İran'a gider ve İranlıya “ben Aleviyim” dersiniz o bundan sizin Ali'nin soyundan gelmiş bulunduğunuzu, başka bir deyişle seyyid olduğunuzu çıkaracaktır.” (Mélikoff, 2009: 189).

“Alevilerin tarihteki adı Kızılbaş'tır. XV. ve XVI. yüzyıllarda, Kızılbaşlar, ilk Safevîler olan, Şeyh Cüneyd, Haydar ve Şah İsmail taraftarı Türkmen boylarıydılar. Kırmızı bir serpuş giyiyorlar, bunun için de onlara Kızılbaş deniyordu. Fakat Kızılbaş sözü, yüzyıllar içinde, küçültücü bir anlama kaymış ve Celali İsyanları adı ile tanınan dinî-sosyal başkaldırma hareketleri dolayısıyla da, “dinsiz âsî” anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Kızılbaş deyiminin, yerini Alevi'ye bırakmış olması bundandır” (Mélikoff, 2006: 33–34).

“Ahmet Refik tarafından yayınlanan ve bu mezhep mensuplarının mahkûm edildiği belgelerde rastlanan da hep bu üç deyim, Kızılbaş, Rafizî, Mülhid deyimleridir. Bir kez bile olsun Alevi deyimine rastlanmaz.” “Alevi sözü XIX. yüzyıldan önce yaygınlaşmış değildir. Türkiye'de, Alevi sözü oldukça yakın bir dönemde, “Kızılbaş” sözcüğü yerine kullanılmaya başlanmıştır. Çünkü bu ada (Kızılbaş sözüne) artık “aşağılayıcı” bir anlam yüklenilmiş bulunmaktaydı.

Alevi kavramının sonradan Suriye'de Nusayrilere Alaviler denmeye başlandığı zaman yaygınlaşmış olması muhtemeldir.” (Mélikoff, 2009: 189).

Bununla birlikte, 20. yüzyıldan itibaren söz konusu inanç gruplarının, özellikle konuyla ilgili literatür içerisinde, Alevi ve Bektaşî kelimelerinin birleşik şekilde

kullanılmasıyla ortaya çıkan Alevi-Bektaşî tabiri ile adlandırılmış oldukları da görülmektedir.

Tarihi süreçlerin tamamında, Alevî kelimesinin ve türevlerinin gerek toplumsal bellek içerisinde ne ifade ettiği, gerek merkezi yönetim unsurları tarafından ne anlamlarda kullanıldığı bilgisi ne kadar önemli ise bu kelimelerin etimolojik kökenlerinin ortaya konulabilmesi adına, günümüz dünyasında hangi inançsal ve sosyolojik kodlara sahip oldukları bilgisi de bir o kadar önemlidir. Araştırmacı yazar Rıza Yürükoğlu, “Okunacak En Büyük Kitap İnsandır/ Tarihte ve Günümüzde Alevilik” adlı kitabında Aleviliğin tanımlanması ile ilgili geçmişten bu güne kadar bir fikir birliğine varılamamış olduğunu ifade ederek şöyle diyor:

“Anadolu’da 800 yıllık bir geçmişe sahip olan Aleviliğin ne olduğu hakkında ne hikmetse bir karar birliği yoktur. Herkes kendi işine gelen yönden bir tanım yapmaktadır. Bu farklı tanımların en yaygınları ve önde gelen temsilcileri şunlardır:

1. Alevilik Şiiliktir. (Atilla Özkırmımlı, Abdülbaki Gölpınarlı)
2. Aleviliğin Şiilikle hiçbir ilişkisi yoktur. (Abdülbaki Gölpınarlı, Taha Akyol)
3. Şiilik Aleviliğin bir koludur. (İsmet Zeki Eyüboğlu, Yaşar Nuri Öztürk)
4. Alevilik Şiiliğin bir koludur. (Diyanet İşleri Başkanlığı)

Bu tanımlar arasında doğruya en yakın olanı, Diyanet İşleri’nin verdiği dördüncü tanımdır. Ancak Alevilik, Şiiliğin bir kolu değil, Şîa inançlarının Bâtîni sufizmle yoğrulmasından ortaya çıkmış bir öğretilerdir. Şimdi kendi tanımımızı yapalım: Alevilik, Şii görüşlerinin Bâtînilikle yoğrulmasıyla ortaya çıkmış, asıl olarak Bektaşîlik tarafından temsil edilen, İsnâaşeriye mezhebine bağlı bir mistik düşünce ve inanç sistemidir” (Yürükoğlu, 1998: 173–175).

Yürükoğlu, yukarıdaki tespitlerinin yanı sıra bu konuyla ilgili olarak İsmet Zeki Eyüboğlu’nun, “*Tarikatlar Mezhepler Tarihi*” adlı kitabında şu tespitlere yer verdiğini söylüyor:

“İsmet Zeki Eyüboğlu, *Tarikatlar Mezhepler Tarihi*’nde şöyle diyor:

“(Kızılbaşlık) Alevilik’in bir kolu olarak gelişen inanç akımıdır. Belli bir kurucusu, kesin bir kuruluş yılı yoksa da sayısız yandaşı vardır. (...) Bu kuralların Bektaşîlikte de geçerli olduğu, gerçekte Kızılbaşlıkla Bektaşîlik arasında, kurumun yapısı bakımından önemli bir ayrılığın bulunmadığı, ayrılığın köy-il konumundan doğduğu bilinmektedir. Kimi araştırmacılara göre Kızılbaşlık köylerde yaşayan, yalnız Türk kökenli toplulukların benimsedikleri bir inanç kurumudur. Bu görüş doğrudur, çünkü Anadolu Alevileri, Kızılbaşları, Bektaşîleri genellikle Türkmenler, Yörükler, Avşarlar, Tahtacılar gibi Türk topluluklarından oluşmaktadır. Bektaşîliği

benimseyen yabancı kökenli Müslümanlar, çoğunlukla büyük illerde yerleşmiş kimselerdir (özellikle Rumeli Bektaşileri, sözgelişi Arnavutlar). (...)

“Alevilik kapsamına giren bütün kuruluşlar Şii değildir, oysa Şiilik içinde yer alan bütün kuruluşlar kendilerini Alevi sayar. Sözgelişi Bektaşiler, Kızılbaşlar, Tahtacılar bg., Alevidir, ancak hepsi Şii değildir. Öte yandan, burada mezhep diye nitelediğimiz Kızılbaşlık, kimilerine göre tarikattır. Biz buna katılmıyoruz, çünkü Kızılbaşlığın kapsamına giren birçok tarikat vardır. Tarih açısından bakınca, Kızılbaşlık bir tarikatın değil, bir tarikatlar topluluğunun adıdır... Bektaşiliğin, yöresel bir koluna “Kızılbaş” adını vermek köksüz bir nitelemedir.” (Yürükoğlu, 1998: 265- 266).

Bununla birlikte, İsmet Zeki Eyüboğlu’nun, “*Bütün Yönleriyle Bektaşilik*” adlı kitabında Alevilik ve Bektaşilik hakkında şu tespitlere yer verdiği de görülüyor:

“Anadolu’da gelişip yayılan Bektaşilik’i, “alevi” bir inanç kurumu olduğunu söylemiştik. Bütün Bektaşiler “alevi”dir, ancak Anadolu’da “alevi” olarak bilinen bütün kuruluşlar Bektaşi sayılmaz. Bu da genel ilkelerden değil, yerel geleneklerden, ayrıntılardan doğmuştur” (Eyüboğlu, 1993: 51).

Yürükoğlu, daha sonra Eyüboğlu’nun yukarıdaki tespitlerini tümüyle eleştirerek şöyle diyor:

“Söylenenler tam bir çorbadır ama içinden bir sonuç çıkmaktadır: Bektaşilik ve Kızılbaşlık Anadolu’da Aleviliğin iki koludur. Bektaşilik, İslam’ın Şii İsnâaşariye mezhebine bağlı, Bâtini inançlara sahip bir sufi tarikattır. Bu inancı taşıyanlara “Alevi”, ya da kötülleme anlamında “Kızılbaş” denmiştir. Anadolu Aleviliğinde, Bektaşilikten önce de (Haydarilik, Kalenderilik, Vefaiye, Melamilik vb.), sonra da (Melamilik, Bedreddinilik vb.) başka Şii temelli sufi tarikatları var olmuştur. Ancak, kendinden önceki tarikatlar, Babailik ve onun devamı Bektaşilikte güçlerini birleştirmişlerdir. Sonrakiler ise yine Bektaşilik içinde küçük farklılıklar taşıyan bir çeşit “iç tarikat” olmuşlardır” (Yürükoğlu, 1998: 266–267).

“Sonuç olarak Kızılbaşlık, Çepnilik, Tahtacılık, Abdallık vb. gibi Bektaşiliğin tümüyle dışında Alevi kolları yoktur. Yalnız, çeşitli yöresel yaşantı ve gelenek farkları inanç sistemine de girmiş ve yöreler arasında belirli farklar ortaya çıkarmıştır” (Yürükoğlu, 1998: 269).

Yürükoğlu’nun yukarıdaki çıkarımlarından, öncelikle Aleviliği ve Bektaşiliği kavramsal olarak aynı çerçevede değerlendirdiği ve Anadolu’daki Aleviliği, bugünün İran’ında mevcut olan Şiiliğin bir kolu olarak değil, tarihi süreç içerisinde çeşitli Şia inançlarının Bâtini sufizmle yoğrulmasından ortaya çıkmış bir öğreti olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Ayrıca, Yürükoğlu, tarihi süreç içerisinde Aleviliğin asıl olarak Bektaşilik tarafından temsil edildiğinin de altını çizmiştir. Yürükoğlu’nun bu tespiti bir yönü ile doğru olsa da, tarihi süreç içerisinde bütün bir Alevi inancının salt

Bektaşilik tarafından temsil edildiğini savlayabilmek zor bir iştir. Zira Aleviliğe dair temsil sorunu günümüz dünyasında bile büyük bir tartışma konusudur. Bu sebeple, tarihi açıdan oldukça karmaşık bir dinî-siyasi ilişkiler silsilesine sahip olan bu inanç sisteminin, tarih boyunca kimler tarafından ne şekilde ve ne oranda temsil edildiğinin kesinleşmiş çizgiler üstünden tanımlanabilmesi bu yönüyle pek de mümkün değildir. Öte yandan, Eyüboğlu'nun Alevilik ve Bektaşilik tanımlamalarına göre: Bektaşilik, Alevi bir inanç kurumudur fakat *“Anadolu’da “alevi” olarak bilinen bütün kuruluşlar Bektaşi sayılmaz. Bu da genel ilkelerden değil, yerel geleneklerden, ayrıntılardan doğmuştur”*. Eyüboğlu'nun bu hususta öne sürmüş olduğu görüşler tarihi açıdan bir ölçüde geçerli olsa da, özellikle *“Kızılbaşlık”* üzerine yapmış olduğu kavramsal tanımlamalar oldukça dikkat çekicidir ve Yürükoğlu'nun da ifade etmiş olduğu gibi, Eyüboğlu'nun, bu yönüyle karmaşık bir düşünsel örgüye sahip olduğu görülmektedir. Öyle ki; Eyüboğlu'nun *“Kızılbaşlık”* olarak tanımladığı inanç sistemi, kimi araştırmacılara göre köylerde yaşayan ve yalnız *“Türk”* kökenli toplulukların benimsedikleri bir inanç kurumudur. Ve yine Eyüboğlu'nun ifadesiyle; *“bu görüş doğrudur, çünkü Anadolu Alevileri, Kızılbaşları, Bektaşileri genellikle Türkmenler, Yörükler, Avşarlar, Tahtacılar gibi Türk topluluklarından oluşmaktadır”*. Gerek tarih bilimi ve gerekse din antropolojisinin alanlarını ilgilendiren ve çözümlenmesi son derece zor sorunların mevcut olduğu böylesine karmaşık bir sahada, herhangi bir bilimsel veri öne sürmeksizin, inançsal mensubiyetlerle etnik kimlikler arasında genele yayılmış ve kesinleşmiş bir bağlantının olduğunu söylemek ne kadar doğru olabilir? Kanaatimizce Eyüboğlu'nun yukarıdaki yaklaşımı, bu yönüyle bir kavram kargaşası ve anakronizm¹⁹ olarak tanımlanabilir. Zira bütün bu tarihi süreci, gerek inançsal, gerek sosyolojik ve gerekse etnik alanlar itibarıyla bir çırpıda sadece bir küme ve alt küme ilişkisi ile analiz etmek ancak metafizik bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

2.2. Tarihi Yönden Alevilik ve Aleviliğin Düşünsel Kaynakları İle İlgili

Yaklaşımlar

Tarihçilere göre; Hz. Peygamber'in M.S. 632 yılındaki vefatının ardından ortaya çıkan hilafet sorunu, Müslümanlar arasında var olan ilk büyük gruplaşmaların ve en belirgin fikir ayrılıklarının oluşmasına sebep olmuştur. Konuyla ilgili çeşitli dönem

¹⁹ Tarih yanılığı

kaynaklarında yer alan en yaygın kanılardan biri; peygamberin ölümünden önce yerine halife olarak kimseyi tayin etmemiş olduğu yönündedir. Tarihte “*Vasiyetname Olayı*” olarak da bilinen bu hadise hakkında çeşitli yaklaşımlar bulunmakla birlikte, peygamberin ölümünden önce halife olarak amcasının oğlu Ali’yi tayin etmiş olduğu yönünde görüşler de öne sürülmüştür. Yürükoğlu’nun, bu konuyla ilgili şu tespitleri yaptığı görülüyor:

“Muhammed ölmeden önce yaptığı son veda haccından dönerken Gadir Humm denilen yerde kendisinden sonra Ali’nin halife olacağını çevresine duyurmuştu. İslam’ın çizgisi içinde kalarak bu isteğe karşı çıkmamanın olanağı yoktu” (Yürükoğlu, 1998: 43).

Ancak, bu görüşlerin ve tartışmaların ötesinde bilindiği gibi peygamberin ölümünden sonra sırasıyla birinci halife Ebu Bekir, Ömer ve ardından Osman halife olarak tayin edilmiştir. Üçüncü halife Osman’ın öldürülmesinden sonra ise halifelik makamına peygamberin amcasının oğlu Ali tayin edilmiştir. Birçok uzmana göre; Şam valisi Muaviye, Osman’ın katilleri bulunana kadar Ali’ye biat etmeyeceğini söylemiş ve peygamberin dul eşi Ayşe ve taraftarlarının da desteğini alarak Ali’ye muhalif olmuştur. Ve bu anlaşmazlığın ardından, önce Ayşe ve taraftarları ile Ali taraftarları arasında M.S. 656 yılında vuku bulan “*Cemel*” ve ardından M.S. 657 yılında Muaviye ve Ali taraftarları arasında vuku bulan “*Sıffin*” savaşları olur. Uzmanların büyük bir bölümüne göre; bu savaşlar ve iktidar kavgaları sonucunda Ali’nin yanında yer alanlara, Arapçada “*taraftar*” anlamına gelen “*Şia*” denilmiştir ve tarihte ilk olarak Ali taraftarlığının, başka bir deyişle “*Aleviliğin*” ortaya çıkmasına sebep olan olayların kökeninde bu dinî-siyasi ayrılıklar yer almaktadır. Uzmanların bir bölümüne göre ise Alevilik ve Alevilik türevi inanç sistemleri ve buna benzer inançsal ve düşünsel akımlar, bütün bu olayların çok öncesinde ortaya çıkmış ve hatta insanlık tarihinin en eski dönemlerinde bile mevcut olmuşlardır. Bu görüşlere göre: İslam’ın ilk dönemlerinde ortaya çıkan Ali taraftarlığı ve bu taraftarlığın uzantısı olan Alevilik ve Alevilik türevi inanç sistemleri, kökenleri itibariyle bu tarihi sürecin bir yansımasıdır. Öte yandan, 7. yüzyıl içerisinde hilafet sorunu ile açıkça ortaya çıkan ve Ali’nin halifeliği sırasında da süre gelen bu iktidar kavgaları, Ali’nin Küfe camiinde hariciler denilen bir grup tarafından öldürülmesiyle de son bulmamıştır. Bu olayın ardından Ali taraftarlığı ve onun yolundan gitmek isteyenlerin sayısı gittikçe artmıştır. Sonraları Emevi dönemi içerisinde de devam eden bütün bu dinî-siyasi sorunlar, tarihte “*Kerbela Vakası*” olarak bilinen ve Ali’nin oğullarından Hüseyin’in ve ailesinin,

Muaviye'nin oğlu Yezit tarafından Kerbela'da²⁰ katledilmesiyle sonuçlanan olaylar sonrasında da devam etmiştir.

“Kerbela olayı İslam tarihinde silinmez bir iz bıraktı. Yezit'ten sonra gelen Emevi başları da Ali ailesine düşmanlığı sürdürdüler. Velid'in yönetimi sırasında, 717'de, dördüncü imam Zeynel Abidin 57 yaşında zehirlenerek öldürüldü. Ehlibeyte ve onları sevenlere yapılanlar, hele Kerbela olayı, yapanları vurdu. Ali ailesinin zorbalık ve haksızlık karşısında birkaç kuşaktır gösterdiği davranış Şiiliği güçlendirdi. Buna Emevilerin yolsuz yöntemi ve Arap olmayan Müslümanları köle sayarak aşağılamaları da yardımcı oldu. İran, Irak, Yemen ve Mısır'da Şiilik iyice yayıldı” (Yürükoğlu, 1998: 48–50).

7. ve 8. yüzyıllar boyunca süre gelen bütün bu fikir ayrılıkları ve dinî-siyasi sorunlar, sonraki süreçte Emeviler'in iktidarını ele geçiren Abbasiler döneminde de var olmuş, akabinde İran ve Ön Asya Coğrafyası'nda İslam'ın yayılması sırasında da devam etmiştir. Bununla birlikte, otoritelere göre; 8. yüzyıldan itibaren önceleri Ortadoğu ve Ön Asya'yı etkisi altına alan Alevilik ve Alevilik türevi birçok inanç sistemi, 11. ve 12. yüzyıllar içerisinde Ön Asya'dan göç eden çeşitli topluluklar tarafından farklı fırkalara bölünmüş şekilde Anadolu'nun büyük bir bölümüne de taşınmıştır. Uzmanlara göre; Alevilik ve Alevilik türevi birçok inanç sisteminin Ön Asya'dan Anadolu'ya taşınması noktasındaki en büyük etken; tarihte, “*Kalenderi*”, “*Hayderi*”, “*Vefâi*”, “*Yesevi*” ve “*Babai*” gibi adlarla anılan heterodoks tarikatlardır ve bu tarikatların içerisinde yer alan dervişler, “*Rum Abdalları*”(Abdal-ı Rum) ve “*Horasan Erenleri*” olarak adlandırılmışlardır. Tarihte “*Rum Abdalları*” ve “*Horasan Erenleri*” olarak bilinen bu dervişler, süreç içerisinde Ön Asya'dan Anadolu'ya gelen göçer topluluklar üzerinde inançsal ve siyasal anlamda önemli bir etkinliğe sahip olmuşlar ve söz konusu halk kitlelerini örgütlemişlerdir. Bazı tarihçilerin, “*Rum Abdalları*” ve “*Horasan Erenleri*” olarak adlandırılan bu öncü grupları, farklı zaman dilimlerinde Anadolu'ya gelmiş benzer inançsal ve siyasal yapılanmalar olarak değerlendirdiği görülmektedir. Ancak, bazı tarihçiler bu yaklaşımlara katılmakla birlikte söz konusu grupların birbirlerinden farklı siyasal eğilimler içerisinde olduklarını da savunmuşlardır. Esasen, “*Rum Abdalları*” olarak adlandırılan grubun, “*Horasan Erenleri*”nden daha erken bir dönemde Anadolu'ya geldiklerini öne sürenler çoğunlukta olsa da, tarihte iki farklı şekilde adlandırılmış olan bu grupların, birbirlerinden farklı veya aynı olup olmadıkları noktasında kesinleşmiş bir bilgiye de

²⁰ Irak'ın başkenti Bağdat'ın 100 km güneybatısında bulunan bir şehir.

ulaşılamamıştır. Bununla birlikte, tarihte “*Kalenderi*”, “*Hayderi*”, “*Vefâi*” ve “*Yesevi*” olarak adlandırılan bu tarikatların oluşum sürecinden hemen sonra geliştiği düşünülen “*Babailik*” hareketinin de, sonraki dönemlerde Ön Asya’dan Anadolu’ya göç eden bu topluluklar üzerinde etkin bir rol oynamış ve onları dinî-siyasi açılardan örgütlü halk kitlelerine dönüştürmüş olduğu da düşünülmektedir.

“Göçler sırasında Anadolu’ya gelen mistik dervişler, göçebe ve yarı göçebe çevrelerde önemli etkinlik yarattılar. Bu dönemde en etkin üç tarikat, *Kalenderiler*, *Haydariler*, *Yeseviler*’dir. Ve bunların ardından gelişen *Babailik*. Baba İlyas (Ebulbeka Şeyh Baba İlyas), Moğol istilası sırasında Horasan’dan Anadolu’ya gelip *Amasya*’ya yerleşmiş bir Türkmen Şeyhiydi. Amasya’da Mesudiye dergahı şeyhiyken, Baba İshak, onun müridleri arasına katıldı. Kısa sürede Türkmenler arasında büyük saygınlık kazanan Baba İshak da “veli” olarak tanındı. Babailer Şii görüşlerinden, mistisizmden, Uzakdoğu dinlerinden aldıkları düşünce biçimlerini, içine girdikleri toplumsal ortamın ekonomik ve toplumsal istemleriyle birleştirdiler. Bunların içinden bir *anti-feodal, eşitlikçi, ihtilalci köylü ideolojisi* (köylü sosyalizmi) yarattılar” (Yürükoğlu, 1998: 296).

Yukarıdaki tespitlerinde Alevilik ve Alevilik türevi birçok inanç sisteminin, 13. yüzyılda Anadolu’da meydana gelen “*Babai*” ayaklanmaları sonrasında bütünleşerek bir halk hareketi haline dönüştüğünü ifade eden Yürükoğlu, bu hususta şu tespitlere yer veriyor:

“Bu isyanla Babailik, değişik dinsel gurupları kendi bünyesinde eriten ve kaynaştıran büyük bir halk hareketine dönüşmüştür” (Yürükoğlu, 1998: 296).

Uzmanlara göre; tarihte “*Rum Abdalları*” olarak adlandırılan grubun, esasen “*BabaiBektaşiler*” olduğu yönünde görüşler de bulunmaktadır. Yrd. Doç. Dr. Rıza Yıldırım’ın, “*Hacı Bektaş Veli ve İlk Osmanlılar: Âşıkpaşazâde’ye Eleştirel Bir Bakış*” adlı makalesinde, konuyla ilgili olarak şu tespitlere yer verdiği görülüyor:

“Köprülü’nün yıllar önce fark ettiği gibi Âşıkpaşazâde’nin Rum abdalları dediği guruh aslında Babaî-Bektaşilerden başkası değildi” (Yıldırım, 2009: 136).

“*Rum Abdalları*” ve “*Horasan Erenleri*” olarak adlandırılan bu grupların öncüleri arasında; “*Baba İlyas, Baba İshak, Hacı Bektaş Veli, Abdal Musa, Sarı Saltık, Barak Baba, Geyikli Baba, Emirci Sultan, Abdal Murad, Sultan Şücahettin Veli Baba, Seyyid Ali Sultan, Postinpûş Baba ve Otman Baba*” gibi dervişlerin bulunduğu ifade edilmektedir. Heterodoks İslam anlayışını benimseyen bu hareketlerle ilgili olarak Yürükoğlu, şu tespitleri yapıyor:

“Babailere göre, tüm insanlar din ve ırk farkı gözetmeden eşit haklara sahiptir. Selçuklu egemen sınıfı ise halkı ezmektedir. Haksızlık üzerine kurulan bu devlet yıkılmalı; yerine haklı bir düzen gelmelidir. Tüm ezilenler, bu kurtuluş için örgütlenmeli ve çalışmalıdır. Baba İlyas’ın halifelerinden Baba İshak, Hacı Bektaş Veli, Sarı Saltık, Barak Baba ve benzerleri ve onların müritleri Anadolu’da çeşitli beyliklerin topraklarında *Abdal-ı Rum* adıyla çalışma yürüttüler ve bu fikirleri yaydılar” (Yürükoğlu, 1998: 297).

Yürükoğlu’nun, yukarıdaki tespitlerinde Baba İlyas’ın halifelerinden biri olarak bahsettiği ve konuyla ilgili çevrelerin tamamının, 13. yüzyıldan itibaren Anadolu’da gelişen Alevi-Bektaşî İnanıcı’nın kurucusu ve piri olarak kabul ettiği Hacı Bektaş Veli’ye dair birtakım tarihi verilere Âşık Paşazade²¹ tarihinde; Elvan Çelebi²² tarafından yazılmış olan “*Menâkıbu’l-Kudsiyye fî Menâsıb-il-Ünsiyye*” adlı eserde; bazı vakfiyelerde ve bir Mevlevî âlimi olduğu bilinen Ahmet Eflaki Dede’nin²³24 “*Menaki-bu’l-Arifin*” adlı eserinde rastlanmaktadır. Ancak, bazı uzmanlara göre; Hacı Bektaş Veli’nin yaşamı hakkındaki en kapsamlı bilgiler, 15. yüzyılda bir Bektaşî dervişi tarafından yazıldığı düşünülen “*Velâyetname-i Hacı Bektaş*” adlı kitapta bulunmaktadır ve “*Vilayetname*” veya “*Manakıb-ı Hacı Bektaş-i Veli*” olarak da bilinen bu eser, Hacı Bektaş Veli’nin ölümünden sonra kaleme alınmıştır. Araştırmacı yazar Nejat Birdoğan, “*Anadolu’nun Gizli Kültürü Alevilik*” adlı kitabında, konuyla ilgili olarak şu tespitlere yer veriyor:

“Soy ağacı ve yaşantısı üzerine başvurulacak ilk yapıt “*Vilayetname*” adı ile andığımız “*Manakıb-ı Hacı Bektaş-i Veli*”dir. Ölümünden sonra kişiliği üzerinde halk arasında oluşan küçük söylencelerin 1481–1501 yılları arasında derlenip toparlanması ve yazıya aktarılmasıyla ortaya çıkan bu yapıtın yazarı, Firdevs-i Rumi ya da Uzun Firdevsi (Firdevsi-i Tavil) diye anılan birisidir” (Birdoğan, 1995: 73).

²¹ 15.yüzyılda yaşamış ve “*Tevarih-i Âli Osman*” adlı tarih kitabını yazmış Osmanlı tarihçisidir. Âşık Paşazade’nin (Derviş Ahmet Âşiki), tarihte Babai ayaklanmaları olarak bilinen hareketin öncülerinden Baba İlyas’ın torunu olduğu bilinmektedir ve “*Tevarih-i Âli Osman*” adlı eseri içerisinde, Hacı Bektaş Veli’nin tarihi kişiliğine dair yanlı ve sübjektif bilgiler verdiği tarihçiler tarafından yaygın bir şekilde kabul edilmiştir. Âşık Paşazade hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. : Rıza Yıldırım, *Hacı Bektaş Veli ve İlk Osmanlılar: Âşıkpaşazâde’ye Eleştirel Bir Bakış*, Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayını, Hacı Bektaş Veli Dergisi. , Sayı. 51, Ankara 2009.

²² Doğum ve ölüm tarihleri tam bilinmemekle birlikte 14. yüzyılda yaşadığı düşünülmektedir. Baba İlyas’ın soyundan geldiği bilinmektedir. Elvan Çelebi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. : Ethem Erkoç, *Âşık Paşa ve Oğlu Elvan Çelebi*, Pegasus Görsel İletişim Hizmetleri Yayını, 1. Baskı, Çorum 2005.

²³

²⁴ . ve 14. yüzyıllarda Anadolu’da yaşamış olan Mevlevî âlimidir. Ahmet Eflaki Dede hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. : Ahmet Eflaki, *Ariflerin Menkubeleri*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Cilt I. ve II. , Çeviren: Tahsin Yazıcı. , İstanbul 2001.

“Vilayetnameler söylencelerin toparlanması ile oluşur. Bu nedenle, halkbilim’in (folklor) bütün özelliklerini taşır. Yazıya geçirilinceye değin bin türlü doğaüstü olaylarla bezenir, büyür. Aşağı yukarı vilayetnameler için “destan özelliği taşır” yargısı verilebilir. Böylece, bu tür yapıtlarda gerçekçilik azalır. Bu nedenle, vilayetnamelere yüzde yüz tarihsel kaynak olarak bakılmaz. Ancak, halk olaylarının yazıya geçmemesi, bizi, bu söylencelerden yararlanmaya götürüyor. Hacı Bektaş üzerinde de bu yoldan bir parça yararlanabiliyoruz” (Birdoğan, 1995: 74).

Bununla birlikte, uzmanların büyük bir bölümüne göre; Hacı Bektaş Veli’nin öğretilerini, îtikâdî ve felsefi yaklaşımlarını içeren eserin “*Makalat*” adlı kitap olduğu düşünülmektedir. Yürükoğlu, bu hususta şu tespitleri yapıyor:

“Hacı Bektaş’ın Makalat adlı kitabı ise başından bu yana Bektaşiliğin-Aleviliğin temel kitaplarından biridir” (Yürükoğlu, 1998: 219).

“Bu kitapta, Hacı Bektaş’ın bağlı olduğu İmam Cafer yolunun ve Bektaşiliğin temel düşünceleri yer almıştır. Sonradan müridlerinden Molla Sadettin bu kitabı yazıya geçirmiştir. Hacı Bektaş, bu kitapta inancı ya da ibadeti dört kapıya ayırır. Şeriat, tarikat, marifet ve hakikat kapıları. Şeriat yolu, bildiğimiz Sünnilik, öteki üçünden ayrıdır. Tarikat, marifet ve hakikat yolları mistisizmin yollarıdır. En altta şeriat, en üstte hakikat durur. İnsanlar da bu dört kata göre ayrılırlar. Bunlara abitler, zahitler, arifler, muhipler denir. Şeriat kapısından hakikat kapısında Allaha ermeye, “dost olma” ya kırk aşamadan geçilerek varılır, çünkü her bir kapı kendi içinde onar aşama içerir. Tarikata ilk giriş zahitliktir. Zahitler şeriattan yukarıdadır. Çile çekenler, kendilerini geliştirip, temizleyip, kötü yanlarını attıkça, marifet katına yükselir ve arif olurlar. Marifet katı, bir iç bilgiye, marifete sahip olmayı gerektirir. En üst düzey Allah’la buluşma, gerçeğe erme aşamasıdır. Buna muhipler ulaşır. Tabii bu görüşler Sünni teoloji ve fıkhıya uymaz. Sünni inanca göre kapı tektir, o da şeriattır. Şeriattan bir adım dışarı atan kâfirdir. Sünniye göre Alevi kâfirden de beterdir. Alevinin Müslüman olabilmesi için önce kâfir olması koşulu uzun yüzyıllar işlenmiştir. Şeriat kapısına bağlı olanlarla öteki üç kapıya bağlı olanların ibadetleri de farklıdır. İslam’ın beş şartını yerine getiren, şeriat kapısına bağlı olan ‘abidlerin taatları namazdır, oruçtur, zekaattır ve hacdir, nefiriam olacak gaza eylemektir’. Dördüncü kapıya bağlı olan ‘muhiplerin taati münacaattir (dua), seyirdir, arzularına ermektir ve Çalap tanrıyı bulmaktır. Ve kendülerin yavu kılmaktır. Canları muratlarına ermektir. Ve hadleri birukup bir olmaktır.’ Yani dua etmek, dünyayı seyretmek ve allahla bütünleşmektir. Makalat, Hacı Bektaş Veli’nin, ehlisünnet olmadığını açıkça gösterir. O şeriati, namazı, haccı vb., reddetmiş, gönül ibadetini, tanrıya sevgi ile bağlanmayı getirmiştir. İnsanın kalbinin, karakterinin temiz olması gerektiğini savunur. Abdest alarak insanın temizlenmeyeceğini, asıl temizliğin içimizdeki şeytanı yenmekle olacağını söyler” (Yürükoğlu, 1998: 228–229).

Hacı Bektaş Veli’nin, Horasan’ın Nişapur kentinde doğmuş ve Kırşehir-Sulucakarahöyük’te ölmüş olduğu bilgisi tarihçiler arasında yaygın bir şekilde kabul edilmiştir. Ancak, ne zaman doğduğu ve öldüğü konusunda tam bir fikir birliğine varılamamıştır. Çok çeşitli yaklaşımların bulunduğu bu hususta başlıca iki ana görüş

bulunmaktadır. Bu görüşlerden ilki, Hacı Bektaş Veli'nin yaklaşık olarak M.S. 1207–1210 tarihleri arasında doğmuş ve 1271'de ölmüş olduğu yönündedir. Yürükoğlu ve Birdoğan gibi bazı yazarların bu görüşü benimsedikleri bilinmektedir. Bu görüşlerin ikincisi ise, Hacı Bektaş Veli'nin, yaklaşık olarak M.S. 1243–1248 tarihleri arasında doğduğu ve 1337'de öldüğü yönündedir. Bu görüşü benimseyenler arasında ise A. Celalettin Ulusoy ve bu doğrultuda düşünen bazı yazarlar ve çevreler bulunmaktadır. Bu iki ana yaklaşımın dışında, Hacı Bektaş Veli'nin ölüm tarihi üzerine öne sürülmüş olan farklı savlar da mevcuttur. Bu savlardan biri, Türk felsefecileri ve sosyologları arasında önemli simalardan birisi olarak tanınan Prof. Dr. Hilmi Ziya Ülken tarafından öne sürülmüştür. Ülken'e göre, Hacı Bektaş Veli, M.S. 1300–1301 tarihleri arasında ölmüştür. Bu hususta öne sürülen savlardan bir diğeri ise 1937'de Bektaşî tarikatı hakkında önemli bir monografi yayımlamış olan John K. Birge'ye aittir. Birge'ye göre, Hacı Bektaş Veli, muhtemelen M.S. 1297 tarihinden önce ölmüştür. Yıldırım'ın, Hacı Bektaş Veli'nin ölüm tarihiyle ilgili öne sürülmüş savlara dair şu tespitlere yer verdiği görülüyor:

“Hacı Bektaş'ın ölüm tarihî çeşitli araştırmacılar tarafından tartışılmıştır. Bu tartışmanın özeti şu şekilde verilebilir: Bu hususa ciddi olarak ilk eğilen kişi Hilmi Ziya Bey (Ülken) olmuştur. Hilmi Ziya kaynak belirtmeden 691 (1291–2) tarihli bir vakfiyede Hünkâr'dan “el-merhum” diye bahsedildiğini, ancak bu ifadeden ölmüş olduğunu çıkarmanın yanlış olacağını söz konusu zamanda bu ifadenin saygı ifade etmek için kullanılma ihtimalinin daha yüksek olduğunu iddia etmektedir. Ona göre kesin hükme varamamakla beraber Hünkâr 700 (1300-1) yılı civarlarında ölmüş olmalıdır. Hilmi Ziya bu vakfiyenin kime ait olduğundan bahsetmemektedir. Fuat Köprülü Amasyalı Hüsameddin'in şifahen verdiği bir bilgiye dayanarak aynı tarihli bir vakfiyeden bahsetmektedir. Buna göre Kırşehirli Şeyh Süleyman b. Hüseyin'in Hicri 691 tarihli vakfiyesinde mevcut mevkufatın yeri belli edildiği esnada “fî nâhiyeti'l- merhumi'l-Hâc Bektaş kaddese sırrahu” ibaresi yer alıyormuş. Öte yandan John K. Birge Ali Emiri Efendi'den naklen Kırşehir yakınlarında zaviyesi bulunan Şeyh Süleyman Veli'ye ait 695 (1295) tarihli bir vakfiyede aynı ifadenin geçtiğini yazıyor. Her halde Hilmi Ziya'nın isim vermeden bahsettiği vakfiye ile bu ikisi aynı olmalı. Birge 697 (1297) tarihli başka bir vakfiyeden daha bahsetmektedir. Bu vakfiyede de “... nahiyetü'l-Hâc Bektaş kaddese sırrihu”. Birge “Kaddese sırruhu” ifadesinin Türkçe'de ölmüş veliler için kullanıldığını, dolayısıyla Hacı Bektaş'ın 1297 yılından evvel ölmüş olması gerektiğini iddia eder. Ali Emiri Efendi bunlardan başka 706 (1306) tarihli Ahi Evren Vakfiyesi'nde de benzer bir ifadenin (“kaza-yı Hacı Bektaş”) yer aldığını tesbit ettikten sonra bunun Hacı Bektaş'ın bu tarihten önce öldüğüne delalet ettiğini, asıl adı Karahöyük olan kazanın Hacı Bektaş'ın ölümünden sonra onun adıyla anıldığını iddia ediyor. Ali Emiri efendi'den naklen” (Yıldırım, 2009: 127).

Ülken ve Birge'nin, Hacı Bektaş Veli'nin ölüm tarihine dair öne sürmüş oldukları bu savların arasında, tam olarak bilinmemekle birlikte ortalama 5 veya 10 yıllık bir fark olduğu anlaşılmaktadır. Zira Ülken, Hacı Bektaş Veli'nin ölüm tarihini M.S. 1300, Birge ise M.S. 1297 öncesi olarak tespit etmiştir. Ülken ve Birge'nin tespitleri arasındaki 5 veya 10 yıllık fark pek önemli görünmüyor. Ancak, özellikle Hacı Bektaş Veli'nin doğum tarihi üzerine ortaya konulan her iki ana yaklaşım arasında mevcut olan ortalama 40 yıllık fark, ilk bakışta basit bir kronolojik anlaşmazlık gibi görünse de, tartışmanın temelinde yer alan asıl sorunun salt olarak basit bir kronolojik anlaşmazlık olmadığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, söz konusu anlaşmazlığa sebep olan sorunların odağında, tarihte “*Babai*” ayaklanmaları olarak bilinen ve uzmanlara göre, M.S. 1239–1240 tarihleri arasında, Anadolu'nun orta yerinde vuku bulduğu ifade edilen isyanla, Hacı Bektaş Veli'nin bağlantılı olup olmadığı yönünde tartışmalarının yer aldığı anlaşılmaktadır. Bu noktada, Hacı Bektaş Veli'nin M.S. 1248'te doğduğu savını destekleyenlerin, onun “*Babai*” ayaklanmalarıyla ilişkili olmadığını savundukları anlaşılmaktadır. M.S. 1207–1210 tarihleri arasında doğduğu savını destekleyenler ise Hacı Bektaş Veli'nin “*Babai*” ayaklanmalarıyla doğrudan veya dolaylı olarak alakalı olduğunu ve bu hareket içerisinde bir önder kimliği taşıdığını veya en azından kendisinin fiilen bu isyana katılmamış olsa dahi, bu hareket içerisinde etkin bir konuma sahip olduğunu ifade etmektedirler. Bütün bu yaklaşımların sonucunda, Hacı Bektaş Veli'nin tarihi ve siyasi kişiliğine dair birbirinden tamamen farklı iki önermenin ortaya çıktığı anlaşılmaktadır.

Birdoğan'ın tespitlerinde, Hacı Bektaş Veli'nin yaşamına dair başvurulacak ilk kaynak olarak “*Vilayetname*” adlı eseri işaret ettiği görülmektedir. Öte yandan, Birdoğan, “*Vilayetname*”lerin, söylencelerin bir araya getirilmesi ile oluştuğunu ve bu türden eserlerin destan niteliğinde değerlendirilmesi gerektiğini de ifade etmiştir. Ayrıca, birçok uzmanın ve yazarın da bu noktada Birdoğan'la aynı görüşü savunduğu bilinmektedir. “*Vilayetname*” adlı eserde mevcut olan bilgilerin doğrultusunda, gerek Hacı Bektaş Veli'nin yaşamına ve gerekse tarihi gerçeklikler açısından onun yaşadığı döneme dair ortaya çıkan kronolojik yanlışlıklara ve çelişkilere cevaben, Birdoğan'ın altını ısrarla çizdiği temel görüş; bu bilgilerin gerçeği büyük oranda yansıtmadığı yönündedir. Birdoğan'a göre; Hacı Bektaş Veli, tarihte “*Babai*” ayaklanmaları olarak

bilinen bu harekete bir şekilde katılmış veya en azından bu döneme şahitlik etmiştir.

Birdoğan, bu konuyla ilgili olarak şu tespitleri yapıyor:

“Hazreti Pir’in yaşadığı dönem üzerinde var olan çelişkiler artık gerilerde kalmıştır. Nedeni ise çelişkileri doğuran kaynakların söylentiye dayananlarının çürütülmesi, tarihe dayananlarının olayları kanıtlamasıdır. Hacı Bektaş’ı kimi söylentiler sonucunda Osmanlılar dönemine götürmek de asılsız nitelik kazanmıştır. Vilayetname’de doğum tarihi yok. Olsa bile kuşku ile bakılacaktır. Çünkü Vilayetname tarihsel olayları çok çarpıtıyor” (Birdoğan, 1995: 77).

“Hazreti Pir’i ne olursa olsun Baba İshak olayına katılmış (hiç yoksa ayaklanma olayını görmüş) varsayacağız. Durum böyle olunca 1240’daki bu olayda bulunan bir kimseyi artık Osmanlıların kuruluşunun, hele hele Orhan Bey (1326–1361) döneminin insanı saymaya olanak yoktur. Vilayetname, Mevlana ile (1207–1273) çağdaş olduğunu söylüyor. Ahmet Eflaki’nin Menakibü’l Ârifin’i ise bu çağdaşlığı onaylıyor. Kaldı ki, bu Mevlevi destanı, Hacı Bektaş’ın Baba Resûl’ün has halifesi olduğunu yazıyor. Gölpınarlı, iki vakıf belgesinden söz ediyor. Bunlardan biri h.695 (m.1295–96) tarihli. Bu belgede Hacı Bektaş’tan “merhum” diye söz edilmekte. H.697 (m.1297–1298) tarihli bir başka vakıf belgesinde de Hacı Bektaş bucağı nedeni ile Hazreti Pir’den “kuddisa sırrahu” (Tanrı gizini kutlu kılsın) diye söz ediyor. Gene Gölpınarlı, “Yunus ile Âşık Paşa’nın” aynı kişiler olduğunun tartışmasını anlatan kitabında ve Vilayetname önsözünde “Hacıbektaş’ta (şimdi) kitaplıkta bulunan bir kitaptan (1874) Ramazan ayının 12’sinde Sivas’ta yazılan bir mecmuanın baş tarafında) “Hazine-i celi-le’den vürud eden tomar-ı kebirde muharrer olduğu üzere tarih-i vilâdet-i şerifleri 606 (1209–1210), müddet-i ömr-i şerif-leri 63 olmağla 669 senesi (1270–1271) vefat-ı şerifleri muharrer olduğundan işbu mahalle tahrir olundu” yazısını aktarıyor. Gene Ankara Milli Kitaplığı’nda 0.1251’de yazılı “Uyun-al Hudâya” yazarı Resmi Ali Baba (Giritli Derviş Ali) da doğumunu belirgin bir sağlamlığı olmamasına karşın h.606 olarak benimsiyoruz. Ölüm yılı da eş koşullarla h. 669 olarak alınacaktır. 63 yıl ise Hazreti Pir’in yaşamının toplamıdır. Uzun yaşadığı söylenemez. Hazreti Pir’i bu yıllardan sonraya aktaranlar da çıkmaktadır. Bu konuda söz söyleyenlerin dayanakları birtakım ebced sayıları ve tutarsız söylentilerdir (hurafe). Yapıtını 1874’te yazıp Üsküdar Hüdayi dergâhına veren Derviş Mehmet Şükrü, ünlü Silsilename’sinde Hacı Bektaş adının altına h.738 tarihini koyuyor. Ancak kaynak göstermeden h. 669’u da ekliyor. 1976’da Hacıbektaş Derneği’nin yarışmasına katılan Mesut Arıöz de kaynak vermeden Hacı Bektaş’ı Anadolu’ya 1270-1280’de getirir. Yazara göre Hacı Bektaş’ın kardeşi Menteş, Moğollarla yapılan bir savaşta ölmüştür. Gene kaynak yoktur. Prof. Cavit Sunar, kaynak göstermeden Hünkâr’ı h.645’te doğmuş gösterir. Sultan Orhan’la tanışır. “h.738’de ölmüştür.” der. Belki de bu 738 tarihini “Silsilename”den almıştır. Çünkü Sn. Profesör de “Bektaşîye” sözcüğünün ebcedini söylüyor. Ona göre Hacı Bektaş’ın ömrü 93 yıldır” (Birdoğan, 1995: 77–78).

Hacı Bektaş Veli’nin doğum ve ölüm tarihlerine dair öne sürülmüş olan daha birçok görüşe ve tespite yer veren Birdoğan’ın, yukarıda adı geçen kitabından alıntıladığımız bu bölümün devamında bu hususta her hangi bir kaynak göstermeden fikir beyan edenlerin listesi uzamaktadır. Birdoğan’ın altını önemle çizmeye çalıştığı nokta

yukarıda da işaret etmiş olduğu gibi kaynak sorunudur. Zira bu hususta fikir beyan edenlerin büyük bir kısmının, herhangi bir bilimsel kaynak veya veri göstermeksizin, salt olarak söylenceler ve bazı mitolojik veriler üzerinden hareket etmiş olmaları, sonuçları itibariyle göz ardı edilemeyecek bazı sorunların ve çelişkilerin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Birdoğan'ın, bütün bu çelişkileri yok etmek ve karşı savı çürütmek adına, “*Tevarih-i Âli Osman*” adlı eserindeki anlatımından Hacı Bektaş Veli'ye muhalif olduğu anlaşılan Âşık Paşazade tarihine de işaret ettiği görülüyor. Birdoğan, bu konuyla ilgili olarak şu tespitleri yapıyor:

“Durumu böylece toparladıktan sonra Hacı Bektaş'ın bizim dediğimiz yıllarda yaşadığını Âşık Paşazade'nin tarihinden de inceleyip inanıyoruz. Nedense Hacı Bektaş'ı pek saygıyla anmayan bu Baba İlyas torunu, ünlü “*Tevarih-i Âli Osman*” yapıtının 204'üncü sayfasında şöyle diyor:

“Sual: Ey derviş, bu Rum vilayetinin dervişlerini ve ulemasını zikrettin ya, Hacı Bektaş Sultan'ı niçin anmadın? Cevap bu: Bu andığım azizler Âli Osman vilayetinde olanlardır, kim andım. Bu Hacı Bektaş, Âli Osman neslinden hiç kimse ile musahabet etmedi ve ondan ötürü anmadım. Hacı Bektaş kim Horasan'dan kalktı. Bir kardeşi dahi vardır. Mentеш derlerdi. (Birlikte) kalktılar geldiler ve andan Kırşehir'e vardılar. Ve andan Kayseri'ye geldiler. Kayseri'den kardeşi Mentеш yine Sivas'a vardı. Anda eceli mukaddermiş, anı şehid ettiler. Bunların kıssası çoktur. Cemisine ilmim yetmiştir, bilmişimdir. Hacı Bektaş, Kayseri'de Karayolla (Karahöyük) geldi. Şimdi mezar-ı şerifi andadır.” Âşık Paşazade adıyla anılan Derviş Ahmet Âşiki, konu üzerinde başka bilgiler de verecektir. Bunları öbür bölümlerde göreceğiz. Böylece 13.yy. başlarında Horasan'da doğan Hacı Bektaş, olasıdır ki kardeşi Mentеш'i de yanına alarak büyük göçüne başlar. Kırşehir, Kayseri ve Sivas (?) yolculuğu yapar. Bu gelişte Hacca gidiş Vilayetnamen'nin eklemesidir. Olur da olmaz da. Ancak, Baba Resul düşüncesini ve olayını iyi kavradığını ve katıldığını kesinlikle ileri sürebiliriz” (Birdoğan, 1995: 79).

Mevcut olan bütün bu tarihi veriler üzerinden yapılacak çıkarımlar doğrultusunda, Birdoğan ve Yürükoğlu gibi yazarların Hacı Bektaş Veli'nin doğum ve ölüm tarihine, tarihi kişiliğine ve dinî-siyasi yönüne dair öne sürmüş oldukları savların büyük oranda geçerli oldukları sonucuna ulaşılabilir. Kanaatimizce, bu noktada gözden kaçırılmaması gereken en önemli veri, Hacı Bektaş Veli'nin 13. yüzyıl Anadolu'sunda yaşamış sıradan bir derviş olmadığıdır. Geçmişten bu güne kadar hakkında yapılmış olan sayısız bilimsel araştırmanın ve çeşitli sorgulamaların ötesinde, Hacı Bektaş Veli'nin 13. yüzyıl Anadolu'sunda yaratmış olduğu etkinin süreç içerisinde geniş coğrafyalara yayılarak genişlemiş olması ve ortaya çıkan bu etkinin bu günün dünyasında dahi hâlâ sürüyor olması, onun alelade bir kişilik olmadığı tartışmasız göstergesidir. Bütün bu tarihi verilerden ve mantıksal çıkarımlardan hareketle, birçok

açından önemli bir tarihi figür olan Hacı Bektaş Veli'nin, tarihte Babai ayaklanmaları olarak bilinen ve uzmanlara göre; 1239–1240 tarihleri arasında Anadolu'nun orta yerinde vuku bulduğu ifade edilen olayların dışında kalmış olması ihtimali zayıf bir olasılık olarak kalmaktadır.

Bununla birlikte, Hacı Bektaş Veli'nin hayatına dair tartışma konusu olan bir başka husus ta, Ahmet Yesevi²⁵-Lokman Perende²⁶-Hacı Bektaş Veli ilişkisinin tarihi gerçeklik içerisinde yer alıp almadığı üzerinedir. Bu noktada da, tıpkı doğum ve ölüm tarihleri üzerine yapılan tartışmalarda olduğu gibi iki ana görüş bulunmaktadır. Bu konuyla ilgili kaynakların ("*Vilayetname*" ve benzeri eserler) bir bölümünde Hacı Bektaş Veli'nin, Lokman Perende'nin öğrencisi olduğu yönünde bilgiler yer almaktadır. Yürükoğlu, bu hususta şu tespitleri yapıyor:

"Çeşitli kaynaklar Hacı Bektaş'ın küçük yaşta, ünlü bir sufi olan Lokman Perende'nin öğrencisi olduğunu söylerler. (Lokman Perende, ilk Türk sufisi sayılan Şeyh Ahmet Yesevi'nin (ölümü 1166) müridi idi.) Yine bu kaynaklara göre Hacı Bektaş, Lokman Perende eliyle Yesevi tarikatının dervişi olur ve yetişkin yaşa gelince Rum memleketini aydınlatmaya, Anadolu'ya yollanır. Hacı Bektaş'ın bir Yesevi dervişi olup olmadığı konusundaki tartışmada taraflar yine aşağı yukarı aynı yerden bölünmüştür. Egemen sınıfla ve devletle uzlaşmaya çalışanlar Yesevi ilişkisini ısrarla öne sürmektedirler. Buna karşılık aptal düşmanlar, tarafsız tarihçiler ve akıllı dostlar bu ilişkiyi reddetmektedirler. Hacı Bektaş'ın Lokman Perende'nin öğrencisi olduğu savı basit matematikle bile uyuşmamaktadır" (Yürükoğlu, 1998: 222).

Yürükoğlu, yukarıdaki tespitlerinden sonra, A. Celalettin Ulusoy'a ait olduğunu söylediği bir yazıyı²⁷ aktarıyor:

"Türkistan'ın en ünlü mutasavvıfı Ahmet Yesevi öldüğünde (1166) Horasan ve çevresi yaşanmaz bir bölge halindedir. Herkes göç etmeyi tasarlıyor. Dağınık halk toplulukları şaşkın bir durumdadır. Bu arada, Ahmet Yesevi'nin yetiştirdiği büyük bilgin Lokman Perende-i Kaşani, Yesevi dergâhına postnişin oluyor. O yıllarda gençlik çağında bulunan Hacı Bektaş Veli, Lokman Perende tarafından eğitiliyor. Çeşitli bilim dallarında on yıldan fazla öğrenim yaptığı, Hacı Bektaş Veli'ye manevi emanetleri ve manevi görevleri de Ahmet Yesevi adına Lokman Perende'nin verdiği anlaşılıyor. Menkıbelerde Ahmet Yesevi'nin verdiği rivayet

²⁵ Ahmet Yesevî: Türkistanlı büyük Türk mutasavvıfı. Ahmet Yesevî hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Ahmet Yaşar Ocak, *Anadolu Sufiliğinde Ahmed-i Yesevi ve Yesevilik, Yesevilik Bilgisi*, Ahmet Yesevi Vakfı Yayınları, Ankara 1998.

²⁶ Lokman Perende'nin tarihi kişiliğiyle ilgili açık veriler bulunmamakla birlikte, "*Vilayetname*" adlı eserde Lokman Perende'den, Ahmet Yesevi'nin halifelerinden biri ve Hacı Bektaş Veli'nin hocası olarak bahsedildiği bilinmektedir. Lokman Perende hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. : Nejat Birdoğan, *Anadolu'nun gizli kültürü Alevilik*, Berfin Yay: 24., 3. Basım., S. 76., İstanbul, Temmuz 1995.

²⁷ Söz konusu yazı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.; A. Celalettin Ulusoy, *Hünkâr Hacı Bektaş Veli ve Alevi - Bektaşî Yolu*, s.23., Akademi Matbaası Yayınları., 2.Baskı., Ankara 1986.

edilmekte ise de onun ölüm tarihine göre emanetlerin devri Lokman Perende vasıtasıyla vukubulmuştur.” (Yürükoğlu, 1998: 222–223).

Ve Ulusoy’un tespitlerine cevaben şöyle diyor:

“Ulusoy’a göre Hacı Bektaş 1248’de doğduğuna ve Perende postnişin olduğunda da “gençlik çağında” olduğuna göre (“gençlik çağı”nı 20 kabul edelim), Perende 1268’lerde postnişin oluyor. Yesevi’nin ölümünden tam 102 yıl sonra! Yine Ulusoy’a göre, Perende’yi Yesevi yetiştirdiğine göre, onun şeyhinin öldüğünde en azından 30 yaşlarında olduğunu kabul etmeliyiz. Eder 132! Demek ki, Perende Hacı Bektaş’a ders vermeye başladığında 132 yaşındadır. Eğitim de “on yıldan fazla” sürdüğüne göre (oniki olarak kabul edelim), ders bittiğinde Perende 144 yaşında oluyor. Görülüyor ki, Bektaşılığı dine ve devlete hoş göstermeye çalışanlar tutarlı olacaklarsa bazı şeylerden vazgeçmek zorundadırlar. Ya Hacı Bektaş’ın doğum tarihini değiştirecekler (o zaman da Baba İlyas ilişkisini kabul etmek durumunda olacaklar) ya da Yesevi-Perende bağlantısını reddedeceklerdir” (Yürükoğlu, 1998:222–223).

Yürükoğlu’nun yukarıdaki tespitlerine göre, Ulusoy’un, Lokman Perende-Hacı Bektaş Veli ilişkisi üzerine öne sürmüş olduğu bilgiler tarihi gerçekliklerin objektif olarak ortaya konulması noktasında çelişkilidir. Zira yine Yürükoğlu’nun yapmış olduğu hesaba göre; Lokman Perende-Hacı Bektaş Veli ilişkisi kronolojik açıdan muhtemel görünmemektedir. Bununla birlikte, Birdoğan’a göre; “*Vilayetname*” adlı eserde Hacı Bektaş Veli’nin hocası olarak bahsedilen Lokman Perende hakkında, bugün itibariyle ayrıntılı bir bilgi de mevcut değildir. Birdoğan, bu hususta şu tespitleri yapıyor:

“Hacı Bektaş Vilayetname’sinde Lokman Perende, Hoca Ahmet Yesevi ortaya çıktıktan sonra bir daha anılmıyor. Lokman Perende hakkında tarihte açık bilgiler yok. Konu üzerine çaba harcayan Fuat Köprülü ve Abdülbaki Gölpınarlı da varsayımlardan öteye geçemiyorlar. Verdikleri bilgiler aşağı yukarı birbirinin aynı ve özetle şöyle: Hâcegân silsilesi arasında, söylencelerde ve evliya öykülerinde böyle bir ad yok. Kühü’l Ahbar’da (Tarihçi Âli, İst. Takvimhane-i Âmire Mat. İst. Üni. Türkçe Yaz. 5959) Hacı Bektaş’ın mürşidi olarak Lokman Perende gösteriliyor. Ancak gene açık bilgi yok. Ancak, Lokman Perende kuşkusuz bir uydurma tip değil. Ravzatü’s Safa (Mir Hond-Farsça) Sultan Hüseyin Baykara ileri gelenlerinden söz ederken Lokman Perende’nin Herat’ta çok ünlü bir tekkesi ve mezarlığı olduğunu söylüyor. Buna göre, h.9. yy.da o tekke ve mezarlığın çok zengin bir vakfi varmış. Olasıdır ki bu şeyh, Ahmet Yesevi’ye bağlıdır. Öte yandan Fuat Köprülü’ye göre bu şeyh ile Hacı Bektaş arasında hiçbir ilişki olması düşünülemez. Herat’la ilgili kimi çalışmalarda da (Bâbü-name, Barbier de Maynard-İran’ın Coğrafi, Tarihi ve Edebi konusu) böyle bir bilgi yok” (Birdoğan, 1995: 76).

Ve yukarıdaki bilgilere şu sonucu ekliyor:

“Durum böyle olunca kesinlikle Lokman Perende için “Hacı Bektaş’ın öğretmenidir” diyemiyoruz” (Birdoğan, 1995: 77).

Yukarıdaki bilgiler doğrultusunda, bu güne kadar Lokman Perende-Hacı Bektaş Veli ilişkisi üzerine öne sürülmüş olan savların bir bölümünün, özellikle kronolojik açıdan çelişkili ve tutarsız bazı yaklaşımlar doğrultusunda oluşturulduğu görülmektedir. Diğer yandan, bu savların iskeletini oluşturan temel dayanak noktalarının son derece önemli bazı kronolojik hataların üzerinden kurgulanmış olması da şaşırtıcıdır. Bu noktada örnek teşkil edebilecek en önemli savlardan birisi; Ahmet Yesevi-Hacı Bektaş Veli ilişkisi üzerine kurgulanandır denilebilir. Zira bu konunun uzmanı olan birçok tarihçi tarafından 1093–1166 yılları arasında Türkistan bölgesinde yaşamış olduğu ifade edilen Ahmet Yesevi’nin, “*Vilayetname*”de bahsedildiği üzere Hacı Bektaş Veli ile karşılaşmış olması durumu, zaten mümkün görünmemektedir. Çünkü Hacı Bektaş Veli’nin, somut tarihi verilerden hareketle yaklaşık olarak, Ahmet Yesevi’nin ölümünden 40 sene sonra doğmuş olduğu anlaşılmaktadır. Sonuç olarak, elde olan somut verilerden ve konuyla ilgili çeşitli kaynaklardan hareketle, Hacı Bektaş Veli’nin 13. yüzyılın başlarında Horasan’da doğduğu, sonra Anadolu’ya gelerek “*Babai*” ayaklanmaları içerisinde bir önder olarak yer aldığı veya en azından bu döneme şahitlik ettiği sonucuna ulaşılabılır. Bu noktada, Ahmet Yesevi-Hacı Bektaş Veli ilişkisi üzerine oluşturulabilecek en mantıklı çıkarım; Anadolu’ya hiç gelmemiş olmasına rağmen, Ahmet Yesevi’nin, Anadolu’da bulunan çeşitli tarikat ekollerini düşünsel anlamda etkisi altına almış olması durumudur ki, bu durumun tarihi ve sosyolojik düzlemdeki nesnel geçerliliği günümüz dünyasında mevcut olan tarikatlerin birçoğunda gözlemlenebilir. Bununla birlikte, Birdoğan’ın Lokman Perende’nin tarihi kişiliği üzerine öne sürmüştüğü belirsizlik durumunun da geçerliliğini koruduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, mevcut tarihi veriler üzerinden hareketle Lokman Perende-Hacı Bektaş Veli ilişkisi üzerine kesinlik bildiren bir sonuca ulaşılması mümkün görünmemektedir.

Öte yandan, Yıldırım’a göre; 13. yüzyıl içerisinde Anadolu’da bulunan ve tarihte “*Kalenderi*”, “*Hayderi*”, “*Vefâi*”, “*Yesevi*” ve “*Babai*” olarak adlandırılan heterodoks tarikatların tamamına yakını tek bir çatı altında toplayarak örgütleyen Hacı Bektaş Veli, etrafında toplanmış olan bütün bu tarikatlar tarafından îtikâdî ve siyasi bir önder olarak kabul edilmiştir. Ölümünden sonra da, söz konusu tarikatlar ve bu tarikatlara bağlı geniş halk kitleleri onun manevi kişiliği -“*Hacı Bektaş Veli Kültü*”- etrafında

toplanmıştır. Bununla birlikte, tarihçiler arasında genel bir kabulle, Hacı Bektaş Veli'nin ölümünden sonra onun ardılları tarafından kurulduğu düşünülen Bektaşiliğin, başka bir deyişle “*Bektaşî*” tarikatının kuruluş tarihi noktasında da farklı görüşler bulunmaktadır. Bektaşilik üzerine ilk çalışmaları yapmış olan ve Almanya'daki Türkoloji çalışmalarının öncüsü sayılan Georg Jacob'un, 1908'de Berlin'de yayımlanan “*Beitrage zur Kenntnis des Derwischordens der Bektaschis*” ve 1909'da Münih'te yayımlanan “*Die Bektaschijje in ihrem Verhältnis zu verwandten Erscheinungen*” adlı çalışmalarında, Bektaşiliğin, 16. yüzyılda, Balım Sultan tarafından kurulduğu ve kurumsallaştırıldığını ifade ettiği görülmektedir. Diğer yandan, Türk tarihçiliğinin önemli simalarından Mehmet Fuat Köprülü'nün, Jacob'un bu hususta öne sürmüştüğü savları eleştirerek, Bektaşî tarikatının, Jacob'un öne sürmüştüğü gibi 16. yüzyılda değil, 15. yüzyılın başlarında kurulduğunu iddia ettiği de bilinmektedir. Yıldırım, bu konuyla ilgili olarak şu tespitleri yapıyor:

“Bektaşî tarikatının oluşumu 16. Yüzyıl başında Balım Sultan ile gerçekleşti ve Hacı Bektaş'ın bu süreçte isminin kullanılmasından öte bir rolü olmadı” (Yıldırım, 2009: 110).

“Ancak Jacob'un çalışmalarında ciddi hatalar olduğu başta Köprülü olmak üzere sonraki araştırmacılar tarafından ortaya konulmuştur. Şiddetli Bektaşî aleyhtarı Hoca İshak Efendi'nin Kâşifu'l-esrar adlı eserinde ileri sürülen bazı mülahazaları aynen kabul etmesi Jacob'un özellikle tarikatın tesis edilişi ve Hurufilik etkisi gibi hususlarda yanlışlara düşmesine neden olmuştur” (Yıldırım, 2009: 110).

“Jacob'dan sonra konuya Fuat Köprülü'nün eğildiğini görmekteyiz. O Hacı Bektaş ve Bektaşî tarikatının ortaya çıkışı meselesine önce Türk Edebiyatı'nda İlk Mutasavvıflarda (Köprülü, 1981) değinmiş, daha sonra “Anadolu'da İslâmiyet” makalesinde ve İslâm Ansiklopedisi'ne yazdığı “Bektaş” maddesinde İlk Mutasavvıflar'daki kimi görüşlerini tashih ederken bazı yeni açılımlarda da bulunmuştur. Köprülü İlk Mutasavvıflar'da Âşıkpaşazâde'yi takiben Hacı Bektaş'ın tarikat kurma kabiliyetinden uzak meczup bir derviş olduğunu, Hicrî 9. asrın başlarında teşekkül eden Bektaşî tarikatının kendilerine tarihî mahiyeti çoktan unutulmuş olan Hacı Bektaş'ı pir ittihaz ettiğini, bunun ötesinde Bektaşilikle Hacı Bektaş arasında bir bağ aramanın beyhude olduğunu ileri sürmüştür. Ancak Köprülü kısa süre sonra keşfettiği yeni vesikalar ışığında Hacı Bektaş'ı Bektaşî kaynaklarının çizdiği çerçeveye daha yakın bir surette kabul etmeye meyletmış ve sonraki eserlerinde yukarıda özetlenen görüşlerini tashih etmiştir. Örneğin “Anadolu'da İslâmiyet” (Köprülü, 1922) makalesinde anlattığı Hacı Bektaş, Velâyetnâme'nin sunumuna çok yakındır. Ona göre Hacı Bektaş Kalenderi-Haydari tarikatından pek farkı bulunmayan bir tarikatın kurucusu sayılan Horasanlı bir Türktü. Arapça vücuda getirdiği Makâlât Sadeddin adlı bir müridi tarafından nesren, Hatiboğlu tarafından (hicri 812) da nazmen Türkçeye tercüme edilmiştir. Köprülü bu makalesinde Âşıkpaşazâde'nin Hacı Bektaş hakkındaki tarikata kadir olamayacak bir meczup olduğu yolundaki iddiasını garazlı bulmakta

ve Makâlât'ın mevcudiyetine ve Menâkıb'ın eskiliğine dayanarak Hacı Bektaşın “ulum-i İslâmiyedeki vukufu her türlü şüpheden azade bulunan” âlim bir Babaî şeyhi olarak tasvir eder. Ayrıca Hacı Bektaş'ın eserlerinde muasırları olan diğer sufilerin eserlerine nazaran on iki imama ikrarı ve tevelli-teberri'yi tavsiye etmesi dışında ciddi bir fark bulunmadığını iddia eder. Ayrıca Eflakî'ye dayanarak Hacı Bektaş'ın Baba İlyas'ın başlıca halifelerinden olduğunu ifade eder” (Yıldırım, 2009: 111–112).

“Köprülü bu eserinde tarikatın kurulmasıyla ilgili kendisinden önce Jakob tarafından ortaya atılan tezi de eleştirir. Köprülü'ye göre tarikatın ortaya çıkışı iddia edildiği gibi 16. Yüzyıl başlarında Balım Sultan'la başlamamakta, 15. Yüzyılın başlarına kadar gitmektedir. Esasen h. 903 (1497–8) yılında II. Bayezid'e hitaben yazılmış Risâle-i Kudsiyye isimli bir eserden yaptığı kısa alıntı tarikat usûl ve erkânının 16. asır başlarından evvel teessüs ettiğini ortaya koymaktadır: “Ve bir dahi meczub-ı mutlak ve mahub-ı Hünkâr Hacı Bektaş Hazreti'dir kim ol dahi şol makama cezb olmuştur kim aşk alemidir ve aşkın kisvelerinden bir kisve ânın başına elif-i tâcdır. Şol mânaya delâlet eder kim bu cümle mahlukâtın icad olunmasının aslı bir “elif”dendir ve elif hem cemi' hurufun aslıdır ve ben ol makâma vardım ve ânın sırrına mahrem düştüm. Anın alâmetin başına koymuştur” (Yıldırım, 2009: 111).

Yıldırım, modern tarihçiliğin Hacı Bektaş Veli üzerine geliştirmiş olduğu yaklaşımları analiz ederek şöyle diyor:

“Yukarıdaki kısa özetten anlaşılacağı üzere modern tarihçiliğin Hacı Bektaş hakkında geliştirdiği görüş dairesel bir seyir izlemiştir. Jacob'la başlayan ilk çalışmalarda Hacı Bektaş'ın belli belirsiz şahsiyetiyle Bektaşîlik tarikatının oluşumuna katkısının yok denecek kadar az olduğu görüşü ortaya çıkmıştır. Köprülü ilk çalışmalarında esasen Âşıkpaşazâde'yi takiben onun tarihsel hayatı ve kişiliği hakkında benzer bir görüş ortaya koymuş, ancak sonraki araştırmalarından Âşıkpaşazâde'nin “garazlı” bakışını fark ederek görüşlerini Bektaşî kaynakları lehine revize etme ihtiyacı hissetmiştir. Hacı Bektaş'ın yaşadığı dönemde etrafında müritler toplamış hatta tasavvufi eserler vermiş etkili bir şeyh olduğu görüşü Hilmi Ziya (Ülken) ve Birge ile (her birinin kendine göre ekleyip çıkarmalarıyla beraber) devam ederken Mélikoff'la tekrar Âşıkpaşazâde çizgisine dönüldüğü görülür. En son halka olarak Ocak, Mélikoff'un neredeyse birebir Âşıkpaşazâde ile örtüşen yaklaşımını genişletmeye gayret etmekle beraber özünde berikinin çerçevesini esas almıştır. Hacı Bektaş ve Bektaşîlik üzerinde hâlen tarihçiler arasında hâkim görüş de esasen Mélikoff ve Ocak tarafından son hâli verilmiş olan bu son görüştür ki bu görüş üzerinde Âşıkpaşazâde'nin diğer bütün kaynaklardan daha baskın –hatta Mélikoff'ta tamamen hâkim– olduğunu söylemeye lüzum yoktur” (Yıldırım, 2009: 114).

Yıldırım'ın yukarıdaki tespitleri doğrultusunda, gerek Hacı Bektaş Veli'ye ve gerekse “Bektaşî” tarikatının kuruluş tarihine dair modern tarihçiliğin öne sürmüş olduğu savların ve bu savlar arasında mevcut olan fikir ayrılıklarının, büyük oranda siyaset

sahasının içerisinde şekillenmiş ve bu etkiyle kısmen de olsa bilimsel mecranın dışında kalmış olduğu anlaşılmaktadır. Bu sebeple, bu yaklaşımlardan hangisinin daha geçerli olduğu halen üzerinde yoğun tartışmaların yapıldığı karmaşık bir konudur. Tarihçiler arasında “*Bektaşî*” tarikatının kuruluş tarihine dair tam bir fikir birliğine varılamamış olmasına karşın, tarikatın 15. ve 16. yüzyıllar içerisinde kurumsallaşarak yayıldığı yönündeki genel yaklaşım, bu çevrelerce üzerinde hemfikir olunan bir düşüncedir. Yıldırım, bu hususta Köprülü’nün öne sürmüş olduğu yaklaşıma dair şu tespitleri yapıyor:

“Köprülü İslâm Ansiklopedisi’ne yazdığı “Bektaş” maddesinde Yeniçeri Ocağı’nda Bektaşiliğin bir költ halini almasının 15. ve özellikle 16. yüzyılda olduğunu ve bu sayede devlet himayesini kazandığını iddia etmektedir. O Hacı Bektaş ile Osman Gazi arasındaki münasebete dair rivayetlerin 15. yüzyılın ilk yarısında Bektaşiliğin imparatorluk içinde kuvvetli bir mevki kazanmasından sonra uydurulduğu görüşündedir” (Yıldırım, 2009: 112).

Öte yandan, Yürükoğlu’nun, “*Bektaşî*” tarikatının tarihi süreç içerisinde yayılması ile ilgili şu tespitleri yaptığı görülüyor:

“Babailer isyanı ardından Hacı Bektaş’ın çevresinde toplanan göçerler ve köylüler, daha o yaşarken, Anadolu Aleviliğini hangi kolun birleştirip temsil edeceğini gösterdiler. Onun fikirlerini benimseyen sayısız mürit ve derviş Anadolu’nun dört bucağına dağıldı ve düşüncelerini yaydı. Tarikatını Rumeliye, Rodos ve Girit’e, Arnavutluk’a, Sırbistan’a, Bulgaristan ve Romanya’ya, Suriye’ye, Irak’a ve Mısır’a ulaştırdılar” (Yürükoğlu, 1998: 228).

Tarihi yönden Aleviliğe ve Alevi-Bektaşî İnancı’na dair birçok veriyi ve bu konu hakkındaki çeşitli görüşleri ortaya koymaya çalıştığımız önceki bölümlerin ardından, Aleviliğin düşünsel kaynakları ile ilgili başlıca yaklaşımları da inceleyelim.

Yürükoğlu, bu hususta öne sürülen muhtelif görüşleri şöyle sıralıyor:

“Aleviliğin düşünsel kaynakları üzerine başlıca dört görüş vardır:

1. Alevilik-Bektaşîlik, Orta Asya’da Türklerin dini olan Şamanizme dayanır. (Cahit Tanyol, Adil Gülvahaboğlu)
2. Alevilik-Bektaşîlik, Anadolu’nun ilk çağ çok tanrılı dinlerine ve Yunan felsefesine dayanır. (İsmet Zeki Eyüboğlu)
3. Aleviliğin üç ayrı kaynağı vardır.
 - a) Pitagoras felsefesi b) Yeni Eflatunculuk ve c) Zerdüşî dini (İsmet Zeki Eyüboğlu).
4. Aleviliğin üç kaynağı vardır. a) Ali ve ehlibeyt sevgisi b) Orta Asya’dan Şamanizm, Orta Asya dinleri ve sufizm c) çok tanrılı Anadolu dinleri. (Cemal Şener)”

(Yürükoğlu, 1998: 176–177).

Yürükoğlu, bu görüşlerin dördüne de katılmadığını ifade ederek Aleviliğin düşünsel kaynaklarını; Anadolu öncesi kaynaklar ve Anadolu kaynakları olmak üzere iki ayrı kısımda ele alıyor ve bu hususta şu fikirleri ileri sürüyor:

“Bu görüşlerin dördü de yanlıştır. Yanlış oluşları, söylediklerinden çok söylemedikleriyledir. Yukarıda adı geçen kaynakların tümünü birlikte söylersek (vurgu farklarıyla) ve çok önemli iki kaynak daha (Şiilik ve Hıristiyan mistisizmi) eklersek ancak o zaman doğru bir yere geliriz. Bu yazarlar, Orta Asya’dan, Anadolu’nun ilk çağından konuşuyorlar da, Türkleri İslam’a kazanan Şii mistisizmi yoluyla Şiiliği ve Anadolu’nun o günündeki Hıristiyan mistisizmini nedense unutmuşlar! Aleviliğin düşünsel kaynaklarını, Türklerin zaman ve mekân içindeki hareketleriyle birlikte, eskiden yeniye doğru ele almak en doğrusu olur. Bu süreci, a) Türklerin Anadolu’ya gelene dek karşılaştıkları ve b) Anadolu’da karşılaştıkları düşünceler olarak ikiye ayırmanın yararı vardır. Türkler, Anadolu’da, daha önce karşılaşmadıkları hiçbir düşünce akımı bulmadılar ama daha önce tanıştıkları bazı akımların (örneğin, ilk çağ Yunan felsefesi gibi) anayurdunun Anadolu oluşu, bu etkilerin güçlenmesine yol açmıştır. Bu noktada hemen söylemek gerekir ki, insanlık tarihinde, hele dinler tarihinde inançlar ve öğretiler yüzyıllar içinde o denli birbirleriyle kaynaşmış, o denli bir akışkanlık yaşamıştır ki, *birbirinden tümüyle bağımsız kaynaklar aramak* pedantik bir safdillik olur. Aynı durum, İslam’ın kendisi için de geçerlidir. Türkler, Anadolu’ya gelene dek başlıca iki temel inanç sistemi ile tanışmışlardır. Birincisi Şii mistisizmi, ikincisi Orta Asya Türkmen gelenekleri... Şii mistisizmi yoluyla a) Şii İslam inançlarını, b) sufizmi benimsemişlerdir. Sufizm, İslam inançlarının yanı sıra Uzak Doğu ve Asya’nın Veda, Brahmanizm, Hinduizm, Budizm inançlarını, ilk çağ Yunan felsefesini ve Hıristiyan görüşlerini ve İslam İspanya’dan, İbn Sina ve İbn Rüşd’ün felsefelerini Türklere taşımıştır. Orta Asya Türkmen geleneklerinin başında Şamanizm gelir ki, özünde o da Brahmanizme dayanır. Türkler Anadolu’ya geldiklerinde orada birbirleriyle kaynaşmış başlıca iki büyük inanç ve düşünce sistemi buldular. İlk çağ Yunan felsefesi ve Hıristiyan mistisizmi. Anadolu bu iki düşüncenin anayurdudur” (Yürükoğlu, 1998: 177–178).

Yürükoğlu’nun, Aleviliğin düşünsel kaynaklarına dair öne sürmüş olduğu savlardan çıkarılacak öncelikli sonuç; bugün itibariyle literatürde Alevi-Bektaşî İnanıcı olarak isimlendirilen ve tarihi süreç içerisinde Ön Asya, Orta Doğu, Anadolu ve Balkanlar gibi çeşitli coğrafyalarda yaşayan geniş halk kitlelerini gerek inançsal, gerek siyasal ve gerekse sosyo-kültürel alanlar itibariyle etkisi altına almış olan bu inanç sisteminin, ortaya çıkışı ve gelişimi noktasında farklı inançsal ve felsefi dinamiklerden beslendiğidir.

Sonuç olarak, gerek Aleviliğin tarihi geçmişi ve düşünsel kaynakları ve gerekse bu tarihi geçmişe ait temsil sorununun bugünün dünyasındaki yansımalarına dair mevcut

olan bütün bu farklı yaklaşımlar ve fikir ayrılıkları, bazı toplumsal kabuller açısından üzerinde tam bir uzlaşma sağlanamamış olan ve ancak bilimsel veriler ışığında oluşturulacak metodolojiler üzerinden çözümlenebilecek hususlardır. Zira konuyla ilgili problemlerin çözümü noktasında, salt inançsal argümanlardan hareketle metafizik bir yaklaşım oluşturmak, şüphesiz ki; akılcı bir yol olarak kabul edilemez.

2.3. Alevi-Bektaşî İnanıcı'nın Düşünsel Dinamikleri Üzerine Genel Bir Yaklaşım

Bu hususta mevcut olan en genel tanımlamalar üzerinden hareketle, Alevi-Bektaşî İnanıcı'nın düşünsel dinamiklerini, bu dinamikler üzerinden şekillenmiş özellikli inanç sistematiğini ve bu inancın özünü oluşturan temel unsurları, îtikâdî ve felsefi anlamda her biri iç içe geçmiş ontolojik ve epistemolojik kökenli kavramların oluşturduğu bütüncül bir düşünsel yapı olarak tanımlayabiliriz. Her biri ciltler dolusu kitaba sığdırılamayacak kadar kapsamlı bir içeriğe sahip olan bu kavramlar bütünü, kanaatimizce şu şekilde özetlenebilir:

“Hakk-Muhammed-Ali”: Alevi-Bektaşî İnanıcı'nda yer alan üçlü oluşumlardan ilki olan bu îtikâdî ve felsefi kavram, konuyla ilgili bazı çevrelere göre; **“İnsantanrıci”** düşüncenin yansımasıdır. Buna göre; bu üçlü oluşumun başında yer alan **“Hakk”**, Tek tanrılı Ortodoks inançlarda mevcut olan **“Tanrı”** kavramını değil, bizzat insanın kendisini temsil eder.

“Tanrı-Doğa-İnsan”: Alevi-Bektaşî İnanıcı'nda yer alan üçlü oluşumlardan ikincisi olan bu îtikâdî ve felsefi kavram, konuyla ilgili bazı çevrelere göre; **“Doğatanrıci”** düşüncenin yansımasıdır. Ve bu anlayış içerisinde yer alan **“Tanrı”** kavramı, doğanın ve insanın tanrısı değil, bizzat doğanın kendisidir.

“Ene'l-Hakk”: Alevi-Bektaşî İnanıcı'nda yer alan temel îtikâdî ve felsefi kavramlardan biri olan **“Ene'l-Hakk”**; genel bir tarifile Arapçada **“Ben Hakk'ım”** anlamına gelir ve bu anlam, yine genel bir anlatımla; **“Hakk'tan gayri değilim”** gibi derin ve karmaşık bir felsefi içeriğe de sahiptir. Bu felsefe Tanrının mevcudiyetinin, onun yarattıklarını içine alması, onlarda vücut bulması ilkesi üstüne kuruludur ve bu ilkeye göre; **“Ene'l-Hakk”**, **“Ben Hakk'ım”** olarak ta açıklanabilir. 9. ve 10. yüzyıllarda yaşamış olan İranlı sûfi ve âlim Hallac-ı Mansur²⁸, un, açıkça dile getirdiği

²⁸ Hallac-ı Mansur hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. ; Louis Massignon, *Hallac-ı Mansur, Anadolu Aleviliğinin Felsefi Kökleri*, Der.: Niyazi Öktem, Ant Yayınları, İstanbul 1994.

bu düşünce, dönemin dinî-siyasi otoritesi tarafından büyük bir tepkiyle karşılanmış ve Hallac-ı Mansur'un M.S. 922'de Bağdat'ta katledilmesine sebep olmuştur.

“Vahdet-i Vücut”: Varlığın birliğini ifade etmek için kullanılan îtikâdî ve felsefi bir kavramdır. Bu kavram, genel bir anlatımla; yaratanla (*Tanrı*) yaratılanın (*İnsan*) tek kaynaktan geldiğini ve her ikisinin de özleri itibariyle bir olduğunu ifade eder. Öte yandan, konuyla ilgili çevrelerin bir bölümüne göre; “*Vahdet-i Vücut*” anlayışının içerisinde yer alan “*Tanrı ve insan birdir*” vurgusunun altında, evrendeki bütün varlıkların üzerinde onları yaratan bir “*Tanrı*” olduğu düşüncesi de vardır. Alevi Bektaşî İnancî'nda yer alan “*Vahdet-i Vücut*” anlayışı, aşamalar halinde “*İnsan-ı Kamil*” olarak adlandırılan idealin yaratılmasını hedefler.

“Vahdet-i Mevcut”: Varlığın birliğini ve evrende mevcut olan her şeyin “*Tanrı*”nın kendisi olduğunu ifade eden panteist bir görüştür. Bu görüşe göre; söz konusu mevcudiyet, yani “*Tanrı*” sonsuzdur. “*Varlığın*” birliğini ifade eden “*Vahdet-i Mevcut*” anlayışı ile “*Varlık*” birliğini ifade eden “*Vahdet-i Vücut*” anlayışı arasında ince bir çizgi vardır. Bununla birlikte, konu ile ilgili çevrelerin bir bölümüne göre; “*Vahdet-i Vücut*”, tarihsel bağlamda “*Vahdet-i Mevcut*” anlayışından daha kadim bir yaklaşımdır ve insanın düşünsel evrimi içerisinde “*Vahdet-i Vücut*” anlayışı bir noktadan sonra aşılmış, “*Vahdet-i Mevcut*” anlayışı ortaya çıkmıştır. Ve bu anlayış, Hallac-ı Mansur'un “*Ene'l-Hakk*” düşüncesinde ifade bulmuştur.

“18 Bin Âlem”: Alevi-Bektaşî İnancî'nda yer alan temel îtikâdî ve felsefi kavramlardan biri olan “*18 Bin Âlem*”, genel bir anlatımla, makro ve mikro kozmosu ve aralarındaki ilişkiyi ifade eder. Bu kavram içerisinde yer alan makro kozmos, büyük evreni; mikro kozmos ise, insanı temsil eder. Ve evrenin sahip olduğu bütün özelliklerin insanda mevcut olduğunu ifade eder.

Alevi-Bektaşî İnancî'nın düşünsel dinamiklerini oluşturan bu kavramlar üzerinden şekillenmiş olan îtikâdî sistematik bu inancın içerisinde “*Dört Kapı Kırk Makam*” olarak da adlandırılır. Bazı uzmanlara göre; bu îtikâdî ve felsefi sistematığın mimarı Hacı Bektaş Veli'dir. İtikâdî ve felsefi anlamda “*İnsan-ı Kamil*” idealine ulaşmanın aşamalarını tarif eden ve her biri kendi içinde on tane makam (temel ilke) barındıran bu sistematığe göre; bu kapılardan her biri varlıktaki tekâmülün önünde yer alan ve aşılması gereken engellerdir. Bu kapılardan ve makamlardan geçerken, “*Nefsin*” öldürülmesi, “*Benlikten*” “*Birliğe*” geçilmesi hedeflenmektedir. Böylece, “*İnsan-ı*

Kamil” olarak tanımlanan bu ereğe nihai olarak ulaşılabilir. Birdoğan, bu hususta şu tespitleri yapıyor:

“Makalât bu konuda şunları anlatır;

Kapı dördttür. Her kapının on makamı olması nedeniyle makam kırktır. Erkân on yedidir, menzil üç yüz altmış altıdır. Vilayet tabakası on ikidir. Vilayet dairesi yedidir. Vilayet bölüğü dördttür. Yetmiş üç fırka vardır. Bunun bir fırkası kurtulanlar (Naci) fırkasıdır. Öbür yetmiş ikisi yanlış fırkadır (dalle). Dört kapıdan birincisi Şeriat, ikincisi Tarikat, üçüncüsü Marifet ve dördüncüsü Hakikat kapılarıdır” (Birdoğan, 1995: 324).

Uzmanlara göre; genel ilkeleri itibariyle birçok inanç sisteminin içerisinde de yer alan bu temel kurallar bütünü, yani Alevi-Bektaşî İnanıcı’nın “*Dört Kapı Kırk Makam*” sistematiği, özetle şu şekilde anlatılabilir:

1. Kapı: “Şeriat Kapısı”

Alevi-Bektaşî İnanıcı’ndaki “*Şeriat*”, Ortodoks İslam’ın içerisinde yer alan “*Şeriat*” kavramından niteliği itibariyle farklıdır. Modernist bir yaklaşımla anlatılacak olursa “*Şeriat*”; dünyevi işlerin İslam dinine ait hükümlerle düzenlediği bir çeşit anayasa veya özel hukuk olarak ta değerlendirilebilir. Alevi-Bektaşî İnanıcı’ndaki “*Şeriat*” ise genel bir anlatımla, “*Tanrı*”nın bir yansıması olarak algılanan ve görünen maddi ve nesnel dünyaya -“*Zahir*”- ait kurallar bütünüdür. Buna göre; “*Şeriat Kapısı*”, insanın kendini eğitmeye başladığı ilk süreçtir ve bu süreç “*İnsan-ı Kamil*” olma yolunda aşılması gerekli ilk noktadır. Böylece, “*Zahir*” olan anlam aşılır ve “*Batın*” -*cisim olarak görünmeyen, gizli olan*- anlaşılır. Alevi-Bektaşî İnanıcı’nda, bu süreç içerisindeki bireyler, ilme sahip olmayan anlamına gelen “*Âbid*” tabiriyle adlandırılırlar. Bu kapının makamları sırasıyla şunlardır:

“Makamları

1. İman etmek
2. İlim öğrenmek
3. İbadet etmek
4. Haramdan uzaklaşmak
5. Ailesine yararlı olmak
6. Çevreye zarar vermemek
7. Peygamberin emirlerine uymak
8. Şefkatli olmak
9. Temizliğe özen göstermek

10. Yaramaz işlerden sakınmak” (Onatça, 2007: 25).

2. Kapı: “*Tarikat Kapısı*”

Alevi-Bektaşî İnancı’nda, yol kuralları olarak adlandırılan temel inançsal ve felsefi ilkelerin öğrenildiği ve “*İnsan-ı Kamil*” olma yolunda aşılması gerekli olan ikinci aşamadır. Bu inancın içerisinde “*Tarikat Kapısı*”na talip olan bireyler “*Zahid*” olarak adlandırılırlar. Bu kapının makamları sırasıyla şunlardır:

“Makamları

1. Tövbe etmek
2. Mürşit’in isteğine uymak
3. Temiz giyinmek
4. İyilik yolunda savaşmak
5. Hizmetli olmak
6. Haksızlıktan korkmak
7. Umutsuzluğa düşmemek
8. İbret almak
9. Nimet dağıtmak
10. Özünü fakir görmek” (Onatça, 2007: 26).

3. Kapı: “*Marifet Kapısı*”

Alevi-Bektaşî İnancı’nda, “*İnsan-ı Kamil*” olma yolunda aşılması gerekli üçüncü kapıdır ve “*Tanrısal*” sırlara erme aşamasıdır. Bu aşamada olan bireyler “*Arif*” olarak adlandırılır ve gönül yoluyla en yüce seviyeye ulaşılmış olurlar. Bu kapının makamları sırasıyla şunlardır:

“Makamları

1. Edepli olmak
2. Bencillik, kin ve garezden uzak durmak
3. Mahrem olan şeylerden kaçınmak
4. Sabır göstermek
5. Utanmak
6. Cömert olmak
7. İlim öğrenmek

8. Hoşgörü göstermek
9. Özünü bilmek
10. Arif olmak” (Onatça, 2007: 26).

4. Kapı: “*Hakikat Kapısı*”

Alevi-Bektaşî İnanıcı’nda, “*İnsan-ı Kamil*” olma yolunda aşılması gerekli dördüncü kapı olan “*Hakikat Kapısı*”, iç yetkinliğe ulaşma aşamasıdır ve “*ilham*” denilen “*Tanrısal*” bilginin kapısıdır. Bu “*Tanrısal*” bilginin içerisinde yanılma ihtimali yoktur ve bu bilgi üzerinden “*Hakk*”ı görme, “*Tanrısal*” âlemin içerisinde erime ve sonsuzlaşma vardır. Ulaşılan bu nokta, aynı zamanda “*Hakk’tan*” halka inmeyi temsil eder ve “*Hakikat Kapısı*”na talip olanlar, bu inanç içerisinde “*Muhib*” olarak adlandırılırlar. Bu kapının makamları sırasıyla şunlardır:

“Makamları

1. Alçak gönüllü olmak
2. Kimsenin ayıbını görmemek
3. Yapabileceği hiçbir iyiliği esirgememek
4. Tanrının her yarattığını sevmek 5. Tüm insanları bir görmek
6. Birliğe yönelmek ve yöneltmek
7. Gerçeği gizlememek
8. Manâyı bilmek
9. Sırrı öğrenmek
10. Tanrının varlığına ulaşmak” (Onatça, 2007: 27).

Konuyla ilgili çevrelere göre; Alevi-Bektaşî İnanıcı’nın düşünsel dinamiklerini oluşturan inançsal ve felsefî kavramlar bütünü üzerinden şekillenen bu dörtlü sistematik, “*İnsan-ı Kamil*” idealine ulaşmanın metodolojisidir. Bu metodolojinin başka bir yansıması da yükselen eğri manasına gelen “*Devre-i Arşîye*” ve “*Kavs-i Nuzul*” yaklaşımlarının ifade ettiği “*Varlık Dairesi*” ya da “*Varoluş Çemberi*” düşüncelerinin yani “*Devr*” felsefesinin içerisinde yer almaktadır. Alevi-Bektaşî İnanıcı’na göre; evrenin özü insandır ve maddi âlemin en alt kademesinde bulunan varlık, sırasıyla; “*Anasır-i Erbaa*” olarak adlandırılan toprak, hava, ateş ve su, sonra, bitki ve hayvan ve ardından da insan şeklinde görünür ve bütün bu varoluş felsefesine “*Devr*” denilmiştir. Ancak, bu yaklaşıma göre; insanın tekâmülü bu noktada da sona ermez ve çeşitli merhalelerden geçerek “*İnsan-ı Kâmil*” olur. Ardından, kendi

varlığını da aşarak yokluk içinde varlık noktasına ulaşır ve böylece “*Tanrısal*” sırara erer. Başka bir deyişle özüne, çıkış noktasına yani “*Tanrı*”ya ulaşır.

Alevi-Bektaşî İnanıcı'nın sistematüğını oluşturan bu dörtlü yapı, bu inancın düşünsel ve inançsal orijinini insanı merkez kabul eden bir eksene de taşımıştır. “*Hakk Muhammed-Ali*” üçlüsüne, “*Ehli-Beyt*” sevgisinin ve “*On İki İmam*”lara bağılılığın eklenmesi, bunun yanı sıra “*72 Milletın Bir Görülmesi*” gibi sevgiyi ve barışı temsil eden evrensel değerlerin dile getirilmesi, bu durumun en bariz göstergelerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu inancın içerisinde “*On İki İmam*”lar olarak adlandırılan ve kutsal oldukları kabul edilen kişiler arasında; birinci imam Ali ile birlikte, Ali'nin, Peygamberin kızı Fatma'dan olan oğulları Hasan, Hüseyin ve onların torunları da yer almaktadır.

“Sırasıyla 12 İmam:

İmam Ali

İmam Hasan

İmam Hüseyin

İmam Zeynel Abidin

İmam Muhammed Bakır

İmam Cafer-i Sadık

İmam Musa-i Kazım

İmam Ali'yyür' Rıza

İmam Muhammed Taki

İmam Ali'yyün' Naki

İmam Hasan'ül Askeri

İmam Muhammed Mehdi” (Onatça, 2007: 24).

Alevi-Bektaşî İnanıcı içerisinde, “*On İki İmam*”ların sonuncusu olan “*İmam Muhammed Mehdi*”nin sır olduğuna ve bir gün dönerek insanlığın yaşadığı bütün sıkıntılara son vereceğine inanılır.

Öte yandan, Alevi-Bektaşî İnanıcı'na dair izah etmeye çalıştığımız bütün bu yaklaşımlar, tarihsel bağlamda ayrı bir perspektiften daha ele alınmalı ve bugünün dünyasındaki Alevi-Bektaşî İnanıcı ile geçmişte yaşanan Alevi-Bektaşî İnanıcı veya bu inancın idealize olmuş hali statik bir bütün olarak algılanmamalıdır. Zira sadece Alevi-

Bektaşî İnanıcı'nın değil, bütün inanç sistemlerinin temelini oluşturan “İnanç” kavramı dinamik bir düşünsel yapıdır. Bu sebeple, tarihsel süreç içerisinde Alevilik ve Alevilik türevi inanç sistemlerine sahip olan heterodoks toplulukların göçer hayattan yerleşik hayata geçiş süreçleri içerisinde geçirmiş oldukları değişim ve dönüşüm, gerek üretim tüketim ilişkileri, gerek sosyo-kültürel özellikleri ve gerekse îtikâdî ve felsefi yönleri itibariyle irdelenmelidir. Böylece, Alevi-Bektaşî İnanıcı'nda mevcut olan idealize olmuş îtikâdî ve felsefi sistematîğin, tarihi bağlamda ve bugünün koşulları içerisinde sahadaki insan tarafından nasıl algılandığı ve yaşandığı çözümlenebilir.

2.4. Alevi-Bektaşî Edebiyatı ve Müziği'nin Tarihçesi

Uzmanlara göre; 8. yüzyıldan itibaren çeşitli Şia inançlarının ve Bâtîni sufizmin etkisi altında kalan göçebe toplulukların, 10. ve 11. yüzyıllarda gelişen bazı siyasi ve sosyal olayların ardından Ön Asya'dan Anadolu'nun içlerine doğru ilerlemeleri, sadece bu coğrafyalardaki siyasi dengelerin değil düşünce ve inanç sistemlerinin de değişimine neden olmuştur. 13. yüzyıl sonrasında Anadolu'daki birçok îtikâdî ve felsefi akımı bir potada eriterek bütünleştiren Alevi-Bektaşî İnanıcı ise, şüphesiz ki; sonraki dönemlerde bu değişim ve dönüşüme etki eden en önemli faktörlerden biridir. 13. yüzyıl sonrasında geniş halk kitleleri tarafından benimsenmiş olan bu îtikâdî ve düşünsel akım, birçok toplumsal kurumu da etkisi altına almış, îtikâdî ve düşünsel alanların yanı sıra siyasi, sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik alanlarda da büyük etki yaratmıştır. Bu nedenle, Alevi-Bektaşî İnanıcı, aynı zamanda kültürel değer unsurlarının, estetik ve sanat anlayışlarının ve yaşama dair birçok pratiğin de farklılaşmasına neden olmuş, dönemin dili ve edebiyatı üzerinde de derin izler bırakmıştır. İtikâdî ve felsefi yönden İslamiyet öncesi inanç sistemlerinden, Hıristiyan mistisizminden, çeşitli Şia inançlarından ve Bâtîni sufizmden izler taşıyan bu yeni edebiyat, dönemsel bir akım olmanın ötesine geçmiş, etkilerini Anadolu'da ve Anadolu'nun dışında kalan birçok coğrafyada yüzyıllar boyunca sürdürmüştür. Alevi-Bektaşî İnanç ve Felsefesi'nin ozanları, şairleri ve öncüleri tarafından sözel anlatım unsurları ve *saz-söz* birlikteliğiyle nesilden nesile aktarılmış olan AleviBektaşî Edebiyatı, beraberinde özellikli bir müzikal kültürle de bütünleşmiştir. Bu hususta muhtelif görüşler bulunmakla birlikte, birçok uzmana göre; söz konusu özellikli

müzikal kültürün kökenleri İslamiyet öncesi dönemlerde mevcut olan *Şamanlık* geleneğine kadar uzanmaktadır. Öte yandan, bu edebiyatın en çok ifade edildiği alan ise şiir olmuştur. Bulunduğu dönem itibariyle dilde sade ve üslupta yenilikçi olan bu edebî ve müzikal akım, sonraları bu inanç ve felsefenin yayılmasındaki en önemli etkenlerden biri olmuştur. Prof. Dr. Erman Artun'un, 2006 yılında yayımlanan "*Dinî-Tasavvufî Halk Edebiyatı*" adlı kitabında, konuyla ilgili olarak şu tespitleri yaptığı görülüyor:

"Bektaşiliğin diğer anlayışlara göre daha fazla yayılması ve zamanımıza kadar bu anlayışın taşınmasında en önemli etkenlerden birisi de bu anlayışın güçlü ve zengin edebiyatından kaynaklanmaktadır. Bektaşi şairleri, şiirleriyle bu anlayışı estetikleştirerek sonraki kuşaklara başarıyla aktarmışlardır" (Artun, 2006: 93).

"Bektaşi şiiri sade diliyle halkın duygularına tercüman olmuştur" (Artun, 2006: 94).

Birçok uzmana göre; 13. yüzyıldan itibaren şekillenmeye başlayan bu yeni edebiyatın en önemli temsilcilerinden biri Hacı Bektaş Veli'dir.

"Hacı Bektaş Veli'nin birkaç eserinden söz edilmektedir. En tanınmış "Makalat"tır. Arapça yazıldığı söylenir. Türkçe çevirileri birkaç defa basılmıştır" (Artun, 2006: 218).

"Hacı Bektaş Veli, Makâlat adlı eserinde Anadolu halk edebiyatının imkânlarıyla görüşlerini ustaca birleştirip halka sunmuştur. Böylece yeni bir edebiyat geleneğinin oluşmasına zemin hazırlamıştır" (Artun, 2006: 93).

"Şathiyye" iki sahife kadardır. Öz Türkçe oluşu, döneminin dil özelliklerini göstermesi açısından önemlidir" (Artun, 2006: 218).

"Fevaid" adlı eserden Baha Said Bey, Eski Türk Yurdu dergisinde yayınlanan yazılarında söz etmiştir. Fuad Köprülü de bu eserden Hacı Bektaş'a ait olduğu konusunda kuşku bulunmadığını belirtir" (Artun, 2006:218).

"Makaalâtı Gaybiyye ve Kelimat-ı Ayniyye": Bu eserden de Türk Ansiklopedisinde bahsedilmektedir. Ayrıca Hude-nâme, Fatiha Tefsiri, Üss-ül-Hakika Besmele Tefsiri gibi eserlerinden birçok araştırmacı yayımladıkları çeşitli çalışmalarında söz etmektedirler" (Artun, 2006:218).

Bu yeni edebiyatın bir diğer önemli temsilcisi de, şüphesiz ki; Yunus Emre'dir. Edebiyat tarihçisi ve çevirmen Abdülbaki Gölpınarlı, "*Alevi-Bektaşi Nefesleri*" adlı kitabında Yunus Emre'nin diliyle ilgili şu tespitleri yapıyor:

"XIII. yüzyıl, Anadolu'da, Türk diliyle meydana gelen edebiyatın bir dönüm, bir ayırım devridir. Bu devirde yetişen ve devirler aşan büyük şâir Yunus Emre, bir yandan İran edebiyatından aldığımız kelimelerle örülmüş, aruzla meydana gelmiş şiirlerle, çağdaşı Sultan Veled gibi dîvân

edebiyatını hazırlarken öbür yandan heceyle ve yabancı kelimelerden kaçınarak oldukça katıksız bir Türkçeyle yazdığı şiirlerle halk edebiyatına tükenmez bir ilham kaynağı sunuyordu” (Gölpınarlı, 1963:1).

Yrd. Doç. Dr. Mustafa Tatçı ise Yunus Emre’nin dili üzerine şu tespitlerde bulunuyor:

“Yunus Emre, XIII. yüzyılda Anadolu sahasında Oğuz Türklerinin konuşup-yazdığı “yazı dili”nin en mühim temsilcisidir. Türkiye Türkçe’sinin tarihi devresinin ilk safhasını teşkil eden “Eski Anadolu Türkçesi” adı verilen bu şivenin meydana gelmesinde Yunus Emre önemli bir rol oynamıştır” (Tatçı, 1997:105).

Bazı tarihçilere ve edebiyatçılara göre; 13. yüzyılın ortalarında doğduğu ve 14. yüzyılın ilk çeyreğine kadar yaşamış olduğu öne sürülen Yunus Emre’nin, yaşamı hakkında elde edilen en önemli veriler “*Vilâyetname*” adlı eserde bulunmaktadır. Hayatı ve tarihsel kişiliği hakkında kesinleşmiş bilgilere ulaşılammış olmasına rağmen, Anadolu halkının belleğinde onunla ilgili sayısız söylence ve birçok menkıbe bulunmaktadır. Artun, bu konuyla ilgili şu tespitleri yapıyor:

“Yunus Emre’nin iki eseri vardır: Risaletün’n-Nushiye ve Divan. Öğütler kitapçığı olan birinci eser aruz ölçüsüyle yazılmış 573 beyitlik bir mesnevidir. Ruh, kanaat, gazap, sabır, haset, cimrilik, akıl gibi konularda öğretici, öğüt verici görüşler içerir. Divan ise şiirlerinin toplandığı eserdir. Bir bölümü bestelenerek tekkelerde eğitim amacıyla okunan şiirlerinin büyük bölümü hece ölçüsü ile yazılmıştır. Yunus, daha çok musammat gazel biçimini kullanmıştır. Bu yüzden bazı araştırmacılar bu şiirlerin dörtlük tarzında yazıldığı görüşündedir” (Artun, 2006:209).

“Yaşamı efsaneleşen Yunus Emre, Anadolu’da var olan hemen hemen bütün tarikatlar tarafından ulu tanınmıştır. Buna karşılık divan edebiyatçıları onu küçümser. Alevi Bektaşî tekkelerindeki ayinlerde şathiyetlerinin okunması kimi medrese ulemasını öfkelenendirir; hatta onun nefeslerini okuyanlar için ölüm fermanı verilir. Ne var ki, halkın sevgisi onu bugünlere kadar bir efsane kahramanı olarak taşımıştır. Yunus Emre’nin ümmî olup olmadığı tartışmalıdır. Ancak yaygın bir görüşe göre ümmî değildir. Dinî konularda yazmasına rağmen halktan insanlara bu kadar yakın kalabilmesi, sadece içinden gelenleri söylüyor izlenimi vermesi, onun ümmî olduğuna ilişkin menkıbelerin çıkmasına neden olmuştur. Ümmî oluşu konusundaki söylenti bazı şiirlerinde bilgiyi gerçeğe ulaşmak için bir araç saydığından; ilmi önemsememesi, dervişlik tevazusuyla kendini bir şey bilmez olarak nitelendirmesi ve bilgisine güvenip gururlananları taşlaması yüzündendir. Oysa o, öğrenim görmüş biridir. Yunan mitolojisini, Doğu efsanelerini bilir; Kuran’dan, hadis’ten, erenlerin sözlerinden mazmunlar alır. Mevlâna’nın “Mesnevi”sini ve “Divan-ı Kebir”indeki gazelleri okuduğunu, yine şiirlerinden anlıyoruz. Hatta Doğu’nun bilge şairi Şirazlı Sadi’nin bir gazelini, nazım biçiminde Türkçe’ye çevirmiştir. Gerçekte de kendisi de birkaç şiirinde medresede eğitim gördüğünü açıkça söyler. Yunus Emre’nin dünya görüşü ağırlıklı olarak tasavvuf felsefesinden beslenir. Bu felsefede Allah (vücut-ı mutlak) ezeli ve ebedidir. Gerçek ve hayali bütün güzellikleri içerir (hüsn-i

mutlak). Evrende, insanda içsel olarak bulunan “varlık ile yokluk”, “gerçek ile hayal”, “iyilik ile kötülük” Allah’a ulaşabilmek için gösterilen çabalarla yapılacak tercihleri yansıtır. İnsan mademki Allah’la bütünleşmek amacındadır, öyleyse bu dünyada yaşarken de mutlaka sevmeli ve sevilmelidir. Beşerî aşk ilahî aşka giden yolda önemli bir aşamadır. İnsan ancak tanrısal aşkın ışığında gerçeğe ulaşır (Fenafillâh mertebesi)” (Artun, 2006:208).

“Selçuklu devletinde saray dili Farsça iken Yunus, şiirlerini halkın konuştuğu dille yazmıştır. Ancak onun dilinde bugün kullanılmayan Türkçe sözcükler Arapça, Farsça sözcükler ve tamlamalar yer alır. Kimi yabancı sözcükleri Türkçe söyleyişe uydurmuştur. Halk edebiyatının ortak mecazları, halk söyleyişleri, deyimleri ve atasözlerinin yanında divan edebiyatında görülen kimi mazmunlara yer verir. Gazel biçimini heceye uygulayan Yunus, özellikle 7–8 heceli kalıpların yanı sıra 14’lü, 18’li hece kalıplarını da kullanmıştır. Uyak konusunda da halk şiiri geleneğine uymuş, yarım uyakla yazmış, redif kullanmamıştır” (Artun, 2006:209).

Uzmanlara göre; 13. yüzyıldan itibaren Yunus Emre’nin dili ve estetiğiyle şekillenen ve önceleri “*Hacı Bektaş Veli Kültü*” ve ardından “*Abdal Musa Kültü*”²⁹ çevresinde oluşan Alevi-Bektaşî Edebiyatı, 14. ve 15. yüzyıllarda yaşamış olduğu düşünülen Kaygusuz Abdal³⁰ tarafından tekrar bina edilmiştir. Ve 13. , 14. ve 15. yüzyıllar boyunca Yunus Emre, Abdal Musa ve Kaygusuz Abdal tarafından yoğun olarak vurgulanan “*Vahdet-i Vücut*” felsefesi, Alevi-Bektaşî Edebiyatının temel hareket noktalarından biri haline gelmiş, 16. yüzyıldan sonra ise bu edebiyatın hâkim teması olarak işlenmiştir. Artun, bu konuyla ilgili olarak şu tespitleri yapıyor:

“Bektaşî edebiyatı 14.yüzyılda Kaygusuz Abdal ile kurulmuş ve temsil edilmiştir. Nazım ve nesir alanında verdiği eserler ve didaktik tarzıyla dikkati çeken bu şair, sürrealist ifadeleri ile bu şiirin kuvvetli bir temsilcisidir” (Artun, 2006:94).

“14. yüzyıl başlarında Yunus Emre, 14. yüzyılda Abdal Musa, 15. yüzyıl başlarında Kaygusuz Abdal cezbeyle vahdet-i vücut düşüncesini şiirlerinde işliyorlardı. Vahdet-i vücut anlayışının aşırı cezbe ile sık sık hulûl inancına kaçan anlatımlarla bütünleştiği de görülür. Kaygusuz Abdal’ın mensur eserlerinde veya Dilgüşa, Saraynâme, Vücutnâme gibi manzum terennümlerinde her iki tavrı da görebilmek mümkündür. Rum Abdallarının 16. Yüzyılın

²⁹ Hacı Bektaş Veli’nin ardıllarından biri olan Abdal Musa, Alevi-Bektaşî İnancı’nın en önemli temsilcilerinden biridir. Doğum ve ölüm tarihleri hakkında kesinleşmiş bir veri olmamakla birlikte 13. ve 14. yüzyıllarda yaşadığı düşünülmektedir. Abdal Musa hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Prof. Dr. Abdurrahman Güzel, *Abdal Mûsâ Velâyetnâmesi*, Türk Tarih Kurumu Yay. 1. Baskı., 1999. Abdal Musa hakkında bazı bilgilere Âşıkpaşaoğlu tarihinde rastlanır. Âşıkpaşaoğlu tarihi için ayrıca bkz. : A. Nihal Atsız, *Âşıkpaşaoğlu Tarihi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları., 1. Baskı., Ankara 1985.

³⁰ Alanya Sancağının beyi olan Hüsameddin Mahmud’un oğlu olduğu düşünülmektedir. Abdal Musa’ya bağlanıp Alevi-Bektaşî İnancı’na intisap etmiştir. 14. ve 15. yüzyıllarda yaşadığı düşünülen Kaygusuz Abdal hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Prof. Dr. Abdurrahman Güzel, *Kaygusuz Abdal (Alâeddin Gaybi) Menâkıbnâmesi*, Türk Tarih Kurumu Yay. 1999. Ayrıca bkz.: Prof. Dr. Abdurrahman Güzel, *Abdal Mûsâ Velâyetnâmesi*, Türk Tarih Kurumu Yay. 1. Baskı., 1999.

başında bütün kültür ve düşünce mirasçısı olan Bektaşilik, coşkucu vahdet-i vücud düşüncesindeydi. 16.yüzyıldan itibaren Bektaşî şairleri divanlarında, şiirlerinde, nefeslerinde coşkun bir tenasüh ve hulûl inancına dönüşmüş vahdet-i vücud anlayışını tek hâkim renk hâline getirdiler” (Artun, 2006: 93).

Uzmanlara göre; sonraları Alevi-Bektaşî İnancı içerisinde “*Yedi Ulular*” veya “*Yedi Kutuplar*” olarak anılan ozanlarca da zenginleştirilmiş olan bu edebî akım, yüzyıllar boyunca bu ekolü benimseyen sayısız ozan ve âşık tarafından takip edilmiş ve Osmanlı döneminde “*Bektaşî*” tarikatına bağlı bazı Yeniçeri şairleri tarafından da temsil edilmiştir.

“14.yüzyılda Kaygusuz Abdal’la kurulan Alevî-Bektaşî edebiyatı 15. yüzyılda “Hataî” mahlasıyla ve daha çok heceyle şiirler söyleyen Şah İsmail Safavi’yi meydana çıkarmıştır. “Hataî”, Alevî-Bektaşî edebiyatının en didaktik şairidir. 16.yüzyılda Sivas’ta asılan “Pir Sultan Abdal” ise bu edebiyatın en lirik şairidir. Pir Sultan Abdal’ın mensuplarından “Kul Himmet” ve onun çağdaşı “Hüseyin” lirizm açısından Pir Sultan Abdal’a yaklaşan şairlerdir” (Artun, 2006: 96).

“Daha çok tekkelerde Bektaşî tarikatlarına bağlı Yeniçeriler arasında gelişen zaman ve insani temlerle az çok tabiatı konu alan Alevî-Bektaşî şiiri yayılmaya başladı” (Artun, 2006: 94).

Alevi-Bektaşî İnancı içerisinde, “*Yedi Ulular*”ın; “*Seyyid Nesimî, Yeminî, Viranî, Pir Sultan Abdal, Şah Hataî (Şah İsmail), Fuzûlî ve Kul Himmet*” oldukları kabul edilir. Bazen bu sıralamaya “*Teslim Abdal*”ın da dâhil edildiği bilinmektedir.

“Alevi geleneği bugüne kadar yaşamış şairlerin yedisini çok usta ve kutsal sayar. Bu şairlere “Yedi Kutuplar” adı verilir. Bu şairler “*Pir Sultan Abdal, Kul Himmet, Hatayî, Yeminî, Viranî, Teslim Abdal ve Nesimî*”dir” (Artun, 2006: 96).

1487’de, İran’da bulunan Erdebil şehrinde doğduğu ve 1524’de, Azerbaycan’ın Serâb şehrinde öldüğü bilinen Şâh Hataî’nin dışında, diğer ozanların tam olarak ne zaman ve nerede yaşadıklarıyla ve yaşamlarıyla ilgili kesinleşmiş bilgiler bulunmamaktadır. Öte yandan, uzmanlara göre; “*Seyyid Nesimî*”nin 14. ve 15. yüzyıllarda, “*Yeminî*”nin 15. ve 16. yüzyıllarda, “*Viranî*”nin 16. ve 17. yüzyıllarda, “*Pir Sultan Abdal*”ın 16. yüzyılda, “*Kul Himmet*”in 16. ve 17. yüzyıllarda ve “*Fuzûlî*”nin 15. ve 16. yüzyıllar içerisinde yaşadıkları öne sürülmektedir. “*Yedi Ulular*”ın yanı sıra, bu edebî ve müzikal geleneğin belli başlı temsilcileri arasında, “*Vilâyetname*”de adı geçen ve ne zaman ve nerde yaşadığıyla ilgili kesinleşmiş bilgiler bulunmayan “*Güvenç Abdal*” (Genc Abdal) ve yine “*Genc Abdal*” veya “*Genci*” mahlaslarını kullanan ve 19. yüzyılda yaşadığı düşünülen başka bir “*Genc Abdal*”; 15. yüzyılın sonları ve 16.

yüzyılın ilk yarısında yaşadığı öne sürülen “*Muhyiddin Abdal*”; 15. ve 16. yüzyıllarda yaşamış olan “*Balım Sultan*”, “*Şâh Kalender Çelebi*”; 16. yüzyıl şairlerinden “*Süruri*”, “*Hayderi*”, “*Seyyid Nizamoğlu*”, “*Kul Hüseyin*”, “*Neyami*”, “*Sersem Ali Baba*”, “*Kul Yusuf*” ve yine 16. yüzyılda yaşadığı ve Pir Sultan Abdal’ın oğlu olduğu düşünülen “*Pir Mehmed*”; 17. yüzyılda yaşadığı düşünülen “*Kul Budala*”, “*Kul Nesimi*”, “*Kazak Abdal*”, “*Teslim Abdal*”, “*Derviş Mehmed*”, “*Ballı Baba*”, “*Fakir Edna*”, “*Geda Musli*”, “*Kâtibi*”, “*Miskin Âşık*”, “*Vahdeti*”; 17. ve 18. yüzyıllarda yaşadığı düşünülen “*Gevheri*”; 18. yüzyılda yaşadığı tahmin edilen “*Kul Şükrü*”; 18. yüzyılda yaşamış olan “*Erzurumlu Noksanî*”; 18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın başlarında yaşamış olan “*Kul Himmet Üstadım*”; 18. ve 19. yüzyıllarda yaşamış olan “*Kâtibi*” (Güzide Ana), “*Sefil Ali*”, “*Dertli*”; 19. yüzyılda yaşamış olan “*Everekli Seyrani*”, “*Türabi*”, “*Âşık Veli*”, “*Feyzullah Çelebi*”, “*Kalecikli Mirati*”, “*Kemter Baba*”, “*Derviş Ali*”, “*Cemali Baba*”, “*Sefil Ali*”; 19. ve 20. yüzyıl içerisinde yaşamış olan “*Ahmet Cemalettin Çelebi*”, “*Âşık Sıtkı Baba*”, “*Hekimhanlı Esiri*”, “*Âşık Ruhsati*”, “*Agâhi Baba*”, “*Mehmed Ali Hilmi Dede Baba*”, “*Edib Harabi*”, “*Âşık Mücrimi*”, “*Gangozade Cafer Efendi (Cafer Tan)*”, “*Âşık Veysel*”; 20. yüzyılda yaşamış olan “*Âşık Nimri Dede*”, “*Tacim Dede*”, “*Kıtaslı Âşık Büryani*”, “*Davut Sulari*”, “*Âşık İsmail Daimi*”, “*Âşık Nesimi Çimen*”, “*Muhlis Akarsu*”; 20. yüzyılda doğup 21. yüzyılın başlarına kadar yaşamış olan “*Firik Dede*”, “*Âşık Mahzuni Şerif*” ve bu gün hâlâ yaşamakta olan “*Hozatlı Ahmet Dede*” ve adlarını bu listeye sığdıramadığımız daha birçok ozan ve âşık bulunmaktadır.

İtikadî ve felsefi temaların sıkça vurgulandığı şiirlerin yanı sıra, didaktik ve lirik yönü de ağır olan bu edebî ve müzikal gelenek, yaşarken nefsi öldürmek, yani “*İnsan-ı Kamil*”e ulaşmanın yollarını aramak, insanı Kâbe bilmek, insan emeğini kutsal saymak, iyiye, güzele, doğruya, “*Hakk*”a hizmet etmek gibi bazı temel ilkelerle donanmıştır. Öte yandan, 13. yüzyılda gelişen Babai isyanları, 16. yüzyılda vuku bulan Osmanlı-Safevi çekişmeleri ve Osmanlı kaynaklarında “*Şâh Kalender İsyanı*” olarak anılan bazı dinî-siyasi olaylar sonrasında, merkezi yönetim unsurları tarafından Alevi-Bektaşî toplulukları üzerinde ezici bir siyasetin uygulanmış olması, bu edebî ve müzikal gelenek içerisinde bir başkaldırı anlayışının doğmasına da neden olmuştur. Bu yönüyle, Alevi-Bektaşî Edebiyatı ve Müziği sadece inançsal ve felsefi argümanlar üzerinden değil, düzene karşı başkaldırının ve muhalifliğin dili haline dönüşmüş olan

siyasi söylemler üzerinden de hareket etmiş ve süreç içerisinde bariz bir siyasal kimlik kazanmıştır. Bu üslubun en önemli temsilcilerinden biri, şüphesiz ki; Pir Sultan Abdal'dır.

“Zamanla bazı önemli farklar kazanan bu edebiyat öncelikle Alevî-Bektaşî inançlarını yaymaya hizmet eder hale gelmiştir. Tarih boyunca dinî baskılar, tepkilerle karşılaşmışlar yani olumsuz toplumsal ve ekonomik uygulamalara uğramışlardır. Dirlikleri ellerinden alınmış, askerî hizmetlerden uzak tutulmuşlar, toprağa bağlı olmaya zorlanmışlardır. Bu nedenle zaman zaman ayaklanmışlardır. Alevî-Bektaşî şiiri de bir kavga şiiri hâline dönüşmeye başlamıştır. Bunun en güzel örneklerini Pir Sultan Abdal'ın şiirlerinde görebiliriz” (Artun, 2006: 95– 96).

Uzmanlara göre; 17. yüzyıldan itibaren bir durgunluk sürecine giren Alevi-Bektaşî Edebiyatı, 18. ve 19. yüzyıl Osmanlısında vuku bulan sosyal ve siyasal sorunlardan da etkilenmiş ve bu süreçte diğer dönemlere nispeten kendisini tekrar eden ürünler vermiştir. Alevi-Bektaşî Edebiyatı ve Müziği için bu dönemin en önemli kırılma noktası, şüphesiz ki; 1826'da Hacı Bektaş Dergâhı'nın ve şehirlerdeki Bektaşî tekkelerinin kapatılmasıdır. Bazı edebiyat tarihçilerine ve uzmanlara göre; sanayi devrimi ardından değişen üretim tüketim ilişkilerinden de etkilenen bu akım, 19. yüzyılın başlarından itibaren dil ve üslup açısından bu değişim ve dönüşümlere paralel bir şekilde evrilmiş fakat geleneksel özelliklerden tamamen kopmamıştır.

“16. ve 17. yüzyıllarda Alevî-Bektaşî edebiyatı durgun bir döneme girmiştir. Söylenen sözler söylendiği için bu edebiyat kendini tekrara başlamıştır; fakat 19.yüzyılda sosyal yaşamdaki değişiklikler bu edebiyatı da etkilemiştir. Seyranî zaman zaman bu değişikliği şiirlerinde yansıtmıştır” (Artun, 2006: 95–96).

Bununla birlikte, 1923'te Cumhuriyet rejiminin ilanı ile Türkiye'deki siyasal ve sosyal yaşam alanlarının köklü bir dönüşüm süreci içerisine girmiş olması ve bu durumun uzantısı olarak 1925'teki yasal düzenleme sonrasında tekke ve zaviyelerin kapatılmasına yönelik uygulamaların yürürlüğe girmesi, bu kurumsal yapıların çevresinde bulunan çeşitli zümrelerin dağılmasına da neden olmuştur. Özellikle büyük şehirlerde etkisini gösteren bu siyasal ve sosyal değişim, gerek bu zümrelerin içerisinde yer alan âşık tiplerinin ve gerekse Alevi-Bektaşî Edebiyatı ve Müziği'ni temsil eden figürlerin, bir ölçüde bağlı buldukları gelenekten kopmalarına sebep olmuştur. Şehirlerde yaşayan Alevi-Bektaşî topluluklarının tekkelerde icra etmiş oldukları inanç temelli müziğin yok olmaya başladığı bu dönemde, kırsal kesimde yaşayan Alevi-Bektaşî toplulukları tarafından çeşitli sıkıntılara rağmen devam ettirilebilen “*Cem*”ler ve çeşitli âşık meclisleri, bu müziğin icra edilebildiği alanlar olmuşlardır.

Birdoğan'a göre; kırsal orijinli Alevi-BektaŖi Müziği hakkında sayısız ürün bulunmaktadır fakat Ŗehirlerde yaŖayan Alevi-BektaŖi topluluklarının müzikal ürünleri hakkında bugün itibariyle yeterli bilgi yoktur:

“Alevi müziğinde sayısız ürünlere rastlanmakla birlikte BektaŖi müziğinde pek belirgin rn yok. Hele hele BektaŖi müziğinin üzerine bilgiler de yok. Her ne denli Türk din müziği üzerinde alıŖma yapıp bize aktaranlar varsa da okunduğunda bu bilgilerin BektaŖi müziğinden çok, BektaŖi tören evrelerini içerdiği görülüyor. Bu alanda rahmetli neyzen Halil Can'ın “Dini Musiki” adını taşıyan kitapçığı rahmetli Suphi Ezgi'nin İstanbul Konservatuari'nca yayınlanan “Nazari, Ameli Türk Musikisi” adlı kitapları bize yaramaktan uzaktır. Bu alanda kitap yazarlar müzik bölümünü atlamaktadırlar. Sanırız ki BektaŖi sırrı dediğimiz törenlerin içyüzünü aıklamayıŖ da bu alanda eksik kalmamıza neden oldu. Oysaki Türk müziği usullerinden biri doğrudan doğruya “BektaŖi Raksı” adını taŖımaktadır. Yrk biçiminde 16/8 olarak yazılan bu usulün hafifi yoktur. Bir tek örnek bugüne değin gelmiŖtir ki o da Hicaz dizisinden olup yapımcısı belli değildir.

Söylentilere göre 19. yy. ortalarına değin Ŗehir BektaŖilerinde de müzik sözleri saz Ŗairlerinden seilirmiŖ. Ancak 1826'da BektaŖi tekkelerinin kapatılması ve bu tekkelerin baŖına NakŖi ya da Halveti Ŗeyhlerinin getirilmesi buralara divan yazını rmeklerini sokmuŖtur. Her türlü ispattan yoksun olan bu grŖte tutucu bir BektaŖilik yatmaktadır” (Birdoğan, 1995: 432).

Bazı uzmanlara göre; mevcut veriler üzerinden yapılan değerlendirmeler doğrultusunda, Ŗehirlerde yaŖayan Alevi-BektaŖi toplulukları ile kırsal kesimde yaŖayanların müzik kültürleri arasında bazı farklılıklar olduğu anlaŖılmaktadır.

Birdoğan, bu farklılıkları Ŗyle ifade ediyor:

“Gerek Alevi müziği, gerek BektaŖi müziği, içerikleri bir olmakla birlikte ezgileri nedeni ile birbirlerinden ayrılırlar. Alevilik, geleneklerinde eski Asya yaŖantımızın bir uzantısı olup Anadolu'da kırsal kesim kaynaklıdır. Oysaki BektaŖilik, genellikle Ŗehir ve dolayısıyla aydın kesim arasında geliŖmiŖtir” (Birdoğan, 1995: 429).

“Aleviliğin var olan “Mevsimsel Törenleri” BektaŖilikte de vardır. Bu törenlerin bırakılmaz öğelerinden biri olan müzik ve raks, her törende eŖ ilgi ve saygıyı görmektedir. Ancak, köy ve kent algılarının ve müziklerinin ayrılığı bu uygulamada kendini gösterir. Alevi müziğinde var olan pentatonik (beŖ tam ses aralıklı) ezgiler BektaŖi müziğinde yoktur. Buna karŖılık BektaŖi müziğinde çokça var olan koma sesler Alevi müziğinde yoktur. Alevi bağlaması ve kemanesi yerini BektaŖilikte sanat müziği çalgılarına bırakmıŖtır” (Birdoğan, 1995: 429).

Birdoğan'ın yukarıdaki satırlarda vurguladığı farklılıkların arasında öncelikli olarak dikkat çeken nokta, söz konusu toplulukların yaŖam alanları itibariyle tarihi süreç içerisinde farklı merkezlerde konumlandıkları ve dolayısıyla farklı müzikal algılayıŖlara sahip olduklarıdır. Her iki topluluğun da müzikal anlamda farklı ses

sistemleri ve farklı enstrümanlar kullanmaları durumu, Birdoğan'ın bu yaklaşımlarından hareketle, tarihi bağlamda gelişen köy-kent konumlanmasından kaynaklanmıştır denilebilir. İlk bakışta doğal bir sonuç gibi görünen bu ayrışmalar hususunda farklı görüşler bulunmakla birlikte, bu konuyla ilgili olarak uzmanlarca üzerinde mutabık kalınan ana fikir; her iki müziğin de aynı öze *-güftelerde işlenen tematik hususiyetlerin özü-* sahip oldukları yönündedir. Bununla birlikte, Birdoğan'ın, şehirlerdeki Alevi-Bektaşî toplulukları tarafından kullanıldığını ifade ettiği “*sanat müziği*” çalgılarının; “*tambur*”, “*kudüm*” ve “*çalpara*”³¹ gibi enstrümanlar olduğu bilinmektedir. Eskiden, şehirlerdeki Alevi-Bektaşî toplantılarında ve ibadetlerinde bu enstrümanların kullanıldığına dair benzer bir bilgiye, Ali Sümer'in “*Anadolu'da Türk Öncüsü Hacı Bektaş Veli*” adlı kitabının içerisinde de yer verilmiştir:

“Saz olarak bu güne kadar en çok bağlama kullanılmış, bunun dışında tambur, kudüm çalpala da beraber kullanılır” (Sümer, 1990: 57).

Buna karşın, Birdoğan'ın da ifade etmiş olduğu gibi, kırsal kesimdeki Alevi-Bektaşî topluluklarının “*Cem*”lerinde Alevi-Bektaşî İnanıcı'nda “*Telli Kuran*” olarak adlandırılan ve bir kutsiyet atfedilen bağlamanın ve bağlama ailesine mensup çeşitli ebatlarda enstrümanların kullanıldığı bilinmektedir. Ve bu durum günümüzde de böyledir. Ancak, bazı yörelerdeki “*Cem*”lerin içerisinde keman ve kabak kemane gibi yaylı enstrümanların kullanılmış olduğu yönünde bilgiler de mevcuttur ki; bu konu, üzerinde ayrıca çalışılması gereken önemli bir husustur.

Müzikal unsurların icrasında kullanılan enstrümanların farklılığı dışında, her iki müzik arasında başkaca farklılıkların olduğu da öne sürülmektedir. Neşe Ayışit Onatça'nın, 2007 yılında yayımlanan “*Alevi-Bektaşî Kültüründe Kırklar Semahı Müzikal Analiz Çalışması*” adlı kitabında, şehir merkezli Alevi-Bektaşî Müziği ile kırsal orijinli Alevi-Bektaşî müziği arasındaki bazı farklılıkları şu şekilde ifade edilmiş olduğu görülmektedir:

“Bektaşî müziğinde yol kurallarını ve tarikat ilkelerini konu alan eserlere “nefes” adı verilmekte ve nefeslerde çoğunlukla; düyek (8/8), sofyan (4/4), devrihindî (7/8; 7/4), curcuna (10/8; 10/16), aksak (9/8; 9/4), ağır düyek (8/4), rakıs, Bektaşî raksı (16/4), raksan (15/8), katıkofti (müsemmen 8/8), yürük semai (6/8) usulleri kullanılmaktadır. Köy Bektaşîleri ve/veya Anadolu Alevileri ise, yol kurallarını konu alan şiir ve ezgilere “deyiş” adını vermekte, diğer müzik türlerinde olduğu gibi deyişlerde de, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 zamanlı ölçüleri yoğun olarak

³¹ Halk arasında şakrak olarak ta bilinen, genellikle abanozdan yapılan zil benzeri vurmalı çalgı.

kullanmaktadır. Çok sık olmamakla birlikte 11, 12,, 23, 24 ve 25 zamanlı ölçülerle de karşılaşmaktadır” (Onatça, 2007: 46).

Onatça'nın, yukarıdaki tespitlerinin devamında, Vahid Lûtfi Salcı'nın³², tarihsel bağlamda Alevi-Bektaşî Müziği içerisinde oluşmuş olan farklılıklara dair öne sürmüş olduğu görüşleri, şu şekilde aktardığı görülüyor:

“Salcı, bu farklılığın yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıktığını belirtmekte ve “gizli musiki” olarak adlandırdığı Alevi-Bektaşî müziğini iki kısma ayırmaktadır. İlki; şehir –özellikle İstanbul- kaynaklı olarak değerlendirdiği Tekke müziğidir ki, şiirleri (güftesi), divan edebiyatına ait, müziği ise Osmanlı müziği etkisi altında kalmış olan gizli müziktir. İkincisi ise, halk gizli müziği olarak adlandırdığı, şiirleri Türk tasavvuf edebiyatının ürünlerinden olan ve Türk müziğinin tarihsel inceliklerini taşıyan gizli müziktir” (Onatça, 2007: 45–46).

Öte yandan, 1826'da Hacı Bektaş Dergâhı'nın ve Bektaşî tekkelerinin kapatılması, 1925'te tekke ve zaviyelerin kapatılmasına yönelik yasanın yürürlüğe girmesi, 1950'li yıllardan itibaren başlayan iç göç süreci ve 60'lı yıllardan sonra belirginleşmeye başlayan çeşitli siyasi ve sosyal sorunlar, usta çırak ilişkisi ile yetişen âşıkların azalmasına da sebep olmuştur. Bütün bu olumsuz etkilerin ardından ciddi bir erozyona uğramış olan bu edebî ve müzikal gelenek, adeta bir tıkanma sürecine girmiştir. Bu sürecin devamında, usta çırak ilişkisiyle yetişmiş saz ve söz icracıları arasında son temsilcilerden biri olarak kabul edilen Ali Ekber Çiçek gibi TRT sanatçıları, bazı âşıklar, mahalli sanatçılar ve alanlarında profesyonelleşmiş bağlama icracıları tarafından da temsil edilmeye başlanan Alevi-Bektaşî Müziği, süreç içerisinde yaygınlaşmış ve tanınmaya başlamıştır. 60'lı ve 70'li yıllar boyunca içinde bulunduğu dönemlerin siyasi ve sosyo-kültürel etkileri altında kalarak yeni bir estetik algılayışa doğru hareket etmiş olan bu müzik kültürü, 80'li yıllardan itibaren özellikle *öz-biçim* ilişkisi bakımından kabuk değiştirmiştir. 80'li yıllardan günümüze kadar uzanan bütün bu süreç, Alevi-Bektaşî Müziği ürünleri için kimi zaman otantik olanın çoksesli hale dönüştürülmeye çalışılması, kimi zaman da bazı *arabesk tarzlarının* mevcut olan otantikliğin üzerine giydirilmesi gibi çeşitli sonuçlar doğurmuştur. Bununla birlikte, bu yeni estetik algılayış içerisinde mevcut olan otantikliğin mümkün mertebe korunmaya çalışıldığı ve *öz-biçim* ilişkisinin bu yönde bir müzikal anlayış kullanılarak yeniden işlendiği çeşitli çalışmaların yer aldığı da görülmektedir. Bu bağlamda, bugün müzik piyasası içerisinde icra edildiği haliyle daha birçok *tarz* ve *stilin* varlığından

³² Vahid Lûtfi Salcı (1883–1950); folklor ve halk edebiyatı araştırmacısı.

bahsedebileceğimiz bu müzik geleneğine ait özellikli ve otantik verilere, ancak Anadolu'daki birkaç yörede ve Anadolu Coğrafyası'nın dışında kalan bazı bölgelerde, sınırlı sayıda örnekleriyle rastlanmaktadır.

Bu noktada değinilmesi gereken bir başka önemli husus da, Alevi-Bektaşî Müziği'nin gerek tarihi açıdan ve gerekse günümüz dünyasında, müzikal anlamda hangi sahada değerlendirilmesi gerektiğine dair öne sürülen muhtelif görüşler üzerinden tam bir fikir birliğine varılamamış olduğudur. Bu konuyla ilgili ilk çalışmalardan birini yapmış olan Vahid Lûtfî Salcı'nın, 1940'lardaki yaklaşımına göre; Alevi-Bektaşî Müziği, dindışı (lâdînî) bir müziktir ve “*Gizli Halk Musikisi*” olarak tanımlanmalıdır:

“Gizli Halk Musikisinin Hakikî Karakteri

Ladinîdir

Benim tetkiklerim üzerine hâsıl ettiğim kanata göre şimdiye kadar Türkiye'de kullanılmış ve hükümünü icra etmiş olan musiki neveleri şunlardır.

1. Osmanlı pasaportu verilmiş ve Türk etiketi yapıştırılmış (şark musikisi) (garp musikisi)
2. Başta Mevleviler olmak üzere Rufaî ve Kadirî gibi tarikatların kullandıkları (şehir tekke musikisi)
3. Şark musikisinden müteessir olan şehir Bektaşîlerinin kullandıkları (şehir gizli tekke musikisi)
4. Köylerdeki Mevlevî, Rufaî ve Kadirî tarikat mensuplarının şark musikisinin biraz daha basitleştirilmiş şekli olan (köy tekke musikisi)
5. Mevzumuzla sıkı sıkıya alâkadar olan ve öz Türk musikisi sinesinde yaşayan (açık halk musikisi)
6. Dâva ve mevzumuzu ifade eden (gizli halk musikisi)
7. İçimize sonradan girmiş olmakla beraber halk tarafından pek çok şükran ve minnetlerle karşılanan ve zaman zaman hepimizi millî havalar ile ağlatmış bulunan (şark ve garp musikisi ile karışık halk musikisi), [bandolar]
8. Tatlı bir belâ gibi sonradan başımıza musallat olana (caz musikisi)

Bunlardan, gizli halk musikisi ilk görünüşte tekke musikisi gibi görünse de bu görüş yanlış olur. Gizli halk musikisi, açık halk musikisi ile eş ve kardeş olan ve aynı tarz ve şekil ifade eden ve diğer nevelerden büyük farklara ayrılan Türk Alevî, Bektaşî ve Kızılbaş musikisidir” (Salcı, 1940: 19).

“Bu gizli halk musikisi Türkiye'de asırlardan beri icra ve devam edile gelmiş çok canlı ve reddi kabil olmayan bir hakikattir. Lakin bu o kadar gizli kalmıştır ki musikicilerimiz şöyle dursun çok kudretli musiki âlimlerimiz bile bunların farkına varamamıştır. Bazıları ise işi daha ileriye götürerek bu nevi musikinin bizde varlığı söylendiği zaman inkâra kalkışmışlar ve hatta dili tokaçlı, eli kırbaçlı hücumlar yapmak suretiyle kendi ilimlerini bile suiistimal etmişlerdir.

Dava şudur:

Gizli Musiki vardır. Asırlarca devam etmiştir. Bunu şöylece teşrih ve iddia ediyoruz ki; Türk halk edebiyatının biri açık ve diğeri gizli olmak üzere iki cephesi olduğu gibi Türk halk musikisinin de biri açık biri gizli olmak üzere iki cephesi vardır. Halk edebiyatının açık kısmı Divan edebiyatçılarının ve Osmanlı lisanı ve terkibcilerinin gürültülerine ve tahakkümlerine boğularak iltifatsızlığa uğramış ve görünmemiş; gizli kısım ise alevi Türk kabilelerinin süregeldikleri (*İslâmî Türk*) gizli mezhebciliğinin gizli anâne ve törenlerine karışarak onlarla beraber meçhuliyete sürüklenmiş ve şimdi de kaybolmak üzere bulunmuştur. Halk edebiyatının açık ve gizli kısımları meraklılar tarafından yazılan yazma cönklerin ele geçmesi ile meydana çıkmaya başlamışsa da Halk musikisinin gizli kısmını elde etmek şimdiye kadar mümkün olamamıştır” (Salcı, 1940: 3–4).

“Nefesler, inanışlarını ve bütün dâva ve duygularını, insanî, içtimai ve hayafî macera ve menkıbelerini ifade ederler. Bunlara koyu bir tekkecilik ve dincilik değil (dâvada bürhancılık) vardır” (Salcı, 1940: 20).

“Hele bunlarda arap dinî, arap harsı hiç yoktur. Bu nevi edebiyatta bu gizli örnekler pek çoktur. Bunların musikileri daha çok dinsiz ve daha çok Arapsızdır. Tamamı ile Türk musikisidir” (Salcı, 1940: 22).

Halil Bedî Yönetken’e³³ göre; Alevi-Bektaşî Müziği, dindışı bir müzik olarak halk müziğinin bir alt ürünüdür. Onatça’nın, aynı adlı kitabında, Yönetken’in, 1945 senesinde “*Ülke Gazetesi*”nde yayımlanan “*Bektaşilerde Müzik ve Oyun*” adlı makalesinden bir bölüm şu şekilde aktarılmıştır:

“Bektaşî-Alevi müziği ve oyununa dini müzik ve oyun diyenler varsa da biz bu kanaate iştirak etmiyoruz. Bunlar, Sünni-Ortodoks Müslüman mabedi olan camide yapılan bir müzik ve oyun olmadığından onlara Türk dini müzik ve oyunu demek doğru olmaz, bir tarikat ve mezhep kültürü olduğundan, onlara Tarikati-Mezhebi manada “Sectaire” demek daha doğru olur, kaldı ki, Bektaşî-Alevi ezgileri ve oyunları tam dini ve ilahi bir karakter de taşımazlar... Buna rağmen az çok yakından tanıdığımız köy Alevi ezgileri ve semahları bize göre üslup ve karakter itibarıyla, diğer tamamen din dışı ezgi ve oyunlardan ayrı bir özelliği, eda ve ifadeyi haizdirler. Onlar tamamen büyük Anadolu Türk halk müziği ve oyunlarından” (Onatça, 2007: 44–45).

Konuyla ilgili çevrelerin bir bölümüne göre; Alevi-Bektaşî Müziği’nin halk müziğinden ayrı ele alınması daha doğru bir yaklaşımdır³⁴. Bu görüşün en önemli temsilcilerinden biri; Fransız Müzikolog Prof. Jean During’dir.

³³ Halil Bedî Yönetken (1899–1968); müzikolog, folklor araştırmacısı ve eğitimci.

³⁴ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz. : Gloria Lucille Clarke, *Bir Dedenin Kimliğinde Müziğin Yeri Ne Kadardır? Seçkinlerin Müzik Eğitimi: Türkiye Alevilerinin Manevi Liderlerinin Yetişmesinde Müziğin Rolü*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı Etnomüzikoloji ve Folklor Programı, s. 126-129., İstanbul 1998.

Kaynağı itibariyle itikâdî bir orijine sahip olan Alevi-Bektaşî Müziği'nin, Salcı'nın 1940'taki yaklaşımına göre; gizli bir müzik olduğu tespiti –*bağlı bulunduğu itikâdî yapının tarihi süreç içerisindeki konumu göz önünde bulundurulacak olunursa*- büyük ölçüde doğru olmakla birlikte, günümüz dünyasında bu müziğe ait ürünlerin tamamıyla gizli olduğunun iddia edilmesi mümkün değildir. Ancak, Alevi-Bektaşî Müziği'nin halen ifşa edilmemiş özellikli yanlarının ve dolayısıyla henüz tespit edilememiş ürünlerinin olduğu da aşîkârdır. Bu bağlamda, Türkiye'de ilk olarak 1925 yılında başlayan resmî derleme çalışmalarının ve o tarihten bugüne kadar yapılan bütün saha ve derleme çalışmalarının sonrasında, Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerine dair kayıt altına alınan verilerin büyük ölçüde “*Deviş*” ve bazı “*Semah*”lardan oluştuğu görülmektedir. Buna karşın, dışa kapalı bir sosyal yapı özelliği gösteren Alevi-Bektaşî topluluklarının “*Cem*”lerinde icra edilen diğer repertuar unsurlarının – *halk ağzında “Duvaz-ı İmam”, “Miraçlama”, “Tevhit”, “Devriye”, “Mersiye”, “Hurufat” gibi adlandırmalarla*³⁵ anılan- hemen hemen büyük bir bölümü derlenememiştir. Söz konusu ürünlerin derlenmesi, Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerinin bütüncül anlamda ele alınabilmesi ve bu ürünlerin müzikal açıdan hangi sahada değerlendirilmesi gerektiği gibi sorunların çözülmesi noktasında öncelikli olarak önem arz etmektedir. Bu sebeple, yapılacak olan saha ve derleme çalışmaları büyük önem taşımaktadır. Bununla birlikte, gerek HAGEM (Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Müdürlüğü) ve gerekse TRT Türk Halk Müziği Dairesi'ne ait arşivlerde mevcut olan Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerinin –*ağırlıklı olarak deviş ve bazı semah örnekleri*-, edebî ve müzikal yönden incelenmesi ve tekrar ele alınarak tasnif edilmesi de gerekmektedir. Ayrıca, 1925'den bugüne kadar yapılmış olan resmî derleme çalışmalarından elde edilen örneklerin taranması ve bu örneklerin arasında yer alması muhtemel olan Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerinin tespit edilmeye çalışılması da büyük önem taşımaktadır. Bu noktada, resmî arşivlerin dışında kalan, konuyla ilgili diğer kaynakların ve kişisel arşivlerde yer alması muhtemel olan verilerin –*çeşitli ses ve görüntü kayıtları ve yazma eserler gibi*- saptanmaya çalışılması da büyük önem arz etmektedir. Öte yandan, Salcı'nın ve Yönetken'in yaklaşımlarına göre; Alevi-Bektaşî Müziği'ni bütünüyle lâdînî olarak değerlendirilmiş olmaları dikkat çekicidir. Öyle ki; bu noktada karşımıza çıkabilecek ilk soru; bir müziğe dinî kimlik kazandıran

³⁵ Bu adlandırmalardan bazıları ile ilgili ayrıntılı bilgilere bir sonraki başlık altında –*Alevi-Bektaşî Müziği'nde “Tür” Düşünüü* – yer verilmiştir.

unsurların hangi kriterler üzerinden belirlenmesi gerektiği olacaktır. Zira içerik olarak görece bir konuma sahip ve birçok yönden iç içe geçmiş sayısız dinamiği olan inanç kavramının ve din olgusunun statik bir şeymiş gibi tanımlanması üzerinden, müzik sahası içerisinde yapılacak bu tür bir sınıflandırmanın argümanlarını, böylesine kesinleşmiş ifadelerle belirleyebilmek oldukça zordur. Üstelik Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerinde yer alan özgün inançsal terminolojiyi, bu terminolojiye bağlı çeşitli kodları ve hâkim temaları, salt olarak kişisel algılayışlar üzerinden tanımlamak ne kadar doğru olabilir? Aslında, kaynaklar detaylı şekilde irdelendiğinde Salcı'nın ve Yönetken'in Alevi-Bektaşî Müziği hakkında yapmış oldukları “*dindışı musiki*” tespitlerinin, içerikleri itibariyle farklı olduğu da anlaşılır. Başka bir deyişle, her iki yazarın da din olgusu hakkında farklı görüşlere sahip oldukları görülmektedir. Şüphesiz ki; gerek Salcı'nın ve gerekse Yönetken'in yapmış olduğu çalışmaların bizim açımızdan büyük bir ehemmiyeti vardır, ancak, bu çalışmaların mahiyeti, yapıldıkları dönemlerin siyasi, sosyal ve bilimsel şartları göz önünde bulundurulduğunda daha iyi anlaşılabilir. Diğer yandan, Düring'in, Alevi-Bektaşî Müziği'nin halk müziği sahasının dışında ele alınması yönündeki görüşü de bütünüyle tekrar gözden geçirilmesi gereken bir yaklaşımdır. Çünkü bu yaklaşımla ilgili olarak karşımıza çıkabilecek ilk sorun; Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerinin, özellikle ezgisel yapıları itibariyle *-gelenekten gelen yaygınlaşmış bazı kalıp ezgilerin dışında-* halk müziği ürünlerinden nasıl ayırt edilebileceği olacaktır. Ve söz konusu problemin çözümlenebilmesi noktasında, Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerinde karşılaşılan geleneksel kalıp ezgilerin, bu kalıp ezgilere bağlı çeşitli ezgi stillerinin ve varyasyonlarının öncelikle kendi içlerinde karşılaştırmalı olarak analiz edilmesi gerekmektedir. Ardından, halk müziği ve Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerinde mevcut olan benzer ezgi yapıları da tespit edilmeye çalışılmalı ve tespit edilebilenler muhakkak irdelenmelidir. Bununla birlikte, bu ürünlerin güftelerinde yer alan ferdi özelliklerin, yani âşık sanatı ürünlerinin, halk müziği ürünlerinde yer alan benzer güfte yapıları ile ilişkisi de ele alınmalı ve bu yapılar arasındaki olası geçirgenlik de analiz edilmelidir. Öyle ki; birçoğu belli bir mahlasla söylenmiş olan bu ürünlerin önemli bir bölümünün zamanla anonim karakter kazanarak halk arasında yaygınlaşmış ve böylece halk müziği sahasına girmiş olması ihtimali de, bu noktada göz ardı edilmemelidir. Dolayısıyla, bütün bu karşılaştırmalı analizlerin sonuçları elde edilmeden, AleviBektaşî Müziği'nin halk müziği sahasının dışında ele alınabilmesi

mümkün değildir. Sonuç olarak, bütün bu verilerin ve bu verilere ait problemlerin öncelikli olarak doğru tanımlanabilmesi gerekmektedir. Böylece, Alevi-Bektaşî Müziği hakkında öteden beri öne sürülmüş olan bütün bu yaklaşımların doğru bir zemine oturması sağlanabilir.

2.4.1. Alevi-Bektaşî Müziği’nde “Tür” Düşünüşü

Bu zemin, Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerinin “Tür” düşünüşü içerisinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceği gibi problemlerin çözümlenebilmesi bakımından da önem arz etmektedir. Zira Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerinin, müzikal “Tür” düşünüşü içerisinde ele alınıp alınamayacağı hususu, bugün itibariyle başlı başına önemli bir problem olarak karşımızda durmaktadır. Bu noktada, söz konusu problemin çözümlenebilmesi için, ilk olarak konuyla ilgili birçok kavramın içerikleri itibariyle açıklığa kavuşturulması ve bu kavramlara ait mevcut karmaşık verilerin de, netleştirilerek müzikal bir disiplin doğrultusunda tasnif edilmesi gerekmektedir.

Konuyu bu yönüyle ele almadan önce, genel hatları itibariyle müzikal “Tür” düşünüşünün ve bu düşünüşü oluşturan ana unsurların nasıl yorumlandığına bakalım.

Fransız müzikolog André Hodeir’in, 1951 yılında yayımlanan “*Les Formes De La Musique*” adlı kitabında, müzikal türün tanımı ve “Tür” düşünüşünü oluşturan unsurlar üzerine şu tespitleri yaptığı görülüyor:

“Türün görünüşte birbirinden çok ayrı ama aslında birbirini tamamlayan iki tanımlamasını yapabiliriz. Birinci tanımlamaya göre, bir eserin tasarlanmasında en başta gelen bir özdür. İkinci tanımlamaya göre, aralarında yeterli nitelik uyarlıkları gösteren biçimlerin aynı ocakta toplanması demektir. Türlerin ayrımları öz bakımından olabilir (dinsel müzik-din dışı müzik); teknik bakımından olabilir (ses müziği-çalgı müziği). Başka bir açıdan bunlar iç içe de girerler: dinsel müzik, dindışı müzik gibi hem ses, hem çalgı müziği türüne girebilir. Beri yandan şarkı müziği –ki ses sanatının bir bölümüdür- hem dindışı müziğe (opera, dindışı kantata) hem dinsel müziğe (kilise kantatası, oratoryo, passion) dayanmaktadır. Bu örnekler tür düşünüşünün pek katı olamayacağını göstermeye yeter. Bölüne bölüne öyle bir yere gelinir ki tür nerede biter, biçim nerede başlar kestirmek pek kolay olmaz” (Hodeir, 2002: 13–14).

Hodeir’in müzikal tür hakkında yaptığı bu genel tanımlamanın içerisinde, müzikal “Tür” düşünüşünü oluşturan unsurların özleri, biçimleri ve teknikleri itibariyle iç içe geçmiş niteliklere sahip olduğunu ve müzikal “Tür” düşünüşünün katı –*kuramsal anlamda kesin çizgilerle belirlenmiş*- olamayacağını vurgulamış olması dikkat çekicidir.

Bununla birlikte, San. Öğr. Gör. Süleyman Şenel'in³⁶, 2007 yılında yayımlanan “Kastamonu’da Âşık Fasılları Türler/Çeşitler/Çeşitlemeler” adlı kitabında, bu konuyla ilgili olarak şu tespitlere yer vermiş olduğu görülmektedir:

“Yurdumuzda zaman zaman *form, forma, şekil ve biçim* terimleriyle karşılık bulan tür kavramı, yeterince tanımlanmadığı gibi, birbirinden farklı anlamlarda da kullanılmıştır. Esas olarak bir musiki eserinin bütünü başlıca dört elemana sahiptir: *Genre* [tür (cins)], *Style* [üslup (tarz)], *Structure* [yapı (kuruluş)] ve *Forme* [şekil (biçim)]. Bu elemanların her birinin eser içinde ayrı ayrı görevleri ve anlamları vardır, ancak; görevlerinin nerede başlayıp nerede bittiği, birbirleri ile ilişkisi ve çoğu zaman kural tanımazlıkları, müzik adamlarını her zaman meşgul etmiştir. Buna karşın, bütün bu elemanların birbirini tamamlayan unsurlar olduğu konusunda müzik adamları fikir birliği içindedir. Musikide, ortak özellikleri bulunan nesne veya varlıkların meydana getirdiği geniş kümeye, topluluğa tür denir. Başka bir deyişle tür: Ortak özellikleri bakımından bir araya getirilen nesne veya varlıkların oluşturduğu kümenin adıdır. Ortak özellik gösteren unsurlar, eserlerin enstrümantal veya sözlü, dini veya din dışı oluşlarına göre veya biçim, usul vs. gibi özelliklerine göre belirlenebilir” (Şenel, 2007: 99–100).

Gerek Hodeir’in ve gerekse Şenel’in müzikal “*Tür*” düşünüşüne ve bu düşünüşü oluşturan unsurlara dair yapmış oldukları bu genel tespitlerin ardından, Şenel’in, adı geçen kitabından alıntı yaptığımız yukarıdaki bölümün içersinde, “*Tür*” düşünüşüne dair yapmış olduğu tespitlerinin devamına bakalım:

“Bununla birlikte âşık edebiyatı/musikisi türlerinin tespitinde yukarıdaki unsurların dışında farklı unsurlara da başvurma ihtiyacı ortaya çıkmakta, hatta yetersiz kalmaktadır. Yetersiz kalmaktadır, zira; biz, Orta Asya’ya kadar yaygınlık gösterdiği konusunda fikir birliği edilen âşık sanatının, ancak XVI. Yüzyıl sonrasında ve Osmanlı topraklarında genişleyen ve daha çok Anadolu âşık sanatı olarak adlandırılan unsurlarından söz edebiliyoruz. Ve bu coğrafya içinde yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi yöre yöre, hatta aynı yörede içinde çeşitlenen gelenek, an’ane, farklı kültürler; birbirine benzeyen ya da benzemeyen zengin ve farklı yapılar, ürünler; çoğu zaman değişik ya da benzer adlandırmalar, tanımlamalar, âşık musikisi türlerini belirlemede büyük zorluklar yaratmaktadır. Edebî ve musiki açılarından şekil, biçim, vezin, dil, konu işleyişleri; etnik hususiyetler; yerleşim alanlarının genel musiki karakterleri; ayak ve kalıp ezgi kullanımları ve üslûp gibi faktörler de bu yönde önem taşıyor ve bütün bu açılardan âşık musikisinde tür kavramının, çeşitli ve son derece karmaşık unsurlara bağlı olduğu görülmüyor. Bütün bu zorluklara karşılık, âşık musikisi:

- a) Enstrümantal Türler- Vokal Türler- Vokal + Enstrümantal Türler;
- b) Dini Türler – Din dışı (Lâdînî) Türler;
- c) Hece Vezinli Türler – Arûz Vezinli [veya Arûz Veznine Hece Sayısı Bakımından

³⁶ İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Öğretim Görevlisi.

Uydurulabilen] Türler;

- d) Anlatı Türü (Hikâyelere, Masallara dayalı) – Şiir Türü [Boratav tasnifi];
- e) Yarışma/Karşılaşma Türleri – Bireysel ya da Toplu İcraya Dayalı Türler... vs. gibi ayrımlara tabi tutularak; türler, çeşitler ve bunların alt ve yan dallarının belirlenebileceğini düşünüyoruz. Ancak, yukarıdaki ayrımların, aynı karakterdeki ezgileri birkaç gruba birden dâhil etmek gibi sakıncalı yönleri de vardır. Ayrıca, bu çeşit ayrımlar, genel bir bakışa dayanacağından, karışıklık da yaratacaktır. Bu karışıklığı ortadan kaldırmak için Boratav gibi: *Anlatı türü-Şiir türü* şeklinde türleri belirlemek; Şiir türünü de Dizdaroğlu gibi: *Arûz vezinli [ve Arûz Veznine Hece Sayısı Bakımından Uydurulabilen] Türler – Hece*

Vezinli Türler olarak iki başlık altında ele almak yararlı olacaktır” (Şenel, 2007: 100–101).

Sadece halk ve âşık sanatı ürünlerinin değil, Alevi-Bektaşî Edebiyatı ve Müziği’ne ait ürünlerinin de doğru tanımlanabilmesi ve türel kimliklerinin belirlenebilmesi noktasında büyük önem arz eden bu tespit, konumuz itibariyle bizi yakından ilgilendirmektedir. Öyle ki; Alevi-Bektaşî Müziği ile dinî-tasavvufî âşık musikisinin bir bölümü, öncelikli olarak ürünlere verilen bazı adlandırmalar, bu ürünlerin güftelerinde işlenen bir kısım temalar ve bu temaların bağlı bulunduğu edebî ve müzikal yapılarıdaki ortak özellikleri itibariyle iç içe geçmiş sahalardır. Ve tıpkı dinî-tasavvufî âşık musikisi gibi, Alevi-Bektaşî Müziği de, kendine has bir terminolojiye ve anlatım biçimine sahiptir. Bu müziğe ait ürünlerin güftelerinde yer alan temel düşünsel dinamikler, başka bir deyişle hâkim temalar ve bu temaların anlatımında kullanılan özellikli terminoloji, tarihi süreç içerisinde Alevi-Bektaşî şairleri ve ozanları tarafından oluşturulan edebî gelenek çerçevesinde şekillendirilmiş ve bu inanç sisteminin içerisinde yer alan çeşitli îtikâdî ve felsefî kavramlar üzerinden inşa edilmiştir. “*Hakk-Muhammed-Ali*”, “*Tanrı-Doğa-İnsan*”, “*Ene’l-Hakk*”, “*Vahdet-i Vücut*”, “*Vahdet-i Mevcut*”, “*18 Bin Âlem*”, “*Dört Kapı Kırk Makam*”, “*İnsan-ı Kamil*”, “*Ehli-Beyt*” sevgisi ve “*On İki İmam*”lara bağlılık gibi ontolojik ve epistemolojik kökenli bu îtikâdî ve felsefî kavramlar bütünü, güftelerde hâkim tema olarak işlendiği Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerine, halk ağzında “*Değiş*”, “*Nefes*”, “*Duvaz-ı İmam*”, “*Miraçlama*”, “*Semah*”, “*Tevhit*”, “*Devriye*”, “*Nevrûziye*”, “*Coş(Cûş) Havası*”, “*Hurufat*”, vb. gibi yaygınlaşmış çeşitli adlandırmalar verilmiştir. Bu ürünlerin güftelerinde işlenen en önemli temalardan biri de, şüphesiz ki; İmam Hüseyin’in ve ailesinin, Kerbela’da, Yezit tarafından katledilişidir. İmam Hüseyin ve ailesi için yakılmış olan “*Ağıt*”lar ve söylenen “*Mersiye*”ler de, yukarıda sıraladığımız diğer ürünler gibi tarihi açıdan Alevi-Bektaşî şiirinin ve müziğinin temel tematik

karakteristiklerini oluşturmuşlardır. Bununla birlikte, halk ağzında verilen bu yaygın adlandırmaların çeşitli yöresel farklılıklar taşıdıkları da bilinmektedir. Bu ürünlerin güftelerinde yer alan konuların, tematik anlamda ortak özellik gösterenlerine çeşitli yörelerde farklı adlandırmaların³⁷ verilmiş olduğu tespit edilmiştir. Öte yandan, bu ürünlerden bir bölümünün, farklı yörelerde benzer kalıp ezgilerle veya bu kalıp ezgilere bağlı ezgi stilleriyle ve varyasyonlarıyla icra edildikleri de bilinmektedir. Bu örneklerin dışında, tematik açıdan birebir ortak özellik göstermeyen güftelerin, farklı yörelerde benzer veya farklı kalıp ezgilerle icra edilenlerine de rastlanmaktadır. Edebî yapıları itibariyle çoğu zaman ikilik veya dörtlük nazım birimlerinden oluşan bu ürünlerin, teknik anlamda ikilik veya dörtlük nazımlara uymayan örnekleri de mevcuttur. Bunlardan büyük bir kısmının hece ölçüsüyle, bir kısmının ise; aruz vezni ile veya hece ölçüsü bakımından aruz veznine uydurulabilen kuruluşlarla ve şekillerle söylenmiş oldukları görülmektedir. Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerinde mevcut olan bütün bu edebî özelliklerin, müzikal içyapıyı ve kuruluşu büyük ölçüde şekillendirdiği - *biçimsel açıdan şekillendirme, başka bir deyişle, müzikal oluşumun Kıt'a, beyit, mısra gibi edebî birimlerin içyapı ve kuruluş ilkeleri üzerinden şekillenmesi*- de aşikârdır. Ancak, Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerinin gerek halk ağzında adlandırılmaları ve gerekse edebî ve müzikal yapıları itibariyle taşıdıkları bütün bu özellikli veriler ile bu verilerde karşılaşılan yöresel benzerlikler ve farklılıklar, sadece bu ürünlerin halk ağzındaki adlandırılmalarında ve edebî ve müzikal yapılarında mevcut olan ortak özellikler veya ayraçlar değildir. Öyle ki; bütün bu ortak özellikler ve ayraçlar, aynı zamanda, içerisinde bazı yöresel üslupların, tavırların, ağzların, şivelerin ve Türkçeden başka dillerin -*Anadolu'da; Kürtçe, Zazaca, Balkanlar'da; Arnavutça, Boşnakça, vb. gibi dillerin ve lehçelerinin*- de bulunduğu, geniş bir sahaya yayılmış olan çok çeşitli unsurların bir araya gelmesiyle oluşmuş etkenlerdir. Bu yönüyle, Alevi-Bektaşî Müziği ne salt olarak Anadolu sahası dâhilinde yer alan bazı yöreler itibariyle, ne sadece Türkçe ürünlerden ibaret olarak, ne de

³⁷ Anadolu genelinde “*Değiş*” olarak adlandırılan örneklerin, Tunceli ve Erzincan yörelerinde “*Beyit*”, Sivas yöresinde “*Ayer*”, Şanlıurfa-Kırsas'ta bazı deyiş örneklerinin “*Nefes*”, “*Duvaz-ı İmam*”ların bazı yörelerde “*Düvaz*”, bazı yörelerde “*Duvazdeh İmam*” ve “*Düvazde*”, “*Mersiye*”lerin bazı yörelerde “*Ağıt*”, “*Miraçlama*” örneklerinin farklı yörelerde “*Miraçnâme*” ve “*Miraciye*”, “*Semah*” örneklerinin ise “*Samah*”, “*Sâmâ*” ve “*Sema*” veya “*Kırklar Semahı*”, “*Turnalar Semahı*”, “*Kırat Semahı*”, “*Gönüller Semahı*”, “*Hubyar Semahı*” gibi adlandırılmaları ifade ediliyor olması gibi.

bütünüyle bugüne kadar derlenmiş örneklerde mevcut olan veriler üzerinden ele alınmalıdır.

Öte yandan, Duygulu'nun, yukarıda adı geçen kitabında yer alan “*Alevi-Bektaşî Müziğinde Türler*” adlı bölümde, şu tespitlere yer verdiği de görülüyor:

“Çoğu kez Alevi-Bektaşî müziği denince akla, *Duvaz-ı imam*, *Cûş Havası*, *Deyiş*, *Nevrûziye*, *Şathiye*, *Semah* gibi terimler gelmektedir. Aslında bunların bir kısmı söylenen şiirin tematik (Konusal) yapısını, bir kısmı ezgi karakterini, bir kısmı da oyun-müzik beraberliğinden oluşan Alevi danslarını ifade etmektedir. Dolayısıyla müzikle ilgili olmayan pek çok terim –*Duvaz-ı imam*, *Nevruzîye*, *Devriye* gibi- Alevi- Bektaşî kültüründe ezgi eşliğinde söylenen şiirler olduğu için adeta bir müzik türüymüş gibi değerlendirilmektedir. Alevi geleneğinde bir tür gibi değerlendirilen bu terimlerin tanımlamalarını kısaca şöyle yapabiliriz:

Duvaz-ı İmam: İçinde On iki İmam'ın sırasıyla adının geçtiği lirik Alevi-Bektaşî şiiri ve müziği türü.

Miraçlama: Hz. Muhammed ile Hz. Ali'nin Kırklar Meydanı'nda buluşmasını anlatan ve epik bir karakter gösteren Alevi-Bektaşî şiiri ve müziği türü.

Semah: Alevi-Bektaşî topluluklarının dini inançları doğrultusunda gerçekleştirdikleri müzikli oyunlar.

Mersiye: Daha çok Hz. Hüseyin'in Kerbela'da öldürülmesinin anlatıldığı epik karakterli AleviBektaşî şiiri ve müziği türü.

Buraya kadar sıraladıklarımız, şiir biçimi ve melodi olarak genellikle kalıplaşmış türlerdir. Bunların melodileri daha çok mistik karakterli ezgilerden seçilir ve o duygular içinde icra edilir. Belirtmeden geçemeyeceğimiz kadar önemli başka bir özellik de Miraçlamaların son kısmındaki ezgi ile Semah ezgilerinin benzer olmasıdır. Yine bazen Duvaz-ı İmam ezgisi ile Mersiye söylenebilmektedir” (Duygulu, 1997: 12–13).

Duygulu'nun, yukarıdaki tespitlerinde, “*Duvaz-ı imam*, *Cûş Havası*, *Deyiş*, *Nevrûziye*, *Şathiye*, *Semah*” gibi terimlerin bir kısmının söylenen şiirin tematik yapısını, bir kısmının ezgi karakterini, bir kısmının da oyun-müzik beraberliğinden oluşan Alevi danslarını ifade ettiği görülmektedir. Ayrıca, Duygulu, bu ürünlerin, Alevi- Bektaşî kültüründe ezgi eşliğinde söylenen şiirler olması sebebiyle adeta bir müzik türü gibi değerlendirildiğini de vurgulamıştır. Başka bir deyişle, Alevi-Bektaşî Müziği'nde yer alan *Duvaz-ı imam*, *Nevruzîye*, *Devriye* gibi ürünlerin doğrudan müzikal bir tür olarak tanımlanamayacağını altını çizmiş ancak, söz konusu ürünlerin içerisinde, *Duvaz-ı imam*, *Miraçlama*, *Semah* ve *Mersiye* örneklerinin şiir biçimleri ve melodileri itibariyle genellikle kalıplaşmış türler olduğunu da belirtmiştir. Duygulu'nun, öne

sürmüş olduğu bütün bu yaklaşımlar, bir ölçüde doğru olmakla birlikte, öncelikli olarak konunun “*Alevi-Bektaşî Müziğinde Türler*” adlı bir bölüm içerisinde ele alınması, şüphesiz ki; dikkat çekicidir. Öte yandan, Duygulu’nun yukarıdaki tespitlerinde belirtmiş olduğu gibi; “*Duvaz-ı imam, Cûş Havası, Deyiş, Nevruzîye, Şathiye, Semah*” gibi terimlerin bir kısmının söylenen şiirin tematik yapısını, bir kısmının ezgi karakterini, bir kısmının da oyun-müzik beraberliğinden oluşan Alevi danslarını ifade ediyor olması durumu, gerçekten de söz konusu terimlerin müzikle ilgili olmadığı sonucunu mu doğurur? Kanaatimizce Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerine dair oluşturulacak müzikal “*Tür*” düşünüşünün sınırlarını belirleyebilmek görüldüğü kadar kolay değildir ve Duygulu’nun öne sürmüş olduğu bu yaklaşım kendi içinde muhtelif sorunlara ve çelişiklere sahiptir. Öyle ki; bazı yöreler ve bölgeler içerisinde tanınıyor olsalar dahi, halk ağzında yaygınlaşmış olan bu terimlerden bir kısmının çeşitli ezgi karakterlerini, bir kısmının da “*oyun-müzik beraberliğinden oluşan Alevi danslarını*” ifade ediyor olması durumu, bu ürünlere verilen halk ağzı adlandırmaların aynı zamanda müzikal bir mantık içerdiğini de gösterir. Daha açık bir dille ifade etmek gerekirse, bu ürünlere verilen halk ağzı adlandırmaların, tematik özellikleri üzerinden tanımlanmış şiir türlerinin yanı sıra, bu tematik özelliklerle iç içe geçmiş gelenekten gelen yaygınlaşmış bazı yöresel kalıp ezgileri –*Anadolu’daki birçok yörede usta malı olarak tabir edilen-*, bu kalıp ezgilere bağlı çeşitli ezgi stillerini ve bu ezgi stillerin varyasyonlarını veya bütün bu kalıp ezgilerden ve varyasyonlarından başkaca, halk müziğinde karşılaşılan benzer yapıda ezgi çeşitlerini ifade ediyor olması ihtimali göz ardı edilmemelidir. Bu yönüyle, “*usta malı*” olarak tabir edilen geleneksel kalıp ezgiler, bu kalıp ezgilerin üzerine döşenen ve yine “*usta malı*” olarak tabir edilen güfteler ve bu ürünlere verilen halk ağzı adlandırmalar birbirleriyle bağlantılı olan hususlardır. Bu durum, Duygulu’nun “*oyun-müzik beraberliğinden oluşan Alevi dansları*” olarak tanımlamış olduğu “*Semah*”lar için de geçerlilik arz eder. Dolayısıyla, söz konusu ürünlere verilen halk ağzı adlandırmaların –“*Duvaz-ı imam, Nevruzîye, Devriye*” gibi- müzikle ilgili olmadığı yönünde bir yaklaşım geliştirmek doğru olmaz.

Bununla birlikte, Şenel’in, âşık musikisinde türü belirleyen etkenlerden biri olan “*Konulu Söyleyiş Unsuru*”na dair şu tespitleri yapmış olduğu da görülüyor:

“Edebiyatçıların tür belirlemelerinde dikkate aldığı unsurlardan biri de şiirlerin işlediği konulardır. Halk ağzında ve yazma eserlerde rastlanan adlandırmalar, çoğu zaman şiirin işlediği

konulardan kaynaklanır: Mersiye, Medhiye (Methiye), Münâcât, Nâ't, Güzelleme, Taşlama, Koçaklama, Ağıt, Devriye, Hamzanâme, Battalnâme, bir kısım Destânlar, vs. gibi...

İlk bakışta, bu tarz örneklerde, musikiden doğan bir ayrıcalık göze çarpmaz. Bu tür ezgilerin güftelerinde de, çoğu zaman ikilik/gazel (=beyit) veya dörtlük/murabba nazımlar kullanılır (Ezgi ile Hamzanâme, Battalnâme gibi mensûr edebî yapılar ya da mensûr hissi veren kısmen serbest vezinli/serbest nazımlı güfteler seslendirilebilir.) Bu durum, musiki yönünden, kalıp ezgi kullanımı dışında, ezgilerin birini diğerinden ayırıcı bir unsur olarak da kabul edilemez. Bütün bu hususiyetlerden dolayı ancak, güftede işlenen konuya bağlı hususları belirlemek, benzer tarzdaki ezgilere de kimlik kazandırılması açısından yarar sağlar. Buna göre; edebî olarak Münâcât, Nâ't, Mersiye/Ağıt, Nefes, Medhiye, vs. gibi parçalar, dinî ve tasavvufî âşık musikisi türleri olarak; Taşlama, Koçaklama, Öğme, Güzelleme, vs. gibi adlandırılan eserler/edebî türler de dindışı (lâdinî) âşık musikisi türleri olarak belirlenebilir. Bu türlerin geleneğe dayalı ve yaygın kullanımları, "tür" tanımına da aykırı bir durum yaratmaz. Bununla birlikte, farklı yörelerde, değişik tâbirlerle zikredilen ve ortak hususiyet gösterenlerini "çeşit"; benzer yapıda/kuruluşa olan ezgilerle, bir kısmının kalıp ezgiye ve ezgi stillerine bağlı varyasyonlarını da "çeşitleme" olarak değerlendirmek gerekir" (Şenel, 2007: 102).

Şenel'in, yukarıdaki tespitlerinde altını çizmiş olduğu önemli hususlardan biri; halk ağzında ve yazma eserlerde "*Mersiye*", "*Medhiye*", "*Münâcât*", "*Nâ't*", "*Güzelleme*", "*Taşlama*", "*Koçaklama*", "*Ağıt*", "*Devriye*", "*Hamzanâme*", "*Battalnâme*", "*Nefes*" olarak adlandırılan ve özellikli konular içeren bu edebî türlerin, müzikal anlamda belirgin bir ayrıcalığa sahip olmadıklarıdır. Fakat Şenel, kalıp ezgilerin kullanıldığı örnekleri bu durumun dışında değerlendirmiştir. Ayrıca, aynı konuların işlendiği bu türlerin farklı yörelerde değişik tabirlerle adlandırılanlarına "*Çeşit*", bu çeşitlerin benzer yapıda ezgilerle veya bir kısmının kalıp ezgilerle ve ezgi stillerine bağlı varyasyonlarıyla icra edilenlerine de "*Çeşitleme*" demiştir. Bu noktada, Şenel'in, âşık musikisinde "*Tür*" düşünüşünü belirleyen etkenlerden biri olan konulu söyleyiş unsuruna dair yapmış olduğu "*Tür/Çeşit/Çeşitleme*" tanımlamalarının, Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerine dair buraya kadar ortaya koymaya çalıştığımız özellikli verilerle birebir örtüştüğü görülmektedir. Dolayısıyla, Şenel'in, âşık musikisi ürünlerinin türel kimliklerinin belirlenebilmesi noktasında öne sürmüş olduğu bu yaklaşım, AleviBektaşî Müziği ürünlerine dair oluşturulacak "*Tür*" düşünüşü için de temel kabul edilebilir. Bu yaklaşım üzerinden örneklemek gerekirse; Anadolu sahasındaki AleviBektaşî toplulukları arasında yaygın olarak kullanılan ve "*Deyiş*" olarak adlandırılan ürünler, güftelerinde yer alan ortak hususiyetler üzerinden tür, Tunceli ve Erzincan yörelerinde, aynı tematik hususiyetleri taşıyan ve halk ağzı adlandırılışı

itibariyle “*Deyiş*” adlandırmasının muadili olarak kullanılan “*Beyit*” örnekleri ise bu türün çeşidi olarak tanımlanabilir. Bu çeşidin, benzer yapıda ezgilerle veya bir kısmının bazı kalıp ezgilerle ve bu kalıp ezgilere bağlı ezgi stilleriyle ve varyasyonları ile icra edilenleri de, bu çeşidin çeşitlemeleri olarak belirlenebilir. Bununla birlikte, Şenel’in, önceki tespitlerinde değinmiş olduğu karışıklığın önüne geçilebilmesi için, âşık musiki ürünlerine ait türel kimliklerin belirlenebilmesi noktasında önermiş olduğu tasnif de –*Boratav ve Dizdaroğlu tasnifleri*- göz ardı edilmemelidir.

Bu noktada değinilmesi gereken bir başka önemli husus, âşık musikisinde türü belirlemeye yardımcı unsurlardan birinin de, müziğin icra edildiği mekân olduğudur. Bu icranın altında yatan temel amacın ne olduğu ise; mekânla ve içinde bulunulan ortamın şartlarıyla doğrudan bağlantılı olan bir başka husustur.

“Âşıklık geleneğinde, sanatın icra edildiği mekân, amaç ve ortam, musiki tür ve unsurlarını belirlemeye yardımcı vasıtalar” (Şenel, 2007: 104).

Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerinin, tarihi süreç içerisinde “*Cem*” ibadetlerinin çatısını oluşturan ritüellerin icra edilmesine yüzyıllar boyunca eşlik ettikleri ve söz konusu inanç pratiklerinin şekillenmesinde en önemli etken oldukları düşünülecek olunursa, bu müziğin temel icra alanının “*Cem*” ibadetleri olduğu sonucuna ulaşılır. Bununla birlikte, bu müziğin icra edildiği ortamlardan biri de, Alevi-Bektaşî geleneğinde “*muhabbet*” olarak adlandırılan çeşitli âşık meclisleridir. Bu yaklaşım üzerinden, “*Cem*”lerin ve “*muhabbetlerin*” icra edildikleri özellikli mekânlar, bu icraların amaçları ve icra ortamın sahip olduğu özellikler gibi temel unsurlar, Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerine türel kimlik kazandırabilecek veriler olarak değerlendirilebilirler. Aslında, bütün bu ürünlerin gerek edebî ve gerekse müzikal yönden tematik anlamda bir bütünlük oluşturdukları da görülmektedir ve konuya bu açıdan bakılacak olunursa, Alevi-Bektaşî Müziği’nin bütünüyle müstakil bir türel kimliğe sahip olduğu da iddia edilebilir. Ve bu iddia, müzik-mekân-amaç-ortam gibi bütüncül etkenlerle de desteklenebilir.

Ancak, Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerinin önemli bir bölümünün çeşitli sebeplerden dolayı bugüne kadar derlenememiş olması, söz konusu ürünlerinin türel kimliklerinin belirlenebilmesi noktasında karşımıza çıkan en önemli sorunlardan biridir. Bu sebeple, bütün bu sınıflandırmaların ve tespitlerin evvelinde, bir önceki bölümde belirtmiş olduğumuz gibi öncelikli olarak geniş çaplı saha araştırmalarının ve arşiv

taramalarının yapılması gerekmektedir. Bu bağlamda, Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerinin derlenmesi, mevcut verilerin yeniden taranması, konuyla ilgili kişisel arşivlerin araştırılması, yapılacak olan saha çalışmaları esnasında yöresel ağza bağlı terminolojik unsurların tespit edilebilmesi, tespit edilen terminolojik unsurların o yöredeki kullanım özelliklerine göre tasnif edilmesi *-başka bir deyişle betimleme ya da mecazi mânâda olayın fotoğrafının çekilmesi-* ve bütün bu çalışmaların doğru bir zemine oturtulması için oluşturulması gereken disiplinler arası metodolojilerin belirlenebilmesi gibi hususlar, büyük önem arz etmektedir. Bu doğrultuda, tespit edilmiş veya saha çalışmalarıyla tespit edilecek olan ürünlerin, halk ağzında adlandırılmalarına dair taşıdıkları özellikli terminolojileri, bu terminolojilerin söz konusu ürünlerde yer alan edebî ve müzikal tematik özelliklerle ilişkileri, vezinşekil-biçim ilişkileri, anlatı ile bağlantılı unsurları ve fonetik özellikleri itibariyle irdelenmesi gerekmektedir. Farklı dillerdeki örneklerin yukarıdaki yöntemler doğrultusunda ele alınması ise üzerinde ayrıca çalışılması gereken ve coğrafi anlamda oldukça geniş bir sahaya yayılmış olan zorlu bir konudur. Fakat bütüncül bir analiz için bu zorluk göze alınmalıdır. Öte yandan, Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerinin türel kimliklerinin belirlenebilmesi noktasında öne sürmüş olduğumuz bütün bu yaklaşımların içerisinde açıklığa kavuşturulması gereken en önemli husus, şüphesiz ki; söz konusu ürünlerde karşılaşılan ve müzikal anlamda belirgin bir ayrıcalık gösterdiği bilinen kalıp ezgilerdir. Önceki pasajlarda da değindiğimiz gibi, AleviBektaşî Müziği ürünlerine dair mevcut veriler, kalıp ezgiler ile halk ağzı adlandırmaların birinci dereceden alakalı olduğunu göstermektedir. Halk ağzı adlandırmaların, salt Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerinin güftelerinde yer alan tematik özelliklerle ilişkilendirilmesi ve bu yaklaşımlar üzerinden, söz konusu ürünlerin müzikal anlamda türel bir kimliğe kavuşturulmaları ise konuyla ilgili problemlerin çözümünü noktasında yetersiz yaklaşımlar olarak kalmaktadır. Dolayısıyla, AleviBektaşî Müziği ürünlerinin türel kimliklerinin belirlenebilmesi noktasında ortaya konulacak yaklaşımların içerisinde, öncelikli olarak gelenekten gelen bu adlandırmaların ne çeşit bir mantığa sahip olduğunun çözümlenmesi ve halk ağzı adlandırmaların bütün bu melodik unsurlarla hangi noktalarda iç içe geçtiklerinin tespit edilmesi gerekmektedir. Bunun için, tespit edilmiş veya edilecek olan söz konusu kalıp ezgilerin ilk olarak belirli yöreler, sonrasında ise bütün yöreler ve bölgeler itibariyle karşılaştırmalı olarak analiz edilmesi icap etmektedir. Ardından,

bütün bu verilerin halk müziğinde mevcut olan benzer yapıda ezgi çeşitleriyle ve bu ezgi çeşitleriyle bağlantılı edebî yapılarla olan olası ilişkileri de irdelenmelidir. Böylece, Alevi-Bektaşî Müziği'nde karşılaşılan kalıp ezgilerin tasniflerinin yapılabilmesi adına bir yaklaşım oluşturulabilir ve bu ürünlere verilen halk ağzı adlandırmaların ne çeşit bir mantığa sahip oldukları noktasında tutarlı bir metodoloji geliştirilebilir. Bu noktada dikkate alınması gereken en önemli husus, saha çalışmaları esnasında tespit edilecek olan halk ağzı adlandırmaların göz ardı edilmemesidir. Zira halk ağzı adlandırmaların sahip olduğu zengin içerik, gelenekten gelen kökleşmiş bilgiler ihtiva etmektedir ve mevcut verilerin tanımlanması için oluşturulacak yeni terminolojiler, konuyla ilgili problemlerin çözümü noktasında sahada bulunan kaynakların muadili olamayacaktır. Başka bir deyişle, bütün bu teorik düzlemin gerek terminolojik ve gerekse kuramsal açıdan kaygan bir zemine doğru hareket etmemesi için, halk ağzı adlandırmaların birinci dereceden referans kaynaklar olarak değerlendirilmesi adeta bir zorunluluk arz etmektedir.

2.5. “Cem” İbadetleri

2.5.1. “Cem” Kelimesi İle İlgili Etimolojik Yaklaşımlar

Sözlük anlamı olarak ayin, tören, adet, töre manalarına gelen Farsça bir kelime olan cem, toplanmak, bir araya gelmek manasında ise Arapça bir kelimedir (Cengil, 2003). Alevi- Bektaşî İnancı'nda ise “Cem”; en önemli ibadetin adıdır. Ayrıca, gelenek içerisinde “Ali Cemî”, “Görgü Cemî”, “Kırklar Cemî”, “İçeri Kurbanî”, “Ayn-i Cem”, “Ayn-ül Cem” gibi adlandırmalarla da anılırlar.

Bununla birlikte, araştırmacı yazar Esat Korkmaz'ın, “Anadolu Aleviliği” adlı kitabında bu konuyla ilgili olarak şu tespitleri yaptığı görülüyor:

“Alevilikte geçen “cem” sözcüğü Farsça'dır. İran söylencelerinde içkiyi(şarabı) bulan, içkili toplantıları düzenleyen Kisra'nın (şahın, padişahın) adıdır. İran'ın eski Zerdüşt dininde, şarabı bulan, içkili toplantıları düzenleyen, bu geleneği kuran padişahın adına, belli aylarda törenler düzenlenir, söyleşiler sürdürülür, içki içilir, çalgı çalınır, şiir okunur, oyun oynanırdı. Bütün amaç Cem denen padişahı anmak, ona saygı göstermek, onun bulduğu şarabı içip gönül eğlendirmek, kutsallaştırmaktı. Bu törene yine İran diliyle “âyi-i cem” denirdi ki, Cem'i anma, onu kutlama, onun adına içkili, çalgılı, söyleşili toplantılar düzenleme gibi anlamlara gelir. Burada ortaya çıkan benzerlik (Cem-cem) iki sözcüğün birbirine karıştırılmasına yol açmıştır” (Korkmaz, 2000: 205).

Yürükoğlu'nun bu husustaki tespitlerine göre ise:

“Bektaşilikte, dünyayı tanrıdan ayrı görmeye “tefrika” denir. Tüm varlıkları tanrının bir yansıması olarak görmeye “cem” denir. Dolayısıyla, Alevilikteki cem, ya da “ayn-ül cem” ya da “ayn-ı cem”; birlik, birliğin özü anlamına gelir. Bektaşiliğin cemi, bu panteist düşüncenin pratiğidir. Bektaşi felsefesinin tüm temel fikirlerinin, cemde rol üstlenen kişiler üzerinden bir tiyatro gibi somutlanmasıdır. Cemde yerine getirilen her davranış, günlük yaşantının nasıl olması gerektiğini anlatır. Cem, kardeşliği, dostluğu barışı, sevgiyi simgeler, hem de bunları sağlamak içindir” (Yürükoğlu, 1998: 232).

2.5.2. “Cem” İbadetlerinin Tarihçesi

Alevi-Bektaşi geleneğinin yazılı kültürden ziyade sözlü kültüre dayanması ve mevcut rivayetlerin de efsaneleşmesi dolayısıyla cem törenlerinin başlangıcı, tarihi ve kaynağı hakkında yeterli malumata sahip değiliz. Bu durum da cem törenlerinin kaynağıyla ilgili değişik yorumlar yapılmasına neden olmaktadır (Cengil, 2003). Öte yandan, Alevi-Bektaşi İnancı’nda ilk “Cem”in, “*Kırklar Meclisinde*”³⁸ yapıldığına inanılır ve yine bu inanışa göre; Cengil (2003) cem ayinine kaynaklık ettiğine inanılan Kırklar Meclisi Peygamber’in Miraç hadisesinden sonra gerçekleşmiştir. Bu yaklaşımlar doğrultusunda, ilk “Cem”e kaynaklık ettiğine inanılan “*Kırklar Meclisi*” inanişinin, Alevi-Bektaşi toplulukları tarafından tarihi süreç içerisinde “Cem” pratiğine dönüştürüldüğü söylenebilir. Ancak, Cengil’in de belirtmiş olduğu gibi “Cem” ibadetlerinin tarihsel bağlamda nasıl oluştukları ve şekillendikleri, kendi içlerinde ne gibi içtihatlarla sahip oldukları ve ne şekilde icra edildikleri hususunda kesinleşmiş bilgiler bulunmamaktadır. Öte yandan, bu konuyla ilgili çeşitli görüşler öne sürülmüştür. Onatça’nın, aynı adlı kitabında, Korkmaz’ın ve Eyüboğlu’nun konuyla ilgili şu tespitlerine yer verdiği görülüyor:

“Korkmaz’ın aktardığına göre; Cem geleneğinin toplumsal kökeni Orta Asya’ya, doğrudan Şamanizm’e bağlanmaktadır.

“Cemin toplumsal kökeninin nesnel kaynakları Asya’da bulunmasına karşın, “geriye dönüş kültü” nedeniyle bu nesnel kaynaklar, “inanç torbası”na doldurularak, İslam’ın doğuş koşullarına taşınmıştır... Bilimsel olarak ele alındığında bunun da tıpkı dedelik gibi, Türkler arasındaki eski Şamanist geleneklerle sıkı sıkıya ilgili bulunduğunu görürüz...”

³⁸ Alevi-Bektaşi İnancında, Hz. Peygamber’in Miraç hadisesinden sonra gerçekleştiğine inanılan toplu ibadettir. Kırklar Meclisi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. : Dr. Muammer Cengil, *Cem Ayini’nin Fert Ve Toplum Üzerindeki Etkileri*, Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi, s.128., III (2003).

Eyüboğlu ise; Cem törenlerinin kaynağının, Eski bir Anadolu tanrısı olan Dionysos adına yapılan; içkili, çalgılı, eğlenceli ancak kutsal nitelikli törenler olduğunu düşünmektedir. Eyüboğlu'na göre:

“Anadolu’da Bektaşilikten, İran’da Şiilikten binlerce yıl önce içkili, çalgılı törenler düzenleniyor, oyunlar oynanıyor, şölenler veriliyor, şarap tanrısına adaklar sunuluyordu...” (Onatça, 2007: 29).

Bununla birlikte, “Cem” ibadetlerinin süreç içerisinde belirgin bir form üzerine oturmaları ve rutin olarak devam ettirilen îtikâdî pratikler haline dönüşmeleri hususunda da çeşitli görüşler öne sürülmüştür. Bu konuyla ilgili olarak öne sürülen ve yaygın bir şekilde kabul edilen görüşe göre; “Cem” ibadetleri ilk olarak Balım Sultan döneminde belirli kurallara bağlı kalınarak düzenlenmiş ve bu düzenlemeler doğrultusunda icra edilmiştir. Turgut Koca, “*Bektaşî Nefesleri ve Şairleri*” adlı kitabında konuyla ilgili olarak şu tespitleri yapıyor:

“Bektaşilik tarihinde, Hacı Bektâş-ı Veli”den sonra, hemen Balım Sultan akla gelir. Bektâşiliğın ikinci kurucusudur. Bu nedenle Pîr-i Sâni adıyla anılır. Bu günkü Bektâşiliğî düzenleyen büyük bir azizdir. Yol ve yöneme aid Erkânname veya Kanun-ı Evliyâ adlı tüzük içeriğinde bir ilmihal kitabı vardır. Bu tüzük, Bektâşiliğın eskimesini önlemiş ve yeni kuşaklara aktarılmasını kolaylaştırmıştır. Bektâşilikte bir derviş’e icazet verildiğî zaman, eline de bir Erkânname verilir. Bu sebeple kutsal törenlerdeki faklılaşmanın önüne geçilmiş olur” (Koca, 1990: 124).

Sonuç olarak, bugünün Alevi-Bektaşî toplulukları tarafından icra edilen “Cem” ibadetlerinin ve bu ibadetlerin içerisinde yer alan ritüellerin, geçmişte var olanlarla nasıl bir benzerliğe veya farklılığa sahip oldukları hususunda kesinleşmiş bilgiler yoktur. Ancak, bu noktada, referans olarak kabul edilebilecek en önemli kaynak, şüphesiz ki; bugünün Alevi-Bektaşî toplulukları tarafından icra edilen “Cem” ibadetleridir. Zira bu inanç pratiklerinin, tarihin derinliklerinden gelen îtikâdî ve felsefi anlatımlara kaynaklık etmiş oldukları kuvvetle muhtemeldir.

2.5.3. Anadolu Coğrafyası’nda “Cem” İbadetlerinin Görüldüğü Yöreler ve

“Cem” Çeşitleri

Anadolu Coğrafyası genelinde “Cem” ibadetlerinin görüldüğü belli başlı yöreler şunlardır:

Güneydoğú Anadolu Bölgesi’nde; Şanlıurfa, Adıyaman ve Gaziantep illerinin bazı yöreleri;

Doğu Anadolu Bölgesi'nde; Tunceli ilinin bütün yöreleri, Erzincan, Elazığ, Malatya, Erzurum, Kars, Bingöl ve Muş illerinin bazı yöreleri;

İç Anadolu Bölgesi'nde; Ankara, Eskişehir, Konya, Kayseri, Sivas, Yozgat ve Kırşehir illerinin bazı yöreleri;

Karadeniz Bölgesi'nde; Samsun, Çorum, Tokat, Amasya illerinin bazı yöreleri;

Akdeniz Bölgesi'nde; Kahramanmaraş, İçel (Mersin), Adana, Antalya ve Burdur illerinin bazı yöreleri;

Ege Bölgesi'nde; Muğla, Manisa ve Aydın illerinin bazı yöreleri;

Marmara Bölgesi'nde; Balıkesir ve Kırklareli illerinin bazı yöreleri.

Ancak, yukarıda sıraladığımız bu yörelerin tamamında “Cem” ibadetlerinin süreklilik arz etmediği de bilinmektedir. Konumuzun dışına çıkmamak için bu hususla ilgili ayrıntılara bu çalışma içinde değinmiyoruz. Bununla birlikte, yılın değişik dönemlerinde ve farklı amaçlarla yapılan “Cem” ibadetleri, yapılış gerekleri ve amaçları açısından uygulamada bazı farklılıklar da barındırmaktadır. Koçak’a göre:

“Cem”ler üç ana başlık altında toplanabilir:

1. Birlik Cemleri olarak adlandırılan; Abdal Musa, Nevruz, Hızır, Kurban, Dar’dan İndirme ve Muhabbet Cemler
2. 48 Perşembe Cemleri
3. İkrar, Görgü ve Musahip Tutma Cemleri”³⁹

Onatça’ya göre ise:

“Bu dinsel törenler şu ana başlıklar altında toplanabilir;

Görgü Cemi

İkrar verme Cemi

Musahip Tutma Cemi (Yol Kardeşliği)

Dardan İndirme Cemi

Muhabbet Cemi

Abdal Musa ve Nevruz Cemi” (Onatça, 2007: 35).

³⁹ Ahmet Koçak ile yapılan kişisel görüşmeden alınan notlar, 21.3.2009/İstanbul.

Yukarıda yer alan “Cem” çeşitlerinden bazıları, içerikleri itibariyle şu şekilde açıklanabilir:

Abdal Musa Cemi/Kurbanı: Alevi-Bektaşî İnanıcı’nın önderlerinden biri olarak kabul edilen Abdal Musa adına düzenlenen bu ibadetlerin en belirgin özelliği, toplumun bütün üyelerine *-düşkünler de dâhil olmak üzere-* açık olmasıdır. Yılda bir kez ve genellikle kış aylarında yapılan bu ibadetin ardından, ilkbahar aylarında Abdal Musa için kurban kesilir. İçerik olarak insanları bir araya toplamak veya mevcut sorunları çözmekle maksadıyla düzenlenen bu ibadetlerin içerisinde, bazı yöreler itibariyle *On İki Hizmetlerin* yapılmadığı, bunun yerine “*Duaz-ı imam*”ların, “*Deyiş*”lerin ve “*Semah*”ların icra edildiği görülmektedir.

Dar’dan İndirme Cemi: Alevi-Bektaşî İnanıcı’nda “*Lokma Erkânı*” veya “*Dar Cemi*” olarak da adlandırılan bu ibadetler, vefat eden kişiler için vefatlarının üçüncü, yedinci veya kırkıncı günlerinde aileleri ve akrabaları tarafından tertip edilirler. Vefat eden kişi “*düşkün*” ise bu “*Cem*” icra edilmez.

Muhabbet Cemi: Halk arasında “*Koldan Kopan Erkânı*” olarak da bilinen bu ibadetler, genel olarak gençlerin Alevi-Bektaşî İnanıcı ve yolu hakkında bilgilendirilmesi için düzenlenir.

Muharrem Erkânı/Kurbanı: Aleviler-Bektaşîler Hz. Hüseyin’in şehadeti anısına Muharrem ayının 1’nden 12’sine kadar oruç tutarlar. Ayrıca bu süre zarfında sakallar tıraş edilmez, eğlence yapılmaz, karı koca ilişkileri kesilir. 12. akşamı ise kurban tıglanıp cem ayini yapılır (Cengil, 2003).

48 Perşembe Cemi: Perşembe’yi Cuma’ya bağlayan gecelerde yapılan bu ibadetler her hafta icra edilir ve sene boyunca devam eder.

İkrar Verme Cemi: Alevi-Bektaşî İnanıcı’na ve yoluna talip olmak isteyen kişiler için düzenlenen bu ibadetler, bazı yörelerde musahip tutmak isteyen gençler için de yapılmaktadır.

Görgü Cemi: Alevi-Bektaşî İnanıcı’nda içerikleri bakımından en kapsamlı olan ibadetlerdir. Yılda bir kere ve genellikle kış aylarında yapılan bu ibadetler, AleviBektaşî toplulukları arasında “*Görgü*”, “*İçeri Kurbanı*”, “*Baş Okutma*”, “*Terceman Kurbanı*” olarak da adlandırılırlar. Temel amacın, bu yola talip olmuş – *intisap etmiş*ve musahip *-yol kardeşi-* tutmuş kişilerin yıl boyunca yaptıklarının

sorgulanması olan “*Görgü Cemi*”, daha önce görgüsü yapılmış olanların dışında görgüye talip olanların da bu yola ikrar vermelerini içerir. Ancak, bazı yörelerde katılımcılar açısından bu koşulların aranmadığı da görülmektedir. Bu ibadetlere kesinlikle katılamayacak olanlarsa Alevi-Bektaşî İnanıcı’nda “*düşkün*” olarak tanımlanan ve bu inancın gereklerince davranmadığı için cezalandırılmış veya dışlanmış insanlardır. Öncelikli olarak manevi açıdan temizlenmeyi temsil eden bu inanç pratiğinin içerisinde, toplum önünde hesap vermek zorunda olan bütün katılımcıların, “*Dede*” tarafından “*Cem*” topluluğunun bireyleri önünde görülür, başka bir deyişle görgüden geçer/ sorgulanır. Bazı yöresel farklılıklar dışında genel olarak yukarıda bahsi geçen içerik etrafında şekillenen “*Görgü Cemleri*” içerisinde kurban ritüeli de yer almaktadır.

Musahip Tutma Cemi: Alevi-Bektaşî İnanıcı’nın en önemli kurumlarından biri olan musahiplik -*yol kardeşliği*-, “*Cem*” topluluğunun ve “*Cem*”i yöneten “*Dedenin*” önünde, evli iki erkeğin eşleriyle birlikte ölene kadar kardeş kalacaklarına dair vermiş oldukları sözün, başka bir deyişle ikrarın kendisidir. Musahip tutmanın temel şartlarından biri olan evlilik, halk arasında “*dört başı mağrur*” ifadesiyle de adlandırılmıştır. Kan bağı içermeyen bu îtikâdî ve toplumsal akrabalık, tarafların çocukları ve onların torunları açısından da geçerliliğini korur. Alevi-Bektaşî İnanıcı’na göre; bu aileler ve onların çocukları arasında evlilik ve benzeri münasebetler katıyen yasak ve günah olarak görülür. Her iki tarafın da birbirinin hatalarından sorumlu tutulduğu bu müessese bir çeşit toplumsal örgütlenme modelidir. Ve bazı yöresel farklılıkların dışında, içerikleri itibariyle genel olarak benzer ritüelleri ihtiva ederler.

İçerikleri itibariyle yukarıda açıklamaya çalıştığımız bütün bu “*Cem*” çeşitlerinin yanı sıra, gerek içerikleri, gerek dışa kapalılıkları ve gerekse içtihatları açısından özellikli niteliklere sahip olan “*Cem*”lerin –*Erenler Cemi*⁴⁰ gibi- olduğu yönünde görüşler de bulunmaktadır.

⁴⁰ Bazı çevrelere göre; Alevi-Bektaşî İnanıcı’nın tamamen dışa kapalı olan bu tür ibadetlerine sadece “*Marifet*” ve “*Hakikat*” sırlarına eren bireyler – *bir görüşe göre: bu bireyler seyid soylu Dedelerdir, başka bir görüşe göre: bu bireylerin seyid soylu olmaları yönünde bir şart yoktur*- katılabilirler. Öte yandan, bazı çevrelere göre: “*Erenler Cemi*” olarak adlandırılan inançsal pratikleri ayrı bir “*Cem*” çeşidi olarak tanımlamak doğru değildir. Zira “*Erenler Cemi*”i, yukarıda değindiğimiz “*Cem*” çeşitlerinin içerisinde, ibadetlerin sona ermesinin ardından tertip edilen özel toplantılardır.

3. KISAS YÖRESİ “*CEM FORMU*”NUN ANALİZİ

3.1. Kısas Yöresi “*Cem Âşıklığı*” Geleneği

Kısas Yöresi’ndeki “*Cem*” ibadetlerinin ve yörede “*Muhabbet*” olarak adlandırılan çeşitli âşık meclislerinin içerisinde şekillenmiş olan “*Cem Âşıklığı*” geleneği, bu yörenin kültürel değerleri arasında karakteristik bir özelliğe sahiptir. Kısas Yöresi’ndeki âşıklık müessesinin en önemli yapı taşı inanç unsuru teşkil etmektedir. *Usta-çırak* ilişkisinin halen sürdürüldüğü nadir sahalardan biri olan bu yöredeki âşık tiplerinin, küçük yaştan itibaren katıldıkları “*Cem*”lerde yetiştikleri, bağlama çalmayı ve usta malı eserleri icra etmeyi henüz çocuk yaşta öğrenmeye başladıkları tespit edilmiştir.

“Şairler küçük yaşlarından itibaren ayin-i cemlere katılarak, kendileri için gerekli olan tasavvufi halk edebiyatı ve Alevî-Bektaşî kültürüyle ilgili bilgileri buradan elde ederler. Ayin-i cemlere başlamadan “muhabbet” adı verilen saz eşliğinde, eski şairlerin deyişlerinin söylendiği ve şairlerin kendi deyişlerini okudukları bir bölüm vardır. “Pir Sultan Abdal”, Nesimi, Kul Himmet, Sıtkı Baba, Sadık Baba, Şah Hataî, Kaygusuz Abdal, vb. şairlerden usta malı deyişler okurlar. Bu bölümde deyişlerin yanı sıra sohbetler de yapılmaktadır. Bu şairler kendilerine “Cem şairleri” adını vermektedirler” (Artun, 2006: 96).

Kısas Yöresi’ndeki âşık tiplerinin yetişme süreci “*Cem Âşıklığı*” geleneği içerisinde çeşitli merhalelerden geçerek gerçekleşmektedir. Bu merhalelerden ilki; âşık tiplerinin “*Cem*” ibadetlerinde belli bir süre *Zakirlik* yapmalarındır. Yörede yapılan alan çalışmasında *Zakirlik* ile *Âşıklık* makamının birbirinden farklı olduğu ve bir kişinin âşık olarak kabul edilebilmesi için öncelikli olarak *Zakirlik* sürecini tamamlaması gerektiği tespit edilmiştir. Bir çeşit ekol/okul olan bu kurumsal yapı, sadece geleneksel icra üsluplarının *usta-çırak* ilişkisi ile öğrenildiği bir zemin değil, aynı zamanda belli inanç değerlerinin de özümsemek durumunda olduğu meşakkatli bir eğitim sürecinin yüzyıllar boyunca öncülüğünü yapmıştır. Geleneksel unsurların ve inanç değerlerinin geçmişten günümüze taşınması noktasında, tarihin derinliklerinden günümüze atılmış bir köprü vazifesi yapmış olan Kısas Yöresi’ndeki “*Cem Âşıklığı*” geleneği, bugünkü mevcudiyetini Kısas Yöresi özelinde devam ettirmektedir.

Yöredeki âşık tipleri tarafından geleneksel olarak bağlama ve bağlama ailesine mensup çeşitli ebatlardaki enstrümanlar eşliğinde icra ettikleri Alevi-Bektaşî Müziği

içerisinde göze çarpan en önemli özellik, usta malı kalıp ezgilerin ve Deyiş’lerin yüksek seviyede bir müzikalite ile icra edilmesidir. Ağız özellikleri bakımından bariz ve karakteristik bir aksana – *kırık bir Urfa şivesi*- sahip olan Kısas Yöresi’ndeki âşık tiplerinin ağız özelliklerindeki ortak yanların ve benzerliğin aksine, bağlama icraları itibariyle bazı bireysel farklılıklara *-her aşığa has çeşitli icra stillerine ve bu stillere bağlı teknik çalım özelliklerine-* sahip oldukları tespit edilmiştir. Bu âşık tiplerinin mahlasları ise genellikle bağlı buldukları *Ocak* veya *Postnişin* tarafından verilmiştir.

“Onlara göre badeli âşık olmak Hak vergisi, lütuf olarak kabul edilir. Bu gelenekte şairlere mahlasları genellikle bağlı buldukları postnişin tarafından verilir”(Artun, 2006: 96).

“Alevî-Bektaşî şairleri mahlas alırlarken, kendilerini divan şairlerinden ve âşık edebiyatı âşıklarından ayırmak için “Hataî”, “Kamberî”, “Misali”, “Virani” vb. gibi farklı âşıklık adı alırlar. Bazı şairler bununla da yetinmeyip mahlaslarının başına “kul”, “abdal”, “pir”, “sultan” gibi belirleyici adlar almışlardır. Bazı şairler de mahlaslarının sonuna “sultan”, “baba”, “dede” vb. adlar eklemiştir” (Artun, 2006: 95–96).

3.2. Kısas Yöresi “Cem” İbadetlerinde Yer Alan Ritüellerin Genel İşleyişi ve Kısas Yöresi “Cem Formu”

Kısas Yöresi’ndeki “Cem”ler, “*Balım Sultan Muhabbeti*” ve “*On İki Hizmet*”⁴¹ olarak adlandırılan iç içe geçmiş iki ana ritüel grubunun birbirleri ardına icra edilmesi üzerinden işleyen inanç pratikleridir. Gerek içerikleri ve gerekse icra edilişleri itibariyle oldukça karmaşık bir içyapıya ve birçok sembolik anlama sahip olan bu inançsal pratikler, aynı zamanda özellikli müzikal unsurların belirli bir sıralama dâhilinde bir araya gelmesiyle oluşmuş müzikal bir bütünlük teşkil ederler. Bu işleyiş dâhilinde bir girizgâh olarak “Cem”in başlangıcında ve bazen de “*On İki Hizmet*”lerin içerisindeki çeşitli ritüellerin birbirine bağlanması noktasında yer alan “*Balım Sultan Muhabbeti/ Ritüeli*”, “*Deyiş*” ve “*Nefes*” olarak adlandırılan, edebî ve müzikal yönden benzer özelliklere sahip olan birden çok müzikal unsurun ardı ardına/birbirine bağlı şekilde icra edildiği ilk bölümdür. Bu müzikal unsurların icrasından önce veya sonra, bazen bu icraların tekrar başlamak üzere kesintiye

⁴¹ Genel bir anlatımla “*On İki Hizmetler*”: Alevî-Bektaşî İnancı içerisinde, Hz. Muhammed’in Miraçtan inişinden sonra gerçekleştiğine inanılan “*Kırklar Meclisi*”/“*Kırklar Cemi*” içerisindeki hizmetleri sembolize eder.

uğradığı anlarda, inanç temelli, felsefi ve sosyal içerikli çeşitli sohbetlerin de yapıldığı “*Balım Sultan Muhabbeti*”nin içerisinde, eserlerin adetleri ile ilgili belirgin bir sınırlama bulunmamaktadır. Ancak, Kısas Yöresi özelinde, bu eserlerin sıralanışları ile ilgili tespit edilen en önemli veri; *Peşrev* örneklerinin söz konusu repertuarın en başında yer aldığıdır. Bununla birlikte, Kısas Yöresi’ndeki “*Cem*”lerin içerisinde, “*Balım Sultan Muhabbeti*”nin bazen “*Cem*”in sona ermesinden sonra da devam ettiği tespit edilmiştir.

Kısas Yöresi’ndeki “*Cem*”lerin içerisinde “*Balım Sultan Muhabbeti*”nin hemen ardından başlayan ve birden çok ritüelin ve bu ritüellerden bazılarına ait olan repertuar unsurlarının belirli bir sıralama ile icra edildiği ikinci bölüm; “*On İki Hizmet*”ler olarak adlandırılan ritüeller grubudur.

“*On İki Hizmet*”lerin içerisinde yer alan ilk repertuar unsuru; *Çerağ (Delil) Ritüeli* ve eğer “*Cem*”de kurban varsa *Kurban Ritüeli*’nin ardından icra edilen ve -*Delil Duvazı*, *Kurban Duvazı*, *Duvaz-* gibi halk ağzı adlandırmalarla ifade edilen *Duvaz-ı İmamlardır*. Kısas Yöresi “*Cem*”lerinde tespit ettiğimiz icra geleneğine göre; en az üç adet *Duvaz-ı İmam* birbirine bağlantılı olarak çalınıp söylenmektedir. Bu icranın ardından bir dua okunur ve “*Cem*” meydanı açılmış olur.

“*On İki Hizmet*”lerin içerisinde yer alan ikinci repertuar unsuru; “*Cem*” meydanının açılmasının ardından yapılan “*Balım Sultan Muhabbeti*” içerisinde icra edilen *Deyiş* ve *Nefes* örnekleridir. Bu noktada diğer ritüellerle bir bağlantı vazifesi gören bu repertuar unsurları, “*Cem*” meydanının açılmasının ardından “*Balım Sultan Muhabbeti*”nin icra edilmediği zamanlarda yerini *Semah Ritüeli*’ne ve bu ritüelin repertuar unsurlarından ilki olan *Miraçlama*’ya bırakır. *Miraçlama*’nın icrası içinde 13. Kıt’ada yer alan son mısradan itibaren başlayan *Çark* bölümü ile *Semaha* da başlanmış olur. Kısas Yöresi’ndeki kaynak kişilerle yapılan mülakatlardan elde edilen bilgiler doğrultusunda, *Miraçlama* icrasının içerisinde *Çark* bölümünün yer alması durumunun yalnızca Kısas Yöresi’ndeki “*Cem*”lere has karakteristik bir icra özelliği olduğu yönünde bilgiler de derlenmiştir. *Miraçlamadan* sonra, birden çok iki bölümlü veya üç bölümlü *semah* yine birbirine bağlanarak/ ardı ardına icra edilir. Bu icraların arasına çeşitli dualar ve çoğu zaman edebî yapısı itibariyle tek kıt’adan oluşan *Duvaz-ı İmam* örnekleri bağlantı kısımları olarak eklenir. *Semah Ritüeli*’nin repertuar unsurlarının sonunda yer alan *Tevhid*’in icrasından sonra ise Kısas “*Cem*”inin

içerisinde yer alan müzikal bütünün, başka bir deyişle Kıyas Yöresi “*Cem Formu*”nun sonuna gelinmiş olunur.

“*On İki Hizmet*” olarak adlandırılan bu ritüellerin/hizmetlerin içerikleri, sahipleri ve bu hizmetlerin “*Kırklar Meclisi/Cemi*” inanışının içerisinde temsil –sembolize ettikleri kişiler sırasıyla şunlardır:

“**Dede**”: Sercem de denilir, cemi yönetir. “*Kırklar Meclisi/Cemi*” içerisinde Mürşit makamının/ Peygamber’in hizmetini temsil eder.

Rehber: Görgüsü yapılanlara ve ceme katılanlara yardımcı olur. “*Kırklar Meclisi/Cemi*” içerisinde Ali’nin hizmetini temsil eder.

Gözcü: Cemde düzeni ve sükûneti sağlar. “*Kırklar Meclisi/Cemi*” içerisinde Er Mustafa’nın hizmetini temsil eder

Çerağcı-Delilci: Çerağın yakılması, meydanın aydınlatılması ile görevlidir. “*Kırklar Meclisi/Cemi*” içerisinde Cabir Ensari’nin hizmetini temsil eder

Zakir-Âşıklar: Deyiş-düvaz-miraçlama söyler, genellikle üç kişidir. Saz çalarlar. “*Kırklar Meclisi/Cemi*” içerisinde Bilal Habeşi’nin hizmetini temsil eder

Ferraş: Câr-süpürge-çalar, gerekirse rehberine yardım eder. “*Kırklar Meclisi/Cemi*” içerisinde Seyyid-i Ferraş’ın hizmetini temsil eder

Sakka-Ibriktar: Sakka ve el suyu dağıtır. “*Kırklar Meclisi/Cemi*” içerisinde Salman-ı Farisi’nin hizmetini temsil eder

Sofracı-Kurbancı-Lokmacı: Kurban ve yemek işlerine bakar. “*Kırklar Meclisi/Cemi*” içerisinde Mahmud-el Ensari ve Gûlam Kisani’nin hizmetini temsil eder

Pervane-Semahçı: Semah yapanlar. “*Kırklar Meclisi/Cemi*” içerisinde Ebû-zer Gaffari, Fâtıma Bacı ve Ammar-ı Yaser’in hizmetini temsil eder

Peyik-Haberci: Cemi komşulara haber verir. “*Kırklar Meclisi/Cemi*” içerisinde Cebrail-el Musaffa’nın hizmetini temsil eder

İznikçi: Cem evinin temizliğine ve düzenine bakar. “*Kırklar Meclisi/Cemi*” içerisinde Hûzeyme’nin hizmetini temsil eder

Bekçi: Cemin ve ceme gelenlerin evlerinin güvenliğini sağlarlar, beklerler “*Kırklar Meclisi/Cemi*” içerisinde Hasan ve Hüsyen’in hizmetini temsil eder”⁴²

Kıyas Yöresindeki icra edilen bir “*48 Perşembe Cemi*”nin nasıl işlediğiyle ilgili, Dertli Divani’nin şu tespitleri⁴³ yaptığı görülüyor:

“Cem için canlar toplandığı zaman cemi yöneten Baba veya Dede: “*Erenler, on iki hizmete başlamadan önce birbiriyle küskün, dargın var mı? Alacağımız, vereceğiniz, davanız var mı? Yoksa herkes birbirinden razı mı?*” diye sorar. Canların birbirlerinden razılıkları varsa hep bir ağızdan “*Allah eyvallah*” derler. Küskün, dargın veya herhangi bir sorunu olan varsa davacı hemen yerinden kalkıp meydana gelir niyaz eder ve darda (ayakta) şikâyetini sorununu dile getirir. Bu arada ilgili kişiler de Dede tarafından meydana çağrılır. Tüm canlar edep-erkân olur⁴⁴. Davalılar teker teker dinlenir ve Dede bu sorunu canlarla birlikte çözer. Ceme inanarak gelen canların derdi veya problemi ne olursa olsun çözümsüz değildir. Davalıların hakları neticeye bağlanıp barış sağlandıktan sonra dardan boş inilmeyeceğinden dolayı ya cem erenlerinin⁴⁵ verdiği bir sitem (ceza) olarak ya da dardaki canlar gönüllerine bırakılarak bir lokma veya dergâha bağış yapmaya ikrar verirler⁴⁶. Dede dardaki canlara şu gülbengi okur:

“*Allah Allah Hak erenler durduğunuz dardan gördüğünüz didardan mahrum eylemeye. Anlamak dinlemek müyesser eyleye. Korktuğunuza uğratmaya, umduğunuza nail eyleye. Birlik ve beraberliğinizi daim eyleye. Eksiklikleri tamama yaza. Dil bizden nefes Pir Hacı Bektaş Veli’den ola. Gerçeğe hüü...*”

Dedenin bu gülbengi okumasının ardından dardakiler meydana niyaz eder ve yerlerine geçerler. Dede, Cem erenlerinden “*Erenler, canlar cümleliz birbirinizden razı mısınız?*” diye tekrar rızalık ister. Canlar: “*Allah Eyvallah razıyız*” der ise; Dede de “*Hak erenler cümlelizden razı olsun*” der ve “*hizmet sahipleri hizmetine baksın*” diye

⁴² Dertli Divani ile yapılan kişisel görüşmeden alınan notlar, 12.10.2008/Ankara.

⁴³ Bu tespit; Şanlıurfa, Gaziantep, Maraş-Nurhak, Malatya ve Diyarbakır yörelerinde yapılan “*48 Perşembe Cemleri*”nin nasıl işlediğiyle ilgili olarak yapılmıştır.

⁴⁴ Edep-erkân olmak/ oturmak: genel olarak, “*Cem*” ibadetinin içerisinde yer alan kurallar dâhilinde davranmak -“*Cem*” topluluğundaki bireylerin serbest vaziyetteki oturuşlarını değiştirerek iki dizlerinin üzerine oturması gibi- anlamına gelir.

⁴⁵ “*Cem*”i yöneten “*Dede*”, “*Baba*”, diğer “*On İki Hizmet*” sahipleri ve “*Cem*” topluluğunun bireyleri.

⁴⁶ İkrar vermek: inanılıp, kabul edilen bir şeyi itiraf etmek anlamına gelen ikrar, Alevîlik-Bektaşilikte bu anlamına bağlı olarak “*Muhammed-Ali yolu*”na girmeyi ifade eder (Günşen, 2007:335).

buyurur. Gözcü: “*Marifete hüü...*” der ve canlar edep-erkân oturlar. Bazı yörelerde on iki hizmetliler saz eşliğinde deyişle teker teker çağrılır ve sırayla meydana niyaz edip dara dururlar. Bazı yörelerde de Gözcü sağ başta olmak üzere on iki hizmetliler hep birlikte dara dururlar. Gözcü: “*On iki hizmetlerimizin kabulüne gönül birliğiyle diyelim Allah Allah*” der ve Dede şu gülbengi okur: “*Bismi Şah Allah Allah... Üçlerin, Beşlerin, Yedilerin ve Kırkların hürmetine... 12 İmam, 14 Masum-u pak, 17 Kemberbest ve Kербela Şehitlerinin hürmetine... Erenlerin, Evliyaların, Âşıkların ve Sadıkların hürmetine... Hak erenler dilde dileklerimiz, gönülde muratlarımızı vere... Gözcü Karaca Ahmet’in ve 12 Hizmet sahiplerinin de hizmetleri kabul muratları hâsıl ola... Eksiklerimiz tamama yazıla. Hz. Pir Divanına kaydola... Nur-u Nebi Keremi Ali Pirimiz Hacı Bektaş Veli... Dil bizden nefes Şahı Şehidi Kербela’dan ola. Gerçeğe hüü...*”

Bu gülbenkten sonra hizmetliler meydana eğilip niyaz eder ve yerlerine geçerler. İlk hizmet sahibi Seyyid Farraş/ Süpürgeci meydana gelir. “*hüü*” der, eğilir meydana süpürür, sembolik olarak çulun (meydandaki halı, kilim v.b.) ucunu kaldırıp altına doğru “*sırrı sır edenin demine hüü*” deyip süpürgeyi üç defa “*Allah, Muhammet, ya Ali*” diye meydana çaldıktan sonra dara durur, süpürgeyi sol koltuğuna alır ve “*hüü*” diyerek şu duayı okur:

“*Hamdülillah Pirimiz ol Hz.Bektaş’idir. Üstadımız Al-i Muhammed’den Seyyidi Farraş’idir Bercemal-i Muhammed Kemal-i İmam Hasan Şah Hüseyin Ali Ra Bülend’e salâvat*” ve tüm canlar: “*Allahümme salli ala seyyidine Muhammed’in ve ala Ali Muhammed*” diye salâvat getirir. Bu hizmeti üç bacı yapıyorsa yine aynı şekilde “*hüü*” diye meydana gelip, sırayla her biri birer defa süpürgeyi meydana çalarken “*Allah, Muhammet, ya Ali*” dedikten sonra “*Destur-u Pir... Biz üç bacıyız, Güruhu Naciyiz, Kırklar Meydanında Süpürgeciyiz... Süpürgeci Salman, Kör olsun Yezid-i Mervan, Zuhur eyleye Mehdi-yi sahip zaman... Nefes pir’dendir. Hüü pirim hüü...*”derler ve Dede’de şu gülbengi okur: “*Allah Allah. Seyit Farraş efendimizin hüsnü himmet ve hidayeti üzerimizde hazır ola. Hizmet sahibi (sahipleri) hizmetinden şefaata bula. Nur-u Nebi Kerem-i Ali Pirimiz Üstadımız Hacı Bektaş-ı Veli. Gerçek erenlerin demine hüü...*”

Süpürgecinin hizmetini tamamlamasından sonra, İbriktar/ Salman-Pak bir kadın bir erkek iki kişi el suyu alır gelir “*hüü*” diye meydana eğilip karşılıklı diz çökerler. Birbirlerinin ellerine üç defa “*Allah Muhammet ya Ali*” diyerek su dökerler sonra

Dededen itibaren ilk halkada oturan canların ellerine su dökmeye başlar. Bu bittikten sonra da hizmetliler dara durup şu duayı okurlar:

“Destur-u Pir. Hüü... Men Ğulam-ı Hayderi ’yem etmenem Adu ’dan hayf-i pak Kırklar meydanında Pirimiz üstadımız Selman-ı Pak, ber cemal-i Muhammed Kemalî Hasan, Şah Hüseyin Ali Ra Bülend’e Salâvat”⁴⁷ Tüm canlar: “Allahümme salli ala seyyidine Muhammed’in ve ala Ali Muhammed” derler ve Dede de şu gülbengi okur:

“Allah Allah. Salman-ı Pak efendimizin hüsnü himmet ve hidayeti üzerimizde hazır ola. Hizmet sahipleri hizmetlerinden şefaât bula. Dil bizden nefes kutbu âlem Hacı Bektaş-ı Veli ’den ola. Gerçeğe hüü...”

Meydancı postu-seccadeyi- alıp, *“Hüü Erenler Hakk Muhammet Ali Hizmeti geliyor”* diye birer adım atarak üç defa tekrar eder, darda durur ve Dede şu gülbengi okur:

“Bismi Şah Allah Allah... Bu post Hak Muhammet Ali ’nin, Hünkâr Hacı Bektaş Veli ’nin 12 İmamların Postu... Kamber Ali Sultanın sermiş olduğu post ola. Hizmet sahibinin hizmeti kabul muradı hâsıl ola. Dil bizden nefes pirimiz Hacı Bektaş Veli ’den ola. Gerçeğe hüü...”

Dedenin bu gülbengi okumasından sonra Meydancı postu serip niyaz eder ve yerine geçer. Ardından, Çerağcı/ Delilci meydana gelir. O arada Gözcü: *“Marifete Hüü...”* der ve bacılardan isteyen ayağa kalkar Fatima Ana darında durur, isteyen edep-erkân oturur. Delilci çerağı Dede ’nin bulunduğu yere yakın olan serili postun üzerine koyup dört köşesine niyaz eder, ayağa kalkıp dara durur. Ve tüm canların duyabileceği sesle okumaya başlar:

“Destur-u Pir... Bismişah... Allah göklerin ve yerin nurudur. Onun nuru, içinde ışık bulunan bir kandil yuvasına benzer, o ışık bir cam içindedir. Cam ise sanki inci gibi parlayan bir yıldızdır. Bu ne yalnız doğuda ne de yalnız batıda bulunan bereketli zeytin ağacından yakılır. Ateş değmese bile, neredeyse yağın kendisi aydınlatacak. Nur üstüne nurdur. Allah dilediğini nuruna kavuşturur. Allah insanlara misaller verir, O her şeyi bilir” (Nur suresi ayet 35).

⁴⁷ *“Ber cemal-i Muhammed Kemal-i Hasan, Şah Hüseyin Ali Ra Bülend’e Salâvat”* Bunun anlamı: *“Muhammed’in gül cemaline Hasan ve Şah Hüseyin’in kemaline Ali ’nin yoluna salâvat getirilmesi.”* Salâvatın (*Allahümme salli ala seyyidine Muhammed’in ve ala Ali Muhammed*) manası ise, Muhammed Ali ’nin ve soyunun selam ve saygıyla anılmasıdır (Dertli Divani ile yapılan kişisel görüşmeden alınan notlar, 12.10.2008/ Ankara).

Ardından eğilip çerağı uyandırır (yakar). Çerağı yakarken iki diz üzeri oturur ve okumaya devam eder:

“Allahümme salli ala seyyidina Muhammet Mestafa, İmam Aliyel Murteza, Hatice-i Kibriya, Fatima-i Zöhre, İmam Hasan Hulki Rıza İmam Hüseyni Kerbela, 12 imam 14 masum-u pak 17 Kemberbest...” der ve çerağı yakma işi bittikten sonra tekrar okumaya başlar: *“Çerağı ruşen, fahri dervişan, himmeti pirân, piri Horasan, küşad-ı meydan, kuvve-i abdalan, kanun-u evliya, gerçek erenlerin demine hüü...”*

Bunları da okuduktan sonra çerağcı: *“Allah, Muhammet ya Ali”* diyerek çerağın sağına, soluna ve önüne üç defa niyaz eder, ayağa kalkar ve üç adım geri çekilir, meydanın orta yerinde dara durup şu Duaz’ı okur:

*Çün çerağ-ı Fahr uyandırdık Hûda'nın aşkına
Seyyid-i Kevneyn Muhammed Mustafâ'nın aşkına*

*Saki-i Kevser Ali-el Mürtezâ'nın aşkına
Hem Hâtice Fâtıma Hayrî'n Nisâ'nın aşkına*

*Şah Hasan Hulki Rızâ hem Şah Hüseyin-i Kerbelâ
Ol İmam-ı Etkiya Zeynel Aba'nın aşkına*

*Hem Muhammed Bâkır ol kim Nesl-i Pâki Mürtezâ
Câfer-üs Sâdık İmam-ı Rehnüma'nın aşkına*

*Musa-i Kâzım İmam-ı Serfiraz-ı Ehl-i Hakk
Hem İmam-ı Ali Rıza Sâbira'nın aşkına*

*Şah Tâki ve Ba Nâki hem Hasan-ül Askerî
Ol Muhammed Mehdi-i Sahib Liva'nın aşkına*

Pirimiz Üstadımız Bektaş Veli'nin aşkına

Haşredek yanan yakılan aşıkân'ın aşkına

“Ber Cemali Muhammed Kemali İmam Hasan Şah Hüseyin Ali Ra Bülend'e salâvat”

Tüm canlar: *“Allahümme salli ala seyyidina muhammedin ve ala Ali Muhammed”* der
ve Dede şu gülbengi okur:

*“Allah Allah. Akşamlar hayır ola, hayırlar fetih ola, şerler def ola. Münkirler mat,
münafıklar berbat ola. Meydan aydın gönüller şad ola. Cabir Ensar efendimizin hüsnü
himmet ve hidayeti üzerimizde hazır ola. Hak erenler cemi cümlemize birlik, dirlik,
düzen ihsan eyleye. Nur-u Nebi Kerem-i Ali Pirimiz Hacı Bektaş Veli gerçek erenlerin
demine hüü...”*

Bu duayla birlikte Zakirler hemen sazı alır, üç Duaz okurlar:

Duaz-ı İmam

Hatâ ettim Hûda yaktı delîli

Muhammed Mustafa yaktı delîli

Ol Ali Aba'dan Haydar-ı Kerrâr

Ali-el Mürtezâ yaktı delîli

Hâtice tü'l Kübrâ Fâtıma Zehrâ

Ol Hayrü'n Nisâ yaktı delîli

Hasan'in aşkına girdim meydanâ

Hüseyin-i Kerbelâ yaktı delîli

İmam Zeynel, İmam Bâkır-ı Câfer

Kâzım Musa Rızâ yaktı delîli

Muhammed Tâki 'den hem Ali Nâki

Hasan-ül Askerî yaktı delîli

Muhammed Mehdi-î Sahib-î zaman

Eşîğinde âyet yaktı delîli

Bilirim günâhım hadden aşıptır

Hünkâr-ı Evliyâ yaktı delîli

On iki İmamlardan bu nûr Hatayî

Şîr-i Yezdân Ali yaktı delîli

“Yaktı delîli” nakaratı ikinci söylenişinde “kurdu bu yolu” ve üçüncü söyleyişinde de “kabul eylesin” denilerek Duaz üç defa söylenebilir. Ya da aşağıdaki Duazlar veya bunların dışında başka Duazlar da okunabilir.

Duaz-ı İmam

Ali 'm Hasan Hüseyin Zeynel-i Bâkır

Câfer Kâzım Musa Rızâ 'ya zikir

Tâki Nâki Askerî Mehdi 'ye şükür

İbrahim 'in dest-i damanı Haydar

Duaz-ı İmam

Muhammed Mustafâ hem Mürtezâ 'yı

Hâtice Fâtima Hayrû 'n Nisâ 'yı

Şah Hasan Hüseyin Zeynel-Aba 'yı

Bâkır Câfer Kâzım Musa Rızâ 'yı

Tâki Nâki Askerî Mehdi Livâ 'yı

Ondört mâsum-u pâk pîr-i sefâyı

Sev bunları eyle hem ilticâyı

Dilersen Hürremi derde devâyı

Duazlar bitince Zakirler sazlarının üzerine hafif eğilir, “*diyelim Allah Allah*” derler
Dede şu gülbengi okur:

*“Allah Allah... Hizmetleriniz kabul ola. Muradlarınız hâsıl ola. Muhammed Ali, Ehl-i
Beyt katarlarından, didarlarından ayırmaya. Adlarını zikrettiğiniz on iki imamların
himmeti üzerinizde ola. Diliniz dert görmeye. Hak erenler cümlemizi delili şah-ı
Merdan'dan ayırmaya. Dil bizden nefes Hazret-i Pir Hacı Bektaş-ı Veli'den ola.
Gerçek erenler demine hüü...”*

Burada Gözcü: “*dâr çeken didar göre erenler sefasına ere*” der ve ayaktaki ve
edeperkânlı canlar rahat otururlar. Böylece meydan açılmış olur. Bundan sonra, Balım
Sultan muhabbeti yapılır. Yani sohbet yapılır, âşıklar deyişler söylerler. Eşik-beşik
yoklaması ya da seyran denilen aradan sonra tekrar âşıklar üç Deyiş bir Duaz
okurlar⁴⁸. Duazdan sonra Dede'nin gülbengini takiben edep-erkân bozulmadan âşıklar
sazlar eşliğinde Miraç okurlar:

⁴⁸ Üç “*Deyiş*”in bir “*Duaz-ı İmam*”a bağlanmasına “*Cem*” geleneği içerisinde “*deste bağlamak*” ta denir.

Miraçlama

Miraç okudu Cebrail

Muhammed Mustafâ mâhî

Hakk emrine oldu kail

Eyledi hem azm-i râhî

Gaip'den yandı bir çırak

Çünkü yakın oldu irak

Cebrail getirdi Burak

Bindi ol Habibullahî

Burak kadem bastı arşe

Erişti Fevk ile Ferşe

Hak kadirdir cümle işe

Eyledi bu geznigâhî

Bir nida erişti Hakk'dan

Ya Muhammed in Burak'dan

Göz kamaşır şerer-nak'dan

Müminlerin kiblegâhî

Yolda ırasd geldi bir şir

Ya nedir bu işe tedbir

Hatemini ağzına ver

Sundu iki cihan Şahî

Çıktı sidrel mintihayâ Erişti il-a nihâya

Kavuştı sırr-ı hüdâya

Seyretti Cemalullahî

Onda gördü bir nevcivan

Yüzü şems-i mâhî taban

Cemaline oldu hayran

Nazar kıldı Alallahî

Sordu doksanbin kelamı

Hakk ile Nik nâmı

Bir dem eyledi erâmı

Bu ne sırdır ya ilahi

Gaib'den geldi yeşil el

Verdi si-pare engür asel

Ol demde gördü bir mahvel

Selman'ın şey'en lillahî

Ayak üste kaltı server

Oldu gönül gözü enver

Sır ile oldu münevver

Dedi bu hikmet ilahi

Oldu Mirac'ın mübarek

Hakk kıldı Kur'an Tebârek

Şanına levlâk-e levlâk

Padişahlar padişahı

Vardı Kırkların cemine

Oturdu hakk makâmına

Hüü dedi gerçek demine

Dem be dem Resulullahî

Buyurdu ol nur-i vâhid

Size armağan bu tevhid

Cümlesi de oldu sacid

Zikretti Kelamullahî (Semah - Çark/ Yeldirme)

Kırklar bir şerbet içtiler

Can ile baştan geçtiler

Cezbe-î aşka düştüler

Etiler Kırklar semahı

Gözleri kurret-el ay'n

Ali bin Hasan Hüseyin

İmam Zeynel-i Abidin

Güruh-u Nâci Güvahu

İmam Bâkır İmam Câfer

Kâzım Musa Rızâ Server

Şah Tâki ba Nâki Asker

Muhammed Mehdi penah-i

*Ata bahş eyle lütfundan
Dür eyleme rahmetinden
Mahrum koyma şefaatinde
Geda Fevzi pür günahı*

“Hüü diyelim Allah Allah”. (Semahçılar safta durur.) Ve Dede şu gülbengi okur:

“Allah Allah. Semahlar saf ola, günahlar af ola, semahlar Kırklar semahı ola, dil bizden nefes Şah-ı Şehid-i Kerbela’dan ola, gerçek Erenlerin demine hüü...”

Dedenin gülbenginden sonra, tekrar iki veya üç Semah yapılır.

Semah – Ağır lama

*Başım açık yalın ayak yürüttün
Sen merhamet eyle leb-i balım yar
Yüreğimi ceviz gibi çürüttün
Senin aşkın büktü kad-di dalım yar*

*Çektirme cefalar yandırma nara
Yitirdim aklımı oldum divane
Köşe-i vahdette koyma avare
Darül-aman Cemalettin Veli’ m yar*

*Sıtkı yakma ömrün kal-ı kıl ile
Hazine bulunmaz kuru fal ile
Yırtık gömlek ile eski şal ile
Daha böyle nasıl olur halim yar*

Semah - Yürüme

Kerbela çölünden sökün mü geldin

Ne yaman firkatli ötersin turnam

İmam Ali katarına uyarak

Kırkların semahın tutasın turnam

Kırklar senin ile bilebilir bile

Yediler hizmetin ol mail ola

Ol Hızır nebi de yardımcın ola

Güruhu Naciye yetesin turnam

Evel bahar yaz ayları doğanda

Semah tutup gökyüzüne ağanda

Yavru şahin tellerine değende

Ali'm dost dost diye ötesin turnam

Ali'nin avazı sende bulundu

Ne yaman ötersin bağrım delindi

Ol Pir'den bir haber al da gel şimdi

Gönlümün gamını atasın turnam Dedemoğlu durmuş hattini yazar

Oturmuş ağ devin bendini çözer

Mecnun leyla için çölleri gezer

Can ver ki canana yetesin turnam

Semah - Çark/ Yeldirme/Pervaz

Derdim ondur çün dokuzun

Diyemezem ağ yara ben

Sekizinde kaldı aklım

Yedisinde avare ben

Çün altısı bende ise

Beşte çekmenem elem

Dörtde hüdam lütfeylerse

Üçte bulam çare ben

Der Nesimi çün bu gönül

İkilikten hali değil

Onun için gece gündüz

Yalvarırım bire ben

Burada âşıklar “hüü” diye hafif eğilir ve semahçılar safta toplanırlar. Dede yine şu gülbengi okur:

“Bismi şah Allah Allah Semahlar saf ola, günahlar af ola. Semahlarımız kırklar semahı ola. Rehberimiz on iki imam yardımcımız hak ola. Dil bizden nefes Hünkâr Hacı Bektaş Veli'den Ola gerçeğe hüü...”

Semahçılar meydana niyaz ederler ve yeni semahçı ya da aynı canlar son semah için darda durur, ritme göre semah yaparlar.

Semah – Has Nenni Semahı/ Ağırlama

Nenni de nenni neni

Dost nenni nenni, has nenni neni

Bugün yasta gördüm zülfü siyahım

Gülmedi sultanım bilmem ne haldir

Halim arz eyledim bile ahvalim

Sormadı sultanım bilmem ne haldir

Nenni de nenni nenni

Dost nenni nenni, has nenni neni

O sultanı âşıklardan sorarım

Bugün dünya yarın ahret ararım

Aşkına kıldığım sabrı kararım

Kalmadı sultanım bilmem ne haldir

Nenni de nenni nenni

Dost nenni nenni, has nenni neni

Senin aşk ucundan od'a yandım men

Men öldürüp etme ara yerde kan

Gözlerimde fer yok dizimde derman

Kalmadı sultanım bilmem ne haldir

O sultandır hayr işlerin sebebi

Anlının nurunda gördüm habibi

Yaralara merhem saran tabibi

Sarmadı sultanım bilmem ne haldir

Veli'm hü der aklım başımdan gitti

Sağlığında beni salacak etti

Cenazen kılarım deyi vaad etti

Kılmadı sultanım bilmem ne haldir

Semah - Çark/ Yeldirme/Pervaz

Gece gündüz durmaksızın

Yoluna revanız senin

Her yerde hazır nazırsın

Sensin mabudu cümlelerin

Ezel ebed sensin gaffar

Varlığın bizim ile var

Gel ihsan eyle güzel yar

Bize gevheri madenin

Muhammed Ali nurundur

Bektaş-ı Veli sırrındır

Bu senin gizli varındır

Gördük dirar-ı cemalin

Dertli Divani 'ye himmet

N'ola dilber kıl hidayet

Bakidir nur-u velayet

Şahidi kur-an-ül mubin

Semahçılar safta toplanıp dara durur ve âşıklar “*hüü diyelim Allah Allah*” derler.

Dede tekrar şu gülbengi okur “*Bismi Şah Allah Allah... Semahlar saf, günahlar af ola. Semahlar kırklar semahı ola. Hizmet gören canların hizmetleri kabul, muratları hâsıl ola. Dil bizden nefes şahı şehidi Kerbela 'dan ola. Gerçeğe hüü...*”

Semahçılar Gözcü ile birlikte meydana diz çöker ve Tevhit okunur. Bu Tevhit 12 imamların isminin geçtiği ya da herhangi bir tevhit olabilir. Saz eşliğinde okunur.

Tevhid

Allah Allah İllallah

La ilahe illallah

Ali Mürşit güzel şah

Şahım eyvallah eyvallah

La ilahe illallah

Hak Muhammet Ali dostum

Kerem kılmak size geldi

Hariciler Mansuru astı

Nesimi 'yi yüze geldi

Fatma ana firkate düştü

Uçmak kapıların açtı

İmam Hasan Zehir içti

Münafıktan ceza geldi

Allah Allah İllallah

La ilahe illallah

Ali Mürşit güzel şah

Şahım eyvallah eyvallah

La ilahe illallah

Şimir mervan karşı geldi (Doost doost dost kurban)

Kerbela al kanla doldu (Pir pir pir kurban)

Şah Hüseyin Şehid oldu

Yezitlerden ceza(eza) geldi

Aktı İmamların kanı

İmam Zeynel Mürüvvet Kanı

Ana rahminde zindanı

Levh-i kalem mi yaza geldi

Allah Allah İllallah

La ilahe illallah

Ali Mürşit güzel şah

Şahım eyvallah eyvallah

La ilahe illallah

Ol münafık yüzü kara (Dost dost dost kurban)

Kast eyledi imam Bakıra (Pir pir pir kurban)

Emreyledi İmam Cafere

Denizi yutmağa geldi

Didar gözleri gözümden

Sevdası gitmez özümden

İmam Musa-i Kazım'dan

İmam Ali Rıza geldi

Allah Allah İllallah

La ilahe illallah

Ali Mürşit güzel şah

Şahım eyvallah eyvallah

La ilahe illallah

Taki'nin darına durduk (Doost doost dost kurban)

Naki'ye can feda kıldık (Pir pir pir kurban)

Kend-i özümüzden sitem sürdük

Can cesetten teze geldi

Hasan-ül Askeri sensin

Erenlere mihr-i kansın

Mehdi-i sahip zamansın

Aliyel murteza geldi

Hünkârı evliya geldi

Allah Allah İllallah

La ilahe illallah

Ali Mürşit güzel şah

Şahım eyvallah eyvallah

La ilahe illallah

Hüseyn'im der yâre neden

Yaralandık çare neden

Konan göçtü bu haneden

Şimdi sıra bize geldi

Yine Âşıklar “gönül birliğiyle diyelim Allah Allah” derler ve Dede şu gülbengi okur:

“Bismi Şah Allah Allah. Üçlerin, Beşlerin Yedilerin, Kırkların Hürmetine... 12 İmam,14 Masum-u Pak 17 Kemerbestlerin hürmetine... Erenlerin, Evliyaların, Âşıkların Ve Sadıkların hürmetine Hak erenler yapılan hizmetleri divanı dergâhına kayd eyleye. Cemimiz kırklar cemi, semahlarımız kırklar semahı ola. Eksiklerimizi Hak erenler tamama yaza, taklidimizi tevhide kaydeyleye. Nur-u Nebi Kerem-i Ali gerçek erenlerin demine hüü...”

Semahçılar ve Gözcü “miracınız kutlu olsun” diyerek birbirleriyle niyazlaşır ve meydana niyaz edip yerlerine geçerler. Bundan sonra Sakka suyu dağıtılmak için

Sakkacı meydana gelir. Çok kalabalık ise iki kişi de yardımcı olarak ellerinde birer tas su ile meydana gelirler. Ayaklar mühürlü bir şekilde yere inmeden hafif eğilerek “hüü” der ve doğrulup şu duayı okur:

Destur-u Pir... Bismişah...

Biz Her canlıyı sudan yarattık (Enbiya suresi ayet 30)

Tüm derlere derman, içenlere ab-ı hayat olsun.

Selam olsun İmam Hasan Şah Hüseyin'e

Ve İmam Hasan Şah Hüseyin'in evladına!.. Lanet

olsun İmam Hasan Şah Hüseyin'in katillerine

Ve onların izinde gidenlere!..

Lütfuna muhtacız eyle ihsan ya Hüseyin

Derdimize senden derman eyle derman ya Hüseyin!..

Gayriye muhtaç kılma aşkanı eleman

Sen medet kıl bizlere her vakit her an ya Hüseyin!..

Sad Hazaren lanet olsun ol sapıtmuş güruha

Ki şehit kıldılar onlar seni ya Hüseyin!..

İsmi Pak'ın hürmetine zikredeni koyma zulmette

Ver muradın gözü kan-yaş ağlayanın ya Hüseyin!..

İznin ile su getirdim aşkına vermek için

Aşkınla içenlere kıl ab-ı hayat ya Hüseyin!..

Sakkacılar “bir su veririm İmam Hasan Şah Hüseyin aşkına” diye diye Dede'den itibaren bütün canlara ya da üç cana birer yudum su içirirler. Sonra meydana gelir, kendileri de birbirlerine birer yudum su içirir, tek kişiye kendisi bir yudum içer. Sonra Sakkacı dara durur ve “Bel mezi” der. Canlar da: “lanetullah kavmel Yezid” (anlamı: Su Hayattır ve bu suyu Hüseyin'e vermeyen Yezid'e ve ona taraf olana lanet olsun) derler. Ardından, Sakkacı avucuna aldığı suyu canların üzerine -üç tarafa- serper ve aynı anda “Ya ilahi kıl şefaatt katresinden düşene dü cihanda ver muradın ya Hüseyin çağırının” der. Hemen tekrar dara gelirler, “hüü” diyerek şöyle devam eder:

Ya ilahi ver muradımız Mustafa'nın aşkına

Saki-i kevser Ali'yyel Murtaza'nın aşkına

Hem Hatice Kibriya, Fatıma Hayrün Nisa

İmam Hasan, Şah Hüseyin-i Kerbela'nın aşkına

İmam-ı Zeynel Aba, Muhammet Bakır Düca

İmam Cafer, Musa Kazım, Ali Rıza'nın aşkına

İmam Taki, Ali Naki, Hem Hasan-ül Askeri

İmam Muhammed Mehdi Sahip Liva'nın aşkına

İki gönülü bir eden Şah-ı Merdan-ı Ali

Pirimiz üstadımız Bektaş Veli'nin aşkına

“Ber Cemal-i Muhammed Kemal-i İmam Hasan Şah Hüseyin Ali Ra Bülemd'e salâvat... Diyelim Allah Allah!..”

Burada Dede şu gülbengi okur:

“Allah Allah... Ya ilahi secdeye inen canları katar-ı Ehlibeytten güruh-u Naci zümresinden ayırmaya, saki-i kevser Aliyyel Murtaza, yapılan hizmetleri hak makbul Divan-ı Dergâh'ına kayıt eyleye, hizmet sahipleri hizmetinden şefaât bula. Dil bizden nefes Şah-ı Şehid-i Kerbela'dan ola. Gerçek erenlerin demine Hüü...”

Daha sonra Lokmacı/ Sofracı sofrayı alır, meydana gelir ve şu duayı okur:

“Evel Allah diyelim, kadim Allah diyelim, geldi Ali sofrası, Şah versin biz yiyelim demine hü diyelim. Sofra aldım destime haktan hidayet isterim cümle cem erlerinden nasip nusret isterim Allah ulu, sofrada dolu, Pirimiz Hacı Bektaş Veli Allah, Muhammet, ya Ali”

Ve sofrayı meydana serer. Lokmalar sofraya canların yardımıyla birer birer getirilir. Sonunda Lokmacı: “*Hak yetirsin*” der ve tüm canlar: “*Er Hak bereket versin*” derler. Lokmacı: “*lokmaların kabulüne diyelim Allah Allah*” der ve Dede de şu gülbengi okur:

“*Bismi şah Allah Allah...*”

Nur-u Hüda, Muhammed Mustafa İmam Aliyyel Murtaza

Hatice tül Kübra Fatima Zehra hürmetine erişe rıza; (canlar Allah Allah der)

Nur-u İmam Hasan Hulki Rıza, Şah Hüseyini Kerbela

İmam Zeynel-i Aba ,İmam Bakır-ı Düca hürmetine erişe Rıza..

Nur-u İmam Cafer-i Sadık rehnüma, İmam Musa-i Kazım,

İmam Ali Rıza Şahı şehidi Horasan hürmetine erişe Rıza...

Nuru İmam Muhammed Taki İmam Aliyel Naki İmam Hasan-ül Askeri

İmam Muhammed Mehdi-i Sahi Liva hürmetine erişe Rıza...

Allah Allah! Lokmalar kabul, muratlar hasıl ola, yiyene helal yedirene delil ola...

Nur-u Nebi, Kerem-i Ali, Pirimiz Hacı Bektaş Veli, Divan-

ı Dergâh'ında kabul eyleye...

Dil bizden nefes Şah-ı Şehid-i Kerbela'dan ola.

Gerçek Erenlerin demine hüü...”

Sonra lokmalar canlara pay edilir. Lokmacı: “*Canlar elimizde yoktur okka terazi, herkes hakkına oldu mu razı*” diye üç defa sorar. Bütün canlar rızalık getirdikten sonra Dede herhangi bir cana şah lokmasını verip destur der ve cemdeki canlar lokmalarını yemeye başlarlar. Lokmalar yendikten sonra Lokmacı: “*lokmalarımızın kabulüne diyelim Allah Allah*” der ve Dede şu gülbengi okur:

“*Allah Allah...*”

Şebber ve Şübber mürşid ve rehber sundular kevser

Elhamdülallah, elhamdülallah (canlar da bir defa elhamdülillah der)

Sofra Ali'nin nimet Veli'nin

Elhamdülallah, elhamdülallah (canlar da söyler)

El fakr-ül fakir, Haşimi zikir bu deme şükür

Elhamdülallah, elhamdülallah - (canlar da söyler)

Her kim yetirdi taam, ona cehennem haram

Yardımcımız olsun On iki imam (canlar Allah Allah der)

Lokma hakkına, evliya keremine, cömertler cemine, gerçek erenler demine hüü!”

Dedenin gülbenginden sonra Gözcü: “*dâr çeken didar göre, erenler sefasına ere*” der.

Bu arada son olarak Kaygusuz lokması yenir ve sofraya toparlanır. Süpürgeci meydana tekrar süpürür ve Cemin başlangıcında okumuş olduğu duayı tekrar okur:

“Hamdülillah pirimiz ol Hz.Bektaş idir. Üstadımız kırklar meydanında seyyid-i farraş’idir. Ber cemali Muhammet kemal-i İmam Hasan Şah Hüseyin Ali Ra Bülende Salâvat... Diyelim Allah Allah”

Dede de yine şu gülbengi okur:

“Allah Allah Seyyit Farraş efendimizin hüsnü himmetleri üzerimizde hazır ola. Hizmet sahibi hizmetinden şefaata bula. Gerçeğe hüü...”

Son olarak Gözcü asasını alır, meydana gelir. Tek başına ya da diğer on iki hizmet sahipleriyle birlikte dara durur. Ve “*On iki hizmetlerin kabulüne gönül birliğiyle diyelim Allah Allah*” der.

Dede şu gülbengi okur:

“Allah Allah... Allah Allah... Hizmetleriniz kabul muradlarınız hâsıl ola, hazır-gaib, zahir- batın ayin-i cem erenlerinin nur cemallerine aşk ola. On sekiz bin âlemle birlikte cümle bacı ve gardaşlarımızı Muhammet-Ali gülbenginden mahrum eylemeye. Hakk cümlemizi didarı Ehlibeyte, meşrebi Hüseyin’e nail eyleye. Muhammed-el Mustafa, Aliyyel Murtaza, Cebrail-el Musaffa, Gözcü Er Mustafa, Gülam Kanber, Çerağcı Cabir Ensari, Salman-ı Farisi, Bilal Habeşi, Kurbancı Mahmud-el Ensari, Gûlam Kisani, Semahçı Ebû-zer Gaffari, Fâtıma Bacı, Ammar-ı Yaser ve İznikçi Hûzeyme’nin hüsnü himmetleri üzerlerinizde ola, saklaya bekleye... Nur-u Nebi, Kerem-i Ali, gülbeng-i Muhammedi. Demi Pir Hacı Bektaş Veli gerçeğe hüü...”

On iki hizmetliler meydana eğilir “*cümle cem erenlerinin niyazı*” diyerek niyaz eder ve yerlerine geçerler. Sonra Dede son olarak şu gülbengi okur ve cemi mühürler⁴⁹:

⁴⁹ “Cem”i bitirmek.

“Tecella, Tevella hakka yazıla. Tecellanız temiz, yüzünüz ak ola.

Allah Allah dedik, gülbenk çektik. Hasan ve Hüseyin’i kilit ettik. Muhammet Mustafa, Aliyel Murteza’nın mührünü bastık. Oturan, duran, Pir, Civan. Arife nazar, gerçeğe hüü...

Sırrı sır edip, evine varıp, kovsuz gaybetsiz yastığa baş koyan canların da demine hüü...Hüü dedik erenlere, aşk olsun gidenlere, sefa verelim oturanlara...”

Gözcü: son kez “*Dar çeken didar göre, erenler sefasına ere*” der ve Cem tamamen bitmiş olur”.⁵⁰

3.3 Kısa Yöresi “Cem Formu”nun Analizi 3.3.1 “Balım Sultan Muhabbeti”nde/Ritüeli’nde İcra Edilen Repertuar

Unsurlarının Müzikal Analizi

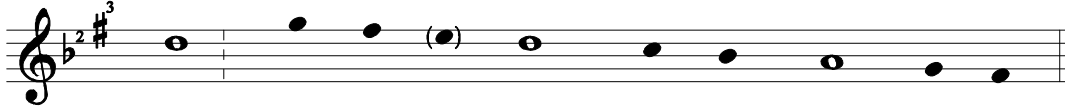
Bugün Erenlere Kurban Serim Meydanda Meydanda [Peşrev]

Ezgi yapısı itibariyle “Zemin”, “Meyan” ve “Karar” bölümlenmelerinden oluşan Peşrev örneği, güfte ve ayak’tan oluşan bir bütündür. Başka bir deyişle, eserin başlangıcında icra edilen ayak ezgisi ile “Zemin” bölümündeki güfte ezgisi, ayak ezgisinin ilk ölçüsünde yer alan birinci motifin dışında tamamen benzerdir. Bununla birlikte, beyitler arasında ayak ezgisinin tekrar edilmediği ve her bir beyitin birbirine aynı kodetlarla bağlandığı da görülmektedir. Diğer yandan, eserin icrasında kullanılan üç adet çöğürden ikisi vokal icrasının bir oktav altında akortlandıkları için enstrüman icrası ile vokal icra arasında bir oktavlık bir fark bulunmaktadır.

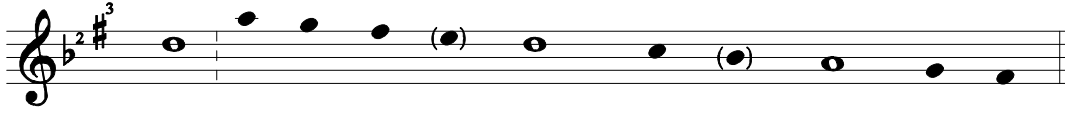
Güfte ezgisinin ambitusu on ses, ayak ise dokuz ses genişliğindedir. Ezginin, ayak ve güfte dizileri şöyledir:

⁵⁰ Dertli Divani ile yapılan kişisel görüşmeden alınan notlar, 12.10.2008/ Ankara. Dertli Divani’nin, A. Celalettin Ulusoy’un, “*Hünkâr Hacı Bektaş Veli ve Alevi - Bektaşî Yolu*” adlı kitabından derlediği bu bölüm, bazı düzenlemeler yapılarak aktarılmıştır. Dertli Divani’nin derlediği orijinal metin için ayrıca bkz., : “*Kervan Dergisi*”, Sayı: 25., Mart/Nisan 1993. A. Celalettin Ulusoy’un yazısı için ayrıca bkz., A. Celalettin Ulusoy, “*Hünkâr Hacı Bektaş Veli ve Alevi - Bektaşî Yolu*” s.260-290., Akademi Matbaası Yayınları., 2.Baskı., Ankara 1986.

Ayak Dizisi



Güfte Dizisi



Şekil 3.1: “Bugün Erenlere Kurban Serim Meydanda Meydanda” [Peşrev] adlı eserin dizi oluşumu

Ezgi, genel olarak inici-çıkıcı bir seyre sahiptir ve ezgi bütünü içinde dizinin dördüncü derecesi eserin güçlüsü olarak kullanılmaktadır.

Eserin “*Zemin*” bölümündeki seyrin, dizinin yedinci derecesinden başlayıp önce beşinci derecedeki ısrarlı vurgulara ve bu vurguların bir geçiş perdesi olarak kullanılmasından sonra da dördüncü derecedeki güçlü perdesine doğru indiği görülmektedir. Güçlü perdesinden yedinci dereceye doğru yapılan bir tırmanışın ardından karara doğru inen seyir içerisinde, güfte ezgisi ikinci derecede asılı kalmakta ve eserin karar perdesi sekizlik değerinde bir saz payı ile vurgulanmaktadır. Bu durum, eserin karakteristik bir özelliği olarak sıkça tekrarlanmıştır. Bu gidişatın ardından yeden perdesine doğru inici bir genişleme yapılmış ve aynı cümle içerisinde güçlü perdesine kadar yapılan bir tırmanışın ardından tekrar karara dönmüştür. Sonraki cümlelerde söz konusu inici-çıkıcı seyir özellikleri varyant motiflerle ve benzer perdelerdeki kalırlarla tekrarlanmıştır.

Eserin “*Meyan*” bölümündeki seyrin, dizinin altıncı derecesinden itibaren başladığı ve sekizinci dereceye kadar tırmandıktan sonra ilk olarak yedinci dereceye ve ardından da beşinci dereceye doğru kademeli bir şekilde indiği görülmektedir. Benzer bir tırmanışın bir sonraki cümlede tekrarlanmasından sonra ise bu kademeli inişin dördüncü dereceye yani güçlü perdesine doğru hareket ettiği görülmektedir. “*Meyan*” ezgisinin seyri bu çıkıcı-inici gidişatı bir süre takip ettikten sonra ikinci derecedeki vurguların da yardımıyla üçüncü dereceyi çekim merkezi haline getirmiş ve üçüncü derecedeki iç duruşların ardından karara doğru inmiştir. Bununla birlikte, farklı güftelerin benzer ezgi ile icra edildiği tespit edilmiş ve Peşrev ezgisinin bir kalıp ezgi hüviyeti taşıdığı da saptanmıştır.

Bununla birlikte, Peşrev örneğindeki vezin-ritim ve cümle ilişkisi değişken bir görünüm sergilemektedir. Zira eserin bir bölümü 8/8'lik bir usûle ve (3+2+3) ritmik tipine/ düzumüne sahiptir ve iki cümlecikten (iki ölçüden) oluşan her bir müzik cümlesi bir edebi mısraa karşılık gelmektedir. Her bir ölçüsünde 16 heceli bir mısraın 8 hecesi bulunan bu cümleciklerin dışında, 10/8'lik bir usûl geçkisi de ihtiva eden Peşrev örneğinde, usûlün 10/8'lik yapıya yani (3+2+2+3) ritmik tipine/ düzumüne geçtiği ölçüler itibariyle söz konusu düzenli dağılımın bozulduğu görülmektedir.

Öte yandan, Peşrev'in beyitlerine eklenen dört mısralık hece semaide bu dağılımın, her bir ölçü başına kendi içinde düzenli olarak 8 ve 7 heceye bölündüğü görülmektedir. Bütün bu vezin-ritim ve cümle ilişkisi şöyle gösterilebilir:

Tablo 3.1: “Bugün Erenlere Kurban Serim Meydanda Meydanda” [Peşrev] adlı eserin usûl tablosu

Peşrev (Peşref)							
Usûl [= 8/8 (3+2+3)]							
8/8 [= 8 Hece/ = Cümlecik]							
2 Cümlecik [= Cümle/ = Mısra/= 16 Hece]							
8/8= 8 Hece				8/8= 8 Hece			
8				8			
3	2	3		3	2	3	
Bu+gün+e+ren	le+re	^{2/8} kur+ban	^{1/8} (s.)	se+rim+mey+dan+da	mey+dan	^{2/8} da	^{1/8} (S.)
Usûl Geçkisi [= 10/8 (3+2+2+3)]							
10/8 [= 8 Hece + (Terennüm= Sultanım) = Cümlecik]							
10							
3	2		2	3			
Ca+nım+mey+dan+da	mey+dan		da	(Sul+ta+nım)			

Peşreve Eklenen Dört Mısralık Hece Semai			
Usûl [= 8/8]			
8/8 [= 8 Hece/ = Cümlecik] + 8/8 [= 7 Hece/ = ik]			
Cümle			
8/8= 8 Hece			
8			
3	2	3	
A+li+A+li	ca+nım	^{2/8} A+li	^{1/8} (S.)
8/8= 7 Hece			
8			
3	2	3	
Can+da+ca+na	nım+A	li	^{1/8} (S.)

Peşrev'in güftesindeki müzikal formu incelediğimizde, üç ana bölümden oluşan bir yapıyla karşılaşmaktayız. "Zemin" bölümü olarak değerlendirebileceğimiz ilk bölüm dört, "Meyan" bölümü olarak kabul edebileceğimiz ikinci bölüm ise bir beyitten oluşmaktadır. "Karar" ve bir çeşit koda olarak düşünülebilecek olan üçüncü bölüm ise Peşrev'in şiirine sonradan eklenmiş dört cümleden oluşan, kıt'a görünümü bağımsız bir edebi yapı gibi durmaktadır. Ancak, dikkatlice bakıldığında bu bölümdeki ilk iki cümlenin Peşrev'in beyitlerinin ikinci mısraında yer alan ezgi karakterinin çeşidi olduğu da görülmektedir. Buna göre, Peşrev'in analitik müzikal formu şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 3.2: "Bugün Erenlere Kurban Serim Meydanda Meydanda" [Peşrev] adlı eserin analitik form tablosu

A) Balım Sultan Muhabbeti'nde/ Ritüeli'nde İcra Edilen Repertuar Unsurları	
Nota No.	1/ 1
Tür/ Çeşit Adı	Peşrev [Peşref]
Güftenin İlk Mısrarı	Bugün erenlere kurban serim meydanda meydanda
Güfteye Göre Müzikal Form	A ¹ + A ² + A ³ + A ⁴ + B + C

Eserin Analitik Formu	<p><i>Ayak:</i> $A = X [x (a + b) + x^1 (a^1 + b)] + Y [y (c + d + t)] + (k = \text{bağlantı/ kodetta})$</p> <p><i>1. Beyit:</i> $A^1 = X^1 [(x^2 + x^3)] + Y^1 [(y^1)] + k$</p> <p>1. Mısra: $x^2 (a^2 + b^1)$ 1. Mısra/ Tekrar: $x^3 (a^3 + b^1)$ 2. Mısra: $y^1 [c^1 + d^1 + (t^1 = \text{terennüm/ sultanım})] + k$</p> <p><i>2. Beyit:</i> $A^2 = X^2 [(x^4 + x^5)] + Y^1 [(y^1)] + k$</p> <p>1. Mısra: $x^4 (a^4 + b^2)$ 1. Mısra/ Tekrar: $x^5 (a^4 + b^3)$ 2. Mısra: $y^1 [c^1 + d^1 + (t^1 = \text{terennüm/ sultanım})] + k$</p> <p><i>3. Beyit:</i> $A^3 = X^3 [(x^5 + x^6)] + Y^1 [(y^1)] + k$</p> <p>1. Mısra: $x^5 (a^4 + b^3)$ 1. Mısra/ Tekrar: $x^6 (a^3 + b^3)$ 2. Mısra: $y^1 [(c^1 + d^1 + (t = \text{terennüm/ sultanım}))] + k$</p> <p><i>4. Beyit:</i> $A^4 = X^4 [(x^5 + x^5)] + Y^1 [(y^1)] + k$</p> <p>1. Mısra: $x^5 (a^4 + b^3)$ 1. Mısra/ Tekrar: $x^5 (a^4 + b^3)$ 2. Mısra: $y^1 [(c^1 + d^1 + (t = \text{terennüm/ sultanım}))] + k$</p> <p><i>5. Beyit:</i> $B = Z [(z + z^1)] + X^5 [(x^7)]$</p> <p>1. Mısra: $z (e + f)]$ 1. Mısra/ Tekrar: $z^1 (e^1 + f)$ 2. Mısra: $x^7 (a^5 + b^4)$</p> <p><i>Peşreve Eklenen Dört Mısralık Hece Semai:</i></p> <p>$C = W [c^2 + d^2 + g + g^1 + h] = (\text{bağlantı/ kodetta})$</p> <p>1. Mısra: c^2 2. Mısra: d^2 3. Mısra: g 4. Mısra: g^1 Nakarat: $h + \text{Geçiş Köprüsü...}$</p>
Genel Şema	<p><i>Ayak:</i> $A = X [x (a + b) + x^1 (a^1 + b)] + Y [y (c + d + t)] + (k = \text{bağlantı/ kodetta}) + \text{Güfte} [(A^1 + A^2 + A^3 + A^4 + B + C)] + \text{Geçiş Köprüsü...}$</p>

Üç bölümden oluşan Peşrev'in müzikal formu içerisinde yer alan ezgi cümleleri, mısraların hece duraklarına paralel seyretmektedir. Eser boyunca, ezgi cümleleri varyant motiflerle işlenmiş ve tabloda da görüldüğü gibi her bölümün ezgi cümleleri, kimi zaman olduğu gibi kimi zamanda küçük ezgi değişimleri ile bölümler süresince yinelenmiştir. Buna göre, Peşrev'in müzikal formu şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 3.3: "Bugün Erenlere Kurban Serim Meydanda Meydanda" [Peşrev] adlı eserin form tablosu

Nota No.	1/ 1
----------	------

Tür/ Çeşit Adı		Peşrev (Peşref)																
Güftenin İlk Mısrarı		Bugün erenlere kurban serim meydanda meydanda																
Eserin Formu		A + B + C																
Zemin																		
A	1 ⁵¹	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21			
	Giriş	a	b	c	b	d	e	Kod.	a ¹	b ¹	c ¹	b ²	d	e	Kod. ¹			
	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35				
	a ¹	b ²	c	b ²	d	e	Kod. ¹	a ¹	b ²	c ¹	b ²	d	e	Kod. ¹				
Meyan																		
B	36			37			38			39			40			41		
	f			g			f ¹			g			a ²			b ³		
Kodetta + Karar																		
C	42			43			44			45			46					
	d ¹			b ⁴			h			h ¹			1					

Halk Ağzı Adlandırılışı: Peşrev

Şiir Türü: Aruz Semai – Gazel

⁵¹ Tablolarda yer alan rakamlar, form ögesinin başladığı ölçü numarasını simgelemektedir.

	Uyak Düzeni	Hece Durağı ve Sayısı
Bugün erenlere kurban serim meydanda meydanda	a	8+8=16
Bütün ikrar canım feda canım meydanda meydanda (sultanım)	a	8+8=16
Kellemi koltu(ğu)ma aldım kan ettim kapına geldim	b	8+8=16
Ettiğime pişman oldum sırrım meydanda meydanda (sultanım)	a	8+8=16
Yoktur çınarım tımarım yoktur gönülde gümânım	c	8+8=16
Al malımı ver imanım varım meydanda meydanda (sultanım)	a	8+8=16
Müminlere hülle biçin kelp-i rakîplerden kaçın	d	8+8=16
Ben bülbülem bir gül için zarım meydanda meydanda (sultanım)	a	8+8=16
Gerçek olan olur Veli Veli olan olur gani	e	8+8=16
<i>Nesimi</i> 'yim yüzün beni derim meydanda meydanda	a	8+8=16
<i>Peşreve Eklenen Dört Mısralık Hece Semai</i>		
Ali Ali canım Ali	x x	8
Canda cananım Ali		7

sonra güçlü perdesinin de yardımıyla çekim merkezi haline getirilen üçüncü dereceye gidilmiş ve ilk motiflerde yer alan beşinci derece vurgusu yinelenerek kademeli bir şekilde karara doğru inilmiştir.

Bununla birlikte, Deyiş örneğindeki, vezin-ritm ve cümle ilişkisi değişken bir görünüm sergilemektedir. Zira ilk müzik cümlesinin her bir ölçüsünde yer alan hece sayısı ile ikinci müzik cümlesinin ölçülerindeki hece sayıları bazı hecelerin uzatılması sebebiyle birbirine eşit değildir. Eser 7/8’lik bir usûle ve (3+2+3) ritmik tipine/düzümüne sahiptir. İlk müzik cümlesinde her bir ölçüye 8 heceli bir mısraın 4 hecesi denk gelmektedir. Böylece, iki cümlecikten (dört ölçüden) oluşan her müzik cümlesi bir edebi mısraa karşılık gelmektedir. İkinci cümlede ise bu durum yukarıda değindiğimiz hece uzatmalarından dolayı değişmektedir. Bütün bu vezin-ritm ve cümle ilişkisi şöyle gösterilebilir:

Tablo 3.4: “Hizmet Edelim Gerçeğe” [Deyiş] adlı eserin usûl tablosu

Deyiş (Hizmet edelim gerçeğe)													
Usûl [= 7/8 (3+2+2)]													
2 x 7/8 [= 8 Hece/ = Mısra/ = Cümlecik]													
7/8 = 4 Hece							7/8 = 4 Hece						
3			2		2		3			2		2	
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Hiz	met		e		de		lim	ger		çe		ğe	

3			2		2		3			2		2	
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Ol		Şa	hı		Mer		da	na		kar		şı	

3			2		2		3			2		2	
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Va	ra		lım		u		lu	di		va		na	

7/8 = 4 Hece							7/8 = 3 Hece						
3			2		2		3			2		2	
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Mu	ham		med		ser		ve	re		kar			

7/8 = 1 Hece							7/8						
3			2		2		3			2		2	
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
ş1					(Saz)								

Deyiş örneğinin güftesindeki müzikal formu incelediğimizde, iki ana bölümden oluşan bir yapıyla karşılaşmaktayız. “Zemin” bölümü olarak değerlendirebileceğimiz ilk bölüm dört, “Meyan” bölümü olarak kabul edebileceğimiz ikinci bölüm ise bir kıt’adan oluşmaktadır. Buna göre, Deyiş örneğinin analitik müzikal formu şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 3.5: “Hizmet Edelim Gerçeğe” [Deyiş] adlı eserin analitik form tablosu

Nota No.	1/2
Tür/ Çeşit Adı	Deyiş
Güftenin İlk Mısrarı	Hizmet edelim gerçeğe
Güfteye Göre Müzikal Form	A + A ¹ + A ² + A ³ + B

Eserin Analitik Formu	Geçiş Köprüsü...
	<p data-bbox="603 309 1289 389"><i>1. Kit'a:</i> $A = [(x + y + z + w + z^1 + w^1)] + (k = \text{bağlantı/kodetta})$</p> <ol data-bbox="603 416 1289 712" style="list-style-type: none"> 1. Mısra: $x(a + b)$ 2. Mısra: $y(c + d) + k$ 3. Mısra: $z(e + c)$ 4. Mısra: $w(d^1 + f + g) + k$ 3. Mısra Tekrar: $z^1(e^1 + d^1)$ 4. Mısra Tekrar: $w^1(d^2 + f^1 + g) + k$ <p data-bbox="603 792 1289 828"><i>2. Kit'a:</i> $A^1 = [(x^1 + y^1 + z + w^1 + z^2 + w^2)] + k$</p> <ol data-bbox="603 855 1289 1151" style="list-style-type: none"> 1. Mısra: $x^1(a^1 + b^1)$ 2. Mısra: $y^1(c + d^1) + k$ 3. Mısra: $z(e + c)$ 4. Mısra: $w^1(d + f + g) + k$ 3. Mısra Tekrar: $z^2(e^1 + d)$ 4. Mısra Tekrar: $w^2(d^3 + f^1 + g) + k$ <p data-bbox="603 1232 1289 1267"><i>3. Kit'a:</i> $A^2 = [(x^1 + y^1 + z^3 + w^1 + z^2 + w^3)] + k$</p> <ol data-bbox="603 1294 1289 1590" style="list-style-type: none"> 1. Mısra: $x^2(a^1 + b^2)$ 2. Mısra: $y^1(c + d^1) + k$ 3. Mısra: $z^3(e^2 + c)$ 4. Mısra: $w^1(d + f + g) + k$ 3. Mısra Tekrar: $z^2(e^1 + d)$ 4. Mısra Tekrar: $w^3(d^4 + f^1 + g) + k$

	<p>4. <i>Kit'a</i>: $A^3 = [(x^3 + y^1 + z^3 + w + z^2 + w^3)] + k$</p> <p>1. Mısra: $x^3 (a^2 + b^2)$</p> <p>2. Mısra: $y^1 (c + d^1) + k$</p> <p>3. Mısra: $z^3 (e^2 + c)$</p> <p>4. Mısra: $w (d^1 + f + g) + k$</p> <p style="padding-left: 40px;">3. Mısra Tekrar: $z^2 (e^1 + d)$</p> <p style="padding-left: 40px;">4. Mısra Tekrar: $w^3 (d^4 + f^1 + g) + k$</p> <p>5. <i>Kıt'a</i>: $B = [(y + y^1 + x^{14} + x^{15} + x^{14} + x^{15}) + \textit{Geçiş Köprüsü}...$</p> <p>1. Mısra: $q (h + i)$</p> <p>2. Mısra: $r (i + j) + k$</p> <p>3. Mısra: $z^4 (l + c^1)$</p> <p>4. Mısra: $w^4 (d^5 + f^2 + g) + k$</p> <p style="padding-left: 40px;">3. Mısra Tekrar: $z^4 (l + c^1)$</p> <p style="padding-left: 40px;">4. Mısra Tekrar: $w^4(d^5+f^2+g)+k+\textit{Geçiş Köprüsü}...$</p>
Genel Şema	<p><i>Geçiş Köprüsü + Güfte (A + A¹ + A² + A³ + B) + Geçiş Köprüsü...</i></p>

İki ana bölümden oluşan Deyiş örneğinin müzikal formu içerisinde yer alan ezgi cümleleri, mısraların hece duraklarına paralel seyretmektedir ve bu cümleler eser boyunca varyant motiflerle işlenmiştir. Tabloda da görüldüğü gibi her bir bölümün ezgi cümleleri, kimi zaman olduğu gibi kimi zamanda küçük ezgi değişimleri ile bölümler süresince yinelenmiştir. Buna göre, Deyiş örneğinin müzikal formu şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 3.6: “Hizmet Edelim Gerçeğe” [Deyiş] adlı eserin form tablosu

Nota No.	1/ 2
Tür/ Çeşit Adı	Deyiş

Güftenin İlk Mısraı		Hizmet edelim gerçeğe														
Eserin Formu		A+B														
Zemin																
A	1	4	6	10	11	16	18	23	25	29	30	35	37	42	44	
	Geçiş Köprüsü	a	b	c	b ₁	d	e	a ¹	b ₂	c	b ₃	d ₁	e ₁	a ₂	b ₄	
	48	49	54	56	61	63	67	68	73	75						
	c ¹	b ₃	d ₁	e ²	a ₃	b ⁵	c ¹	b ¹	d ₁	e ₃						
Meyan + Karar																
B	80	82			85			91			96					
	f	g			h			h ¹			Geçiş Köprüsü					

Halk Ağzı Adlandırılışı: Deyiş

Şiir Türü: Koşma Tarzı Hece Semai

Uyak Düzeni Hece Sayısı

Hizmet edelim gerçeğe

a 8

Ol Şâh-ı Merdân 'a karşı

b 8

Varalım ulu divâna	c	8
Muhammed servere karşı	b	8
İki cihân sever yâri	d d	8
Gönül bî-vefâdan fariğ		8
Sıralandı el katarı		8
Azmeyleyler dîdâra karşı	d b	8
Yürü menzile yete gör	e	8
Küfrün imâna sata gör	e	8
Ali'm ikrârın tuta gör		8
Af dile peymâna karşı	e b	8
Hakk dedim meydâna geldim		8
Mürşidimsin sana geldim	f f	8
Ateşine yana geldim	f	8
Şem'ası pervâne karşı	b	8
Şükür Hakk ile pazarım		8
Hakk'ın ismini yazarım	g g	8
<i>Sâdik</i> der bahri yüzerim		8
O yüzden ummâna karşı	g b	8

Sâdik mahlaslı Deyişin şiiri beş kıt'adan oluşan bir edebi yapıya sahiptir. Halk a ğzı adlandırılışı Deyiş olan bu eserin şiir türü koşma tarzı hece semaidir ve durak yapısı 4+4'dür.

Yüzüm Süre Süre Geldim Dergâha [Deyiş]

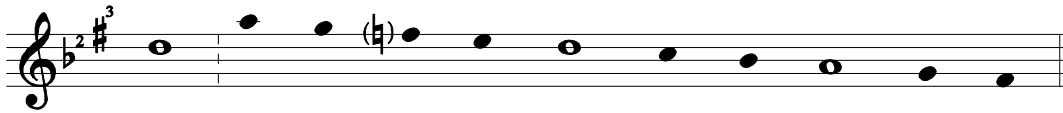
Ezgi yapısı itibariyle “Zemin”, “Meyan” ve “Karar” bölümlenmelerinden oluşan Deyiş örneği, *güfte* ve *ayak*’tan oluşan bir bütündür. Başka bir deyişle, eserin başlangıcında icra edilen ayak ezgisi ile “Zemin” bölümündeki güfte ezgisinin çeşitlemesidir. Kıt’alar arasında bu ayak ezgisinin tekrar edilmediği ve her bir kıt’anın birbirine ezgi yapısı itibariyle aynı kodettalarla bağlandığı görülmektedir. Ayrıca, eserin icrasında kullanılan üç adet çöğürden ikisi vokal icrasının bir oktav altında akortlandıkları için enstrüman icrası ile vokal icra arasında bir oktavlık bir fark bulunmaktadır.

Güfte ezgisinin ambitusu on ses, ayak ise yedi ses genişliğindedir. Ezginin, ayak ve güfte dizileri şöyledir:

Ayak Dizisi



Güfte Dizisi



Şekil 3.3: “Yüzüm Süre Süre Geldim Dergâha” [Deyiş] adlı eserin dizi oluşumu

Ezgi, genel olarak çıkıcı-inici bir seyre sahiptir ve ezgi bütünü içinde dizinin dördüncü derecesi eserin güçlüsü perdesi olarak kullanılmaktadır. Eserin “Zemin” bölümündeki icrada yer alan ilk müzik cümlesinin seyri dizinin üçüncü derecesinden başlamıştır. Ardından, önce beşinci derecedeki kısa süreli vurgularla ve sonrasında güçlü perdesinin de yardımıyla üçüncü dereceye doğru hareket etmiştir. Tekrar beşinci derece vurgulanmış ve üçüncü derece çekim merkezi olarak kalmıştır. Üçüncü derecenin vurgulanmasından sonra ikinci derecede ısrarlı bir gidişatla karar hissi uyandırılmıştır. Böylece, bu karakteristik motiflerin devamında kademeli bir şekilde karara doğru inilmiş ve birinci müzik cümlesi karar bağlanmıştır. Eserin “Zemin” bölümündeki bu karakteristik seyir özelliği varyant motiflerle ve benzer vurgularla devam etmiştir. Eserin meyana açıldığı bölümde ise altıncı dereceden başlayan ve

yedinci dereceye doğru hareket eden vurgulu ifadeler göze çarpmaktadır. Yedinci derecedeki vurgudan hemen sonra altıncı derecenin de yardımıyla çekim merkezi haline getirilen beşinci derecede asma bir kalış gösterilmiştir. Akabinde, güçlüye doğru hareket edilmiş ve dört seslik bir atlama ile yedinci dereceye doğru bir tırmanış yapılmıştır. Yedinci dereceden sonra ise kademeli bir şekilde önce beşinci ve sonra üçüncü derecelere inilmiş, üçüncü derecedeki çekim merkezi ikinci dereceye doğru taşınarak bir gilissando ile karara varılmıştır.

Bununla birlikte, Deyiş örneğindeki, vezin-ritm ve cümle ilişkisi değişken bir görünüm sergilemektedir. Zira ilk müzik cümlesinin her bir ölçüsünde yer alan hece sayısı ile ikinci müzik cümlesinin ölçülerindeki hece sayıları bazı hecelerin uzatılması sebebiyle birbirine eşit değildir. Eser 14/8'lik bir usûle ve (2+3+2+2+3+2) ritmik tipine/ düzumüne sahiptir. İlk müzik cümlesinde her bir ölçüye 11 heceli bir mısraın 6 hecesi, ikinci müzik cümlesinde ise 5 hece denk gelmektedir. Böylece iki cümlecikten (iki ölçüden) oluşan her müzik cümlesi bir edebi mısraa karşılık gelmektedir. Bütün bu vezin-ritm ve cümle ilişkisi şöyle gösterilebilir:

Tablo 3.7: “Yüzüm Süre Süre Geldim Dergâha” [Deyiş] adlı eserin usûl tablosu

Deyiş (Yüzüm süre süre geldim dergâha)													
Usûl [14/ 8 (2 + 3 + 2 + 2 + 3 + 2)]													
2 x 14/8 [= 11 Hece/ = Mısra/ = Cümlecik]													
14/ 8 = 6 Hece													
2		3			2		2		3			2	
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Yü	züm	sü	re		sü	re		(Saz)					
14/ 8 = 5 Hece													
2		3			2		2		3			2	
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
gel	dim	der		gâ	ha				(Saz)				

Deyiş örneğinin güftesindeki müzikal formu incelediğimizde, iki ana bölümden oluşan bir yapıyla karşılaşmaktayız. “Zemin” bölümü olarak değerlendirebileceğimiz

ilk bölüm dört, “*Meyan*” bölümü olarak kabul edebileceğimiz ikinci bölüm ise bir kıt’adan oluşmaktadır. Buna göre, Deyiş örneğinin analitik müzikal formu şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 3.8: “Yüzüm Süre Süre Geldim Dergâha” [Deyiş] adlı eserin analitik form tablosu

Nota No.	1/ 3
Tür/ Çeşit Adı	Deyiş
Güftenin İlk Mısraı	Yüzüm süre süre geldim dergâha
Güfteye Göre Müzikal Form	$A + A^1 + A^2 + A^3 + B$

Eserin Analitik Formu	<p><i>Geçiş Köprüsü...</i></p> <p><i>Ayak:</i> $A = [x (a + a + a) + y (b + c)] + (k = \text{bağlantı/ kodetta})$</p> <p><i>1. Kit'a:</i> $A^1 = [(x^1 + y^1 + x^2 + y^2)] + k$</p> <p>1. Mısra: $x^1 [(b + a) + (a / \text{Tekrar} = a)]$</p> <p>2. Mısra: $y^1 [(d + c^1) + (c1 / \text{Tekrar} = c^2)]$</p> <p>3. Mısra: $x^2 [(b^1 + a) + (a / \text{Tekrar} = a)]$</p> <p>4. Mısra: $y^2 [(d^1 + c^1) + (c1 / \text{Tekrar} = c^2)] + k$</p> <p><i>2. Kit'a:</i> $A^2 = [(x^3 + y^3 + x^4 + y^3)] + k$</p> <p>1. Mısra: $x^3 [(e + a^1) + (a^1 / \text{Tekrar} = a^2)]$</p> <p>2. Mısra: $y^3 [(d + c^3) + (c3 / \text{Tekrar} = c^2)]$</p> <p>3. Mısra: $x^4 [(b^2 + a) + (a / \text{Tekrar} = a^2)]$</p> <p>4. Mısra: $y^3 [(d + c^3) + (c3 / \text{Tekrar} = c^2)] + k$</p> <p><i>3. Kit'a:</i> $A^3 = [(x^5 + y^2 + x^6 + y^3)] + k$</p> <p>1. Mısra: $x^5 [(e + a) + (a / \text{Tekrar} = a)]$</p> <p>2. Mısra: $y^2 [(d^1 + c^1) + (c1 / \text{Tekrar} = c^2)]$</p> <p>3. Mısra: $x^6 [(b^3 + a) + (a / \text{Tekrar} = a^2)]$</p> <p>4. Mısra: $y^3 [(d + c^3) + (c3 / \text{Tekrar} = c^2)] + k$</p> <p><i>4. Kit'a:</i> $A^4 = [(x^7 + y^3 + x^8 + y^3)] + k$</p> <p>1. Mısra: $x^7 [(e + a^3) + (a^3 / \text{Tekrar} = a^2)]$</p> <p>2. Mısra: $y^3 [(d + c^3) + (c3 / \text{Tekrar} = c^2)]$</p> <p>3. Mısra: $x^8 [(b^4 + a^3) + (a^3 / \text{Tekrar} = a^2)]$</p> <p>4. Mısra: $y^3 [(d + c^3) + (c3 / \text{Tekrar} = c^2)] + k$</p>
-----------------------	--

	<p>5. Kıt'a: $B = [(z + w + r + y^4 + r^1 + y^5)]$</p> <p>1. Mısra: $z [(f + g) + (g/ \text{Tekrar} = g)]$</p> <p>2. Mısra: $w [(h + ı)]$</p> <p>3. Mısra: $r [(i + j)]$</p> <p>4. Mısra: $y^4 [(1 + c^2)]$</p> <p>3. Mısra/ Tekrar: $r^1 [(i^1 + j^1)]$</p> <p>4. Mısra/ Tekrar: $y^5 [(1^1 + c^4) + (c^4/ \text{Tekrar} = c^2)]$</p>
Genel Şema	<p><i>Geçiş Köprüsü+Ayak: $A = [x (a+a+a)+y (b + c)] + k + Güfte (A+A^1+A^2 +A^3+B) + \text{"Gülbeng"} \text{ bağlantısı ve "On İki Hizmet"} \text{lerin başlangıcı...}$</i></p>

İki ana bölümden oluşan Deyiş örneğinin müzikal formu içerisinde yer alan ezgi cümleleri, mısraların hece duraklarına paralel seyretmektedir ve bu cümleler eser boyunca varyant motiflerle işlenmiştir. Tabloda da görüldüğü gibi her bir bölümün ezgi cümleleri, kimi zaman olduğu gibi kimi zamanda küçük ezgi değişimleri ile bölümler süresince yinelenmiştir. Buna göre, Deyiş örneğinin müzikal formu şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 3.9: "Yüzüm Süre Süre Geldim Dergâha" [Deyiş] adlı eserin form tablosu

Nota No.	1/ 3
----------	------

Tür/ Çeşit Adı		Deyiş													
Güftenin İlk Mısraı		Yüzüm süre süre geldim dergâha													
Eserin Formu		A + B													
Zemin															
A	1	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
	Giriş	a	a ¹	a ¹	b	c	d	a ²	a ¹	a ¹	b ¹	c	d	Kodetta	e
	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
	a ³	a ⁴	b	c ¹	d	a ⁵	a ¹	a ⁴	b	c ¹	d	Kodetta	e	a ¹	a ¹
	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
	b ¹	c	d	a	a ¹	a ⁴	b	c ¹	d	Kodetta	e	a ⁶	a ⁴	b	c ¹
	51	52	53	54	55	56	57	58							
	d	a ⁷	a ⁸	a ⁴	b	c ¹	d	Kodetta ¹							
Meyan + Karar															
B	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73
	f	g	g	h	ı	i	j	l	d	m	n	j ¹	d ¹	d	Kodetta ¹

Halk Ağzı Adlandırılışı: Deyiş

Şiir Türü: Koşma

	Uyak Düzeni	Hece Durağı ve Sayısı
Yüzüm süre süre geldim dergâha	a	6+5=11
Erenler meydanı uludur deyi	b	6+5=11
Aradım noksanım özümde buldum	c	6+5=11
Kusura kalmayan Ali'dir deyi	b	6+5=11
Şehzadem var deyi emendim geldim	c	6+5=11
Arayı arayı ben piri buldum	c	6+5=11
Gönlüm kuşu gönül avına saldım	c	6+5=11
Cıgalı durnamın telidir deyi	b	6+5=11
Hakisar olmuşam pirin yoluna	e	6+5=11
Sultan olan bakar kulun halına	e	6+5=11
Bir bahs ile bindik derya salına	e	6+5=11
Yüzerim pirimin gölüdür deyi	b	6+5=11
Cevahir madeni pirin elleri	f	6+5=11
Seherde açılır gonca gülleri	f	6+5=11
Kılavuznan aşık yüce belleri	f	6+5=11
Menzilim erenler yoludur deyi	b	6+5=11

Veli'm pire vardı pir meydanında	g	6+5=11
Her ne ister isen var meydanında	g	6+5=11
Alışveriş eyle kâr meydanında	g	6+5=11
Mettahı bezirgân malıdır deyi	b	6+5=11

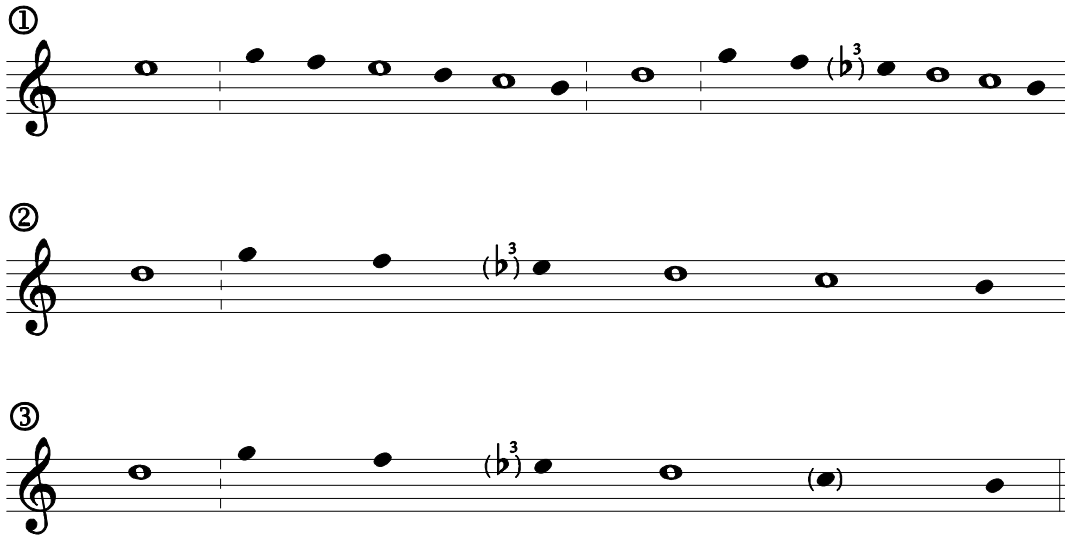
Veli mahlaslı Deyiş örneğinin şiiri beş kıt'adan oluşan bir edebi yapıya sahiptir. Halk ağzı adlandırılışı Deyiş olan bu eserin şiir türü koşmadır ve durak yapısı 6+5'tir.

3.3.2 “On İki Hizmet” Ritüelleri’nde İcra Edilen Repertuar Unsurlarının Müzikal Analizi

3.3.2.1 Çerağ (Delil) Ritüeli

Ezgi yapısı itibariyle “*Zemin*” ve “*Karar*” bölümlenmelerinden oluşan üç adet Duvaz-1 İmam örneği, bir bütündür. Eserlerin icrasında kullanılan üç adet çöğürden ikisi vokal icrasının bir oktav altında akortlandıkları için enstrüman icrası ile vokal icra arasında bir oktavlık bir fark bulunmaktadır.

Üç Duvaz-1 İmam örneğinin de ambitusu altı ses genişliğindedir. Eserlerin dizileri şöyledir:



Şekil 3.4: “Hata Ettim Hüda Yaktı Delili” [Delil Duvaz-1 İmamı], “Ali’m Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır” [Duvaz-1 İmam], “Muhammed Mustafa da Dost Dost Hem Mürtezayı” [Duvaz-1 İmam] adlı eserlerin dizi oluşumu

İlk Duvaz-1 İmam örneğinin ezgisi genel olarak çıkıcı-inici bir seyre sahiptir ve ezgi bütünü içinde dizinin üçüncü derecesi eserin güçlüsü olarak kullanılmaktadır. Eserin “*Zemin*” bölümündeki icranın, dizinin birinci derecesinden başlayıp önce üçüncü dereceye ve ardından beşinci dereceye tırmandığı görülmektedir. Sonrasında ise

beşinci dereceden dördüncü dereceye inilmiş ve bu derecedeki ısrarlı vurguların ardından güfte ezgisi güçlü perdesinde asma bir kalış yapmıştır. Hemen ardından gelen kodetta ise yedene kadar inerek ikinci ölçüdeki terennüme bir bağlantı görevi üstlenmiş ve terennüm hecesinde karara inilmiştir. Eserin bütünü boyunca varyant motiflerle benzer şekilde ilerleyen seyir, son beyitte yapılan bir geçki/modülasyon ile güçlü perdesinin ikinci dereceye taşınmasına sebep olmuş ve ardından gelen bütün müzik cümlelerinde üçüncü derece bemol üç arızası ile icra edilmiştir. Aynı zamanda ikinci Duvaz-1 İmam'a yapılan bir bağlantı cümlesi de olan bu bölümden sonra ikinci ve üçüncü Duvaz-1 İmam örneklerinde bu seyir özelliğinin devam ettiği görülmektedir. Bu bölümdeki müzik cümleleri içerisinde, üçüncü örnekteki karar sesi, ilk iki örneğin ikinci derecesine taşınmıştır. Bununla birlikte, farklı güftelerin benzer ezgi ile icra edildiği tespit edilmiş ve bu Duvaz-1 İmam örneklerinde kullanılan ezginin bir kalıp ezgi hüvviyeti taşıdığı da saptanmıştır.

Bununla birlikte, Duvaz-1 İmam örneklerindeki, vezin-ritm ve cümle ilişkisi değişken bir görünüm sergilemektedir. Zira eserlerin içerisindeki bazı heceler uzatılmıştır. Üç örnek de 16/8'lik bir usûle ve (3+2+3+3+2+3) ritmik tipine/ düzmümüne sahiptir ancak üçüncü örneğin ilk müzik cümlesi ilk motifi hariç olmak üzere serbest bir şekilde icra edildiği için bu cümleden hemen sonra gelen ölçü içinde ritmik tip ve vurgu değişmiştir. İlk örneğin her bir ölçüsünde 11 heceli bir mısraın önce 6 sonra 5 hecesi bulunmaktadır. Bununla birlikte, ikinci ve üçüncü örneklerin mısralarındaki hece sayılarının değişiklik göstermeleri sebebiyle bu sıralamanın değiştiği de görülmektedir. Bütün bu vezin-ritm ve cümle ilişkisi şöyle gösterilebilir:

Tablo 3.10: “Hata Ettim Hüda Yaktı Delili” [Delil Duvaz-1 İmamı], “Ali'm Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır” [Duvaz-1 İmam], “Muhammed Mustafa da Dost Dost Hem Mürtezayı” [Duvaz-1 İmam] adlı eserlerin usûl tabloları

Delil Duvaz-ı İmamı/ Duvaz/ Duvazde					
Usûl [= 16/ 8 (3+2+3+3+2+3)]					
16/ 8 [= 6 Hece/ = 1. Cümlecik] + 16/ 8 [= 5 Hece/ = 2. Cümlecik]					
2 Cümlecik [= Cümle/ = Mısra/= 11 Hece]					
16/ 8 = 6 Hece					
8			8		
3	2	3	3	2	3
Hü	Ha + ta	et + tim	Hü + da	(Saz)	
16/ 8 = 5 Hece					
8			8		
3	2	3	3	2	3
Hü	yak + tı	de + li	li	(Saz)	

Duvaz-ı İmam/ Duvaz/ Duvazde					
Usûl [= 16/ 8 (3+2+3+3+2+3)]					
16/ 8 [= 7 Hece/ = 1. Cümlecik] + 16/ 8 [= 5 Hece/ = 2. Cümlecik]					
2 Cümlecik [= Cümle/ = Mısra/= 12 Hece]					
16/ 8 = 7 Hece					
8			8		
3	2	3	3	2	3
Hü	A + lim	Ha + san	Hü + se + yin	(Saz)	
16/ 8 = 5 Hece					
8			8		
3	2	3	3	2	3
Hü	Zey+ne	li+Ba	kır	(Saz)	

16/ 8 [= 6 Hece/ = 1. Cümlecik] + 16/ 8 [= 5 Hece/ = 2. Cümlecik]					
2 Cümlecik [= Cümle/ = Mısra/= 11 Hece]					
16/ 8 = 6 Hece					
8			8		
3	2	3	3	2	3
Hü	Ca+fer	Ka+zım	Mu+sa	(Saz)	
16/ 8 = 5 Hece					
8			8		
3	2	3	3	2	3
Hü	Rı+za	ya+zi	kir	(Saz)	

Duvaz-ı İmam/ Duvaz/ Duvazde					
Usûl [= 16/ 8 (3+2+3+3+2+3)]					
3 + Serbest [= 11 Hece/ = 1. Cümlecik = Muhammed Mustafa hem Mürtezayı*]					
13/ 8 [= 6 Hece/ = 2. Cümlecik]					
2 Cümlecik [= (Mısra + ½ Mısra) /= 17 Hece]					
3 + [Serbest] + 2 + 3 + 3 + 2 + 3					
3	Serbest	2	3	3	2
Hü	*	Ha+ti	ce+Fa	tı+ma	(Saz)
16/ 8 [= 5 Hece/ = 1. Cümlecik] + 16/ 8 [= 6 Hece/ = 2. Cümlecik]					
2 Cümlecik [= Cümle/ = 11 Hece]					
16/ 8 = 5 Hece					
8			8		
3	2	3	3	2	3
Hü	Hay+rü	Ni+sa	yı	(Saz)	

16/ 8 = 6 Hece					
8			8		
3	2	3	3	2	3
Hü	Şah+Ha	san+Hü	se+yin	(Saz)	

Duvaz-1 İmam örneklerinin güftelerindeki müzikal formu incelediğimizde, iki ana bölümden oluşan bir yapıyla karşılaşmaktayız. İlk örneğin dokuzuncu (son) beyitinde yer alan geçki/modülasyon ile ikinci bölüme geçilmiş ve ilk örneğin son beyiti ile ikinci ve üçüncü örneğin bağlantısı sağlanmıştır. Buna göre, Duvaz-1 İmam örneklerinin analitik müzikal formu şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 3.11: “Hata Ettim Hüda Yaktı Delili” [Delil Duvaz-1 İmamı], “Ali’ m Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır” [Duvaz-1 İmam], “Muhammed Mustafa da Dost Dost Hem Mürtezayı” [Duvaz-1 İmam] adlı eserlerin analitik form tablosu

B) On İki Hizmet Ritüelleri’nde İcra Edilen Repertuar Unsurları	
B.1) Çerağ (Delil) Ritüeli	
Nota No.	2
Tür/ Çeşit Adı	1- Delil Duvazı/ Duvaz/ Duvazde 2- Duvaz-1 İmam/ Duvaz/ Duvazde 3- Duvaz-1 İmam/ Duvaz/ Duvazde
Güftenin İlk Mısraı	1-Hata ettim hüda yaktı delili 2-Ali’ m Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır 3-Muhammed Mustafa da dost dost hem Mürtezâ’yı
Güfteye Göre Müzikal Form	[(X + X ¹ + X ² + X ³ + X ⁴ + X ¹ + X ⁵ + X ⁶ + Y)] + Y ¹ + [(Y ² + Y ³)]

Eserin Analitik Formu

1. *Duvaz-ı İmam (Delil Duvazı)*

1. *Beyit:* $X = [(x + x^1)]$

1. *Mısra:* $x (a + b)$

2. *Mısra:* $x^1(a^1 + b)$

2. *Beyit:* $X^1 = [(x^2 + x^1)]$

1. *Mısra:* $x^2 (a^2 + b)$

2. *Mısra:* $x^1 (a^1 + b)$

3. *Beyit:* $X^2 = [(x^3 + x^1)]$

1. *Mısra:* $x^3 (a^3 + b^1)$

2. *Mısra:* $x^1 (a^1 + b)$

4. *Beyit:* $X^3 = [(x^4 + x^1)]$

1. *Mısra:* $x^4 (a^1 + b^2)$

2. *Mısra:* $x^1 (a^1 + b)$

	<p>5. <i>Beyit</i>: $X^4 = [(x^1 + x^1)]$ 1. <i>Mısra</i>: $x^1 (a^1 + b)$ 2. <i>Mısra</i>: $x^1 (a^1 + b)$</p> <p>6. <i>Beyit</i>: $X^1 = [(x^2 + x^1)]$ 1. <i>Mısra</i>: $x^2 (a^2 + b)$ 2. <i>Mısra</i>: $x^1 (a^1 + b)$</p> <p>7. <i>Beyit</i>: $X^5 = [(x^5 + x^1)]$ 1. <i>Mısra</i>: $x^5 (a^2 + b^1)$ 2. <i>Mısra</i>: $x^1 (a^1 + b)$</p> <p>8. <i>Beyit</i>: $X^6 = [(x^6 + x^1)]$ 1. <i>Mısra</i>: $x^6 (a^4 + b^3)$ 2. <i>Mısra</i>: $x^1 (a^1 + b)$</p> <p>9. <i>Beyit</i>: $Y = [(y + y^1)]$ 1. <i>Mısra</i>: $y (c + c^1)$ 2. <i>Mısra</i>: $y^1 (d + c^1)$</p> <p>2. <i>Duvaz-ı İmam</i></p> <p><i>Kıt'a</i>: $Y^1 = [(y^2 + y^1 + y^3 + y^1)]$ 1. <i>Mısra</i>: $y^2 (c^2 + c^3)$ 2. <i>Mısra</i>: $y^1 (d + c^1)$ 3. <i>Mısra</i>: $y^3 (d^1 + c^1)$ 4. <i>Mısra</i>: $y^1 (d + c^1)$</p> <p>3. <i>Duvaz-ı İmam</i></p> <p>1. <i>Kıt'a</i>: $Y^2 = [(w + y^5 + y^1 + y^1)]$ 1. <i>Mısra</i>: $w (e = \text{Serbest})$ 2. <i>Mısra</i>: $y^5 (f + c^1)$ 3. <i>Mısra</i>: $y^1 (d + c^1)$ 4. <i>Mısra</i>: $y^1 (d + c^1)$</p> <p>2. <i>Kıt'a</i>: $Y^3 = [(y^3 + y^1 + y^6 + \{0\})]$ 1. <i>Mısra</i>: $y^3 (d^1 + c^1)$ 2. <i>Mısra</i>: $y^1 (d + c^1)$ 3. <i>Mısra</i>: $y^6 (d + c^4)$ 4. <i>Mısra</i>: $\{0\}$</p>
--	---

Genel Şema	<i>Güfte:</i> $[(X+X^1+X^2+X^3+X^4+X^1+X^5+X^6+Y)] + Y^1 + [(Y^2 + Y^3)] + \text{“Gülbeng” bağlantısı...}$
------------	--

İki bölümden oluşan Duvaz-1 İmam örneklerinin müzikal formları içerisinde yer alan ezgi cümleleri, mısraların hece duraklarına paralel seyretmektedir ve ezgi cümlelerinin varyant motiflerle işlenmiş olduğu görülmektedir. Tabloda da görüldüğü gibi her bir bölümün ezgi cümleleri, kimi zaman olduğu gibi kimi zamanda küçük ezgi değişimleri ile bölümler süresince yinelenmiştir. Diğer yandan, iki bölüm arasında yer alan geçkinin/modülasyonun, söz konusu örneklerin icrasında karşılaşılan karakteristik bir yöresel özellik olduğu da tespit edilmiştir. Buna göre, Duvaz-1 İmam örneklerinin müzikal formu şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 3.12: “Hâtâ Ettim Hüdâ Yaktı Delili” [Delil Duvaz-1 İmamı], “Ali’ m Hasan Hüseyin Zeynel-i Bâkır” [Duvaz-1 İmam], “Muhammed Mustafâ da Dost Dost Hem Mürtezâ’yı” [Duvaz-1 İmam] adlı eserlerin form tablosu

Nota No.	2							
Tür/ Çeşit Adı	Duvaz-1 İmam/ Duvaz/ Duvazde							
Güftenin İlk Mısraı	1) Hata ettim Hüdâ yaktı delili [Delil Duvazı-1 İmamı] 2) Ali’ m Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır 3) Muhammed Mustafa da dost dost hem Mürtezâ’yı							
Eserin Formu	A + B							
Zemin								
A	1	3	5	7	9	11	13	15
	a	a ₁	a ²	a ¹	a ₃	a ¹	a ₄	a ¹
	17	19	21	23	25	27	29	31
	a ¹	a ¹	a ²	a ¹	a ₅	a ¹	a ₆	a ¹

Geçki/ Modülasyon + Karar								
B	33	35	37	39	41	43	45	46
	b	b ₁	b ₂	b ₁	b ₃	b ₁	c	d
	48	50	52	54	56			
	b ₁	b ₁	b ₃	b ₁	b ₄			

Halk Ağzı Adlandırılışı: Delîl Duvaz-ı İmam'ı/ Delîl Duvazı
Şiir Türü: Kaside

	Uyak Düzeni	Hece Durağı ve Sayısı
(hüü) Hâtâ ettim Hûdâ (hüü) yaktı delîli	a a	6+5=11
(hüü) Muhammed Mustafâ (hüü) yaktı delîli		6+5=11
(hüü) Ol Ali Aba'dan (hüü) Haydâr-ı Kerrâr	b a	6+5=11
(hüü) Ali-el Mürtezâ (hüü) yaktı delîli		6+5=11
(hüü) Hâtice-tü'l Kübrâ (hüü) Fâtıma Zehrâ	c a	6+5=11
(hüü) Ol Hayrû'l-Nisâ (hüü) yaktı delîli		6+5=11
(hüü) Hasan'ın aşkına (hüü) girdim meydanâ	d a	6+5=11
(hüü) Hüseyin-i Kerbelâ (hüü) yaktı delîli		6+5=11

(hüü) İmam Zeynel İmam (hüü) Bâkır-ı Câfer e a 6+5=11
(hüü) Kâzım Musa Rızâ (hüü) yaktı delîli 6+5=11

(hüü) Muhammed Tâkî'den (hüü) hem Ali Nâkî f a 6+5=11
(hüü) Hasan-ül Askerî (hüü) yaktı delîli 6+5=11

(hüü) Muhammed Mehdi-î (hüü) Sâhib-î Zaman 6+5=11
(hüü) Eşiğinde âyet (hüü) yaktı delîli g a 6+5=11

(hüü) Bilirim günâhım (hüü) hadden aşıptır h a 6+5=11
(hüü) Hünkâr-ı Evliyâ (hüü) yaktı delîli 6+5=11

(hüü) On iki İmam'dan (hüü) bu nûr *Hâtayî* ı 6+5=11
(hüü) Şîr-i Yezdân Ali (hüü) yaktı delîli a 6+5=11

**Halk Ağzı Adlandırılışı: Duvaz-ı İmam/ Duvaz
Şiir Türü: Kıt'a**

	Uyak Düzeni	Hece Sayısı
(hüü) Ali'm Hasan Hüseyin (hüü) Zeynel-i Bâkır	a a	12
(hüü) Câfer Kâzım Musa (hüü) Rıza'ya zikir	a a	11
(hüü) Tâkî Nâkî Askerî (hüü) Mehdi'ye şükür		12
(hüü) <i>İbrahim'in</i> dest-i (hüü) damanı Haydar		11

**Halk Ağzı Adlandırılışı: Duvaz-ı İmam/ Duvaz
Şiir Türü: Kıt'a**

Uyak Düzeni	Hece Sayısı
------------------------	--------------------

(hüü) Muhammed Mustafâ hem Mürtezâ'yı		8
Hatîce Fâtima (hüü) Hayrû'n-Nisâ'yı		8
(hüü) Şah Hasan Hüseyin (hüü) Zeynel-Aba'yı		8
(hüü) Bâkır Câfer Kâzım (hüü) Musa Rıza'yı		8
	a a	
(hüü) Tâkî Nâkî Askerî (hüü) Mehdi Livâ'yı		8
	a a	
(hüü) Ondört mâsum-u pâk (hüü) pîr-i sefâyı		8
(hüü) Sev bunları eyle (hüü) hem ilticâyı		8
	a a	
(hüü) Dilerse <i>Hürremi</i> derde devâyı	a a	8

İlk Duvaz-ı İmam örneğinin *Hâtayî* (Şah İsmail), ikincisinin *İbrahim* (Hacım Sultan Ocağı'ndan Âşık İbrahim) ve üçüncüsünün *Hürremi* (Veliyettin Hürrem Çelebi) mahlaslı olduğu görülmektedir. Dokuz beyitten oluşan ilk örneğin halk ağzı adlandırılışı Delil Duvaz-ı İmam'ı/ Delil Duvazı'dır. Eserin şiir türü *kasidedir* ve durak yapısı 6+5'dir. Her mısraın başına ve durak yerlerine ezgi ve söz bağlantısını sağlamak için *hüü* terennümü eklenmiştir. Aynı terennümlerin ikinci ve üçüncü örneğin icrasında da aynı şekilde yer aldığı görülmektedir.

Halk ağzı adlandırılışı Duvaz-ı İmam/ Duvaz olan ikinci örnek ise dört mısradan oluşan tek bir kıt'a görünümündedir ve şiir türü kıt'adır. 12 ve 11 hece sayısı olan mısraların durakları yoktur. Halk ağzı adlandırılışı Duvaz-ı İmam/ Duvaz olan üçüncü örnek ise dört mısradan oluşan iki kıt'a görünümündedir ve 8 hece sayısı olan mısraların durakları yoktur.

3.3.2.2 Semah Ritüeli

Miraç Okudu Cebrail [Miraçlama + Semah (Çark/ Pervaz/ Yeldirme)]

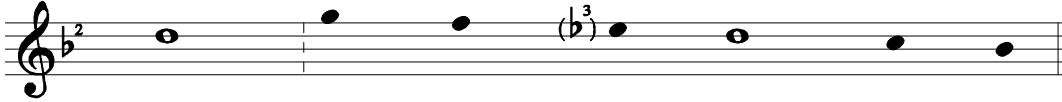
Ezgi yapısı itibariyle “Zemin”, “Meyan”, “Çark” ve “Karar” bölümlenmelerinden oluşan Miraçlama örneği, bütün bölümleri itibariyle kendi içinde bir bütünlüğe sahiptir. Eserin icrasında kullanılan üç adet çöğürden ikisi vokal icrasının bir oktav altında akortlandıkları için enstrüman icrası ile vokal icra arasında bir oktavlık bir fark bulunmaktadır.

Miraçlama örneğinin zemin ve meyan bölümlerinde yer alan ezginin ambitusu dokuz, çark bölümü ise altı ses genişliğindedir. Eserin dizileri şöyledir:

Miraçlama



Semah (Çark)



Şekil 3.5: “Miraç Okudu Cebrail” [Miraçlama + Semah (Çark)] adlı eserin dizi oluşumu

Miraçlama örneğinin “Zemin” ve “Meyan” bölümlerindeki ezgi karakteri genel olarak çıkıcı-inici bir seyre sahiptir ve ezgi bütünü içinde dizinin birinci derecesi eserin hem karar hem de güçlü perdesi olarak kullanılmaktadır. Eserin “Zemin” bölümündeki icranın ilk cümlesindeki seyrin, dizinin birinci derecesinden dört ses pestinde başlayıp önce birinci dereceye ve ardından da ikinci dereceye tırmandığı, ikinci dereceden sonra da kara indiği görülmektedir. İkinci cümledeki seyrin ise önce karar sesinin dört ses pestinden başlayarak beşinci dereceye kadar tırmandığı, sonrasında, üçüncü derecede kısa bir asma kalış yapıp ikinci derecedeki vurgunun da yardımıyla tekrar karara doğru hareket ettiği görülmektedir. “Meyan” bölümünün ilk müzik cümlesinde ise karar sesinden altıncı dereceye doğru altı ses genişliğinde bir atlamanın yapıldığı görülmektedir. Ardından, altıncı dereceden kademeli şekilde inici bir hareket izleyen seyir, ikinci derecenin çekim merkezi haline gelmesi ve ikinci dereceden altıncı dereceye yapılan karakteristik atlamalardan sonra tekrar kademeli bir inişle karar perdesine doğru hareket etmiştir. “Zemin” ve “Meyan” bölümleri boyunca devam eden bu karakteristik seyir özelliği ve varyant motifler “Çark” bölümüne kadar yinelenmiştir.

“Çark” bölümünün ilk cümlesiyle başlayan ritmik ve melodik geçki/modülasyon içerisinde eserin dizisinin ve dolayısıyla karar ve güçlü perdelerinin de değiştiği görülmektedir. Metronom değerindeki yükseliş ile icra karakterinin de tamamen değiştiği bu bölümde karar perdesi aynı zamanda güçlü vazifesi görmüş ve ikinci derece bemol üç arızası almıştır. İlk müzik cümlesinin dizinin ikinci derecesinden başladığı “Çark” bölümünün ezgisinin seyri içinde, karar perdesinden dördüncü dereceye yapılan karakteristik keskin vurgular ve dördüncü dereceden karara inen

glissandolar dikkat çekicidir. “Çark” ezgisinin sonraki cümleleri varyant motiflerle ilerlemiş ve eser keskin bir finalle ikinci derecede asılı kalarak sona ermiştir. Sahada yaptığımız derleme çalışmaları sırasında bu “Çark” örneğinde yer alan ezginin üzerine benzer güfte yapılarına sahip olan farklı şiirlerin döşendiği de tespit edilmiş ve bu ezginin bir kalıp ezgi hüvviyeti taşıdığı saptanmıştır.

Bununla birlikte, Miraçlama örneğinin “Zemin” ve “Meyan” bölümlerindeki vezinritm ve cümle ilişkisi düzenli bir görünüm sergilemektedir. Eserin bu bölümlerinde usûl 4/4'lüktür. Buna göre her bir ölçüde 8 heceli bir mısraın 4 hecesi bulunmaktadır ve bir müzik cümlesi (iki ölçü) bir mısralık edebi yapıya denk gelmektedir.

“Çark” bölümü ise 9/8'lik bir usûle sahiptir ve bu usûl yapısı (2+2+3+2) ritmik tipindedir/ düzümündedir. Buna göre her bir ölçüde 8 heceli bir mısra yer almaktadır. Bütün bu vezin-ritm ve cümle ilişkisi şöyle gösterilebilir:

Tablo 3.13: “Miraç Okudu Cebrail” [Miraçlama + Semah (Çark)] adlı eserin usûl tablosu

[Miraçlama/ Miraçname/ Miraç + Semah (Çark)]				
Miraçlama/ Usûl [= 4/4]				
4/4 [= 8 Hece/ = Cümlecik]				
Cümlecik [= Mısra/= 8 Hece]				
4/4 = 4 Hece				
4				
1		1		1
(Es)	Mi + raç	o + ku	du + Ceb	ra + il
4				
1		1		1
(Saz)	Mu+ham	med+Mus	ta+fa	ma+hi

Semah (Çark)/ Usûl [= 9/ 8 (2+2+3+2)]				
9/ 8 [= 8 Hece/ = 1. Cümlecik]				
9/ 8 = 8 Hece				
9				

2	2	3	2
Zik+ret	ti+ke	la+mul	la+hı
9/ 8 = 8 Hece			
9			
2	2	3	2
Kırk+lar	bir+şer	bet+iç	ti+ler

Miraçlama örneğinin güftesindeki müzikal formu incelediğimizde, iki ana bölümden oluşan bir yapıyla karşılaşmaktayız. Zira “Zemin” ve “Meyan” bölümlerinin yer aldığı 13. kıt’anın son mısrasına kadar olan bölümde görülen müzikal yapı bu mısradan sonra tümüyle değişmiştir. Buna göre, Miraçlama örneğinin analitik müzikal formu şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 3.14: “Miraç Okudu Cebrail” [Miraçlama + Semah (Çark)] adlı eserin analitik form tablosu

B.2) Semah Ritüeli	
Nota No.	3
Tür/ Çeşit Adı	Miraçlama/ Miraçname/ Miraç + Semah (Çark)
Güftenin İlk Mısraı	Miraç okudu Cebrâil
Güfeye Göre Müzikal Form	[(X + X ¹ +...+ X ¹¹)] + Y + [(Z + Z ¹ + Z ² + Z ³)]

<p>Eserin Analitik Formu</p>	<p>1. <i>Kit'a</i>: $X = [(a + a^1 + b + c) + (c/ \text{Tekrar} = a^1)]$</p> <p>1. Mısra: a</p> <p>2. Mısra: a^1</p> <p>3. Mısra: b</p> <p>4. Mısra: c</p> <p>4. Mısra Tekrar: $(c/ \text{Tekrar} = a^1)$</p> <p>2. <i>Kit'a</i>: $X^1 = [(b + c^1 + b + c^2) + (c^2/ \text{Tekrar} = a^1)]$</p> <p>1. Mısra: b</p> <p>2. Mısra: c^1</p> <p>3. Mısra: b</p> <p>4. Mısra: c^2</p> <p>4. Mısra Tekrar: $(c^2/ \text{Tekrar} = a^1)$</p> <p>3. <i>Kit'a</i>: $X^2 = [(d + d^1 + d^1 + c^3) + (c^3/ \text{Tekrar} = a^2)]$</p> <p>1. Mısra: d</p> <p>2. Mısra: d^1</p> <p>3. Mısra: d^1</p> <p>4. Mısra: c^3</p> <p>4. Mısra Tekrar: $(c^3/ \text{Tekrar} = a^2)$</p> <p>4. <i>Kit'a</i>: $X^3 = [(b^1 + c^1 + b^1 + c) + (c/ \text{Tekrar} = a^2)]$</p> <p>1. Mısra: b^1</p> <p>2. Mısra: c^1</p> <p>3. Mısra: b^1</p> <p>4. Mısra: c</p> <p>4. Mısra Tekrar: $(c/ \text{Tekrar} = a^2)$</p>
------------------------------	---

5. *Kit'a*: $X^4 = [(b^1 + c^2 + b + c^4) + (c^4/ \text{Tekrar} = a^1)]$

1. *Misra*: b^1

2. *Misra*: c^2

3. *Misra*: b

4. *Misra*: c^4

4. *Misra Tekrar*: $(c^4/ \text{Tekrar} = a^1)$

6. *Kit'a*: $X^5 = [(d + d^1 + d^1 + c^2) + (c^2/ \text{Tekrar} = a^1)]$

1. *Misra*: d

2. *Misra*: d^1

3. *Misra*: d^1

4. *Misra*: c^2

4. *Misra Tekrar*: $(c^2/ \text{Tekrar} = a^1)$

7. *Kit'a*: $X^6 = [(b + c^2 + b^1 + c^2) + (c^2/ \text{Tekrar} = a^1)]$

1. *Misra*: b

2. *Misra*: c^2

3. *Misra*: b^1

4. *Misra*: c^2

4. *Misra Tekrar*: $(c^2/ \text{Tekrar} = a^1)$

8. *Kit'a*: $X^7 = [(b + c^4 + b + c) + (c/ \text{Tekrar} = a^1)]$

1. *Misra*: b

2. *Misra*: c^4

3. *Misra*: b

4. *Misra*: c

4. *Misra Tekrar*: $(c/ \text{Tekrar} = a^1)$

9. *Kit'a*: $X^8 = [(d + d^1 + d^1 + c) + (c/ \text{Tekrar} = a^1)]$

1. *Misra*: d

2. *Misra*: d^1

3. *Misra*: d^1

4. *Misra*: c

4. *Misra Tekrar*: $(c/ \text{Tekrar} = a^1)$

--	--

	<p><i>10. Kit'a: X⁹ = [(b¹ + c² + b¹ + c) + (c/ Tekrar = a¹)]</i></p> <p>1. Mısra: b¹</p> <p>2. Mısra: c²</p> <p>3. Mısra: b¹</p> <p>4. Mısra: c</p> <p>4. Mısra Tekrar: (c/ Tekrar = a¹)</p> <p><i>11. Kit'a: X¹⁰ = [(b + c⁵ + b¹ + c²) + (c²/ Tekrar = a¹)]</i></p> <p>1. Mısra: b</p> <p>2. Mısra: c⁵</p> <p>3. Mısra: b¹</p> <p>4. Mısra: c²</p> <p>4. Mısra Tekrar: (c²/ Tekrar = a¹)</p> <p><i>12. Kit'a: X¹¹ = [(d + d² + d¹ + c²) + (c²/ Tekrar = a¹)]</i></p> <p>1. Mısra: d</p> <p>2. Mısra: d²</p> <p>3. Mısra: d¹</p> <p>4. Mısra: c²</p> <p>4. Mısra Tekrar: (c²/ Tekrar = a¹)</p> <p><i>13. Kit'a: Y = [(b + c¹ + b + e)]</i></p> <p>1. Mısra: b</p> <p>2. Mısra: c¹</p> <p>3. Mısra: b</p> <p>4. Mısra: e = [Semah (Çark) Başlangıcı]</p> <p><i>14. Kit'a: Z = [(e¹ + e + e + e)]</i></p> <p>1. Mısra: e¹</p> <p>2. Mısra: e 3. Mısra: e</p> <p>4. Mısra: e</p> <p><i>15. Kit'a: Z¹ = [(f + e² + e³ + e³)]</i></p> <p>1. Mısra: f</p>
--	--

2. Misra: e^2 3. Misra: e^3

4. Misra: e^3

	<p>16. <i>Kit'a</i>: $Z^2 = [(f + e^4 + e^5 + e)]$</p> <p>1. Mısra: f</p> <p>2. Mısra: e^4</p> <p>3. Mısra: e^5</p> <p>4. Mısra: e</p> <p>17. <i>Kit'a</i>: $Z^3 = [(f + e^5 + e + \{0\})]$</p> <p>1. Mısra: f</p> <p>2. Mısra: e^5</p> <p>3. Mısra: e</p> <p>4. Mısra: $\{0\}$</p>
Genel Şema	<p>$[(X + X^1 + \dots + X^{11})] + Y + [(Z + Z^1 + Z^2 + Z^3)] +$ <i>“Gülbeng” bağlantısı...</i></p>

“Zemin” ve “Meyan” bölümleri olmak üzere iki birleşik yapının bulunduğu ilk bölümün dışında bu birleşik yapılardan tamamen bağımsız bir müzikal karakter taşıyan ikinci bir bölümü daha olan Miraçlama örneğinin ilk bölümü içerisinde yer alan ezgi cümleleri, mısraların hece duraklarına paralel seyretmektedir. Ancak ikinci bölüm olan “Çark” kısmında bu durum değişkenlik göstermektedir. Her iki bölümde de ezgi cümlelerinin varyant motiflerle işlenmiş olduğu görülmektedir. Tabloda da görüldüğü gibi her bir bölümün ezgi cümleleri, kimi zaman olduğu gibi kimi zamanda küçük ezgi değişimleri ile bölümler süresince yinelenmiştir. Diğer yandan, iki bölüm arasında yer alan geçkinin/modülasyonun, bu Miraçlama örneğinin icrasında karşılaşılan karaktersitik bir yöresel özellik olduğu da tespit edilmiştir. Buna göre, Miraçlama örneğinin müzikal formu şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 3.15: “Miraç Okudu Cebrail” [Miraçlama + Semah (Çark)] adlı eserin form tablosu

Nota No.	3									
Tür/ Çeşit Adı	Miraçlama/ Miraçname/ Miraç – Semah (Çark)									
Güftenin İlk Mısrarı	Miraç okudu Cebrail									
Eserin Formu	[(A + B) + (A ¹ + B ¹) + (A ² + B ²) + (A ³ + B ³) + A ⁴] + [C]									
Zemin										
A	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	a	b	c	d	b	c	d ₁	c	d ₂	b
Meyan										
B	11		12		13		14		15	
	e		e ₁		e ₁		d ₃		b ₁	
Zemin										
A₁	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
	c ₁	d ₁	c ₁	d	b ₁	c ₁	d ₂	c	d ₄	b
Meyan										
B₁	26		27		28		29		30	
	e		e ₁		e ₁		d ₂		b	
Zemin										
A₂	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
	c	d ₂	c ₁	d ₂	b	c	d ₄	c	d	b
Meyan										
B₂	41		42		43		44		45	
	e		e ₁		e ₁		d		b	
Zemin										
A₃	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55
	c ₁	d ₂	c ₂	d	b	c	d ₅	c ₁	d ₂	b

Meyan																	
B₃	56				57				58				59				60
	e				e2				e1				d2				b
Zemin																	
A₄	61						62						63				
	c						d1						c				
Semah (Çark) = [(Melodik ve Ritmik Geçki/ Modülasyon)] + Karar																	
C	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	
	f	g	g1	g1	g1	h	ı	g2	g2	h	ı1	g1	i	h	ı1	g1	

Halk Ağız Adlandırılışı: Miraçnâme/ Miraçlama/ Miraç

Şiir Türü: Koşma

	Uyak Düzeni	Hece Durağı ve Sayısı
Miraç okudu Cebrâil		4+4=8
Muhammed Mustafâ mâh-i	a b	4+4=8
Hakk emrine oldu kail		4+4=8
Eyledi hem azmi rah-i		4+4=8
	a b	
Gaipten yandı bir çırak		4+4=8
Çünkü yakın oldu irak	c c	4+4=8
Cebrail getirdi Burak	c	4+4=8
Bindi ol Habibullahi	b	4+4=8

Burak kadem bastı arşe	d d	4+4=8
Erişti fevk ile ferşe	d b	4+4=8
Hakk kadirdir cümle işe		4+4=8
Eyledi bu gez-nigâhi		4+4=8
Bir nida erişti Hakk'dan		4+4=8
Ya Muhammed in Burak'dan	e e	4+4=8
Göz kamaşır şerer-nak'dan	e b	4+4=8
Müminlerin kıblegâhi		4+4=8
	f	
Yolda ıras'd geldi bir şir	f	4+4=8
Ya nedir bu işe tedbir	f	4+4=8
Hatemini ağzına ver	b	4+4=8
Sundu iki cihan şâhi		4+4=8
Çıktı sidr'el müntehâya		4+4=8
Erişti il-a nihâya	g g	4+4=8
Kavuştı sırrı Hüdâ'ya	g b	4+4=8
Seyretti Cemâlullahi		4+4=8
Onda gördü bir nevcivan		4+4=8
Yüzü şemsi mah-î taban		4+4=8
Cemalına oldu hayran		4+4=8
Nazar kıldı al-Allahi	h h h b	4+4=8

Sordu doksanbin kelâmı	ı	4+4=8
Hakk ile nik-i nâmı	ı	4+4=8
Bir dem eyledi ârâmı	ı	4+4=8
Bu ne sırdır ya ilahi	b	4+4=8
Gaibden geldi yeşil el	i	4+4=8
Verdi si-pare engûr asel	i	4+4=8
Ol demde gördü bir mahvel	i	4+4=8
Selmanı şey'en lillahi	b	4+4=8
Ayak üzre kalktı server	j	4+4=8
Oldu gönül gözü enver	j	4+4=8
Sır ile oldu münevver	j	4+4=8
Dedi bu hikmet ilahi	b	4+4=8
Oldu Mirâc'ın mübarek	k k	4+4=8
Hakk kıldı Kur'an tebârek	k b	4+4=8
Şanına levlâk-e levlâk		4+4=8
Padişahlar padişahı	l	4+4=8
	l	
Vardı Kırkların cemine	l	4+4=8
Oturdu Hakk makamına	b	4+4=8
Hü dedi gerçek demine		4+4=8
Dem-be dem Resulullah-î		4+4=8

Buyurdu ol nur-û vahid	m m	4+4=8
Size armağan bu tevhid	m	4+4=8
Cümlesi de oldu sacid	b	4+4=8
Zikretti kelâmullahi		4+4=8
	n n	
Kırklar bir şerbet içtiler	n b	4+4=8
Can ile baştan geçtiler		4+4=8
Cezbe-i aşka düştüler	o o o b	4+4=8
Ettiler Kırklar semahi		4+4=8
	p p p b	
Gözleri kurretü'l ay'n	r r r	4+4=8
Ali bin Hasan Hüseyin	b	4+4=8
İmam Zeynel-i Abidin		4+4=8
Güruh-u Nâci Güvâhi		4+4=8
İmam Bâkır İmam Câfer		4+4=8
Kâzım Musa Rıza Server		4+4=8
Şah Tâkî-ba Nâkî Asker		4+4=8
Muhammed Mehdi Penahı		4+4=8
Ata bahş eyle lütfundan		4+4=8
Dûr eyleme rahmetinden		4+4=8
Mahrum koyma şefaatinde		4+4=8
Geda <i>Fevzi</i> pür güvahî		4+4=8
<i>Fevzi</i> (Âşık Hüseyin Fevzi) mahlaslı Miraçlama örneğinin on yedi kıt'adan oluştuğu görülmektedir. Halk ağzı adlandırılışı Miraçnâme/Miraçlama/Miraç olan bu örneğin		

şiiir türü koşmadır ve mısraların durakları 4+4'tür. Diğer yandan, bazı mısraların hece sayılarının, müzikal cümleleri birleştirebilmek maksadıyla çeşitli hecelerin eklenmesiyle arttırıldığı da görülmektedir.

Ali'm Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır [Duvaz-ı İmam]

Ezgi yapısı itibariyle “Zemin” ve “Karar” bölümlenmelerinin bir bölüm içerisinde yer aldığı Duvaz-ı İmam örneği, 3.3.2.1 numaralı başlıkta bulunan ikinci örneğin çeşitlemesidir (b.k.z. 3.3.2.1 no.'lu başlık) ve her iki örnek te seyir özellikleri itibariyle herhangi bir fark içermemektedir. Bu Duvaz-ı İmam örneği repertuarda bulunduğu yer itibariyle *Semahlar* arasında bir bağlantı görevi üstlenmiştir. Eserin icrasında kullanılan üç adet çöğürden ikisi vokal icrasının bir oktav altında akortlandıkları için enstrüman icrası ile vokal icra arasında bir oktavlık bir fark bulunmaktadır.

Duvaz-ı İmam örneğinin ambitusu altı ses genişliğindedir. Eserin dizisi şöyledir:



Şekil 3.6: “Ali'm Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır” [Duvaz-ı İmam] adlı eserin dizi oluşumu Duvaz-ı İmam örneğinin vezin-ritm ve cümle ilişkisi şöyle gösterilebilir:

Tablo 3.16: “Ali'm Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır” [Duvaz-ı İmam] adlı eserin usûl tablosu

Duvaz-ı İmam/ Duvaz/ Duvazde					
Usûl [= 16/ 8 (3+2+3+3+2+3)]					
16/ 8 [= 7 Hece/ = 1. Cümlecik] + 16/ 8 [= 5 Hece/ = 2. Cümlecik]					
2 Cümlecik [= Cümle/ = Mısra/= 12 Hece]					
16/ 8 = 7 Hece					
8			8		
3	2	3	3	2	3
Hü	A + lim	Ha + san	Hü + se + yin	(Saz)	
16/ 8 = 5 Hece					
8			8		
3	2	3	3	2	3

Hü	Zey+ne	li+Ba	kır	(Saz)
----	--------	-------	-----	-------

16/ 8 [= 6 Hece/ = 1. Cümlecik] + 16/ 8 [= 5 Hece/ = 2. Cümlecik]					
2 Cümlecik [= Cümle/ = Mısra/= 11 Hece]					
16/ 8 = 6 Hece					
8			8		
3	2	3	3	2	3
Hü	Ca+fer	Ka+zım	Mu+sa	(Saz)	
16/ 8 = 5 Hece					
8			8		
3	2	3	3	2	3
Hü	Rı+za	ya+zi	kır	(Saz)	

Duvaz-ı İmam örneğinin analitik müzikal formu şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 3.17: “Ali’ım Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır” [Duvaz-ı İmam] adlı eserin analitik form tablosu

Nota No.	4 (Nota No. 2/2’nin Çeşitlemesi)
Tür/ Çeşit Adı	Duvaz-ı İmam/ Duvaz/ Duvazde
Güftenin İlk Mısraı	Ali’ım Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır
Güfeye Göre Müzikal Form	Y^4 (Nota No. 2/2’deki “Y” Fonksiyonu)
Eserin Analitik Formu	<p><i>Kıt’a:</i> $Y^4 = [(y^7 + y^1 + y^3 + \{0\})]$</p> <p>1. Mısra: $y^7 (c^5 + c^3)$</p> <p>2. Mısra: $y^1 (d + c^1)$</p> <p>3. Mısra: $y^3 (d^1 + c^1)$</p> <p>4. Mısra: $\{0\}$</p>
Genel Şema	<i>Güfte:</i> $[Y^4] + “Gülbeng” bağlantısı...$

Tek bölümlü olan Duvaz-ı İmam örneğinin müzikal formu şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 3.18: “Ali’ m Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır” [Duvaz-ı İmam] adlı eserin form tablosu

Nota No.	4/ (Nota No.2/ 2’deki “b” simgesi)		
Tür/ Çeşit Adı	Duvaz-ı İmam/ Duvaz/ Duvazde		
Güftenin İlk Mısraı	Ali’ m Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır		
Eserin Formu	A		
Zemin + Karar			
A	1	3	5
	b ₅	b ₆	b ₃

Halk Ağzı Adlandırılışı: Duvaz-ı İmam/ Duvaz

Şiir Türü: Kıt’a

	Uyak Düzeni	Hece Sayısı
(hüü) Ali’ m Hasan Hüseyin (hüü) Zeynel-i Bâkır	a	12
(hüü) Câfer Kâzım Musa (hüü) Rıza’ya zikir	a	11
(hüü) Tâkî Nâkî Askerî (hüü) Mehdi’ye şükür	a	12
(hüü) <i>İbrahim</i> ’in dest-i (hüü) demanı Haydar	a	11

Halk ağzı adlandırılışı Duvaz-ı İmam/ Duvaz olan bu örnek dört mısradan oluşan tek bir kıt’a görünümündedir ve şiir türü kıt’adır. 12 ve 11 hece sayısı olan mısraların durakları yoktur.

**Bugün Yasta Gördüm Zülf-ü Siyahı [Has Nenni Semahı (Ağırlama-Yürütme)],
Derdim Ondur Çün Dokuzun Diyemem Ağ Yâre Ben [Semah (Çark)]**

Ezgi yapısı itibariyle *Ağırlama* ve *Yürütme* bölümlenmeleri olan ilk Semah örneğine *Çark* bölümü olarak eklenen başka bir Semah örneği ile üç ana bölümden oluşan bu eser, kendi içinde bir bütünlük teşkil etmektedir. *Çark* bölümünde yer alan ezgi yapısının Miraçlama örneğindeki *Çark* ezgisinin çeşitlemesi olduğu görülmektedir ve

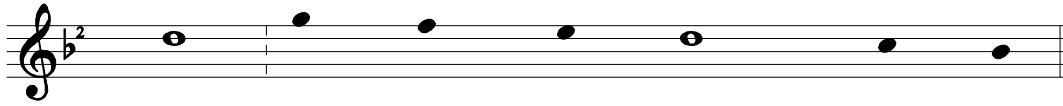
her iki *Çark* örneğinin de seyir karakterleri arasında herhangi bir fark bulunmamaktadır. Eserlerin icrasında kullanılan üç adet çöğürden ikisi vokal icrasının bir oktav altında akortlandıkları için enstrüman icrası ile vokal icra arasında bir oktavlık bir fark bulunmaktadır.

Semah örneğinin *Ağırlama* (nakarat ve zemin) bölümünde yer alan ezginin ambitusu on bir, *Yürütme* ve *Çark* bölümleri ise altı ses genişliğindedir. Eserin dizileri şöyledir:

Ağırlama



Yürütme



Çark



Şekil 3.7: “Bugün Yasta Gördüm Zülf-ü Siyahı” [Has Nenni Semahı (Ağırlama-Yürütme)], “Derdim Ondur Çün Dokuzun Diyemem Ağ Yâre Ben” [Semah (Çark)] adlı eserlerin dizi oluşumu Semah örneğinin *Ağırlama* bölümündeki ezgi genel olarak inici-çıkıcı bir seyre sahiptir ve ezgi bütünü içinde dizinin beşinci derecesi eserin güçlü perdesi olarak kullanılmaktadır. Eserin *Ağırlama* bölümündeki icranın ilk cümlesindeki (*nakarat*) seyrin dizinin yedinci derecesinden başlayarak sekizinci dereceye kadar tırmandığı ve dokuzuncu dereceye çarpma yaparak kademeli şekilde önce güçlüye doğru bir iniş yaptığı görülmektedir. Güçlüde yaptığı kısa vurgudan sonra tekrar yedinci dereceye tırmanan seyir, pest sahaya doğru inici bir hareketle üçüncü dereceye kadar genişlemiş ve güçlünün de yardımıyla kademeli bir şekilde karar doğru ilerlemiştir. İkinci cümlede (*Zemin*) yer alan seyirde ise önce yedinci dereceden başlayarak güçlüye doğru karakteristik inişler yapılmış ve bu varyant motiflerin devamında güçlüde kısa bir asma kalış gösterilmiştir. Ardından, güçlü ile yedinci derece arasında yapılan atlamalı hareketlerle yinelenen seyir dördüncü derecenin çekim merkezi haline gelmesi ile karar doğru ilerlemiştir. Eserin bu bölümünde yinelenen bu seyir özelliği *Yürütme* bölümüne kadar varyant motiflerle ve aynı çarpmalarla devam etmiştir.

Semah örneğinin *Yürütme* bölümündeki ezgi ise genel olarak çıkıcı-inici bir seyre sahiptir ve ezgi bütünü içinde dizinin birinci derecesi eserin hem güçlü hem de karar perdesi olarak kullanılmaktadır. *Ağırlama* bölümünün hemen ardından başlayan bu bölümdeki ezgi içerisinde, karakteristik bir ritmik ve melodik geçki/modülasyon ile icra üslubu tamamıyla değişmiştir. Böylece, karar perdesi bir önceki dizinin dördüncü derecesi haline gelmiştir. Bu bölümdeki ilk müzik cümlesi karar sesinin üç ses pestinden başlamış ve karar sesine doğru hareket ederek bu ekseninde yapılan sık vurgularla devam etmiştir. İkinci dereceden üçüncü dereceye yapılan çarpmaların, karar sesinden dördüncü dereceye yapılan atlamaların ve yeden sesinin sıkça vurgulanmasının göze çarptığı varyant motiflerle devam eden bu seyir, karara kadar benzer şekilde yinelenmiştir.

Semah örneğinin *Yürütme* bölümünün hemen ardından başlayan *Çark* bölümündeki ezgi, genel olarak düz bir seyre sahip olmakla birlikte kısa süreli bir inici-çıkıcı seyir özelliği de taşımaktadır. Bu bölümdeki ezgi içerisinde, karakteristik bir ritmik ve melodik geçki/modülasyon ile icra üslubu tekrar değişmiştir. Ezgi bütünü içinde dizinin birinci derecesi eserin hem güçlü hem de karar perdesi olarak kullanılmaktadır ve bu ses bir önceki Semah örneğinin karar sesiyle aynıdır. Eserin bu bölümündeki ilk müzik cümlesi ikinci derecedeki bemol üç arızasının yer aldığı perdeden başlamış ve ardından hemen karara inmiştir. Devamında dördüncü dereceye ani ve keskin bir çıkış yapılmış, bu vurgudan sonra tekrar karar ekseninde hareket edilmiştir. Karar perdesinden dördüncü dereceye yapılan bu karakteristik keskin vurgular ve dördüncü dereceden karara inen glissandolar dikkat çekicidir. *Çark* ezgisinin sonraki cümleleri varyant motiflerle ilerlemiş ve eser keskin bir finalle ikinci derecede asılı kalarak sona ermiştir.

Bununla birlikte, Semah örneklerinin vezin-ritm ve cümle ilişkisi düzensiz bir görünüm sergilemektedir. Zira ilk eserin *Ağırlama* bölümündeki usûl, nakarat kısmında 7/8 (2+2+3), zemin kısmında 9/8 (2+2+3+2), *Yürütme*'de ise 12/8 (3+3+3+3)'lik bir yapıya sahiptir. İkinci eserde ise (*Çark* bölümü) usûl 9/8 (2+2+3+2)'lik bir yapıya sahiptir. Bütün bu vezin-ritm ve cümle ilişkisi şöyle gösterilebilir:

Tablo 3.19: “Bugün Yasta Gördüm Zülf-ü Siyahı” [Has Nenni Semahı (Ağırlama-Yürütme)], “Derdim Ondur Çün Dokuzun Diyemem Ağ Yâre Ben” [Semah (Çark)] adlı eserlerin usûl tabloları

Semah [Has nenni Semahı (Ağırlama)]		
<i>Nakarât</i> -Usûl [= 7/ 8 (2+2+3)] + <i>Zemin</i> -Usûl [= 9/ 8 (2+2+3+2)]		
<i>Nakarât</i> = 7/ 8 [= 7 Hece/ = 1. Cümlecik] + 7/ 8 [= 5 Hece/ = 2. ve 3. Cümlecik]		
7/ 8 = 7 Hece		
7		
2	2	3
Nen+ni+de	ne+ni	nen+ni
7/ 8 = 5 Hece		
2	2	3
Dost+nen	ni	nen+ni
Has+nen	ni	nen+ni

Zemin = 9/ 8 [= 6 Hece/ = 1. Cümlecik] + 9/ 8 [= 5 Hece/ = 2. Cümlecik]			
2 Cümlecik [= Cümle/ = Mısra/= 11 Hece]			
9/ 8 = 6 Hece			
9			
2	2	3	2
Bu+gün+yas+ta	gör+düm	(Saz)	
9/ 8 = 5 Hece			
9			
2	2	3	
Zül+fû+si	ya+hı	(Saz)	

Semah [Has Nenni Semahı (Yürütme)]	
Usûl [= 12/ 8 (3+3+3+3)]	

12/ 8 = 6 Hece			
12			
3	3	3	3
Se+nin	aşk+u	cun+dan	
12/ 8 = 5 Hece			
12			
3	3	3	3
o+da	yan+dım	men	(Saz)

Semah [Derdim ondur çün dokuzun diyemem ağ yâre ben (Çark)]			
Usûl [= 9/ 8 (2+2+3+2)]			
9/ 8 [= 8 Hece/ = 1. Cümlecik] + 9/ 8 [= 7 Hece/ = 1 Cümlecik]= 1 Mısra			
9/ 8 = 8 Hece			
9			
2	2	3	2
Der+dim	on+dur	çün+do	ku+zun
9/ 8 = 7 Hece			
9			
2	2	3	2
di	ye+mem	ağ+ya	re+ben

Semah örneklerinin güftelerindeki müzikal formu incelediğimizde, üç ana bölümden oluşan bir yapıyla karşılaşmaktayız. Ters kuple mantığıyla hareket eden ilk yapı içerisinde bir nakarata bir kıt'a bağlanmış ve bu şekilde üç tane bölüm oluşturulmuştur. İkinci bölümde ise bir nakarat ve iki kıt'a yapısının olduğu görülmektedir. Üçüncü ve son bölümde başka bir semah örneği yer aldığı için güfteye bağlı müzikal form tamamıyla değişmiştir. Buna göre, Semah örneklerinin analitik müzikal formu şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 3.20: “Bugün Yasta Gördüm Zülf-ü Siyahı” [Has Nenni Semahı (Ağırlama-Yürütme)], “Derdim Ondur Çün Dokuzun Diyemem Ağ Yâre Ben” [Semah (Çark)] adlı eserlerin analitik form tablosu

Nota No.	5
Tür/ Çeşit Adı	1) Semah [Has Nenni Semahı (Ağırlama + Yürütme)] 2) Semah (Çark)/ (Nota No. 3’deki Çark Bölümünde Yer Alan Kalıp Ezginin Çeşitlemesi)
Güftenin İlk Mısraı	1) Bugün yasta gördüm zülf-ü siyahı 2) Derdim ondur çün dokuzun diyemem ağ yara ben
Güfteye Göre Müzikal Form	[<i>Ağırlama</i> = Z+A+Z+A+Z+A] + Z + [<i>Yürütme</i> = B+B ¹] + [<i>Çark</i> = C+C ¹ +C ²]

Eserin Analitik Formu	<p>1. Semah (Has Nenni Semahı)</p> <p><i>Ağırlama...</i></p> <p><i>Nakarat:</i> $Z = [(i + j + l) + (k = \text{bağlantı/ kodetta})]$</p> <p><i>1. Kit'a:</i> $A = [(d + e + e^1 + f)]$</p> <p>1. Mısra: $d [(m + n) + (n / \text{Tekrar} = n)]$</p> <p>2. Mısra: $e [(o + (t = \text{terennüm/ dost dost}) + ö)]$</p> <p>3. Mısra: $e^1(p + ö)$</p> <p>4. Mısra: $f(r + s)$</p> <p><i>Nakarat:</i> $Z = [(i + j + l) + (k = \text{bağlantı/ kodetta})]$</p> <p><i>2. Kit'a:</i> $A = [(d + e + e^1 + f)]$</p> <p>1. Mısra: $d [(m + n) + (n / \text{Tekrar} = n)]$</p> <p>2. Mısra: $e [(o + (t = \text{terennüm/ dost dost}) + ö)]$</p> <p>3. Mısra: $e^1(p + ö)$</p> <p>4. Mısra: $f(r + s)$</p> <p><i>Nakarat:</i> $Z = [(i + j + l) + (k = \text{bağlantı/ kodetta})]$</p> <p><i>3. Kit'a:</i> $A = [(d + e + e^1 + f)]$</p> <p>1. Mısra: $d [(m + n) + (n / \text{Tekrar} = n)]$</p> <p>2. Mısra: $e [(o + (t = \text{terennüm/ dost dost}) + ö)]$</p> <p>3. Mısra: $e^1(p + ö)$</p> <p>4. Mısra: $f(r + s)$</p>
-----------------------	--

	<p><i>Nakarat: Z = [(i + j + l) + (k = bağlantı/ kodetta)]</i></p> <p><i>Yürütme...</i></p> <p>4. <i>Kit'a: B = [(g + g¹ + g² + g¹ + g³)]</i></p> <p>1. Mısra: g (u + ü)</p> <p>2. Mısra: g¹ (u¹ + ü¹)</p> <p>3. Mısra: g² (u¹ + ü²)</p> <p>4. Mısra: g¹ (u¹ + ü¹)</p> <p>4. Mısra/ Tekrar: g³ (u² + ü¹)</p> <p>5. <i>Kit'a: B¹ = [(h + g³ + g⁴ + g⁵ + g⁶)]</i></p> <p>1. Mısra: h (v + w)</p> <p>2. Mısra: g³ (u² + ü²)</p> <p>3. Mısra: g⁴ (u³ + ü³)</p> <p>4. Mısra: g⁵ (u⁴ + ü³)</p> <p>4. Mısra/ Tekrar: g⁶ (u⁵ + ü¹)</p> <p>2. <i>Semah</i></p> <p><i>Çark...</i></p> <p>1. <i>Beyit: C = [(1 + 1¹)]</i></p> <p>1. Mısra: 1 (x + x)</p> <p>2. Mısra: 1¹ (y + x¹)</p> <p>2. <i>Beyit: C¹ = [(1² + 1³)]</i></p> <p>1. Mısra: 1² (z + x²)</p> <p>2. Mısra: 1³ (x + x¹)</p> <p>3. <i>Beyit: C² = [(1⁴ + 1⁵)]</i></p> <p>1. Mısra: 1⁴ (Σ + x)</p> <p>2. Mısra: 1⁵ (x³ + {0})</p>
Genel Şema	<p>[<i>Ağırlama = Z+A+Z+A+Z+A</i>] + Z +</p> <p>[<i>Yürütme = B+B¹</i>] + [<i>Çark = C+C¹+C²</i>] +</p> <p><i>“Gülbeng” bağlantısı...</i></p>

Ağırlama (Nakarat ve Zemin), *Yürütme* ve *Çark* bölümleri olmak üzere üç birleşik yapının bulunduğu bu Semah örneğinin birinci ve ikinci bölümlerinde yer alan ezgi cümleleri, mısraların hece duraklarına paralel seyretmektedir. Ancak üçüncü bölümde yani *Çark* kısmında bu durum değişkenlik göstermektedir. Her iki bölümde de ezgi cümlelerinin varyant motiflerle işlenmiş olduğu görülmektedir. Tabloda da görüldüğü gibi her bir bölümün ezgi cümleleri, kimi zaman olduğu gibi kimi zamanda küçük ezgi değişimleri ile bölümler süresince yinelenmiştir. Diğer yandan, bölümler arasında yer alan geçkilerin/modülasyonların, söz konusu örneklerin icrasında karşılaşılan karakteristik bir yöresel özellik olduğu da görülmektedir. Buna göre, Semah örneklerinin müzikal formu şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 3.21: “Bugün Yasta Gördüm Zülf-ü Siyahı” [Has Nenni Semahı (Ağırlama-Yürütme)], “Derdim Ondur Çün Dokuzun Diyemem Ağ Yâre Ben” [Semah (Çark)] adlı eserlerin form tabloları

Nota No.	5									
Tür/ Çeşit Adı	Semah									
Güftenin İlk Mısraı	1) Bugün yasta gördüm zülf-ü siyahı 2) Derdim ondur çün dokuzun diyemem ağ yara ben									
Eserin Formu	A + B + C									
Ağırlama = [(Nakarat + Zemin) = (Ritmik Geçki/ Modülasyon)]										
A	1	4	5	8	10	12	14	17	18	21
	a	Kod.	b	c	c ₁	d	a	Kod. ¹	b	c
	23	25	27	30	31	34	36	38	40	43
	c ₁	d	a	Kod. ²	b	c	c ₁	d	a	Kod. ²
Yürütme = [(Melodik ve Ritmik Geçki/ Modülasyon)]										

B	44	46	48	50	52					
	e	e1	e2	e1	e3					
	54	56	58	60	62					
	f	e4	e5	e6	e7					
Çark = [(Melodik ve Ritmik Geçki/ Modülasyon)] + [Karar]										
C	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73
	g	h	h1	h2	ı	i	h	h2	ı	i1
	74									
	h2									

Halk Ağı Adlandırılışı: Has Nenni Semahı/ Nenni

Şiir Türü: Nakarathlı Koşma

**Uyak
Düzeni** **Hece Durağı
ve Sayısı**

Nenni de nenni neni

Dost nenni nenni

Has nenni neni

Bugün yasta gördüm zülf-ü siyahı	a	6+5 = 11
Gülmedi sultanım bilmem ne haldir	b	6+5 = 11
Halim arz eyledim bile ahvalim	c	6+5 = 11
Sormadı sultanım bilmem ne haldir	b	6+5 = 11

Nenni de nenni neni

Dost nenni nenni

Has nenni neni

O sultanı âşıklardan sorarım	d	6 + 5 = 11
Bugün dünya yarın ahret ararım	d	6 + 5 = 11
Aşkına kıldığım sabrı kararım	d	6 + 5 = 11
Kalmadı sultanım bilmem ne haldir	b	6 + 5 = 11

Nenni de nenni neni

Dost nenni nenni

Has nenni neni

O sultandır hayr işlerin sebebi	e	6 + 5 = 11
---------------------------------	---	------------

Alnının nurunda gördüm habibi	e	6 + 5 = 11
Yaralara merhem saran tabibi	e	6 + 5 = 11
Sarmadı sultanım bilmem ne haldır	b	6 + 5 = 11

Nenni de nenni neni

Dost nenni nenni

Has nenni neni

Senin aşk ucundan od'a yandım men	f	6 + 5 = 11
Men öldürüp etme ara yerde kan	f	6 + 5 = 11
Gözlerimde fer yok dizimde derman	f	6 + 5 = 11
Kalmadı sultanım bilmem ne haldi	b	6 + 5 = 11

<i>Veli'm</i> hü der aklım başımdan gitti	g	6 + 5 = 11
Sağlığında beni salacak etti	g	6 + 5 = 11
Cenazen kılarım deyi vaad etti	g	6 + 5 = 11
Kılmadı sultanım bilmem ne haldir	b	6 + 5 = 11

Halk Ağızı Adlandırılışı: Semah/ Çark

Şiir Türü: Divan

Uyak

	Düzeni	Hece Durağı ve Sayısı
Derdim ondur çün dokuzun diyemem ağ yara ben	x	8+7 = 15
Sekizinde kaldı aklım yedide avare ben	x	8+7 = 15
Çün altısı bende ise beşte çekmenem elem	y	8+7 = 15
Dörtde Hüda'm lütfeylerse üçte bulam çare ben	x	8+7 = 15

Der *Nesimi* çün bu gönül ikiden hali değil z 8+7 = 15

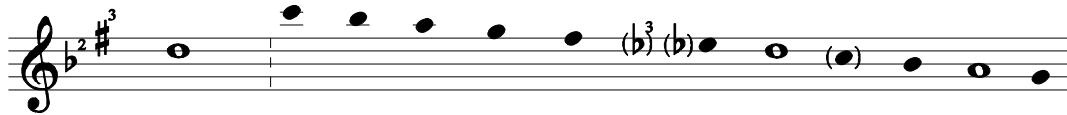
Onun için gece gündüz yalvarırım bire ben x 8+7 = 15
Veli mahlaslı ilk Semah örneğinin dört nakarat ve beş kıt'adan oluştuğu görülmektedir.
Halk ağzı adlandırılışı Has Nenni Semahı/ Nenni olan bu örneğin şiir türü *Nakaratlı Koşmadır* ve mısraların durakları 6+5'dir.

Nesimi mahlaslı ilk Semah örneğinin ise üç beyitten oluşan bir edebi yapı olduğu görülmektedir. Edebi türü *Divan* görünümünde olan eserin halk ağzında adlandırılışı Semah/Çark'dır ve her mısraında 8+7'lik 15 hece bulunmaktadır.

Hakk Muhammed Ali Dostum [Tevhid]

Ezgi yapısı itibariyle “*Zemin*”, “*Meyan*” ve “*Karar*” bölümlenmelerinden oluşan Tevhid örneği, tek bir *güfte* ezgisinden oluşan bir bütündür. Eserin icrasında kullanılan üç adet çöğürden ikisi vokal icrasının bir oktav altında akortlandıkları için enstrüman icrası ile vokal icra arasında bir oktavlık bir fark bulunmaktadır.

Tevhid ezgisinin ambitusu on bir ses, karar bölümünde yer alan serbest kısmın ise on iki ses genişliğindedir. Ezginin dizileri şöyledir:



Şekil 3.8: “Hakk Muhammed Ali Dostum” [Tevhid] adlı eserin dizi oluşumu

Ezgi, genel olarak inici-çıkıcı bir seyre sahiptir ve ezgi bütünü içinde dizinin dördüncü derecesi eserin güçlüsü perdesi olarak kullanılmaktadır. Eserin nakarat bölümündeki icrada yer alan ilk müzik cümlesinin seyri, dizinin yedeninden başlamıştır. Ardından, önce karar perdesinde kısa süreli vurgularla ve sonrasında güçlü perdesinin de yardımıyla üçüncü dereceye doğru hareket edilmiş, tekrar beşinci derece vurgulanmış ve ikinci derece çekim merkezi olarak kalmıştır. İkinci derecenin vurgulanmasından sonra ise karar hissi uyandırılmış, böylece bu karakteristik motiflerin devamında kademeli bir şekilde karara doğru inilmiştir. Sonraki cümlede güçlünün de yardımıyla beşinci dereceye kısa bir vurgu yapılmış ve üçüncü derece çekim merkezi haline dönüşmüştür. Bu bağlantıyla tekrar güçlü perdesine geçilmiş ve beşinci dereceye çıktıktan sonra karara doğru kademeli şekilde bir iniş gerçekleştirilmiştir. Üçüncü müzik cümlesinde, güçlünün ardından vurgulanan ikinci derece kalışları ile karar gidilmiş ve zemin bölümüne geçişte karardan yedinci dereceye bir atlama yapılmıştır. Yedinci derecenin ardından inilen beşinci derecede ısrarlı bir kalış sergilenmiş ve güçlüye inildikten sonra beşinci derece bemol üç arızası alarak küçük bir çeşni yapılmıştır. Bu çeşniden sonra ise tekrar çekim merkezi haline gelen üçüncü dereceden güçlüye geçilmiş ve üçüncü derece ölçü sonlarında bağlantı noktası olarak kullanılmıştır. Eserin “*Zemin*” bölümü boyunca kendini tekrarlayan bu nakarat ve zemin ilişkisi, “*Meyan*” bölümüne kadar varyant motiflerle ve benzer seyir özellikleri ile yinelenmiştir.

Eserin “*Meyan*” bölümündeki seyir, altıncı dereceden başlayarak önce sekizinci sonra da dokuzuncu dereceye kadar karakteristik bir tırmanış sergilemiş ve tekrar kademeli bir şekilde karara doğru inilmiştir. Bu cümle yapısı ikinci kez tekrarlanmış, eser boyunca bu seyir özelliği varyant motiflerle ve benzer vurgularla devam ettirilmiştir. Eserin bu bölümünde yapılan beş ses genişliğindeki atlamalar, karakteristik çarpmalar ve glissandolar dikkat çekicidir.

Eserin son bölümünde ise dokuzuncu dereceden onuncu dereceye çıkan ve kısa bir kalış sergileyen saz icrasının ardından ikinci ve üçüncü derecelerin ardı ardına resitatif bir üslupla vurgulandığı görülmektedir. İkinci derecenin çekim merkezi olduğu bu cümlede yumuşak karakterli bir inişle ikinci dereceden karar sesinin iki ses pestine

kadar inilmiş ve yedenin de yardımıyla karara doğru bir yıkılma (*morendo*) gerçekleştirilmiştir.

Bununla birlikte, Tevhid örneğindeki, vezin-ritm ve cümle ilişkisi değişken bir görünüm sergilemektedir. Zira ilk müzik cümlesinin her bir ölçüsünde yer alan hece sayısı ile ikinci müzik cümlesinin ölçülerindeki hece sayıları bazı hecelerin uzatılması bazılarında kısa tutulması veya mısralardaki hece sayılarının değişikliği sebebiyle birbirine eşit değildir. Eser 4/4'lük bir usûle sahiptir. Bu yapı şöyle gösterilebilir:

Tablo 3.22: "Hakk Muhammed Ali Dostum" [Tevhid] adlı eserin usûl tablosu

Tevhid				
Usûl [= 4/4]				
Nakarat = 4/4 [= 7 Hece/ = Cümlecik] + 4/4 [= 8 Hece/ = Cümlecik] + 4/4 [= 7 Hece/ = Cümlecik]				
4/4 = 7 Hece				
4				
1	1	1	1	
Al+lah	Al+lah	il+lal	lah	(Saz)
La+i	la+he	il+lal	lah	(Saz)
4/4 = 8 Hece				
4				
1	1	1	1	
A+li+mür	şid+gü	zel+şa	hım	(Saz)
Ce+ma+lul	lah+Re	su+lal	lah	
4/4 = 7 Hece				

4				
1	1	1	1	
La+i	la+he	il+lal	lah	(Saz)

Zemin = 4/4 [= 8 Hece/ = Cümlecik = Mısra] / 4/4 [= 9 Hece/ = Cümlecik = Mısra]				
4/4 = 8 Hece				
4				
1	1	1	1	
Hakk+Mu+ham	med+A	li+dos	tum	
Ke+rem+kıl	mak+si	ze+gel	di	(Saz)
4/4 = 9 Hece				
4				
1	1	1	1	
Ha+ri+ci+ler	Man+su	ru+as	tı	(Saz)
Meyan= 4/4 [=8 Hece/= Cümlecik= Mısra]/4/4 [= 5 Hece/= Cümlecik=Terennüm]				
4/4 = 8 Hece				
4				
1	1	1	1	
Şi+mir+mer	van+kar	şı+gel	di	
4/4 = 5 Hece				
4				

1	1	1	½	½
Dost	dost	dost+kur	ban	(Saz)
Karar/ Yıkılma [Serbest]				

Tevhid örneğinin güftesindeki müzikal formu incelediğimizde, üç ana bölümden oluşan bir yapıyla karşılaşmaktayız. Ters kuple mantığıyla hareket eden bölümlerin içerisinde “*Zemin*” kısmı olarak değerlendirebileceğimiz ilk bölüm bir nakarat ve iki kıt’adan, “*Meyan*” bölümü olarak kabul edebileceğimiz ikinci bölüm üç benzer kısımdan (bir nakarat iki kıt’a), “*Karar*” bölümü olan son kısım ise bir nakarat ve bir kıt’adan oluşmaktadır. Buna göre, Tevhid örneğinin analitik müzikal formu şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 3.23: “Hakk Muhammed Ali Dostum” [Tevhid] adlı eserin analitik form tablosu

Nota No.	6
Tür/ Çeşit Adı	Tevhid
Güftenin İlk Mısraı	Hakk Muhammed Ali Dostum
Güfteye Göre Müzikal Form	[(<i>Zemin</i> = Z + V + V ¹) + (<i>Meyan</i> = Z + W + X) + (<i>Meyan</i> = Z + W ¹ + X ¹) + (<i>Meyan</i> = Z + W ² + X ²) + Z + (Y = <i>Yığılma/ Karar</i>)]

Eserin Analitik Formu	<p><i>Nakarat: Z = [(a + b + c + b¹ + b)]</i></p> <p>1. <i>Kit'a: V = [(d + c¹ + c² + b²) + (b²/ Tekrar = b³)]</i></p> <p>1. Mısra: d</p> <p>2. Mısra: c¹</p> <p>3. Mısra: c²</p> <p>4. Mısra: b²</p> <p>4. Mısra Tekrar: (b²/ Tekrar = b³)</p> <p>2. <i>Kit'a: V¹ = [(d¹ + c³ + c⁴ + b⁴) + (b⁴/ Tekrar = b³)]</i></p> <p>1. Mısra: d¹</p> <p>2. Mısra: c³</p> <p>3. Mısra: c⁴</p> <p>4. Mısra: b⁴</p> <p>4. Mısra Tekrar: (b⁴/ Tekrar = b³)</p> <p><i>Nakarat: Z = [(a + b + c + b¹ + b)]</i></p> <p>3. <i>Kit'a: W = [2(e + t) + c⁵ + b² + (b²/ Tekrar = b³)]</i></p> <p>1. Mısra: e + (t = terennüm/ dost dost dost kurban)</p> <p>2. Mısra: e + (t = terennüm/ pir pir pir kurban)</p> <p>3. Mısra: c⁵</p> <p>4. Mısra: b²</p> <p>4. Mısra Tekrar: (b²/ Tekrar = b³)</p>
-----------------------	---

	<p>4. <i>Kit'a</i>: $X = [(f + b^5 + c^6 + b^6) + (b^6/ \text{Tekrar} = b^5)]$</p> <p>1. Mısra: f</p> <p>2. Mısra: b^5</p> <p>3. Mısra: c^6</p> <p>4. Mısra: b^6</p> <p>4. Mısra Tekrar: $(b^6/ \text{Tekrar} = b^5)$</p> <p><i>Nakarat</i>: $Z = [(a + b + c + b^1 + b)]$</p> <p>5. <i>Kit'a</i>: $W^1 = [e + t + e^1 + t + c^5 + b^6 + (b^6/ \text{Tekrar} = b^5)]$</p> <p>1. Mısra: $e + (t = \text{terennüm/ dost dost dost kurban})$</p> <p>2. Mısra: $e^1 + (t = \text{terennüm/ pir pir pir kurban})$</p> <p>3. Mısra: c^6</p> <p>4. Mısra: b^6</p> <p>4. Mısra Tekrar: $(b^6/ \text{Tekrar} = b^5)$</p> <p>6. <i>Kit'a</i>: $X^1 = [(f^1 + b^5 + c^6 + b^7) + (b^7/ \text{Tekrar} = b^5)]$</p> <p>1. Mısra: f^1</p> <p>2. Mısra: b^5</p> <p>3. Mısra: c^6</p> <p>4. Mısra: b^7</p> <p>4. Mısra Tekrar: $(b^7/ \text{Tekrar} = b^5)$</p> <p><i>Nakarat</i>: $Z = [(a + b + c + b^1 + b)]$</p> <p>7. <i>Kit'a</i>: $W^2 = [2(e^2 + t) + c^6 + b^6 + (b^6/ \text{Tekrar} = b^3)]$</p> <p>1. Mısra: $e^2 + (t = \text{terennüm/ dost dost dost kurban})$</p> <p>2. Mısra: $e^2 + (t = \text{terennüm/ pir pir pir kurban})$</p> <p>3. Mısra: c^6</p> <p>4. Mısra: b^6</p> <p>4. Mısra Tekrar: $(b^6/ \text{Tekrar} = b^3)$</p> <p>8. <i>Kit'a</i>: $X^2 = [(f^2 + b^5 + c^7 + b^6) + (b^6/ \text{Tekrar} = b^8)]$</p> <p>1. Mısra: f^2</p> <p>2. Mısra: b^5</p> <p>3. Mısra: c^7</p>
--	---

4. Misra: b^6

4. Misra Tekrar: (b^6 / Tekrar = b^8)

	<p><i>Nakarat: Z = [(a + b + c + b¹ + b)] + köprü...</i></p> <p>9. <i>Kit'a: Y = [(g + g¹ + g² + h) = Serbest...</i></p> <p>1. Mısra: g</p> <p>2. Mısra: g¹</p> <p>3. Mısra: g²</p> <p>4. Mısra: h</p>
Genel Şema	<p>[(Zemin = Z + V + V¹) + (Meyan = Z + W + X) + (Meyan = Z + W¹ + X¹) + (Meyan = Z + W² + X²) + Z + (Y = Yığılma/ Karar)] + “Gülbeng” bağlantısı + “On İki Hizmet” ritüelleri sırasıyla devam eder.</p> <p>Bu ritüellerin sona ermesinden sonra, “Cem”i yöneten “Dede”nin veya “Baba”nın okuyacağı son “Gülbeng” ile “Cem” ibadeti sona ermiş-mühürlenmiş- olur.</p>

Üç ana bölümden oluşan Tevhid örneğinde yer alan ezgi cümleleri, mısraların hece duraklarına paralel seyretmektedir ve bu cümleler eser boyunca varyant motiflerle işlenmiştir. Tabloda da görüldüğü gibi her bir bölümün ezgi cümleleri, kimi zaman olduğu gibi kimi zamanda küçük ezgi değişimleri ile bölümler süresince yinelenmiştir. Buna göre, Tevhid örneğinin müzikal formu şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 3.24: “Hakk Muhammed Ali Dostum” [Tevhid] adlı eserin form tablosu

Nota No.	6
Tür/ Çeşit Adı	Tevhid
Güftenin İlk Mısraı	Hakk Muhammed Ali dostum
Eserin Formu	A + B + B ¹ + B ² + C
Nakarat + Zemin	

A	1	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	
	Nakarat	a	b	b ₁	c	c ₁	a ₁	b ₂	b ₃	c	c ₁	
Nakarat + Meyan												
B	16	21	23	25	26	27	28	29	30	31	32	
	Nakarat	d	d ₁	b ₄	c	c ₁	e	c ₂	b ₅	c ₃	c ₂	
Nakarat + Meyan												
B₁	33	38	40	42	43	44	45	46	47	48	49	
	Nakarat	d ₁	d ₂	b ₁	c	c ₂	e ₁	c ₂	b ₅	c ₄	c ₂	
Nakarat + Meyan												
B₂	50	55	57	59	60	61	62	63	64	65	66	
	Nakarat	d ₃	d ₃	b ₁	c	c ₁	e ₂	c ₂	e ₃	c	c ₅	
Karar/ Yıkılma												
C	67						72					
	Nakarat						g					

Halk Ağı Adlandırılışı: Tevhid

Şiir Türü: Nakaratlı Koşma Tarzı Hece Semai

**Uyak
Düzeni**

**Hece Durağı ve
Sayısı**

Allah Allah illallah

Lâ ilahe illallah

Ali mürşit güzel şahım

Cemalullah Resulallah

Lâ ilahe illallah

Hakk Muhammed Ali dostum		4+4=8
Kerem kılmak size geldi		4+4=8
Hariciler Mansur'u astı		4+4=8
Nesimi'yi yüze geldi		4+4=8
Fatmana firKate düştü		4+4=8
Uçmak kapıların açtı		4+4=8
İmam Hasan zehir içti		4+4=8
Münafıktan ceza geldi		4+4=8

Allah Allah illallah	a b c b	
Lâ ilahe illallah		
Ali mürşit güzel şahım	d d	
Cemalullah Resulallah	d b	
Lâ ilahe illallah		
şimir mervan karşı geldi		4+4=8
Kerbelâ al kanla doldu		4+4=8
şah Hüseyin şehid oldu		4+4=8
Yezitlerden ceza geldi		4+4=8
Aktı imamların kanı	e e	4+4=8
İmam Zeynel mürvet kânı	e b	4+4=8
Ana rahminde zindanı	f f f	4+4=8
Levhi kalem yaza geldi	b	4+4=8

Allah Allah illallah

Lâ ilahe illallah

Ali mürşit güzel şahım

Cemalullah Resulallah

Lâ ilahe illallah

Ol münafık yüzü kara	g	g	4+4=8
Kastetti İmam Bakır'a	g	b	4+4=8
Emretti imam Cafer'e			4+4=8
Denizi yutmağa geldi	h	h	4+4=8
	h	b	
Didar gözleri gözümden			4+4=8
Sevdası gitmez özümden			4+4=8
İmam Musa'yı kazımdan			4+4=8
İmam Ali rıza geldi			4+4=8

Allah Allah illallah

Lâ ilahe illallah

Ali mürşit güzel şahım

Cemalullah Resulallah

Lâ ilahe illallah

Taki'nin darına durduk			4+4=8
Naki'ye can feda kıldık			4+4=8
Özümüzden sitem sürdük			4+4=8
Can cesetten taze geldi			4+4=8

i i i

Hasan-ül askeri sensin	b	4+4=8
Erenlere mihr-i kansın		4+4=8
Mehd'yi sahip zamansın		4+4=8
Ali'el Mürteza geldi		4+4=8

Allah Allah illallah

Lâ ilahe illallah

Ali mürşit güzel şahım

j j j

Cemalullah Resulallah

b

Lâ ilahe illallah

<i>Hüseyin'im der yara neden</i>		4+4=8
Yaralandık çare neden		4+4=8
Konan göçtü bu haneden		4+4=8
Şimdi sıra bize geldi		4+4=8

Hüseyin (Âşık Hüseyin Fevzi) mahlaslı Tevhid'in şiiri beş nakarat ve dokuz kıt'adan oluşan bir edebi yapıya sahiptir. Halk ağzı adlandırılışı Tevhid olan bu eserin şiir türü *Nakarathı Koşma Tarzı Hece Semai*'dir ve durak yapısı 4+4'dür.

ŞANLIUREFA İLİ KISAS YÖRESİ MUHABBET "CEM"İ

A) BALIM SULTAN MUHABBETİ'NDE/RİTÜELİ'NDE İCRA EDİLEN REPERTUAR UNSURLARI

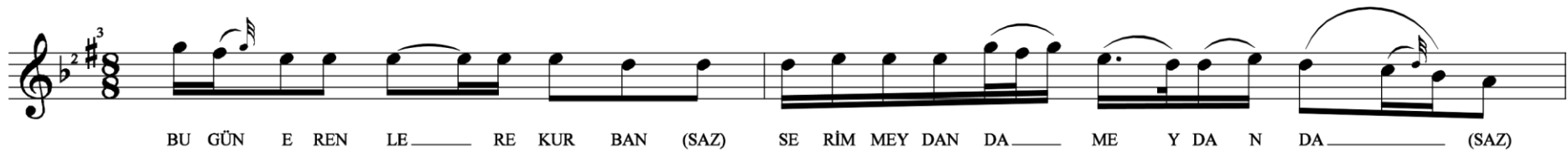
Nota No:1

- ① Bugün erenlere kurban serim meydanda meydanda [Peşrev]
- ② Hizmet edelim gerçeğe ol şâhı merdana karşı [Deyiş]
- ③ Yüzüm süre süre geldim dergâha [Deyiş]

Kaynak : Kısas "Cem"i
Derlendiği Yer : Kısas (2000)
Derleyen : Ahmet Koçak
İsmail Güngör
Notaya Alan : İsmail Güngör
10.03.2010

① ♩ = 105

(Saz)



BU GŪN E REN LE _____ RE KUR BAN (SAZ) SE RİM MEY DAN DA _____ ME Y DA N DA _____ (SAZ)



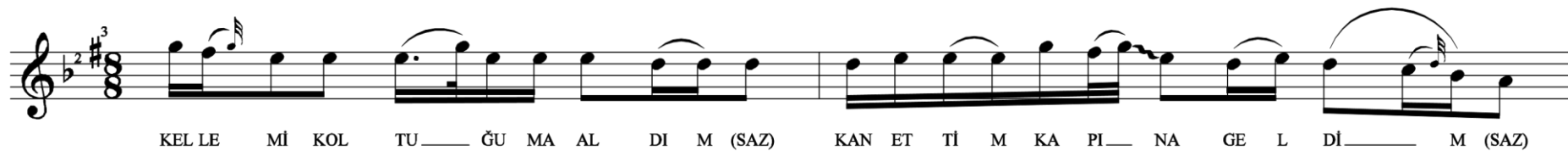
BU GŪN E REN LE _____ RE KU R BAN (SAZ.) SE RİM MEY DAN DA _____ ME Y DA N DA _____ (SAZ)



BŪ TŪN İK RAR CA _____ NİM FE DA _____ (SAZ) CA NİM MEY DAN DA _____ MEY DA N DA _____ SU _____ L TA NI



M (SAZ _____)



KEL LE MÍ KOL TU ĞU MA AL DI M (SAZ) KAN ET Tİ M KA PI NA GE L Dİ M (SAZ)



KEL LE MÍ KOL TU ĞU MA A L DIM (SAZ) KAN ET Tİ M KA PI NA GE L Dİ M (SAZ)



ET Tİ Ğİ ME Pİ Ş MAN OL DU M (SAZ) SIR RIM MEY DAN DA MEY DA N DA SU L TA NI



M (SAZ)



YOK TUR



YOK TUR ÇI



AL MA LI



(SAZ



MŪ MĪN



MŪ MĪN LĒ



BEN BŪL BŪ



M (SAZ

A LÎ A LÎ _____ CA _____ NIM A LÎ _____ (Saz)
 CAN DA CA _____ NA _____ NI _____ M A _____ LÎ _____ (Saz)
 SEN Â LEM LER U _____ MU DU SUN (SAZ)
 HA CI BE K TA ȘI VE _____ LÎ _____ (Saz)
 YA _____ MU HAM ME _____ D YA _____ A LÎ _____

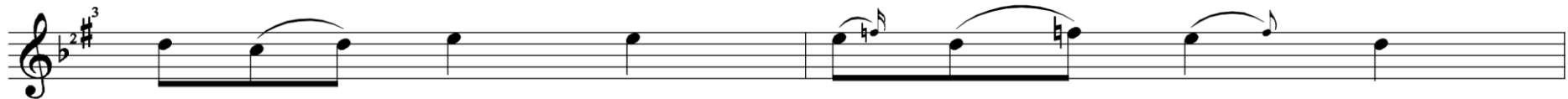
Musical notation includes treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 3/2 time signature. The score features various note values, rests, and phrasing slurs. A tempo marking of ♩ = 127 is present in the fifth staff.

②

{0} = ∩



(SAZ _____)



HİZ ME T E DE LİM GE_____R ÇE ĞE



O L ŞÂ HI ME_____R DÂ NA_____ KAR ŞI



(SAZ _____)



VA RA LIM U LU Dİ VÂ NA



MU HA M MED SE R VE RE KA R Şİ (SAZ



VA RA LIM U LU Dİ VÂ NA



MU HAM MED SE R VE RE KA R Şİ (SAZ



(SAZ

2 \sharp ³

\flat ²

i KÍ _____ CI HAN SE VE R YÂ RÍ

\flat \sharp ³

GÖ NŪ L BÎ VE _____ FA DA N FA RÍ _____ Ğ

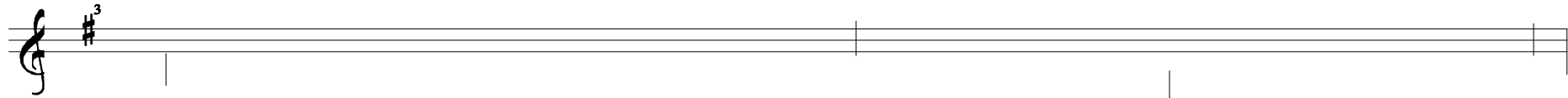
\flat \sharp ³

(SAZ _____)

\flat \sharp ³

SI RA _____ LAN DI E L KA TA RI _____

A Z MEY LER Dİ DA RA KA R Saz Şİ (SAZ)
 SI RA LAN Dİ E L KA TA RI
 AZ MEY LER Dİ DA RA KA R Saz Şİ (SAZ)

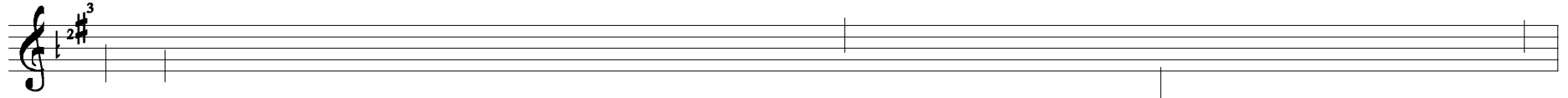


YÜ RÜ MEN Zİ LE YE TE GÖR

KÜ F RÜN İ MÂ NA SA TA GÖ R

(SAZ)

A LİM İK RA Rİ N TU TA GÖ R

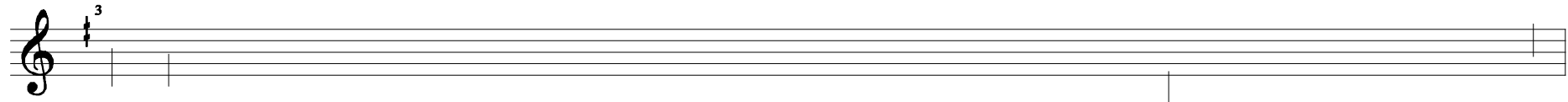


A F Dİ LE PEY MA NA KA R SöZ Saz şİ (SAZ)

A LİM İK RA Rİ N TU TA GÖR

AF Dİ LE PE Y MA NA KA R SöZ Saz şİ (SAZ)

(SAZ)

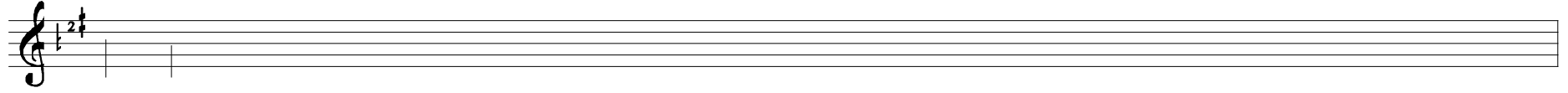


HA — KK DE DİM MEY DA NA — GEL DİM

MŪ R ŝi DİM Sİ — N SA NA — GEL Dİ — M

(SAZ —)

A TA ŞİY LA YA NA — GEL Dİ — M



ŞE MA SI PE R VA NA KA R Şİ (SAZ)

Söz
Saz

A TA ŞİY LA YA NA GEL DİM

ŞE MA SI PE R VE RE KA R Şİ (SAZ)

Söz
Saz

ŞÜ KÜR HAKK İ LE PA Z RI M

HAK KIN İ S Mİ Nİ YA ZA RI M (SAZ)

SÂ DI K DER BA H Rİ YÜ ZE Rİ M

O YÜZ DEN U M MA NA KA R Şİ (SAZ)

SÂ DI K DER BA H Rİ YÜ ZE Rİ M

O YÜZ DEN U M MA NA KA R Şİ (SAZ)

First system of musical notation, featuring a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. Below the staff, there are two lines of bass clef notation with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature, containing eighth and sixteenth notes with slurs and ties.

③

Second system of musical notation, starting with a circled number 3. It features a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 14/8 time signature. The tempo is marked as quarter note = 127. The melody is a sequence of eighth notes. Below the staff, there are two lines of bass clef notation with a key signature of one flat (Bb) and a 14/8 time signature, containing eighth and sixteenth notes with slurs and ties.

(SAZ

Third system of musical notation, featuring a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 14/8 time signature. The melody consists of eighth notes with some slurs and ties. Below the staff, there are two lines of bass clef notation with a key signature of one flat (Bb) and a 14/8 time signature, containing eighth and sixteenth notes with slurs and ties.

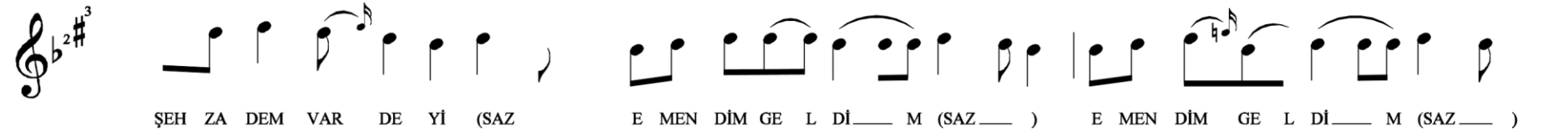
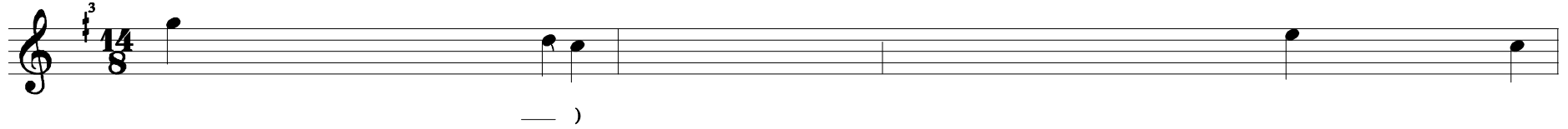
Fourth system of musical notation, featuring a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 14/8 time signature. The melody consists of eighth notes with some slurs and ties. Below the staff, there are two lines of bass clef notation with a key signature of one flat (Bb) and a 14/8 time signature, containing eighth and sixteenth notes with slurs and ties.

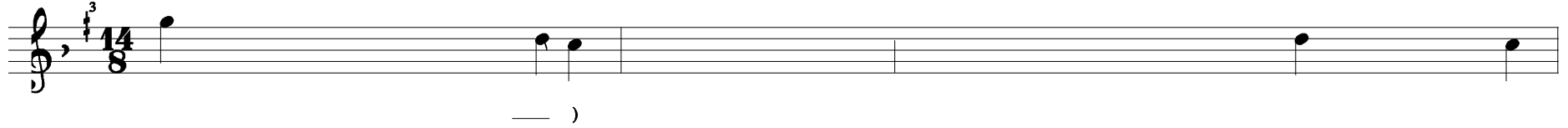
YÜ ZÜM SÜ RE SÜ RE___ (SAZ___) GEL DİM DER GÂ HA_____ (SAZ___) GEL DİM DER GÂ HA_____ (SAZ___)

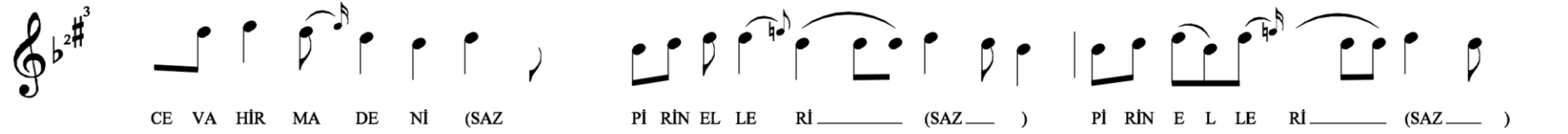
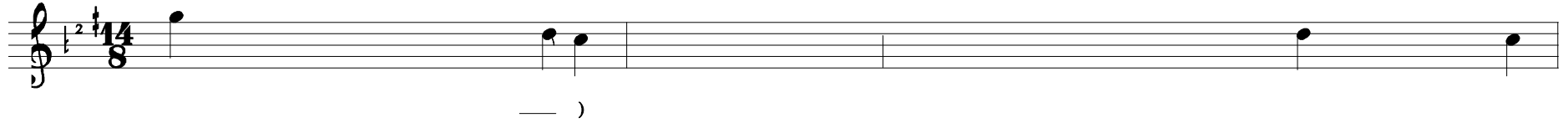
E REN LER MEY DA NI_____ (SAZ___) U LU DUR DE Yİ_____ (SAZ) U LU DUR DE Yİ (SAZ_____)

A RA DIM NOK SA NI___ (SAZ___) Ö ZÜM DE BUL DU___ M (SAZ___) Ö ZÜM DE BUL DU___ M (SAZ___)

KU SU RA KA L MA YA___ N (SAZ___) A Lİ DİR DE Yİ_____ (SAZ) A Lİ DİR DE Yİ (SAZ_____)







VE LİM Pİ RE___ VAR DI_____ (SAZ___) PİR MEY DA NIN DA_____ (SAZ___) PİR MEY DA NIN DA_____ (SAZ___)

HER NE İS TE R İ SEN CA NI___ M VAR MEY DA NI N DA_____ (SAZ_____)

A LIŞ VE RIŞ EY LE EY LE_____ KÂR MEY DA NIN DA_____ (SAZ_____)

MET TA HI BE___ ZİR GÂN (SAZ_____) MA LI DIR DE Yİ (SAZ_____)

A LIŞ VE RIŞ EY LE EY LE_____ KÂR MEY DA NIN DA_____ (SAZ_____)

MET TA HI BE ZİR GÂN (SAZ — MA LI DIR DE Yİ (SAZ —) MA LI DIR DE Yİ

Dede: "Ber Cemali Muhammed, Kemâli Hasan, Şah Hüseyin, Ali Ra Bülend'e Salavad" "Cem" Topluluğu: "Allahümmesalli ala Seyyidina Muhammed ve ala Ali Muhammed"

Gözcü: "Marifete Hüü..." "Cem" topluluğu edep-erkân (iki diz üstü) oturur. Böylece "Cem" meydanı açılmış olur ve "On İki Hizmetler" başlar.

"Cem" meydanına ilk hizmet sahibi; "Süpürgeci-Seyit Ferraş" gelir, hizmetini yerine getirir ve bu hizmetin ardından Dede bir gülbeng okur. Sonrasında ikinci hizmet sahibi; "İbriktar-Selaman-ı Pak" gelir, o da hizmetini tamamladıktan sonra Dede tekrar bir gülbeng okur. Daha sonra üçüncü hizmet sahibi; "Çerağcı/ Delilci-Cabir-i Ensar" gelir ve delili uyandırıp önce Nur suresi 35. Ayet'i, ardından bir duayı ve bir "Duvaz-ı İmam"ı okur. Bu hizmetin ardından Dede bir gülbeng daha okur ve Zakirler önce "Delil Duvaz-ı İmam"ını ve ardından bu "Duvaz-ı İmam"la bağlantılı olarak iki adet "Duvaz-ı İmam"ı icra ederler.

Şekil 3.9: Nota No. 1 "Bugün Erenlere Kurban Serim Meydanda Meydanda" [Peşrev], "Hizmet Edelim Gerçeğe" [Deyiş]"Yüzüm Süre Süre Geldim Dergâha" [Deyiş] adlı eserlerin notası



B) ON İKİ HİZMET RİTÜELLERİ'NDE İCRA EDİLEN REPERTUAR UNSURLARI

B.1) ÇERAĞ (DELİL) RİTÜELİ

Nota No: 2

- ① Hatâ ettim Hüdâ yaktı delili [Delil Duvazı-ı İmamı (Duvaz-ı İmam)]
- ② Ali'm Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır [Duvaz-ı İmam]
- ③ Muhammed Mustafâ da dost dost hem Mürtezâyı [Duvaz-ı İmam]

① $\text{♩} = 135$

HÜ HA TA ET TİM HÜ DA (SAZ) HÜ YAK TI DE Lİ Lİ (SAZ)

HÜ MU HAM MED MU S TA FA (SAZ) HÜ YAK TI DE Lİ Lİ (SAZ)

HÜ OL A Lİ A BA Y LA (SAZ) HÜ HAY DA RI KER RAR (SAZ)

HÜ A Lİ EL MÜ R TE ZA (SAZ) HÜ YAK TI DE Lİ Lİ (SAZ)



HÜ HA TI CE TÜ L KÜB RA (SAZ) HÜ FA TI MA ZE H RA (SAZ)



HÜ OL HAY RÜ Ü N Nİ SA (SAZ) HÜ YAK TI DE Lİ Lİ (SAZ)



HÜ HA SA NIN A Ş KI NA (SAZ) HÜ GİR DİM ME Y DA NA (SAZ)



HÜ HÜ SEY Nİ KE R BE LÂ (SAZ) HÜ YAK TI DE Lİ Lİ (SAZ)



HÜ İ MAM ZEY NE L İ MA M (SAZ) HÜ BA KI RI CA FER (SAZ)



HÜ KA ZİM MU SA RI ZA (SAZ) HÜ YAK TI DE Lİ Lİ (SAZ)



HÜ MU HAM MED TA KİY LE (SAZ) HÜ HEM A Lİ NA Kİ (SAZ)



HÜ HA SAN ÜL A S KE Rİ (SAZ) HÜ YAK TI DE Lİ Lİ (SAZ)



HÜ MU HAM MED ME H Dİ Y LE (SAZ) HÜ SA Hİ Bİ ZA MAN (SAZ)



HÜ E Şİ ĞİN DE A YE T (Saz) HÜ YAK TI DE Lİ Lİ (SAZ)

HÜ Bİ Lİ REM GÜ NA HI M (SAZ) HÜ HAL DEN A ŞI P TI R (SAZ)

HÜ HÜN KA RI E V Lİ YA (SAZ) HÜ YAK TI DE Lİ Lİ (SAZ)

HÜ ON İ Kİ MA M LAR DA N (SAZ) HÜ BU NUR HA TA YI (SAZ)

HÜ Şİ Rİ YEZ DAN A Lİ (SAZ) HÜ YAK TI DE Lİ Lİ (SAZ)

②



HÜ A LİM HA SA N HÜ SE YİN (SAZ) HÜ ZEY NE Lİ BA KİR (SAZ)



HÜ CA FER KÂ ZİM MU SA (SAZ) HÜ Rİ ZA YA Zİ KİR (SAZ)



HÜ TA Kİ NA Kİ AS KE Rİ (SAZ) HÜ MEH Dİ YE ŞÜ KÜR (SAZ)



HÜ İB RA HİM İN DES Tİ (SAZ) HÜ DE MA Nİ HA Y DAR (SAZ)

③

rit.

Serbest

HÜ MU HAM MED MUS TA FA DA DOST DOST HEM MÜR TE ZA YI

HA Tİ CE FA TI MA (SAZ) HÜ HAY RŪ Nİ SA YI (SAZ)

HÜ ŞAH HA SAN HÜ SE YİN (SAZ) HÜ ZEY NEL A BA YI (SAZ)

HÜ BA KIR CA FER KÂ ZİM (SAZ) HÜ MU SA RI ZA YI (SAZ)

HÜ TA Kİ NA Kİ AS KE Rİ (SAZ) HÜ MEH Dİ Lİ VA YI (SAZ)

HÜ ON DÖRT MAH SUM E YİN (SAZ) HÜ PİR İ SE FA YI (SAZ)

HÜ SEN BUN LAR DAN EY LE (SAZ) HÜ HEM İL Tİ CA YI

Bu "*Duvaz-ı İmam*"ın son mısrasında yer alan "*dilerse Hürremi derde devayı*" sözleri, "*Cem*" topluluğunun bireyleri ve Zakirler tarafından saz eşliği ve belirli bir ezgi karakteri olmaksızın hep beraber söyleniyor. Çoğu zaman bu mısraın ilk iki kelimesi ile Dede'nin okuduğu gülbengin üst üste bindiği de görülmektedir. Bu durum, Kıyas Yöresi'ndeki "*Cem*"lerin içerisinde yer alan geleneksel bir icra üslubu olarak saptanmıştır.

Zakirler tarafından ardı ardına icra edilen üç "*Duvaz-ı İmam*"dan sonra Dede'nin gülbengini takiben edep-erkân bozulmadan "*Miraçlama*" icra edilir ve "*Miraçlama*"nın on üçüncü kıtasındaki son mısra da "*Semah*"ın "*Çark/Pervaz/Yeldirme*" bölümüne geçilir.

Şekil 3.10: Nota No. 2 “Hata Ettim Hüda Yaktı Delili” [Delil Duvaz-ı İmamı], “Ali’m Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır” [Duvaz-ı İmam], “Muhammed Mustafa da Dost Dost Hem Mürtezayı” [Duvaz-ı İmam] adlı eserlerin notası

B.2) SEMAH RİTÜELİ

Nota No: 3

Miraç okudu Cebrail
[Miraçlama + Semah (Çark)]

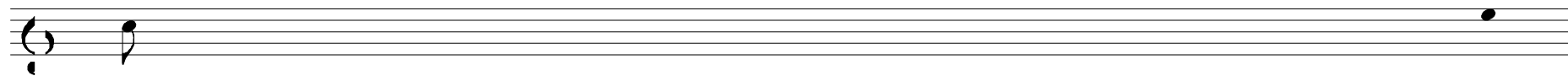
$\text{♩} = 70$

Mİ RAÇ O KU DU CE B RA İ L

(SAZ) MU HAM MED MUS TA FA MA Hİ

(SAZ) HAKK EM Rİ NE O L DU KA İ L

(SAZ) E Y LE Dİ AZ Mİ RA Hİ (SAZ) E Y LE Dİ A Z Mİ RA Hİ



(SAZ)



GA İP

TEN YAN

DI_____ Bİ R

ÇI RA_____ K



(SAZ)

ÇÜN KÜ

YA_____ KİN

OL DU_____

I RA_____ K



(SAZ)

CEB RA

İL GE

Tİ R Dİ_____

BU RA_____ K



(SAZ)

BİN Dİ O L HA Bİ BU L L Hİ_____

(SAZ)

BİN Dİ OL HA Bİ BU L LA Hİ_____

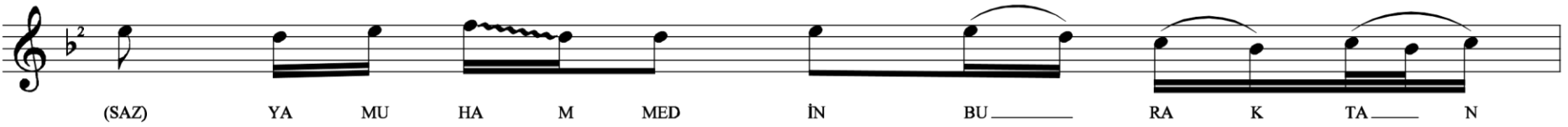
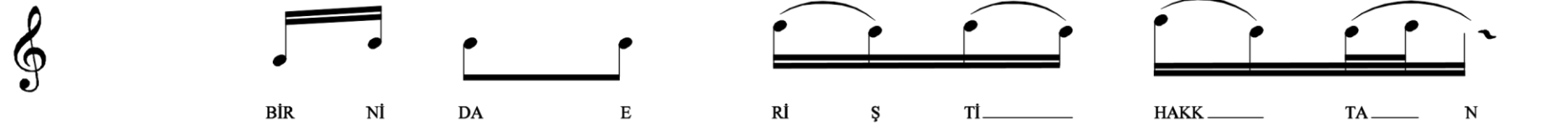
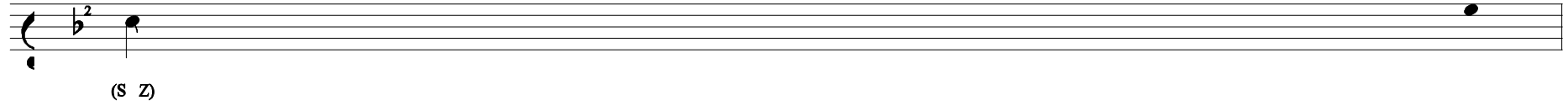
(SAZ)

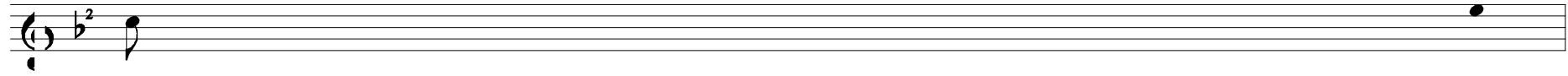
A BU RAK KA DEM BA S TI A R ŞE

(SAZ) E RIŞ TI FEV KI LE FE R ŞE

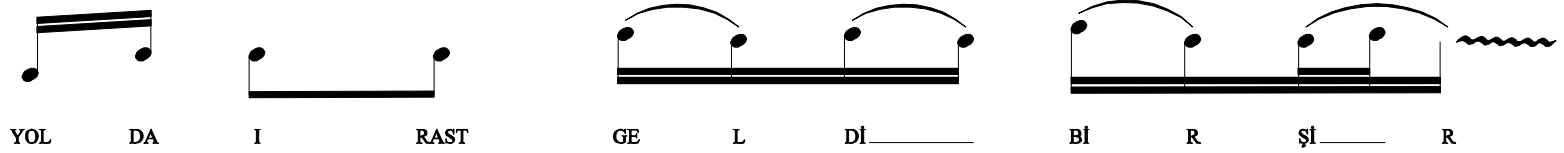
(SAZ) HAKK KA Dİ R DİR CŪ M LE İ ŞE

(SAZ) E Y LE Dİ GEZ Nİ GÂ Hİ (SAZ) E Y LE Dİ GE Z Nİ GÂ Hİ





(SAZ)



YOL DA

I RAST

GE L Dİ

Bİ R Şİ R



(SAZ)

YA NE Dİ R BU

İ ŞE

TE D Bİ



(SAZ)

HA TE Mİ Nİ

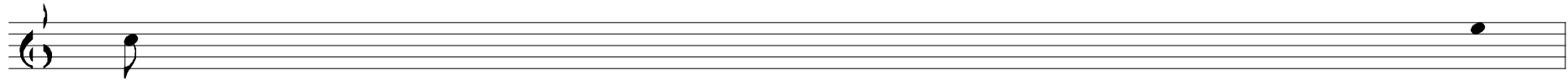
A Ğ ZI

NA VE R



(SAZ) SUN DU İ Kİ Cİ HA N ŞA HI

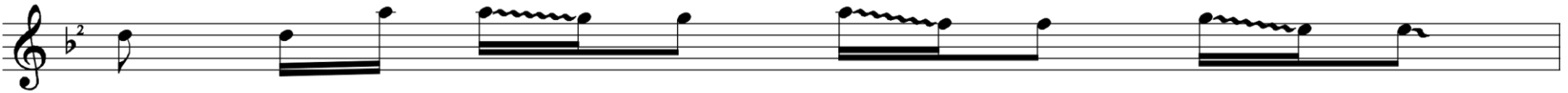
(SAZ) SUN DU İ Kİ Cİ HA N ŞA HI



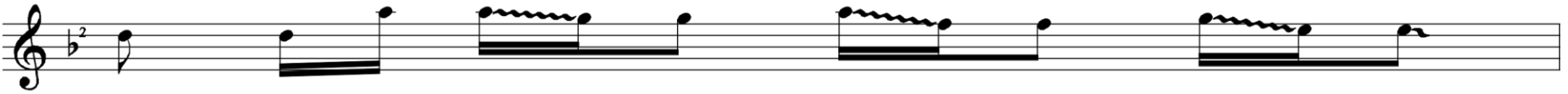
(SAZ)



ÇIK TI Sİ T REL MÜ N TE HA _____ YA _____



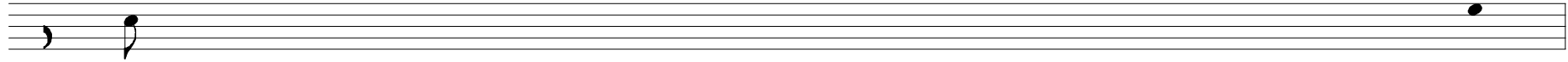
(SAZ) E RIŞ Tİ _____ İ LA _____ Nİ HA _____ YA



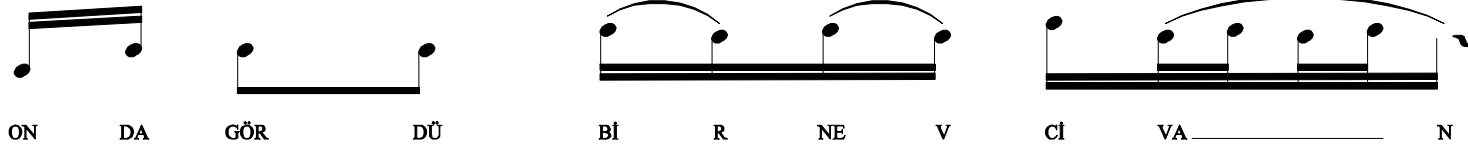
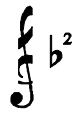
(SAZ) KA VUŞ TU _____ SIR RI _____ HÜ DA _____ YA



(SAZ) SEY RET Tİ _____ CE MA LU L LA HI _____ (SAZ) SEY RET Tİ CE MA LU _____ L LA HI _____



(SAZ)



(SAZ)

YŪ ZŪ ŞE M Sİ MA Hİ_____ TA BA_____ N



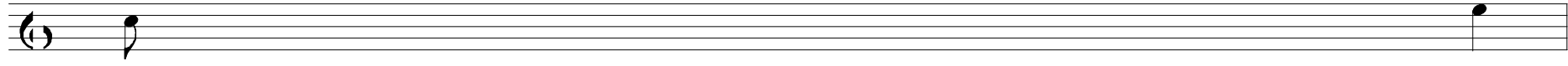
(SAZ)

CE MA LI NA O L DU_____ HA Y RA_____ N



(SAZ)

NA ZAR KI L DI AL AL_____ LA Hİ_____ (SAZ) NA ZAR KIL DI A L A L LA Hİ_____



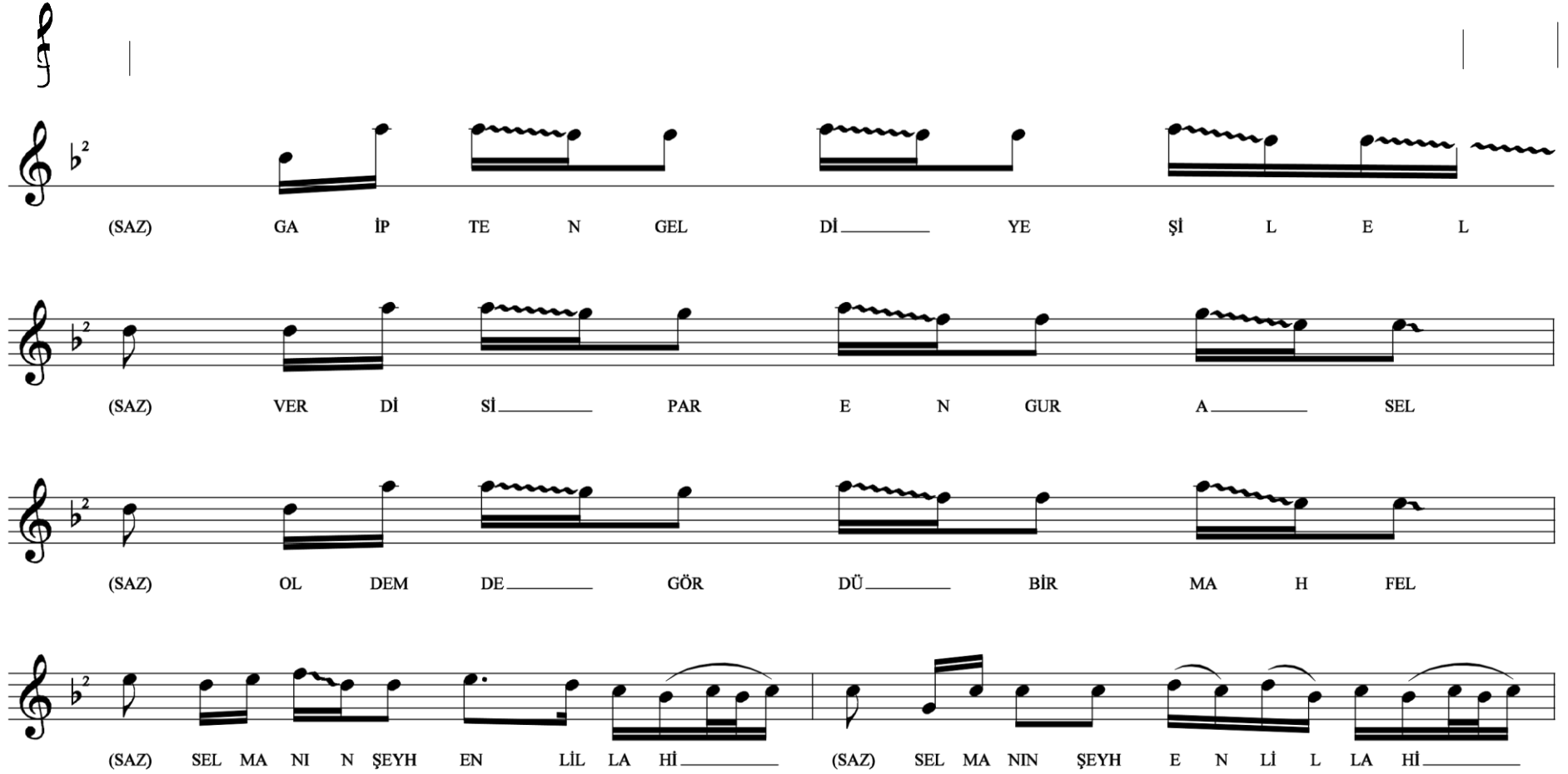
(SAZ)

SOR DU DOK SAN Bİ N KE LA MI

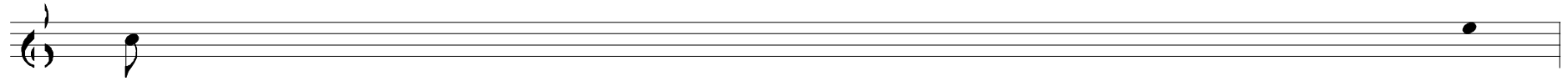
(SAZ) HAKK İ LE Nİ Kİ NA MI





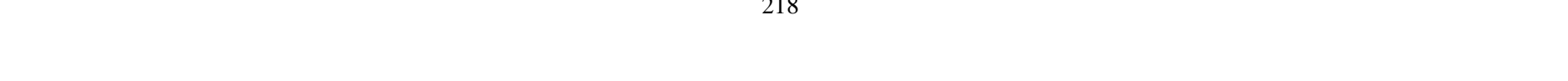
(SAZ) BİR DEN EY LE Dİ E RA MI

(SAZ) BU NE SİR DIR YA İ LA Hİ (SAZ) BU NE SİR DIR YA İ LA Hİ



(SAZ) GA İP TE N GEL Dİ _____ YE Şİ L E L
 (SAZ) VER Dİ Sİ _____ PAR E N GUR A _____ SEL
 (SAZ) OL DEM DE _____ GÖR DÜ _____ BİR MA H FEL
 (SAZ) SEL MA Nİ N ŞEYH EN LİL LA Hİ _____ (SAZ) SEL MA NİN ŞEYH E N LİL LA Hİ _____



(SAZ)

A YAK

ÜZ

RE

KA

LK

TI

SE

R

VE

R

(SAZ)

OL

DU

GÖ

NÜL

GÖ

ZÜ

EN

VE

R

(SAZ)

BU

SIR

RI

EY

LE

Dİ

İS

PAT

(SAZ)

DE

Dİ

BU

HİK

MET

İ

LA

Hİ

(SAZ)

DE

Dİ

BU

HİK

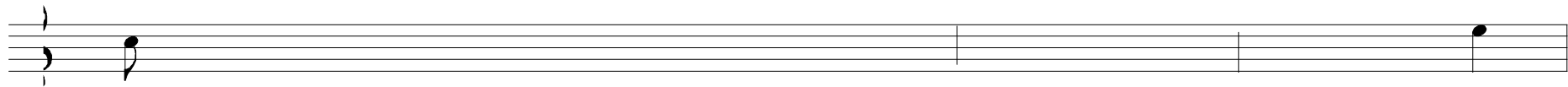
ME

T

İ

LA

HI



(SAZ)

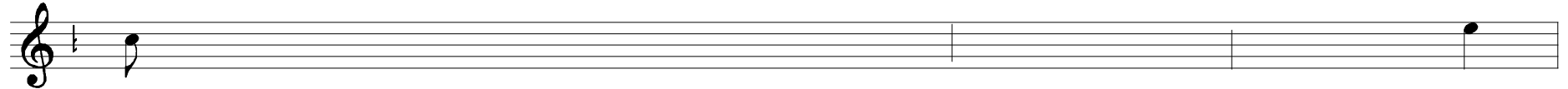
OL DU MİH RA CI N MŪ_____ BA RE_____ K

(SAZ) HAKK KIL DI KU R AN TE_____ BA RE_____ K


(SAZ) ŞA NI NA LEV LÂ_____ KE_____ LE V LE_____ K

(SAZ) PA Dİ ŞA H LAR PA Dİ_____ ŞA HI_____ (SAZ) PA Dİ ŞAH LAR PA Dİ_____ ŞA HI_____

(SAZ)



b^2



VAR DI KI RK LA RI N CE Mİ _____ NE _____



Cem'de bulunanlar yavaşça yerlerine oturlar

(SAZ) O TUR DU _____ HAK MA _____ KA MI _____ NA

(SAZ) HÜ DE Dİ _____ GER ÇE K DE Mİ _____ NE

(SAZ) DEM BU DE M RE SU LU L LA Hİ _____ (SAZ) DEM BE DEM RE SU LU _____ L LA Hİ _____

(SAZ)

\flat^2

BU YUR DU OL NU RU VA HI T

(SAZ)

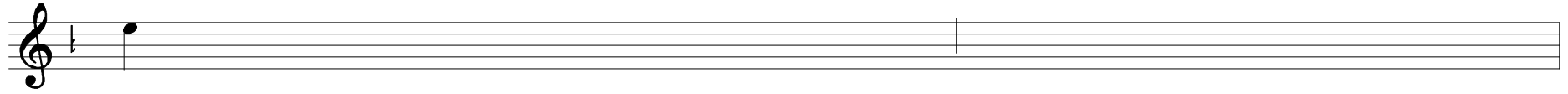
SI ZE A R MA M BU TE V HI D

(SAZ)

CUM LE SI DE O L DU SU CUM D

Çark ♩ = 140

ZIK RET TI KE LA MUL LA HI



\flat^2 \flat^3

KIRK LAR BİR ŞER BET İÇ Tİ LER



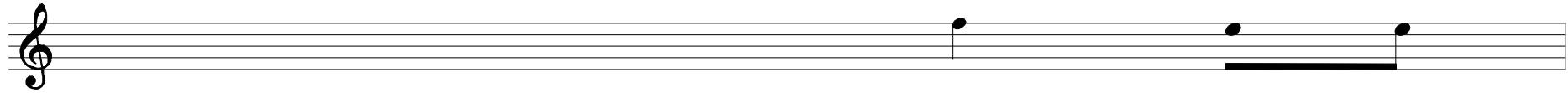
CEZ BE İ AŞ KA DÜŞ TÜ LER



CAN İ LE BAŞ TAN GEÇ Tİ LER



ET Tİ LER KIRK LAR SE MA HI



^{b²} GÖZ LE ^{b³} Rİ KUR RE TÛL A YİN



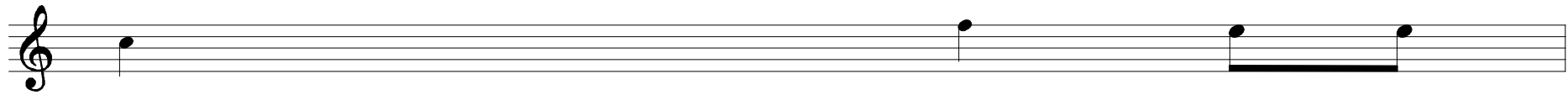
A Lİ BİN HA SAN HÛ SE YİN



İ MA MI ZEY NEL A Bİ DİN



GÛ RÛ HU NA Cİ GÛ VA Hİ



^{b²} ^{b³}
İ MAM BA İ KİR İ MAM CA FER



KÂ ZİM MU SA Rİ ZA SER VER



ŞAH TA Kİ ŞAH BA NA Kİ AS KER



MU HAM MED MEH Dİ PE NA HI

A TA BAH ŞEY LE LUT FUN DAN

DUR EY LE ME RAH ME TİN DEN

MAH RUM KOY MA ŞEF KA

"Miraçlama"nın on üçüncü kıtasındaki son mısradan itibaren "Semah"ın çark bölümü olarak icra edilen bu bölümün sonunda, şiirin son kıtasında yer alan üçüncü mısranın son heceleri "-tin, -den" ve dördüncü mısranın tamamı ("*geda Feyzi pir güvahi*" sözleri), "Cem" topluluğunun bireyleri ve Zakirler tarafından saz eşliği ve belirli bir ezgi karakteri olmaksızın hep beraber söyleniyor. Çoğu zaman bu icra şekli ile Dede'nin okuduğu gülbengin üst üste bindiği de görülüyor. Bu durum, Kısas Yöresi'ndeki "Cem"lerin içerisinde yer alan geleneksel bir icra üslubu olarak saptanmıştır.

"Semah" bitince Semahçılar safta durur. Dede: "*Hüü diyelim Allah Allah*" der ve şu gülbengi okur:

"*Allah Allah. Semahlar saf ola, günahlar af ola, semahlar Kırklar semahı ola, dil bizden nefes Şah-ı Şehid-i Kerbela'dan ola, gerçek Erenlerin demine hüü...*"
Ardından Zakirler bir "*Duvaz-ı İmam*" icra ederler.

Şekil 3.11: Nota No. 3 "Miraç Okudu Cebrail" [Miraçlama+Semah (Çark/ Pervaz/ Yeldirme)] adlı eserin notası

Nota No: 4

Ali'm Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır
[Duvaz-ı İmam]

HÜ A LİM HA SAN HÜ SE YİN (SAZ) HÜ ZEY NE Lİ BA KİR (SAZ)
HÜ CA FER KÂ ZİM MU SA (SAZ) HÜ Rİ ZA YA Zİ KİR (SAZ)
HÜ TA Kİ NÂ Kİ AS KE Rİ (SAZ) HÜ MEH Dİ YE ŞÜ KÜR (SAZ)

Bu "Duvaz-ı İmam"ın son mısrasında yer alan "Hüü İbrahim'in desti demanı Haydar" sözleri, "Cem" topluluğunun bireyleri ve Zakirler tarafından saz eşliği ve belirli bir ezgi karakteri olmaksızın hep beraber söyleniyor. Çoğu zaman bu mısraın ilk iki kelimesi ile Dede'nin okuduğu gülbengin üst üste bindiği de görülüyor. Bu durum, Kısas Yöresi'ndeki "Cem"lerin içerisinde yer alan geleneksel bir icra üslubu olarak saptanmıştır.

Dedenin gülbenginden sonra, iki bölümlü "Has Nenni Semahı" ile [(Bugün yasta gördüm zülfü siyahı) / Ağırlama-Yürütme] bağlantılı olarak "Derdim ondur çün dokuzun diyemez ağ yâre ben" sözleriyle başlayan ve şiiri "Nesimi" mahlaslı olan tek bölümlü bir Semah/ "Çark-Pervaz-Yeldirme" icra edilir.

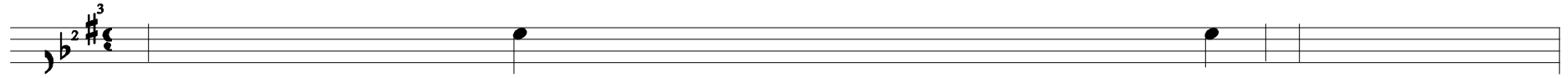
Şekil 3.12: Nota No. 4 "Ali'm Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır" [Duvaz-ı İmam] adlı eserin notası

Nota No: 5

- ① Bugün yasta gördüm zülfü siyahı [Has Nenni Semahı (Ağırlama + Yürütme)]
② Derdim ondur çün dokuzun diyemezem ağ yâre ben [Semah (Çark / Pervaz / Yeldirme)]

① *Ağırlama*
♩ = 70

The musical score is written in 7/8 time with a key signature of one flat and one sharp (B-flat and F-sharp). It consists of four staves. The first three staves are vocal lines with lyrics underneath. The fourth staff is for the saz accompaniment. The lyrics are: NEN Nİ DE NEN Nİ NE N Nİ DOST NE N Nİ NEN Nİ HAS NEN Nİ NEN Nİ (SAZ)



BU GÜN YAS TA GÖR DÜM (SAZ_____) ZÜL FÜ Sİ YA HI__ (SAZ_____) ZÜLFÜ Sİ__ YA HI__ (SAZ_____)



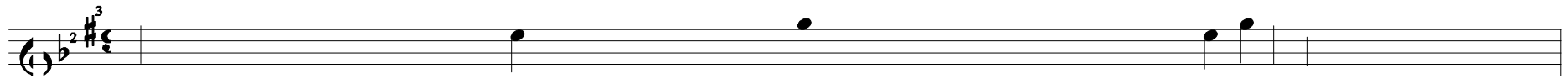
GÜL ME Dİ SUL TA Nİ M DOST DOST (SAZ__) BİL MEM NE HAL DI_____ R (SAZ_____)



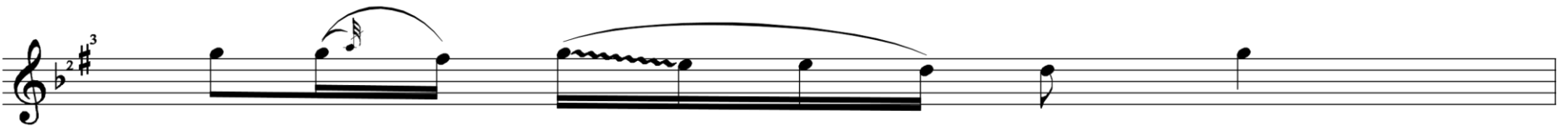
HA LIM ARZ EY LE Dİ_____ M (SAZ_____) Bİ LE AH VA LI_____ M (SAZ_____)



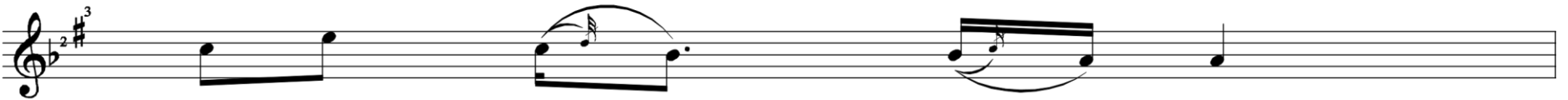
SOR MA DI SUL TA Nİ_____ M (SAZ) BİL MEM NE HAL DI R (SAZ_____)



NEN NÍ D N N NÍ N NÍ



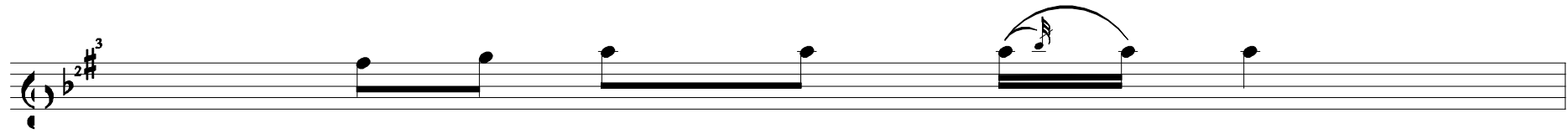
DOST NE N NÍ NEN NÍ



HAS NEN NÍ NE N NÍ



(SAZ)



DE NEN Nİ NE N Nİ



O SUL TA Nİ Â ŞIK (SAZ _____) LAR DAN SO RA RI M (SAZ _____) KUR BAN SO RA RI M (SAZ _____)



BU GÜN DÜN YA YA RI N DOST DOST (SAZ _____) AH RET A RA RI _____ M (SAZ _____)



AŞ KI NA KIL DI Ğİ _____ M (SAZ _____) SAB RI KA RA RI _____ M (SAZ _____)



KAL MA DI SUL TA Nİ _____ M (SAZ) BİL MEM NE HAL DI R (SAZ _____)

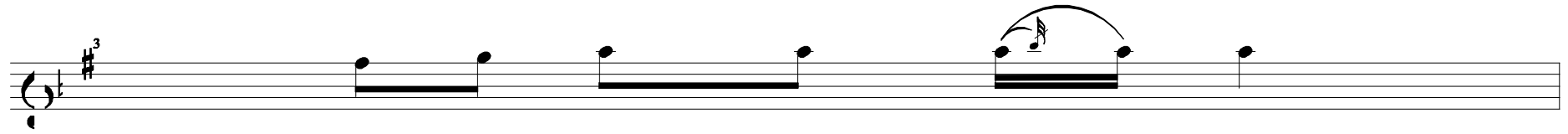
DE NEN NI NE N NI

NEN NI D N N NI N NI

DOST NE N NI NEN NI

HAS NEN NI NE N NI

(SAZ)



DE NEN Nİ NE N Nİ



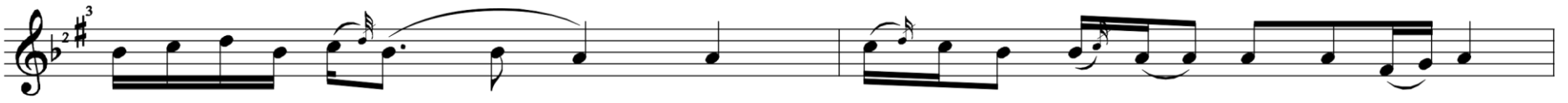
O SUL TAN DIR HER İŞ (SAZ _____) LE RİN SE BE Bİ (SAZ _____) KUR BAN SE BE Bİ (SAZ _____)



AL Nİ NİN NU RUN DA DOST DOST (SAZ _____) GÖR DÜM HA Bİ Bİ (SAZ _____)



YA RA LA RA ME R HE M (SAZ _____) SA RAN TA Bİ Bİ (SAZ _____)



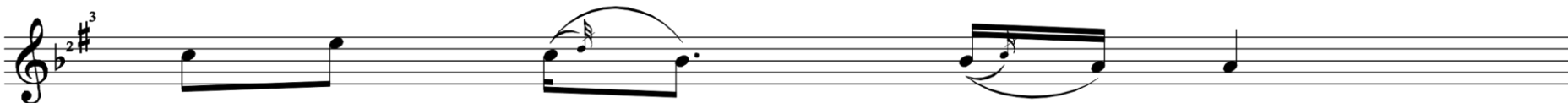
SAR MA DI SUL TA Nİ M (SAZ) BİL MEM NE HAL DI R (SAZ _____)



NEN Nİ D N N Nİ N Nİ



DOST NE N Nİ NEN Nİ



HAS NEN Nİ NE N Nİ



(SAZ)

Yürütme

$\text{♩} = 130$

SE Nİ N AŞK U CUN DA N O DA YAN DIM MEN (SAZ)

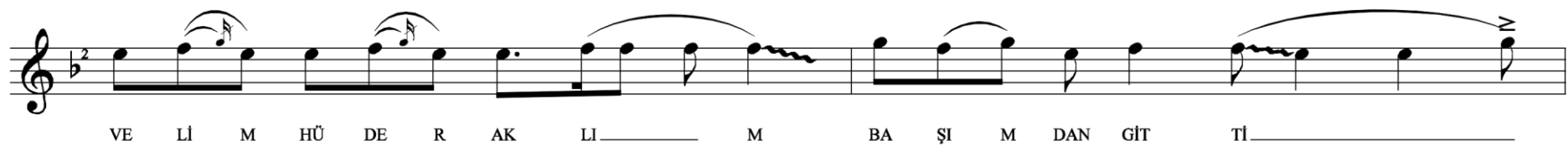
SÖZ
SAZ

MEN Ö L DÜ RÜ P ET ME A RA YER DE KA N (SAZ)

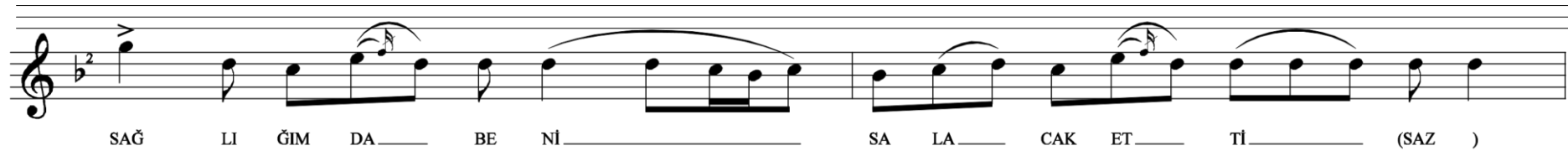
GÖ Z LE RİM DE FER YO K Dİ Zİ M DE DE R MA N (SAZ)

KAL MA DI SU L TA NI M Bİ L MEM NE HA L DI R (SAZ)

KAL MA DI SU L TA NI M Bİ L MEM NE HA L DI R (SAZ)



VE LI M HÜ DE R AK LI M BA ŞI M DAN GIT TI



SAĞ LI ĞİM DA BE Nİ SA LA ÇAK ET TI (SAZ)



CE NA ZE Yİ KI LI RA M Dİ YE VA DE T TI (SAZ)



KIL MA DI SU L TA NI M Bİ L MEM NE HA L DI R (SAZ)



KIL MA DI SU L TA NI M Bİ L MEM NE HA L DI R (SAZ)

②

Çark $\text{♩} = 140$

DER DİM ON DUR ÇÜN DO KU ZUN - Dİ YE MEM AĞ YA RE BEN

SE Kİ ZİN DE KAL DI AK LIM YE Dİ DE A VA RE BEN

ÇÜN AL TI SI BEN DE İ SE BEŞ TE ÇEK ME NEM E LEM

DÖRT TE HÜ DAM LUT FEY LER SE Ü Ç TE BU LAM ÇA RA BEN

DER NE Sİ Mİ ÇÜN BU GÖ NÜL İ Kİ DEN HA LI DE ĞİL

OL SE BEP TEN GE CE

"Semah"ın Çark/Pervaz/Yeldirme bölümüne ait şiirin son kıtasındaki üçüncü mısraın son heceleri ("-gün, -düz") ve dördüncü mısra da yer alan "Yalvarırım bire ben" sözleri, "Cem" topluluğunun bireyleri ve Zakirler tarafından saz eşliği ve belirli bir ezgi karakteri olmaksızın hep beraber söyleniyor. Çoğu zaman bu icra şekli ile Dede'nin okuduğu gülbengin üst üste bindiği de görülüyor. Bu durum, Kıyas Yöresi'ndeki "Cem"lerin içerisinde yer alan geleneksel bir icra üslubu olarak saptanmıştır.

"Semah" bitince Semahçılar safta durur. Dede: "Hüü diyelim Allah Allah" der ve şu gülbengi okur: "Allah Allah. Semahlar saf ola, günahlar af ola, semahlar Kırklar semahı ola, dil bizden nefes Şah-ı Şehid-i Kerbela'dan ola, gerçek Erenlerin demine hüü..."
"Ardından Zakirler son olarak bir "Tevhid" icra ederler.

Şekil 3.13: Nota No. 5 "Bugün Yasta Gördüm Zülf-ü Siyahı" [Has Nenni Semahı (Ağırlama-Yürütme)], "Derdim Ondur Çün Dokuzun Diyemem Ağ Yâre Ben" [Semah (Çark/Pervaz/ Yeldirme)] adlı eserlerin notası

Nota No: 6
Hakk Muhammed Ali dostum
[Tevhid]

AL LA H AL LAH İL LA L LAH (SAZ)

LÂ İ LA HE İ L LAL LAH (SAZ)

A Lİ MÜ R ŞİD GÜ ZE L ŞA HIM (SAZ)

CE MA LU L LAH RE SU LA L LAH

LÂ İ LA HE İ L LAL LAH (SAZ)

HAKK MU HAM MED A LI DOS TU M

KE REM KI L MA K SI ZE GE L DI (SAZ)

HA RI CI LER MAN SU RU AS TI (SAZ)

NE SI MI YI YÜ ZE GE L DI NE SI MI YI YÜ ZE GE L DI (SAZ)

FAT MA NA FIR KÂ TE DÜŞ TÛ_____

UÇ MAK KA_____ PI_____ LA RI N A Ç TI (SAZ)

İ MAM HA_____ SAN ZE Hİ R İ Ç TI (SAZ)

MÛ NA FI K TAN CE_____ ZA GE L Dİ_____ MÛ NA FI K TAN CE_____ ZA GE L Dİ (SAZ)

AL LA H AL LAH İL LA L LAH (SAZ)

LÂ İ LA HE İ L LAL LAH (SAZ)

A Lİ MÜ R ŞİD GÜ ZE L ŞA HIM (SAZ)

CE MA LU L LAH RE SU LA L LAH

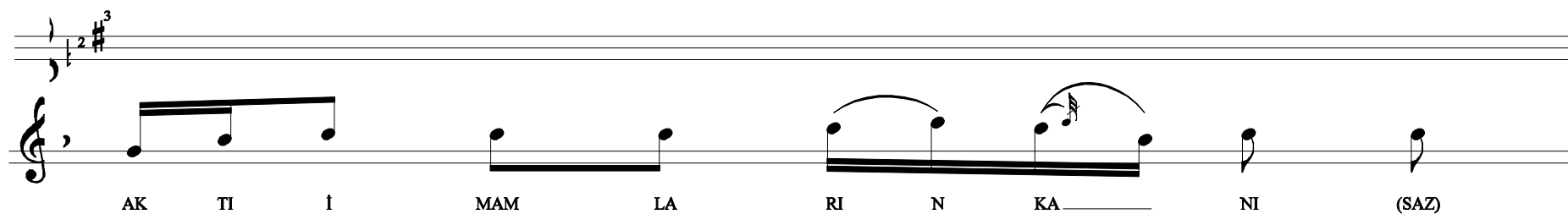
LÂ İ LA HE İ L LAL LAH (SAZ)

Şİ MİR MER VAN KAR Şİ GE___ L Dİ_____ DO ST DO_____ ST DO ST KUR BAN (SAZ)

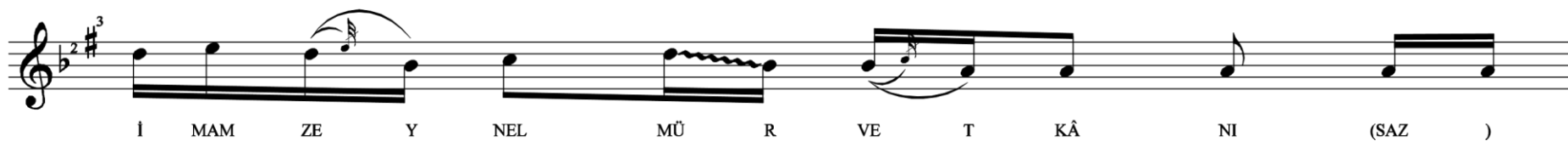
KER BE LA AL KAN LA DO___ L DU_____ Pİ R Pİ_____ R Pİ R KUR BAN (SAZ)

ŞAH HÜ SE_____ Yİ___ N ŞE Hİ D O L DU (SAZ)

YE ZİT LE R DEN CE___ ZA GE L Dİ_____ YE ZİT LE R DEN CE___ ZA GE L Dİ (SAZ)



AK TI Í MAM LA RI N KA _____ NI (SAZ)




Í MAM ZE Y NEL MŪ R VE T KÂ NI (SAZ)



A NA RA H MĪN DE ZĪ N DA _____ NI (SAZ)



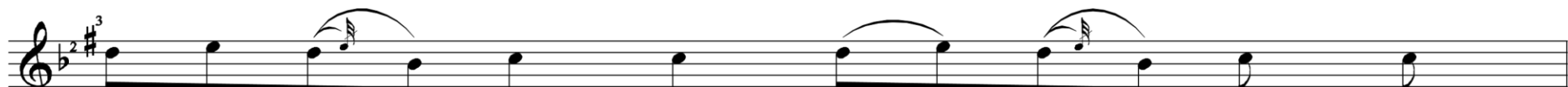
LEV HĪ KA LEM MĪ YA _____ ZA GE L DĪ _____ LEV HĪ KA LEM MĪ YA _____ ZA GE L DĪ (SAZ)



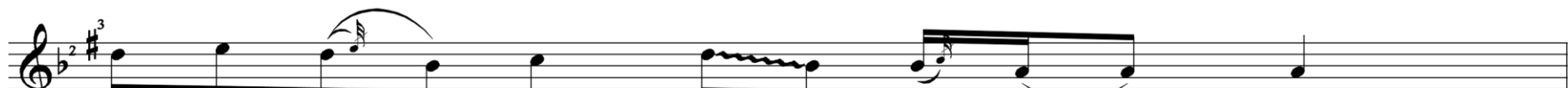
Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 2/4 time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes with various phrasing marks like slurs and ties. The lyrics are: AL LA H AL LAH İL LA L LAH (SAZ)



Musical staff 2: Treble clef, key signature of one flat with a sharp (B-flat and F-sharp), 2/4 time signature. The melody includes a triplet of eighth notes. The lyrics are: LÂ İ LA LÂ HE İ L LAL LAH (SAZ)



Musical staff 3: Treble clef, key signature of one flat with a sharp (B-flat and F-sharp), 2/4 time signature. The melody includes a triplet of eighth notes. The lyrics are: A Lİ MÜ R ŞİD GÜ ZE L ŞA HİN (SAZ)



Musical staff 4: Treble clef, key signature of one flat with a sharp (B-flat and F-sharp), 2/4 time signature. The melody includes a triplet of eighth notes. The lyrics are: CE MA LU L LAH RE SU LA L LAH



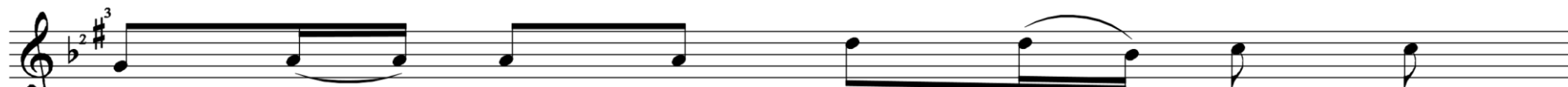
Musical staff 5: Treble clef, key signature of one flat with a sharp (B-flat and F-sharp), 2/4 time signature. The melody includes a triplet of eighth notes. The lyrics are: LÂ İ LA LÂ HE İ L LAL LAH (SAZ)

OL MŪ NA FIK YŪ ZŪ KA RA DO ST DO ST DO ST KUR BAN (SAZ)

KAST EY LE DĪ Ī MAM BA KI RA PĪ R PĪ R PĪ R KUR BAN (SAZ)

EM REY LE DĪ Ī MAM CA FE RE (SAZ)

DE NĪ ZĪ DE YUT MA ĞA GE L DĪ DE NĪ ZĪ DE YUT MA ĞA GE L DĪ (SAZ)



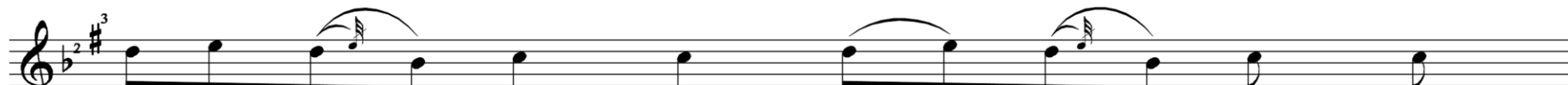
Musical staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes with a triplet of eighth notes. A slur covers the first four notes, and another slur covers the last three notes.

AL LA H AL LAH İL LA L LAH (SAZ)



Musical staff 2: Treble clef, key signature of two sharps, 2/4 time signature. The melody features a dotted quarter note, a quarter note, and a half note with a wavy line indicating a vibrato or tremolo effect. A slur covers the last three notes.

LÂ İ LA HE İL LAL LAH (SAZ)



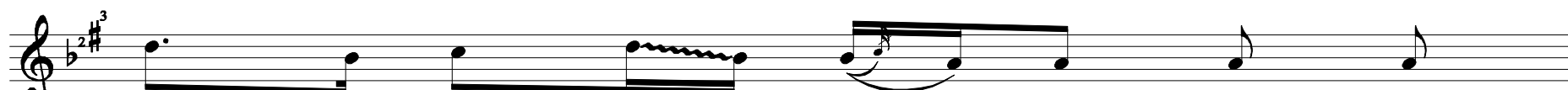
Musical staff 3: Treble clef, key signature of two sharps, 2/4 time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes with a triplet of eighth notes. Slurs are placed over the first four notes and the last three notes.

A Lİ MÜ R ŞİD GÜ ZE L ŞA HIM (SAZ)



Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps, 2/4 time signature. The melody features a dotted quarter note, a quarter note, and a half note with a wavy line. A slur covers the last three notes.

CE MA LU L LAH RE SU LA L LAH



Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps, 2/4 time signature. The melody features a dotted quarter note, a quarter note, and a half note with a wavy line. A slur covers the last three notes.

LÂ İ LA HE İL LAL LAH (SAZ)

TÂ KÍ NÍN DE DA RI NA___ DU R DU_____ K DO ST DO_____ ST DO ST KUR BAN (SAZ)

NÂ KÍ YE DE CAN FE DA___ KI L DI_____ K PÍ R PÍ_____ R PÍ R KUR BAN (SAZ)

KEND(İ) Ö ZÜ MŪZ DEN Sİ TE M SŪ R DŪK (SAZ)

CAN CE SE T TEN TA___ ZE GE L Dİ_____ CAN CE SE T TEN TA___ ZE GE L Dİ (SAZ)

HA SAN ŪL AS KE Rİ SE_____ N SİN (SAZ)

MŪ MİN LE RE MİH Rİ_____ DE KA N SİN (SAZ)

MEH DÍ YÍ DE SA HÍP ZA MA _____ N SIN (SAZ)

A LÍ E L MŪR TE___ ZA GE L DÍ___ HŪN KĀ RI___ EV LÍ___ YA GE L DÍ (SAZ)

AL LA H AL LAH ÌL LA L LAH (SAZ)

LÂ İ LA HE İ L LAL LAH (SAZ)

A Lİ MŪ R ŞİD GŪ ZE L ŞA HIM (SAZ)

CE MA LU L LAH RE SU LA L LAH

LÂ İ LA HE İ L LAL LAH (SAZ)

Serbest

(SAZ)



Dede: "*Hü diyelim Allah Allah*" der

Dede'nin gülbengini takiben "*On İki Hizmet*"ler devam eder ve sırasıyla önce İbriktar "*Sakka Suyu*" dağıtır, ardından Lokmacı sofrayı açar. Bu hizmetlerin yerine getirilmesinden sonra Dede tekrar bir gülbeng okur, oturan duran diye kapı açılır ve cem mühürlenir. Bundan sonra "*Balım Sultan Muhabbeti*" devam edebilir...

Şekil 3.14: Nota No. 6 "Hakk Muhammed Ali Dostum" [Tevhid] adlı eserin notası

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

1. Araştırmanın birincil amacı doğrultusunda; Kısas Yöresi'ndeki “*Cem*”lerin içerisinde yer alan ritüellere ait özellikli müzikal unsurların bir araya gelerek oluşturdukları Kısas Yöresi “*Cem Formu*” ile ilgili veriler tespit edilmiş, ardından, bu veriler bilimsel bir perspektif doğrultusunda incelenmiş ve analiz edilmiştir.

2. Anadolu'nun çeşitli yörelerinde ve Anadolu Coğrafyası dışında kalan bazı bölgelerde yaşayan Alevi topluluklarının, “*Cem*” ibadetleri hususunda yapılacak müzikal analiz çalışmalarına dair çeşitli önermelerde bulunabilecek bir model oluşturulmuştur.

3. Kısas Yöresi'ndeki “*Cem*”lerin, bugün itibarıyla bu yöredeki Alevi-Bektaşî topluluğu tarafından rutin olarak devam ettiriliyor olması, sadece bu inanç pratiklerin içerisindeki inanç temelli değerlerin değil, bu değerlere ait sosyo-kültürel verilerin ve müzikal unsurların da geçmişten günümüze aktarımını sağlamıştır. Adeta birer arkeolojik bulgu niteliği taşıyan bütün bu müzikal unsurların incelenmesi ve analiz edilmesi, öncelikli olarak Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerinin edebî ve müzikal hususiyetleri itibarıyla doğru tanımlanabilmesi bakımından önemlidir. Bu araştırma üzerinden, söz konusu müzikal unsurların tespit edilmesinin yanında, yapılan analizlerden elde edilen çıkarımların, günümüz halk müziği teorisi, terminolojisi, genel icrası ve repertuarı içerisinde yer alan çeşitli sorunların çözümlenebilmesi yönünde kullanılması adına çeşitli önermelerde bulunulmuştur.

4. Alevi-Bektaşî İnanıcı'na dair yapılmış olan tarihi, inançsal ve sosyolojik çalışmaların geniş bir literatüre sahip olduğu tespit edilmiş, öte yandan, konuyla ilgili literatürde “*Cem*”ler hususunda yapılmış olan sınırlı sayıda çalışma saptanabilmiştir. Ancak, “*Cem*”lerin içerisinde yer alan ritüellere ait müzikal unsurların ele alındığı ve analizlerinin yapıldığı bilimsel bir çalışma tespit edilememiştir. Dolayısıyla, Kısas Yöresi'ndeki “*Cem*”lerin müzikal analizleriyle ilgili herhangi bir kaynak da saptanamamıştır. Mevcut literatürde yer alan ve söz konusu müzikal unsurlardan bazılarının incelendiği çalışmaların bir kısmında ise “*Cem*”lerin içerisinde yer alan müzikal unsurların müstakil olarak değerlendirildiği saptanmıştır. Literatürde yer alan

bu eksikliklerin giderilmesi ve konuyla ilgili sorunların çözümü noktasında, öncelikli olarak tündengelim yaklaşımı üzerinden kurgulanmış bir müzikal analiz metodoloji oluşturulmasının gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Zira genel itibariyle “*Cem Formu*” ve özelde Kıyas Yöresi “*Cem Formu*” olarak tanımladığımız bu müzikal bütüne ait parçaların bütünden bağımsız veriler olarak değerlendirilmesi ve söz konusu müzikal unsurlara ait analizlerin bu doğrultuda yapılacak olması, bu husustaki sorunların çözümlenememesine sebep olacaktır.

5. Mevcut literatürde yer alan çalışmaların içerisinde Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerine verilen halk ağzı adlandırmaların ne çeşit bir mantığa sahip olduklarının sorgulanmamış olmadığı saptanmış, saha çalışmalarında bizzat birinci el kaynaklardan derlemiş olan yöresel verilerin yeterli düzeyde irdelenemediği ve değerlendirilemediği tespit edilmiştir. Söz konusu ürünlerin müzikal analizlerinin yapılması noktasında büyük önem arz eden yöresel verilerin, özellikle de halk ağzı adlandırmaların müzikal *Tür/Çeşit/Çeşitleme* tanımlamalarının içerisinde tekrar gözden geçirilmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Öyle ki; halk ağzı adlandırmaların, söz konusu müzikal unsurlarda yer alan edebî ve müzikal hususiyetlerle birinci dereceden bir ilişkiye sahip oldukları aşîkârdır. Bu müzikal unsurların müzik sahası dâhilinde doğru tanımlanabilmesi ve anlamlandırılabilmesi için, edebî ve müzikal hususiyetleri itibariyle taşıdıkları özelliklerin analiz edilmesi ve söz konusu hususiyetlerle halk ağzı adlandırmaların nasıl bir ilişkiye sahip olduklarının ve bütün bu unsurların hangi noktalarda iç içe geçmiş olduklarının tespit edilmesi gerekmektedir. Böylece, Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerinin müzikal “*Tür*” düşünüşü içerisinde ne şekilde değerlendirilmemesi gerektiği yönünde yaklaşımların geliştirilebilir. Kanaatimizce, bu yaklaşımlar üzerinden ulaşılabilecek sonuçlar, edebiyatçıları ve müzik bilimcileri öteden beri meşgul eden “*Tür*” düşünüşü ile ilgili kuramsal çerçevenin genişletilmesine de katkı sağlayacaktır.

6. Kıyas Yöresi’nde yaptığımız saha çalışmasında derlemiş olduğumuz “*Peşrev*” örneklerinin gerek bu yöredeki “*Cem*”lerin içerisindeki işlevleri ve gerekse halk ağzı adlandırılmalarına dair sahip oldukları özellikleri itibariyle, sadece bu yörenin “*Cem*”lerine has repertuar elemanları oldukları sonucuna ulaşılmıştır. Alevi-Bektaşî Müziği ürünlerine verilen halk ağzı adlandırmaların ne çeşit bir mantığa sahip oldukları noktasında sorgulanması gereken yeni bir veri olan “*Peşrev*”,

araştırmacıların yapmış oldukları saha çalışmalarında bizzat birinci el kaynaklardan derlemiş oldukları yöresel terminolojinin büyük önem taşıdığını göstermektedir.

7. 3.3.1 Balım Sultan Muhabbeti'nde/ Ritüeli'nde ardı ardına (kesintisiz şekilde) icra edilen üç adet repertuar unsurunun müzikal analizinden elde edilen sonuçlar şunlardır:

7.1. Bu Gün Erenlere Kurban [Peşrev]/ *Kalıp Ezgi*

Ambitus: Peşrev örneğinin güfte ezgisinin ambitusu on ses, ayak ezgisinin ise dokuz ses genişliğindedir.

Usûl ve Ritmik Tip/ Düzüm: 8/8 (3+2+3)

Analitik Müzikal Form: $A^1 + A^2 + A^3 + A^4 + B + C$

Müzikal Form: $A + B + C$

7.2. Hizmet Edelim Gerçeğe [Deyiş]

Ambitus: Deyiş ezgisinin ambitusu dokuz ses genişliğindedir.

Usûl ve Ritmik Tip/ Düzüm: 7/8 (3+2+2)

Analitik Müzikal Form: $A + A^1 + A^2 + A^3 + B$

Müzikal Form: $A+B$

7.3. Yüzüm Süre Süre Geldim Dergâha [Deyiş]

Ambitus: Deyiş örneğinin güfte ezgisinin ambitusu on ses, ayak ise yedi ses genişliğindedir.

Usûl ve Ritmik Tip/ Düzüm: 14/ 8 (2 + 3 + 2 + 2 + 3 + 2)

Analitik Müzikal Form: $A + A^1 + A^2 + A^3 + B$

Müzikal Form: $A + B$

8. 3.3.2 On İki Hizmet Ritüelleri'nde icra edilen sıralı repertuar unsurlarının müzikal analizinden elde edilen sonuçlar şunlardır:

8.1. 3.3.2.1 Çerağ (Delil) Ritüeli/ Hata Ettim Hüda Yaktı Delili [Delil Duvaz-1 İmamı], Ali'm Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır [Duvaz-1

İmam], Muhammed Mustafa da Dost Dost Hem Mürtezayı [Duvaz-1 İmam] /*Kalıp Ezgi*

Ambitus: Üç Duvaz-1 İmam örneğinin de ambitusu altı ses genişliğindedir. Birinci örneğin son müzik cümlesinden itibaren bir geçki/modülasyon yapılmıştır. Birinci örneğin ikinci örneğe bir köprü ile bağlandığı bu noktadan itibaren ikinci ve üçüncü örneklerin seyirleri içerisinde mi bemol üç arızası aldıkları görülmektedir.

Usûl ve Ritmik Tip/ Düzüm: 16/ 8 (3+2+3+3+2+3)

Analitik Müzikal Form:

[(X + X¹ + X² + X³ + X⁴ + X¹ + X⁵ + X⁶ + Y)] + Y¹ + [(Y² + Y³)]

Müzikal Form: A + B

8.2. 3.3.2.2 Semah Ritüeli

8.2.1. Miraç Okudu Cebrail [Miraçlama + Semah (Çark/ Pervaz/ Yeldirme)]

Ambitus: Miraçlama örneğinin zemin ve meyan bölümlerinde yer alan ezginin ambitusu dokuz, çark bölümü ise altı ses genişliğindedir. Birinci örneğin son müzik cümlesinden itibaren bir geçki/modülasyon yapılmıştır. Birinci örneğin ikinci örneğe bir köprü ile bağlandığı bu noktadan itibaren ikinci örneğin seyri içerisinde mi bemol üç arızası aldığı görülmektedir. Çark ezgisi kalıp ezgi hüviyetindedir.

Usûl ve Ritmik Tip: (Zemin ve Meyan) 4/4, (Çark) 9/ 8 (2+2+3+2)

Analitik Müzikal Form:

[(X + X¹ +...+ X¹¹)] + Y + [(Z + Z¹ + Z² + Z³)]

Müzikal Form: [(A + B) + (A¹ + B¹) + (A² + B²) + (A³ + B³) + A⁴] + [C]

8.2.2. Ali'm Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır [Duvaz-1 İmam]

Ambitus: Duvaz-1 İmam örneğinin ambitusu altı ses genişliğindedir.

Usûl ve Ritmik Tip/ Düzüm: 16/ 8 (3+2+3+3+2+3)

Analitik Müzikal Form: Y⁴ (Nota No. 2/2'deki "Y" Fonksiyonu)

Müzikal Form: A

8.2.3. Bugün Yasta Gördüm Zülf-ü Siyahı [Has Nenni Semahı (AğırlamaYürütme)], Derdim Ondur Çün Dokuzun Diyemem Ağ Yâre Ben [Semah (Çark/

Pervaz/ Yeldirme)]

Ambitus: Semah örneğinin *Ağırlama* (nakarat ve zemin) bölümünde yer alan ezginin ambitusu on bir, *Yürütme* ve *Çark* bölümleri ise altı ses genişliğindedir. Birinci örneğin son müzik cümlesinden itibaren ritmik ve melodik bir geçki/modülasyon yapılmıştır. Birinci örneğin ikinci örneğe bir köprü ile bağlandığı bu noktadan itibaren ikinci örneğin seyri içerisindeki müzikal yapı tümüyle değişmiştir. İkinci örneğin üçüncü örneğe bağlandığı noktada da ritmik ve melodik bir geçki/modülasyon bulunmaktadır. Bu noktadan sonra ise üçüncü örneğin seyri içerisinde mi bemol üç arızası aldığı görülmektedir. Çark ezgisi kalıp ezgi hüviyetindedir.

Usûl ve Ritmik Tip/ Düzüm:

[Has nenni Semahı (Ağırlama)] (Nakarat) 7/ 8 (2+2+3) + (Zemin) 9/ 8 (2+2+3+2)

[Has Nenni Semahı (Yürütme)] 12/ 8 (3+3+3+3)

[Derdim ondur çün dokuzun diyemem ağ yâre ben (Çark)] 9/ 8 (2+2+3+2)

Analitik Müzikal Form:

[*Ağırlama* = Z+A+Z+A+Z+A] + Z + [*Yürütme* = B+B¹] + [*Çark* = C+C¹+C²]

Müzikal Form: A + B + C

8.2.4. Hakk Muhammed Ali Dostum [Tevhid]

Ambitus: Tevhid ezgisinin ambitusu on bir ses, karar bölümünde yer alan serbest kısmın ise on iki ses genişliğindedir.

Usûl ve Ritmik Tip: 4/4

Analitik Müzikal Form:

[(*Zemin* = Z + V + V¹) + (*Meyan* = Z + W + X) + (*Meyan* = Z + W¹ + X¹)

$$+ (Meyan = Z + W^2 + X^2) + Z + (Y = Yıgılma/ Karar)]$$

$$Müzikal Form: A + B + B^1 + B^2 + C$$

9. Kısas Yöresi “*Cem Formu*”na ait analitik müzikal form tabloları

A) Balım Sultan Muhabbeti’nde/ Ritüeli’nde İcra Edilen Repertuar Unsurları	
Nota No.	1/ 1
Tür/ Çeşit Adı	Peşrev [Peşref]
Güftenin İlk Mısraı	Bugün erenlere kurban serim meydanda meydanda
Güfeye Göre Müzikal Form	$A^1 + A^2 + A^3 + A^4 + B + C$

Eserin Analitik Formu	<p><i>Ayak:</i> $A = X [x (a + b) + x^1 (a^1 + b)] + Y [y (c + d + t)] + (k = \text{bağlantı/ kodetta})$</p> <p><i>1. Beyit:</i> $A^1 = X^1 [(x^2 + x^3)] + Y^1 [(y^1)] + k$</p> <p>1. Mısra: $x^2 (a^2 + b^1)$</p> <p>1. Mısra/ Tekrar: $x^3 (a^3 + b^1)$</p> <p>2. Mısra: $y^1 [c^1 + d^1 + (t^1 = \text{terennüm/ sultanım})] + k$</p> <p><i>2. Beyit:</i> $A^2 = X^2 [(x^4 + x^5)] + Y^1 [(y^1)] + k$</p> <p>1. Mısra: $x^4 (a^4 + b^2)$</p> <p>1. Mısra/ Tekrar: $x^5 (a^4 + b^3)$</p> <p>2. Mısra: $y^1 [c^1 + d^1 + (t^1 = \text{terennüm/ sultanım})] + k$</p> <p><i>3. Beyit:</i> $A^3 = X^3 [(x^5 + x^6)] + Y^1 [(y^1)] + k$</p> <p>1. Mısra: $x^5 (a^4 + b^3)$</p> <p>1. Mısra/ Tekrar: $x^6 (a^3 + b^3)$</p> <p>2. Mısra: $y^1 [(c^1 + d^1 + (t = \text{terennüm/ sultanım}))] + k$</p> <p><i>4. Beyit:</i> $A^4 = X^4 [(x^5 + x^5)] + Y^1 [(y^1)] + k$</p> <p>1. Mısra: $x^5 (a^4 + b^3)$</p> <p>1. Mısra/ Tekrar: $x^5 (a^4 + b^3)$</p> <p>2. Mısra: $y^1 [(c^1 + d^1 + (t = \text{terennüm/ sultanım}))] + k$</p>
-----------------------	---

	<p>5. <i>Beyit</i>: $B = Z [(z + z^1)] + X^5 [(x^7)]$</p> <p>1. <i>Mısra</i>: $z (e + f)$</p> <p>1. <i>Mısra/ Tekrar</i>: $z^1 (e^1 + f)$</p> <p>2. <i>Mısra</i>: $x^7 (a^5 + b^4)$</p> <p><i>Peşreve Eklenen Dört Mısralık Hece Semai:</i></p> <p>$C = W [c^2 + d^2 + g + g^1 + h] = (\text{bağlantı/ kodetta})$</p> <p>1. <i>Mısra</i>: c^2</p> <p>2. <i>Mısra</i>: d^2</p> <p>3. <i>Mısra</i>: g</p> <p>4. <i>Mısra</i>: g^1</p> <p><i>Nakarat</i>: $h + \text{Geçiş Köprüsü}...$</p>
Genel Şema	<p><i>Ayak</i>: $A = X [x (a + b) + x^1 (a^1 + b)] + Y [y (c + d + t)] + (k = \text{bağlantı/ kodetta}) + \text{Güfte} [(A^1 + A^2 + A^3 + A^4 + B + C)] + \text{Geçiş Köprüsü}...$</p>
Nota No.	1/2
Tür/ Çeşit Adı	Deyiş
Güftenin İlk Mısraı	Hizmet edelim gerçeğe
Güfeye Göre Müzikal Form	$A + A^1 + A^2 + A^3 + B$

Eserin Analitik Formu	<p><i>Geçiş Köprüsü...</i></p> <p>1. <i>Kut'a</i>: $A = [(x + y + z + w + z^1 + w^1)] + (k = \text{bağlantı/ kodetta})]$</p> <p>1. Mısra: $x (a + b)$</p> <p>2. Mısra: $y (c + d) + k$</p> <p>3. Mısra: $z (e + c)$</p> <p>4. Mısra: $w (d^1 + f + g) + k$</p> <p>3. Mısra Tekrar: $z^1 (e^1 + d^1)$</p> <p>4. Mısra Tekrar: $w^1 (d^2 + f^1 + g) + k$</p>
-----------------------	--

$$2. \text{Kit'a: } A^1 = [(x^1 + y^1 + z + w^1 + z^2 + w^2)] + k$$

$$1. \text{Misra: } x^1 (a^1 + b^1)$$

$$2. \text{Misra: } y^1 (c + d^1) + k$$

$$3. \text{Misra: } z (e + c)$$

$$4. \text{Misra: } w^1 (d + f + g) + k$$

$$3. \text{Misra Tekrar: } z^2 (e^1 + d)$$

$$4. \text{Misra Tekrar: } w^2 (d^3 + f^1 + g) + k$$

$$3. \text{Kit'a: } A^2 = [(x^1 + y^1 + z^3 + w^1 + z^2 + w^3)] + k$$

$$1. \text{Misra: } x^2 (a^1 + b^2)$$

$$2. \text{Misra: } y^1 (c + d^1) + k$$

$$3. \text{Misra: } z^3 (e^2 + c)$$

$$4. \text{Misra: } w^1 (d + f + g) + k$$

$$3. \text{Misra Tekrar: } z^2 (e^1 + d)$$

$$4. \text{Misra Tekrar: } w^3 (d^4 + f^1 + g) + k$$

$$4. \text{Kit'a: } A^3 = [(x^3 + y^1 + z^3 + w + z^2 + w^3)] + k$$

$$1. \text{Misra: } x^3 (a^2 + b^2)$$

$$2. \text{Misra: } y^1 (c + d^1) + k$$

$$3. \text{Misra: } z^3 (e^2 + c)$$

$$4. \text{Misra: } w (d^1 + f + g) + k$$

$$3. \text{Misra Tekrar: } z^2 (e^1 + d)$$

$$4. \text{Misra Tekrar: } w^3 (d^4 + f^1 + g) + k$$

--	--

	<p>5. Kıt'a: $B = [(y + y^1 + x^{14} + x^{15} + x^{14} + x^{15}) + \text{Geçiş Köprüsü} \dots$</p> <p>1. Mısra: $q (h + 1)$</p> <p>2. Mısra: $r (i + j) + k$</p> <p>3. Mısra: $z^4 (1 + c^1)$</p> <p>4. Mısra: $w^4 (d^5 + f^2 + g) + k$</p> <p>3. Mısra Tekrar: $z^4 (1 + c^1)$</p> <p>4. Mısra Tekrar: $w^4 (d^5 + f^2 + g) + k + \text{Geçiş Köprüsü} \dots$</p>
Genel Şema	<i>Geçiş Köprüsü + Güfte (A + A¹ + A² + A³ + B) + Geçiş Köprüsü...</i>
Nota No.	1/ 3
Tür/ Çeşit Adı	Deyiş
Güftenin İlk Mısraı	Yüzüm süre süre geldim dergâha
Güfeye Göre Müzikal Form	$A + A^1 + A^2 + A^3 + B$

Eserin Analitik Formu	<p><i>Geçiş Köprüsü...</i></p> <p>Ayak: $A = [x (a + a + a) + y (b + c)] + (k = \text{bağlantı/ kodetta})$</p> <p>1. <i>Kıt'a</i>: $A^1 = [(x^1 + y^1 + x^2 + y^2)] + k$</p> <p>1. Mısra: $x^1 [(b + a) + (a / \text{Tekrar} = a)]$</p> <p>2. Mısra: $y^1 [(d + c^1) + (c1 / \text{Tekrar} = c^2)]$</p> <p>3. Mısra: $x^2 [(b^1 + a) + (a / \text{Tekrar} = a)]$</p> <p>4. Mısra: $y^2 [(d^1 + c^1) + (c1 / \text{Tekrar} = c^2)] + k$</p>
-----------------------	--

	<p>2. <i>Kit'a</i>: $A^2 = [(x^3 + y^3 + x^4 + y^3)] + k$</p> <p>1. <i>Misra</i>: $x^3 [(e + a^1) + (a^1/ \text{Tekrar} = a^2)]$</p> <p>2. <i>Misra</i>: $y^3 [(d + c^3) + (c^3/ \text{Tekrar} = c^2)]$</p> <p>3. <i>Misra</i>: $x^4 [(b^2 + a) + (a/ \text{Tekrar} = a^2)]$</p> <p>4. <i>Misra</i>: $y^3 [(d + c^3) + (c^3/ \text{Tekrar} = c^2)] + k$</p> <p>3. <i>Kit'a</i>: $A^3 = [(x^5 + y^2 + x^6 + y^3)] + k$</p> <p>1. <i>Misra</i>: $x^5 [(e + a) + (a/ \text{Tekrar} = a)]$</p> <p>2. <i>Misra</i>: $y^2 [(d^1 + c^1) + (c^1/ \text{Tekrar} = c^2)]$</p> <p>3. <i>Misra</i>: $x^6 [(b^3 + a) + (a/ \text{Tekrar} = a^2)]$</p> <p>4. <i>Misra</i>: $y^3 [(d + c^3) + (c^3/ \text{Tekrar} = c^2)] + k$</p> <p>4. <i>Kit'a</i>: $A^4 = [(x^7 + y^3 + x^8 + y^3)] + k$</p> <p>1. <i>Misra</i>: $x^7 [(e + a^3) + (a^3/ \text{Tekrar} = a^2)]$</p> <p>2. <i>Misra</i>: $y^3 [(d + c^3) + (c^3/ \text{Tekrar} = c^2)]$</p> <p>3. <i>Misra</i>: $x^8 [(b^4 + a^3) + (a^3/ \text{Tekrar} = a^2)]$</p> <p>4. <i>Misra</i>: $y^3 [(d + c^3) + (c^3/ \text{Tekrar} = c^2)] + k$</p> <p>5. <i>Kit'a</i>: $B = [(z + w + r + y^4 + r^1 + y^5)]$</p> <p>1. <i>Misra</i>: $z [(f + g) + (g/ \text{Tekrar} = g)]$</p> <p>2. <i>Misra</i>: $w [(h + i)]$</p> <p>3. <i>Misra</i>: $r [(i + j)]$</p> <p>4. <i>Misra</i>: $y^4 [(l + c^2)]$</p> <p>3. <i>Misra/ Tekrar</i>: $r^1 [(i^1 + j^1)]$</p> <p>4. <i>Misra/ Tekrar</i>: $y^5 [(l^1 + c^4) + (c^4/ \text{Tekrar} = c^2)]$</p>
--	--

Genel Şema	<i>Geçiş Köprüsü+Ayak: A = [x (a+a+a)+y (b + c)] + k+ Güfte (A+A¹+A² +A³+B) + “Gülbeng” bağlantısı ve “On İki Hizmet”lerin başlangıcı...</i>
------------	---

B) On İki Hizmet Ritüelleri’nde İcra Edilen Repertuar Unsurları	
B.1) Çerağ (Delil) Ritüeli	
Nota No.	2
Tür/ Çeşit Adı	1- Delil Duvazı/ Duvaz/ Duvazde 2- Duvaz-ı İmam/ Duvaz/ Duvazde 3- Duvaz-ı İmam/ Duvaz/ Duvazde
Güftenin İlk Mısraı	1-Hata ettim hüda yaktı delili 2-Ali’m Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır 3-Muhammed Mustafa da dost dost hem Mürtezâ’yı
Güfteye Göre Müzikal Form	[(X + X ¹ + X ² + X ³ + X ⁴ + X ¹ + X ⁵ + X ⁶ + Y)] + Y ¹ + [(Y ² + Y ³)]

Eserin Analitik Formu	<p>1. <i>Duvaz-ı İmam (Delil Duvazı)</i></p> <p>1. <i>Beyit:</i> $X = [(x + x^1)]$</p> <p>1. Mısra: $x (a + b)$</p> <p>2. Mısra: $x^1(a^1 + b)$</p> <p>2. <i>Beyit:</i> $X^1 = [(x^2 + x^1)]$</p> <p>1. Mısra: $x^2 (a^2 + b)$</p> <p>2. Mısra: $x^1 (a^1 + b)$</p> <p>3. <i>Beyit:</i> $X^2 = [(x^3 + x^1)]$</p> <p>1. Mısra: $x^3 (a^3 + b^1)$</p> <p>2. Mısra: $x^1 (a^1 + b)$</p> <p>4. <i>Beyit:</i> $X^3 = [(x^4 + x^1)]$</p> <p>1. Mısra: $x^4 (a^1 + b^2)$</p> <p>2. Mısra: $x^1 (a^1 + b)$</p>
-----------------------	---

5. *Beyit*: $X^4 = [(x^1 + x^1)]$

1. *Mısra*: $x^1 (a^1 + b)$

2. *Mısra*: $x^1 (a^1 + b)$

6. *Beyit*: $X^1 = [(x^2 + x^1)]$

1. *Mısra*: $x^2 (a^2 + b)$

2. *Mısra*: $x^1 (a^1 + b)$

7. *Beyit*: $X^5 = [(x^5 + x^1)]$

1. *Mısra*: $x^5 (a^2 + b^1)$

2. *Mısra*: $x^1 (a^1 + b)$

8. *Beyit*: $X^6 = [(x^6 + x^1)]$

1. *Mısra*: $x^6 (a^4 + b^3)$

2. *Mısra*: $x^1 (a^1 + b)$

9. *Beyit*: $Y = [(y + y^1)]$

1. *Mısra*: $y (c + c^1)$

2. *Mısra*: $y^1 (d + c^1)$

2. *Duvaz-ı İmam*

Kit'a: $Y^1 = [(y^2 + y^1 + y^3 + y^1)]$

1. *Mısra*: $y^2 (c^2 + c^3)$

2. *Mısra*: $y^1 (d + c^1)$

3. *Mısra*: $y^3 (d^1 + c^1)$

4. *Mısra*: $y^1 (d + c^1)$

--	--

	<p>3. <i>Duvaz-ı İmam</i></p> <p>1. <i>Kit'a</i>: $Y^2 = [(w + y^5 + y^1 + y^1)]$</p> <p>1. Mısra: w (e = Serbest)</p> <p>2. Mısra: $y^5 (f + c^1)$</p> <p>3. Mısra: $y^1 (d + c^1)$</p> <p>4. Mısra: $y^1 (d + c^1)$</p> <p>2. <i>Kit'a</i>: $Y^3 = [(y^3 + y^1 + y^6 + \{0\})]$</p> <p>1. Mısra: $y^3 (d^1 + c^1)$</p> <p>2. Mısra: $y^1 (d + c^1)$</p> <p>3. Mısra: $y^6 (d + c^4)$</p> <p>4. Mısra: $\{0\}$</p>
Genel Şema	<p><i>Güfte</i>: $[(X+X^1+X^2+X^3+X^4+X^1+X^5+X^6+Y)] + Y^1 + [(Y^2 + Y^3)] + \text{“Gülbeng” bağlantısı...}$</p>
B.2) Semah Ritüeli	
Nota No.	3
Tür/ Çeşit Adı	Miraçlama/ Miraçname/ Miraç + Semah (Çark)
Güftenin İlk Mısraı	Miraç okudu Cebrâil
Güfteye Göre Müzikal Form	$[(X + X^1 + \dots + X^{11})] + Y + [(Z + Z^1 + Z^2 + Z^3)]$

Eserin Analitik Formu	<p data-bbox="730 210 1273 241">1. Kit'a: $X = [(a + a^1 + b + c) + (c/ \text{Tekrar} = a^1)]$</p> <p data-bbox="730 277 847 309">1. Misra: a</p> <p data-bbox="730 344 858 376">2. Misra: a^1</p> <p data-bbox="730 412 847 443">3. Misra: b</p> <p data-bbox="730 479 847 510">4. Misra: c</p> <p data-bbox="772 546 1118 577">4. Misra Tekrar: $(c/ \text{Tekrar} = a^1)$</p>
-----------------------	---

	<p>2. <i>Kit'a</i>: $X^1 = [(b + c^1 + b + c^2) + (c^2/ \text{Tekrar} = a^1)]$</p> <p>1. Misra: b</p> <p>2. Misra: c^1</p> <p>3. Misra: b</p> <p>4. Misra: c^2</p> <p>4. Misra Tekrar: $(c^2/ \text{Tekrar} = a^1)$</p> <p>3. <i>Kit'a</i>: $X^2 = [(d + d^1 + d^1 + c^3) + (c^3/ \text{Tekrar} = a^2)]$</p> <p>1. Misra: d</p> <p>2. Misra: d^1</p> <p>3. Misra: d^1</p> <p>4. Misra: c^3</p> <p>4. Misra Tekrar: $(c^3/ \text{Tekrar} = a^2)$</p> <p>4. <i>Kit'a</i>: $X^3 = [(b^1 + c^1 + b^1 + c) + (c/ \text{Tekrar} = a^2)]$</p> <p>1. Misra: b^1</p> <p>2. Misra: c^1</p> <p>3. Misra: b^1</p> <p>4. Misra: c</p> <p>4. Misra Tekrar: $(c/ \text{Tekrar} = a^2)$</p> <p>5. <i>Kit'a</i>: $X^4 = [(b^1 + c^2 + b + c^4) + (c^4/ \text{Tekrar} = a^1)]$</p> <p>1. Misra: b^1</p> <p>2. Misra: c^2</p> <p>3. Misra: b</p> <p>4. Misra: c^4</p> <p>4. Misra Tekrar: $(c^4/ \text{Tekrar} = a^1)$</p>
--	---

--	--

6. *Kit'a*: $X^5 = [(d + d^1 + d^1 + c^2) + (c^2/ \text{Tekrar} = a^1)]$

1. *Misra*: d

2. *Misra*: d^1

3. *Misra*: d^1

4. *Misra*: c^2

4. *Misra Tekrar*: $(c^2/ \text{Tekrar} = a^1)$

7. *Kit'a*: $X^6 = [(b + c^2 + b^1 + c^2) + (c^2/ \text{Tekrar} = a^1)]$

1. *Misra*: b

2. *Misra*: c^2

3. *Misra*: b^1

4. *Misra*: c^2

4. *Misra Tekrar*: $(c^2/ \text{Tekrar} = a^1)$

8. *Kit'a*: $X^7 = [(b + c^4 + b + c) + (c/ \text{Tekrar} = a^1)]$

1. *Misra*: b

2. *Misra*: c^4

3. *Misra*: b

4. *Misra*: c

4. *Misra Tekrar*: $(c/ \text{Tekrar} = a^1)$

9. *Kit'a*: $X^8 = [(d + d^1 + d^1 + c) + (c/ \text{Tekrar} = a^1)]$

1. *Misra*: d

2. *Misra*: d^1

3. Misra: d¹

4. Misra: c

4. Misra Tekrar: (c/ Tekrar = a¹)

10. *Kit'a*: $X^9 = [(b^1 + c^2 + b^1 + c) + (c/ \text{Tekrar} = a^1)]$

1. Mısra: b^1

2. Mısra: c^2

3. Mısra: b^1

4. Mısra: c

4. Mısra Tekrar: $(c/ \text{Tekrar} = a^1)$

11. *Kit'a*: $X^{10} = [(b + c^5 + b^1 + c^2) + (c^2/ \text{Tekrar} = a^1)]$

1. Mısra: b

2. Mısra: c^5

3. Mısra: b^1

4. Mısra: c^2

4. Mısra Tekrar: $(c^2/ \text{Tekrar} = a^1)$

12. *Kit'a*: $X^{11} = [(d + d^2 + d^1 + c^2) + (c^2/ \text{Tekrar} = a^1)]$

1. Mısra: d

2. Mısra: d^2

3. Mısra: d^1

4. Mısra: c^2

4. Mısra Tekrar: $(c^2/ \text{Tekrar} = a^1)$

13. *Kit'a*: $Y = [(b + c^1 + b + e)]$

1. Mısra: b

2. Mısra: c^1

3. Mısra: b

4. Mısra: $e = [\text{Semah (Çark) Başlangıcı}]$

--	--

	<p>14. <i>Kut'a</i>: $Z = [(e^1 + e + e + e)]$</p> <p>1. Mısra: e^1</p> <p>2. Mısra: e 3. Mısra: e</p> <p>4. Mısra: e</p> <p>15. <i>Kut'a</i>: $Z^1 = [(f + e^2 + e^3 + e^3)]$</p> <p>1. Mısra: f</p> <p>2. Mısra: e^2 3. Mısra: e^3</p> <p>4. Mısra: e^3</p> <p>16. <i>Kut'a</i>: $Z^2 = [(f + e^4 + e^5 + e)]$</p> <p>1. Mısra: f</p> <p>2. Mısra: e^4</p> <p>3. Mısra: e^5</p> <p>4. Mısra: e</p> <p>17. <i>Kut'a</i>: $Z^3 = [(f + e^5 + e + \{0\})]$</p> <p>1. Mısra: f</p> <p>2. Mısra: e^5</p> <p>3. Mısra: e</p> <p>4. Mısra: $\{0\}$</p>
Genel Şema	$[(X + X^1 + \dots + X^{11})] + Y + [(Z + Z^1 + Z^2 + Z^3)] + \text{“Gülbeng”}$ <i>bağlantısı...</i>
Nota No.	4 (Nota No. 2/2'nin Çeşitlemesi)
Tür/ Çeşit Adı	Duvaz-ı İmam/ Duvaz/ Duvazde

Güftenin İlk Mısraı	Ali'm Hasan Hüseyin Zeynel-i Bakır
---------------------	------------------------------------

Güfteye Göre Müzikal Form	Y ⁴ (Nota No. 2/2'deki "Y" Fonksiyonu)
Eserin Analitik Formu	<p><i>Kit'a</i>: Y⁴ = [(y⁷ + y¹ + y³ + {0})]</p> <p>1. Mısra: y⁷ (c⁵ + c³)</p> <p>2. Mısra: y¹ (d + c¹)</p> <p>3. Mısra: y³ (d¹ + c¹)</p> <p>4. Mısra: {0}</p>
Genel Şema	<i>Güfte</i> : [Y ⁴] + "Gülbeng" bağlantısı...
Nota No.	5
Tür/ Çeşit Adı	<p>1) Semah [Has Nenni Semahı (Ağırlama + Yürütme)]</p> <p>2) Semah (Çark)/ (Nota No. 3'deki Çark Bölümünde Yer Alan Kalıp Ezginin Çeşitlemesi)</p>
Güftenin İlk Mısraı	<p>1) Bugün yasta gördüm zülf-ü siyahı</p> <p>2) Derdim ondur çün dokuzun diyemem ağ yara ben</p>
Güfteye Göre Müzikal Form	<p>[Ağırlama = Z+A+Z+A+Z+A] + Z +</p> <p>[Yürütme = B+B¹] + [Çark = C+C¹+C²]</p>

Eserin Analitik Formu

1. *Semah (Has Nenni Semahı) / Ağırlama...*

Nakarat: $Z = [(i + j + l) + (k = \text{bağlantı/ kodetta})]$

1. *Kit'a:* $A = [(d + e + e^1 + f)]$

1. *Mısra:* $d [(m + n) + (n / \text{Tekrar} = n)]$

2. *Mısra:* $e [(o + (t = \text{terennüm/ dost dost}) + ö)]$

3. *Mısra:* $e^1(p + ö)$

4. *Mısra:* $f(r + s)$

Nakarat: $Z = [(i + j + 1) + (k = \text{bağlantı/ kodetta})]$

2. *Kit'a:* $A = [(d + e + e^1 + f)]$

1. *Mısra:* $d [(m + n) + (n / \text{Tekrar} = n)]$

2. *Mısra:* $e [(o + (t = \text{terennüm/ dost dost}) + \ddot{o})]$

3. *Mısra:* $e^1 (p + \ddot{o})$

4. *Mısra:* $f (r + s)$

Nakarat: $Z = [(i + j + 1) + (k = \text{bağlantı/ kodetta})]$

3. *Kit'a:* $A = [(d + e + e^1 + f)]$

1. *Mısra:* $d [(m + n) + (n / \text{Tekrar} = n)]$

2. *Mısra:* $e [(o + (t = \text{terennüm/ dost dost}) + \ddot{o})]$

3. *Mısra:* $e^1 (p + \ddot{o})$

4. *Mısra:* $f (r + s)$

Nakarat: $Z = [(i + j + 1) + (k = \text{bağlantı/ kodetta})]$

Yürütme...

4. *Kit'a:* $B = [(g + g^1 + g^2 + g^1 + g^3)]$

1. *Mısra:* $g (u + \ddot{u})$

2. *Mısra:* $g^1 (u^1 + \ddot{u}^1)$

3. *Mısra:* $g^2 (u^1 + \ddot{u}^2)$

4. *Mısra:* $g^1 (u^1 + \ddot{u}^1)$

4. *Mısra/ Tekrar:* $g^3 (u^2 + \ddot{u}^1)$

5. *Kit'a:* $B^1 = [(h + g^3 + g^4 + g^5 + g^6)]$

1. *Mısra:* $h (v + w)$

2. *Mısra:* $g^3 (u^2 + \ddot{u}^2)$

3. *Mısra:* $g^4 (u^3 + \ddot{u}^3)$

4. Mısra: $g^5(u^4 + \ddot{u}^3)$

4. Mısra/ Tekrar: $g^6(u^5 + \ddot{u}^1)$

	<p>2. <i>Semah</i></p> <p><i>Çark...</i></p> <p>1. <i>Beyit:</i> $C = [(1 + 1^1)]$</p> <p>1. <i>Mısra:</i> $1 (x + x)$</p> <p>2. <i>Mısra:</i> $1^1 (y + x^1)$</p> <p>2. <i>Beyit:</i> $C^1 = [(1^2 + 1^3)]$</p> <p>1. <i>Mısra:</i> $1^2 (z + x^2)$</p> <p>2. <i>Mısra:</i> $1^3 (x + x^1)$</p> <p>3. <i>Beyit:</i> $C^2 = [(1^4 + 1^5)]$</p> <p>1. <i>Mısra:</i> $1^4 (\Sigma + x)$</p> <p>2. <i>Mısra:</i> $1^5 (x^3 + \{0\})$</p>
Genel Şema	<p>[<i>Ağırlama</i> = Z+A+Z+A+Z+A] + Z + [<i>Yürütme</i> = B+B¹] +</p> <p>[<i>Çark</i> = C+C¹+C²]+ “<i>Gülbeng</i>” bağlantısı...</p>
Nota No.	6
Tür/ Çeşit Adı	Tevhid
Güftenin İlk Mısraı	Hakk Muhammed Ali Dostum
Güfeye Göre Müzikal Form	<p>[(<i>Zemin</i> = Z + V + V¹) + (<i>Meyan</i> = Z + W + X) + (<i>Meyan</i> = Z + W¹ + X¹) + (<i>Meyan</i> = Z + W² + X²) + Z + (Y = <i>Yığılma/ Karar</i>)]</p>

Eserin Analitik Formu	<p><i>Nakarat:</i> $Z = [(a + b + c + b^1 + b)]$</p> <p>1. <i>Kit'a:</i> $V = [(d + c^1 + c^2 + b^2) + (b^2/ \text{Tekrar} = b^3)]$</p> <p>1. Mısra: d</p> <p>2. Mısra: c^1</p> <p>3. Mısra: c^2</p> <p>4. Mısra: b^2</p> <p>4. Mısra Tekrar: $(b^2/ \text{Tekrar} = b^3)$</p>
-----------------------	---

2. *Kit'a*: $V^1 = [(d^1 + c^3 + c^4 + b^4) + (b^4/ \text{Tekrar} = b^3)]$

1. *Mısra*: d^1

2. *Mısra*: c^3

3. *Mısra*: c^4

4. *Mısra*: b^4

4. *Mısra Tekrar*: $(b^4/ \text{Tekrar} = b^3)$

Nakarat: $Z = [(a + b + c + b^1 + b)]$

3. *Kit'a*: $W = [2(e + t) + c^5 + b^2 + (b^2/ \text{Tekrar} = b^3)]$

1. *Mısra*: $e + (t = \text{terennüm/ dost dost dost kurban})$

2. *Mısra*: $e + (t = \text{terennüm/ pir pir pir kurban})$

3. *Mısra*: c^5

4. *Mısra*: b^2

4. *Mısra Tekrar*: $(b^2/ \text{Tekrar} = b^3)$

4. *Kit'a*: $X = [(f + b^5 + c^6 + b^6) + (b^6/ \text{Tekrar} = b^5)]$

1. *Mısra*: f

2. *Mısra*: b^5

3. *Mısra*: c^6

4. *Mısra*: b^6

4. *Mısra Tekrar*: $(b^6/ \text{Tekrar} = b^5)$

Nakarat: $Z = [(a + b + c + b^1 + b)]$

5. *Kit'a*: $W^1 = [e + t + e^1 + t + c^5 + b^6 + (b^6/ \text{Tekrar} = b^5)]$

1. *Mısra*: $e + (t = \text{terennüm/ dost dost dost kurban})$

2. *Mısra*: $e^1 + (t = \text{terennüm/ pir pir pir kurban})$

3. Misra: c^6

4. Misra: b^6

4. Misra Tekrar: (b^6 / Tekrar = b^5)

6. *Kit'a*: $X^1 = [(f^1 + b^5 + c^6 + b^7) + (b^7/ \text{Tekrar} = b^5)]$

1. Mısra: f^1

2. Mısra: b^5

3. Mısra: c^6

4. Mısra: b^7

4. Mısra Tekrar: $(b^7/ \text{Tekrar} = b^5)$

Nakarat: $Z = [(a + b + c + b^1 + b)]$

7. *Kit'a*: $W^2 = [2(e^2 + t) + c^6 + b^6 + (b^6/ \text{Tekrar} = b^3)]$

1. Mısra: $e^2 + (t = \text{terennüm/ dost dost dost kurban})$

2. Mısra: $e^2 + (t = \text{terennüm/ pir pir pir kurban})$

3. Mısra: c^6

4. Mısra: b^6

4. Mısra Tekrar: $(b^6/ \text{Tekrar} = b^3)$

8. *Kit'a*: $X^2 = [(f^2 + b^5 + c^7 + b^6) + (b^6/ \text{Tekrar} = b^8)]$

1. Mısra: f^2

2. Mısra: b^5

3. Mısra: c^7

4. Mısra: b^6

4. Mısra Tekrar: $(b^6/ \text{Tekrar} = b^8)$

Nakarat: $Z = [(a + b + c + b^1 + b)] + \text{köprü...}$

9. *Kit'a*: $Y = [(g + g^1 + g^2 + h) = \text{Serbest...}$

1. Mısra: g

2. Mısra: g^1

3. Misra: g^2

4. Misra: h

Genel Şema	<p>[(Zemin = Z + V + V¹) + (Meyan = Z + W + X) + (Meyan = Z + W¹ + X¹) + (Meyan = Z + W² + X²) + Z + (Y =Yığılma/ Karar)] + “Gülbeng” bağlantısı + “On İki Hizmet” ritüelleri sırasıyla devam eder.</p> <p>Bu ritüellerin sona ermesinden sonra, “Cem”i yöneten “Dede”nin veya “Baba”nın okuyacağı son “Gülbeng” ile “Cem” ibadeti sona ermiş-mühürlenmiş- olur.</p>
------------	---

KAYNAKLAR

Abû'l-Farac, Gregory, *Abû'l-Farac Tarihi*, Cilt I., 2.Baskı., Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara., 1987. Süryaniceden İng. Çev. Ernest A. Wallis Budge, İngilizceden Türkçeye Çev. Ömer Rıza Doğrul.

- Artun, Erman**, *Dinî-Tasavvufî Halk Edebiyatı*, Kitabevi Yayınları., İstanbul., Eylül 2006.
- Atılğan Halil, Acet Mehmet**, *Haranda Bir Türkmen Köyü*, T.C Kültür Bakanlığı Yayınları /2713, Ankara., 2001.
- Birdoğan, Nejat**, *Anadolu'nun Gizli Kültürü Alevilik*, Berfin Yay: 24., 3. Basım., İstanbul., Temmuz 1995.
- Cengil, Muammer**, *Cem Ayini'nin Fert Ve Toplum Üzerindeki Etkileri*, "Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi" 3. Cilt., Sayı: 3., Samsun., 2003.
- Duygulu, Melih**, *Alevi Bektaşî Müziğinde Değişler*, Kendi Yayını., İstanbul 1997.
- Eyüboğlu, İsmet Zeki**, *Bütün Yönleriyle Bektaşîlik*, Der Yayınları., İstanbul 1993.
- Gölpınarlı, Abdülbaki**, *Alevi-Bektaşî Nefesleri*, Remzi Kitabevi Yayınları., İstanbul., 1963.
- Günşen, Ahmet**, *Gizli Dil Açısından Alevîlik-Bektaşîlik Erkân Ve Deyimlerine Bir Bakış*, "Turkish Studies Academic Journal", Volume 2 Issue Sayı:2., Spring 2007.
- Hodeir, André**, *Müzikte Türler Ve Biçimler*, Pan Yayıncılık., 1. Basım., Çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul., Ekim 2003.
- Karakaya-Stump, Ayfer**, *Iraktaki Bektaşî Tekkeleri*, "Belleten Dergisi" LXXI, 261. Sayı. Ağustos 2007.
- Koca, Turgut**, *Bektaşî Nefesleri Ve Şairleri (13.Yüzyıldan, 20. Yüzyıla Kadar)*, İstanbul Maarif Kitaphanesi Yay., İstanbul., 1990.
- Koç, Adem**, *Kütahya Soğukçeşme (Avdan) Köyü'nde Kurban Ritüeli*, "Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi", 20. Sayı., Kütahya., Nisan 2008.
- Korkmaz, Esat**, *Anadolu Aleviliği (Felsefesi-İnancı- Öğretisi- Erkânı)*, Berfin Yay., I. Baskı., İstanbul., Nisan 2000.
- Mateos, Urfalı Mateos** *Vekayi-Nâmesi (952-1136) Ve Papaz Grigor'un Zeyli (1136-1162)*, 2. Baskı., Türkçeye Çeviren: Hrant D. Andreasyon. Notlar: Edouard Dulaurier, M. Halil Yinanç, Çeviren., Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara., 1987.
- Mélikoff, Irène**, *Uyur İdik Uyardılar*, Alevilik-Bektaşîlik Araştırmaları, Demos Yay., 3. Baskı., Fransızcadan Türkçeye Çeviren: Turan Alptekin, İstanbul., 2006.
- Mélikoff, Irène**, *Uyur İdik Uyardılar*, Alevilik-Bektaşîlik Araştırmaları, Demos Yay., 6. Baskı., Fransızcadan Türkçeye Çeviren: Turan Alptekin, İstanbul., 2009.
- Onatça, Neşe Ayışıt**, *Alevi-Bektaşî Kültüründe Kırklar Semahı Müzikal Analiz Çalışması*, Bağlam Yayınları: 283. , 1. Baskı. , Ankara., Haziran 2007.
- Salcı, Vahid Lûtfi**, *Gizli Türk Halk Musikisi Ve Türk Musikisinde (Armoni) Meseleleri*, Nümune Matbaası., İstanbul., 1940.
- Sümer, Ali**, *Anadoluda Türk Öncüsü Hacı Bektaş Veli*, Ayyıldız Yay. 3. Baskı. Ankara., 1990.

- Şanlı, Ergül**, *Kalender Çelebi Ayaklanması*, “*Serçeşme Dergisi*”, İstanbul., Ocak 2006.
- Şenel, Süleyman**, *Kastamonu Âşık Fasılları*, I. Cilt (İki Cilt), Kastamonu Valiliği İl Özel İdaresi Yayını: 12, İstanbul., Haziran 2007.
- Tatçı, Mustafa**, *Yunus Emre Divanı*, İnceleme-I, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., İstanbul., 1997.
- Temizkan, Mehmet**, *Bektaşî Edebiyatının Birinci Dönemi Ve Bu Dönemdeki Hâkim Temaları Üzerine Bir İnceleme*, “*Prof. Dr. Fikret Türkmen Armağanı*”, Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Yayınları. İzmir., Aralık 2005.
- Üçer, Cenksu**, *Tokat Örneğinden Hareketle Alevilik Üzerine Bir Değerlendirme*, “*Türk Kültürü Ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*”, Sayı: 34., 2005.
- Yıldırım, Rıza**, *Hacı Bektaş Veli Ve İlk Osmanlılar: Âşıkpaşazâde'ye Eleştirel Bir Bakış*, “*Türk Kültürü Ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*”, Sayı: 51., 2009.
- Yürükoğlu, Rıza**, *Okunacak En Büyük Kitap İnsandır Tarihte ve Günümüzde Alevilik*, Alev Yayınevi, İstanbul., Temmuz 1998.
- Zelyut, Rıza**, *Türk Aleviliği Anadolu Aleviliğinin Kültürel Kökeni*, Kripto Yayınları, Ankara., Mart 2009.

KİŞİSEL GÖRÜŞMELER

- AKSÜT, Hamza.**, 2010. Kişisel Görüşme
- AŞAN, Halit (Kıyaslı Âşık Halit Aşan).**, 2010. Kişisel Görüşme **AYKUT, Ahmet (Kıyaslı Âşık Kul Ahmet).**, 2008-2010. Kişisel Görüşme **AYKUT, Veli (Kıyaslı Âşık Kul Ahmet).**, 2008-2010. Kişisel Görüşme **ERBAŞ, Adıgüzel (Çorum Alacalı Güzel Dede).**, 2007-2010. Kişisel Görüşme
- KARAHASANOĞLU, Songül.**, 2008-2009. Kişisel Görüşme
- KARAKAYA-STUMP, Ayfer.**, 2010. Kişisel Görüşme **KOÇAK, Ahmet.**, 2008-2010. Kişisel Görüşme
- KOÇAN, Gürcan.**, 2009. Kişisel Görüşme
- KONDU, İsmail (Kıyaslı Âşık Doksandaon).**, 2010. Kişisel Görüşme
- MÜRTEZAOĞLU, Serpil.**, 2008-2010. Kişisel Görüşme
- PARLAK, Erol.**, 2008-2010. Kişisel Görüşme
- ŞENEL, Süleyman.**, 2007-2010. Kişisel Görüşme
- USLU, Esen.**, 2010. Kişisel Görüşme

EKLER

A. ŞANLIURFA İLİ KISAS YÖRESİ “CEM” KAYDI

Ek. A.1 Şanlıurfa İli Kısas Yöresi “*Muhabbet Cem*”inin Sesli ve Görüntülü Kaydı (Çalışmanın Notalar Bölümünde Yer Alan Repertuar Unsurlarının Sesli ve Görüntülü Kaydı) /“*Cem*”i Yöneten *Baba*: Kısaslı Âşık Dertli Divani (Veli Aykut) /Ahmet Koçak Arşivi /Kısas (27.05.2000)/ DVD

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı : İsmail GÜNGÖR
Doğum Yeri ve Tarihi : Adana, 01.02.1976
Lisans : İstanbul Teknik Üniversitesi

1976 yılında Adana'da doğdu. Aslen Tunceli-Hozatlıdır. İlk, orta ve lise öğrenimini Mersin'de tamamladı. Müzik eğitimine ve bağlama çalmaya çocuk yaşta, kendi yöresindeki saz ustalarından ve yöresel âşıklardan etkilenecek başladı. 1995 yılında Çukurova Üniversitesi İktisadi İdari Bilimler Fakültesi İşletme Bölümü'nde başladığı üniversite eğitimi sırasında Adana Belediye Konservatuvarı öğretmenlerinden Feyzullah Eti ile birlikte yapmış olduğu halk müziği nazariyatı ve solfeji ve üsluprepertuar

çalışmaları ile müzik eğitime devam etti. Bu süreç içerisinde Çukurova Üniversitesi Türk Halk Müziği Topluluğu'na katıldı. Bu topluluk içerisinde korist olarak görev aldı. Sonraki yıllarda çeşitli müzik gruplarıyla birlikte konser ve sahne çalışmalarını sürdürdü. 1997 yılında Adana'dan ayrılıp üniversite eğitime Erasmus Üniversitesi'nde (Rotterdam/Hollanda), Ekonomi-Felsefe bölümünde bir süre devam etti. 2000 senesinde İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Türk Halk Müziği Ana Sanat Dalı Temel Bilimler Bölümü'ne girmeye hak kazandı. Konservatuar eğitime devam ettiği 2000 senesinden itibaren konser ve sahne çalışmalarına İstanbul'daki çeşitli müzik gruplarıyla ve solo performanslarla devam etti. Konservatuar bünyesinde San. Öğr. Gör. Şendoğan Karadeveli ve Doç. Cihangir Terzi'nin şefliklerini yapmış oldukları Türk Halk Müziği Toplulukları'nda saz ve ses icracısı olarak görev aldı. Mezuniyetinin sonrasında 2007 senesinde İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Türk Müziği Yüksek Lisans Programı'na girmeye hak kazandı. Âşıklık geleneği ve müziği üzerine çeşitli araştırmalar yapan Güngör, saha ve derleme çalışmalarının yanı sıra bağlamada geleneksel icra teknikleri ve üsluplarına yönelik çalışmalarını sürdürmektedir.

