

DİNİ VE MİLLİ TÖRENLERİN TÖRENSEL COŞKU PERSPEKTİFİNDE İNCELENMESİ

Nuran ACAR¹

ÖZET

İnsan topluluklarının en eski çağlardan itibaren tapınma, eğlenme, anma gibi hususlardan dolayı bir takım etkinlikler yaptığı bilinmektedir. Yaptığı bu etkinlikler tarihin belli dilimlerinde ayin, tören, anma, şenlik, milli bayram gibi isimler altında devam etmiştir. Her bir topluluk yaşadığı döneme göre inanç ve yaşama biçimi seçmiştir. Bu farklılık ve yaşam biçimleri her hususta olduğu gibi adı geçen kavramların içeriğinde ve etkinlik biçimlerinde de değişiklikler yaratmıştır. Ayrıca benzer özellikler taşıyan veya aynı coğrafya da yaşayan grupların tören etkinlikleri birbirine benzerlik gösterse de genel itibarı ile kendine özgü bir tutum görülmektedir denebilir. Müzik ise inançların tümünde etki gösteren, gerek dinsel, gerek coşkusal törenlerde kültür unsurlarını ortaya çıkaran soyut bir araç olarak ortaya çıkar. Mevlevi kültürünü arındıran Sema Ayini, Alevi-Bektaşî kültürünü temsil eden Semah Ayini, Milli bayramları temsil eden Bando, Mehter gibi inanç ve temsil öğeleri, kendi kültür yapısına uygun olarak form özelliği, çalgıları, seslendirme özellikleri ile farklılık göstermektedir. İnanç ve Milli coşku sistemlerine ait pek çok simge, inanç ve müziğin gücü ile kuşaklar boyu aktarılabilenmekteyken; müzik de ifade gücüne eklenen kutsallık algısı ve milli beraberlik olgusu aracılığıyla sosyal değişimlerin etkilerini hissettirebilmektedir. Bu çalışma, söz konusu ilişkiyi Anadolu coğrafyasının inanca ve milli oluşumlara ait tören geleneklerinin müziğin toplumsal temelleri çatısında ele alındığında bir tören coşkusu ile gerçekleşip gerçekleşmediğini belirlemek amacı ile yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Mevlevi, Bektaşî, sema, semah, ayin, tören, bayram

¹ Öğr. Gör. Nuran Ayaz: Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı Türk Sanat Müziği Anasanat Dalı

ANALYSIS OF RITES AND NATIONAL CEREMONIES IN CEREMONIAL EXCITEMENT PERSPECTIVE

Nuran AYAZ

ABSTRACT

It has been long known that human communities conduct a series of activities like worshipping, entertainment and commemorative ceremony from the ancient ages. These activities have been continued under names such as rite, ceremony, commemoration, festival, national festival. Every community chose belief and life-style according to their period. These differences and life-styles were created an alteration as well as in all respects and also mentioned content of the concepts and activity forms. Even though ceremonial events of the groups, which have several characteristics in common or living in the same area, show similarity each other, it can be said that distinctive attitude is shown in general terms. While the music comes forward as abstract means to take effect all religious and to find out cultural factor either in ritual or in exciting ceremonies. Sema ritual containing the Mevlevi culture, Whirl ritual representing Alawi-Bektashi culture, belief items representing national festival such as Band and Mehter differ by according to own culture structure from property, instruments and vocalization properties. Meanwhile many symbols belonging to faith and national excited systems with the power of belief and music can pass down; the perception of holiness to take part of expressive power and national togetherness fact can make understand through social change effects in music. This study was done in order to determine whether come true or not with an exciting ceremony and the relation in question geography of Anatolia's ceremony traditions belonging to national formation and belief when the music to handle the subject social basis in the framework.

Key words: Mevlevi, Bektashi, sema, whirl, ritual, ceremony, festival

Giriş

İnsan yaşamında müziğin çok önemli bir yeri vardır. Müziğin insan yaşamındaki yeri ve önemi, insanın özgünü ve güzeli seslerle oluşturma, arama-bulma ve anlama-anlatma çabası temelinde insan yaşamının değişik boyutlarındaki çok yönlü işlevlerinden kaynaklanır. Müziğin insan yaşamındaki işlevleri, özü bakımından estetik temelli olup, bireysel (biyopsişik), toplumsal, kültürel, ekonomik, eğitimsel nitelikler taşır (Uçan, 2005: 393).

Bir toplumun tarihi boyunca bıraktığı eserleri aracılığı ile o toplumun ulaşabildiği düzeyi, bilgiyi, olgunluğu ve tarih üzerindeki etkisini görebilmek mümkündür. Bu eserlerin yanı sıra toplumun benimsediği adetler, törenler ve kutlamalar da yaşamında büyük bir yer tutar. Çünkü bir toplumda bulunan yönetici ve halk tabakası arasında benimsemiş adet, tören ve kutlamalar o toplumun kültür ve ahlak düzeyi ile geçim biçimi hakkında fikir vermektedir. Bu nedenle tarihi olaylar kadar, adet, tören ve kutlamaların da bilinmesi önemlidir (Arısan, Arısan Güney, 2002: 3). En basit tanımıyla, bir toplumun önem verdiği bir olayı her yıldönümünde çeşitli etkinliklerle hatırlaması kutlama veya anmadır. Bir başka tanımla; Toplumun, geçmişin değerlerini, onu temsil eden sözcük ve sembollerle hatırlamasıdır. Söz konusu etkinlikler, geçmiş olayların temsili olduğu için, geçmişin insan aklında tutmaya yarar (Bolat, 2006: 1).

Törenlerde yapılan etkinliklerde geçmişte meydana gelmiş olay canlandırılır. Amaç seyircinin duygularını harekete geçirerek geçmişle bütünleşmesini sağlayıp olayın zihinlerde kalıcılığını sağlamaktır. Eğer bir toplum, o milletin ilk ortaya çıkışından itibaren gelişimine, şan ve şerefine yükselmesine yardım etmiş olan köklü adet ve törenlerini daima korumak ihtiyacını hissediyorsa ve bunu hep gözler önüne sermek çabasında ise, bu durum kutlama ve anma törenlerinin değerini daha da artırır (Şenel, 1999: 113-114).

İnsanın uygarlaşma sürecinde sanatın en eski belirtisi olarak kabul edilen dans önemli bir yer tutar. Kullanılan ilk araç olarak varsayılan beden yoluyla anlatım olanağı olan dansa kavuşan insan, bu yolla ruhsal durumlarını ve gerilimlerini devinime dönüştürerek sağaltma şansına sahip olmuştur. Başlangıçta bireysel ve gündelik bir gereksinimden doğan dans, zamanla toplumsal ve dinsel bir karaktere dönüşmüştür (Veyis, 2000: 181).

Anadolu'da inanca dair dans ve müzik örnekleri bir kutsal devir mekanizmasını insanla ibadette buluşturmak işlevini üstlenmiştir. Bu devir,

Tanrı'nın kelâmından gelen doğaya dair bilginin, Tanrı'nın güzelliğinden meydana gelmiş insan tarafından keşfedildiği, bu keşfe dayalı olarak insanın aşama aşama Tanrı'ya yaklaşacak bir olgunluğa ulaşmaya gayret ettiği ve hiç bitmeyecek bu yolculuğun duraklarında ölümsüz ruhu ile Tanrı'ya kavuştuğu bir döngüyü anlatmaktadır. İslam uygarlığının dini müzik ve dans kültürünü en betimleyici yapılar arasında sayılabilecek Semâh ve Semâ kavramları adeta bu sonsuz döngünün günümüze dek ulaşmış izleridir. “Milli törenlerde ise bu döngü her ülkenin içinde bulunduğu şartlara, tarihi olaylarına ve benimsediği rejime göre milli günlerini belirlemeye başlaması ile şekil almıştır. Milliyetçilik temeli üzerine oturan yeni düzende önemli günler; gurur veren, zafer kazanılan günler veya devlet kurucularını anma ve kutlama üzerine kurulmuş ve bu bağlamda yapılan törenler tüm yeni rejimler tarafından sistemin korunması ve güçlendirilmesi için en önemli unsurlar olmuştur. Bayrak, marş, milli günler vb. hususlar ile milli devletlerin temeli oluşturulmuştur. Yapılan törenler de bu sisteme uyarlanarak değiştirilmiştir (Özbudun, 1995: 3)

Anadolu coğrafyasının, müziği ve dansı “Tören” çatısı altında Tanrı'ya ulaşmak için öncül bir araç olarak kullanma geleneğinin, İslam kaynağının bu alandaki zenginliği ile birleşmesi dini müzik ve dans alanında olağandışı bir zenginliği bu coğrafyaya kazandırmıştır. Tasavvufta “Dini Müzik” yerine ısrarla Semâ tabiri kullanılmıştır. Bektaşilikte ise yine aynı düşünce değişmeyerek, Semah adı altında müzikli danslar oluşturulmuştur.

Her toplum için geçerli olan, önem verilen tören ve kutlamalar zaman geçtikçe farklılaşmıştır. Toplumların çevrelerinde bulunan komşu milletlerin etkileri, dinsel inançlar tören ve adetlerin değişmesine ve gelişmesine sebep olmuştur. Toplumların önem verdikleri olayları anma ve kutlamaları bağlamında kullanılan kavramlar içinde tarihsel sıralamada ilk olarak “ayin” gelmektedir. Ayin insanlığın ilk gelişme dönemlerinde kullanılan daha çok dini anlam çağrıştıran bir kelimedir. Köken ve anlam bakımından doğaüstü olarak nitelendirilen güçleri topluma yararlı hale getirebilmek için tekrarlanan davranışlar bütünüdür. İnancın sembolik anlamlar yükleyerek geleneksel gösterileri olarak tanımlanan “rit” sözcüğü ise ayinin ögesidir. O halde ayin, “seriler halindeki ritlerin uygulanmasını sağlayan sistem,” ya da “varolan kutsallar karşısında belirli bir ciddiyet içersinde simge sözcük ve hareketlerle tekrarlanan eylemler” olarak da tanımlanabilir. Kısacası, ayinin kalıplaşmış davranışların bir düzen içinde tekrarlanmasından yani ritüellerden oluştuğu söylenebilir. Bu ritüeller de şarkılar, danslar ve sembolik sözlerden oluşabilmektedir.

Semâ ve semah terimleri İslâm dönemi sonrasındaki inanç, müzik ve zikir ilişkisinin tarifinde en fazla öne çıkan kavramlardır. Arapça kökenli semâ'

(السماع, سماع) terimi kelime anlamıyla “müzik dinleme” ile ilişki kurabilen aşağıdaki anlamları içermektedir

“İşitme, duyma”

“Kulağa hoş gelen ses”

Bu anlamsal çerçeve doğrultusunda da semâ aynı zamanda belirli derviş zümrelerinin ve tarikatların icra ettiği müzik ve zikir uygulamalı âyin yapısını ifade etmek için de kullanılmaktadır.

Semah (سماح) terimi ise semâ kelimesindeki (السماع) “ayın(ع)” harfinin “hah (ح)” ile değişmesiyle ortaya çıkmış ve farklı inanç sistemlerinin kendilerine has zikir yapılarını tanımlamak için kullanılmıştır. Bu benzerlik de göz önüne alınınca semah kelimesinin de semâ’ kelimesinden doğduğu hissedilebilmektedir (Aşkar, 2006: 53,72,73).

Ayinlerin işlevleri şöyle sıralanabilir;

- 1- Ayinler manevi dünyayı anlatmak için araçlardır.
- 2- Bilinmeyen olaylardan kaçınmak, varlığına inanılan doğaüstü varlıkları topluma uyumlu hale getirmektir.
- 3- Bireyleri toplumsallaştırırlar.
- 4- Toplumsal statüyü ayarlarlar.
- 5- Her yıl tekrarlanırlar. Toplumun kültürünü gelecek nesillere aktarırlar (Oğuz, 1980: 115).

Mevlevi Ayini (Sema Ayini)

Türk musikisinde “Miraciye” denilen formdan sonra en uzun besteler Mevlevi ayinleridir. Her biri “Selam” olarak adlandırılan bölümlere ayrılması ve bir kaç bölüm olarak icra edilmesi bakımından batı müziğindeki senfoni, oratoryo gibi formlara benzetilebilir. Mevlevi Ayininde müziği gerçekleştiren dervişlere "Mutrib - Mutriban" denilir.

Form yapısı olarak Beste Formuna benzeyen Mevlevi Ayinleri, A+B+C+D+B+C şematik olarak gösterebiliriz. Peşrev kısmının form şeması ise, 1. Hane: A+ M lazime (Teslim) B- 2. Hane: C+ M lazime (Teslim)- 3. Hane: D+ M lazime (Teslim) B (A+B+C+D+B) olarak kullanılmaktadır.

Mevlevilikte Kud m ve Kud mzenbaşı önemli bir makamdır. Müziği o yönetir. Mevlevi bestek r İtri'ye ait olan Nat-  Şerif ile ayine başlanır. Ardından Kud mzenbaşı sağ taraftaki davula Yüce yaratıcının "ol" yani "K n" emrini simgelemek üzere "la re la re" kud m darbını vurur. Onun  zerine neyzen başı baş taksimi yapar. Bu taksim İsrail'in sur borusuna üflemesi olarak yorumlanır.

Mevlevi Ayinlerinin bazılarının sadece dört selamı bir bestek ra, iki peşrevi ve son Y r k Semaisi başka bestekârlara, bazılarının ise tamamı aynı bestek ra ait olan Ayin-i Şerifler, bestecilik tekniği açısından üç grupta toplanabilir;

1. Baştan sona aynı makamda bestelenmiş olanlar (Abdürrahim K nhi Dede'nin Hicaz Ayini gibi)

2. Değişik makamlarda dolaşıp başıladığı makamda bitenler (İsmail Dede'nin Ferahfeza Ayini gibi)

3. Başıladığından değişik bir ayinin bölümleriyle sona erenler (İsmail Dede'nin Saba-Buselik Ayini gibi).

Mevlevihanelerde "mukabele" veya "mukabele-i şerif" denilen ve semâ' töreni esnasında, semâ'a ref kat etmek maksadı ile bestelenmiş, güfteleri coğunlukla Hz. Mevlânâ'nın Mesnev , Div n-ı Kebir ve Rub iyyat gibi eserlerinde yer alan ve tabii farsça olan şiirlerinden seçilmiş eserlere denir. Diğer tarikatlerde değişik us llerle icra olunan  yin, Mevlevilikte semâ' töreni ya da mukabele olarak isimlendirilmiş ve insanı gerçek varlığa cezbe aracılığıyla ulaştırmayı hedefler bir biçimde dört bölüme ayrılırken, her bölüm "selâm" olarak adlandırılmıştır. Zir  her bölümün sonunda sem zenler durup, vücutlarını hafif  ne eğerek selâm vaziyetine geçmektedirler (Can, 2008: 468). Her sel mın besteleneceği us ller tespit edilmiş, makam ise bestek rın zevkine bırakılmıştır. Mevlevî  yinindeki müzik organizasyonun XV. Yüzyıl'da şeyhlik yapan Pir Adil  elebi sonrasında ortaya konduğu ifade edilmektedir (Ocak, 2005: 489).

"Mevlevî  yinleri vakit namazına müteakip, dua ile başlar. Daha sonrasında N 't-ı Şerif'in okunması ve arkasından da neyzenbaşı tarafından bir ney taksiminin yapılması da geleneksel âyin yapısının unsurları arasındadır. Kelime anlamı "vasıflandırmak, sıfatlarını söylemek, nitelemek" olan N 't, Hz. Muhammed'in

vasıflarını Türkçe, Arapça ve Farsça şiirlerle bildiren ve çeşitli makamlarda bestelenen dinî eserlere verilen genel addır. Nâ't hem câmilerde hem de tekkelerde icra edilen bir formdur. Nâ'tlar câmilerde Cuma ve Bayram namazlarından önce ve Kur'ân-ı Kerim okunduktan sonra icra edilir. Tekkelerde ise Nâ'tın zikir aralarında Kelime-i Tevhid ile İsm-i Celâl arasında bir hâfız tarafından yalnız olarak okunduğu bilinmektedir. Bestelenmiş pek çok Nâ't olmasına rağmen en çok bilinen ve icrâ edileni mevlevî âyinleri'nin başında okunan sözleri Hz. Mevlânâ'ya bestesi İtrî'ye ait olan Nâ't-ı Mevlânâ'dır. Bu Nâ't Rast makamında başlar, terennümlemlerle beraber 12 mısralık seyri esnasında birçok makama geçki yapar ve yine rast makamında karar eder. Nâ't okuyan kimselere Nâ't-han denmektedir. Hz Ali ile ilgili Nâ't'lar da Alevî-Bektâşi edebiyat ve müziğinde mevcuttur.

Bu törende şeyhin durduğu nokta, yâni Mevlâna'nın ve onu temsil eden "makam çelebisinin" ya da "Haykıyat-ı Muhammediyye'nin" vârisini temsil eden kutup noktası varlığın kaynağını işaret eder, Dervişler bu mutlak varlıktan ayrılmış ruhlardır ve şeyhin izniyle kendi merkezleri etrafında dönerek şeyhin karşı tarafındaki zâhiri dünyayı temsil eden kısma doğru ilerlerler. Dervişlerin mutlak varlığın sırrının değişik mertebelerine vakıf olmaları, Tanrı tarafından onlara selâm kelimesiyle müjdelendir. Dolayısıyla semâ'daki dört bölümü ayıran ve şeyh tarafından sembolik olarak verilen üç adet selâm bu mertebelere ulaşıldığını simgelemektedir.

1. Bölüm ya da devir Zât'ın (Tanrı'nın) bir noktadaki zuhurunu ifade eder. Şeyh ise tüm sıfatları kendisinde toplayıp kavramış bulunan Tanrı ilminin tercümânıdır. I. Selâmdan sonra şeyhin semazenlere doğru üç adım ilerlemesi ise Tanrı'ya yaklaşan kullara Tanrı'nın da yaklaştığını göstermektedir. Şeyhin durduğu bu mertebeye iniş mertebesi adı verilir. Tanrı'nın bilgesine ve ilmine ulaşanlar I.Selâm ile beraber, mutlak bilgiyi temsil eden İlme'l yakîn mertebesine ulaşmış olurlar. 2. Devre (Bölüm), Vahdet'in görüş haline getirilmesiyle ilgilidir.

Şeyhin II. Selâmı ise Tanrı'nın onların kalp gözünü açarak batını onlara ayan kılması ve mutlak tecrübe yani ayn'el yakîn mertebesine ulaştıklarını müjdelemesi anlamına gelmektedir. Devre (Bölüm), bu anlayışla âşıkların görüşlerini "oluş" noktasına taşıdıkları bölümdür" (Gölpınarlı, 2006: 122). III. Selâm ise semâzenlere Tanrı'da yok olmanın hazzına eriştiklerini yani "mutlak hakikât-Hakkâ'l Yakîn mertebesine ulaştıklarını müjdeler⁴⁴³. Bu selâm aynı zamanda zahiri dünyaya dönüşün başlangıcını da simgelemektedir. Bu selâmla başlayan 4. Devre Tanrı varlığıyla varoluşu ve her şeyi bu mertebeye tanıyışı ifade etmektedir. Gölpınarlı'ya göre üç adet selâm, dört adet Semâ mertebesini ya da devre'yi oluşturur, dolayısıyla semâzenlerin semâyı sonlandırıp "tekrar" hırkaya büründükleri kısmın "dördüncü selâm "olarak anılması hatalıdır. Semâ töreni aynı zamanda bu çerçevede

olgunlaşmanın dört aşaması olan “şeriat, tarikat, hakikat ve marifet” aşamaları ile de örtüşmekte, ism-i Celâl’i ve “Nereye dönerseniz dönün Allah’ın tecellisine dönmüş olursunuz” manasındaki âyeti simgeleyerek adeta “tevhid’i” (birleştirme) somutlaştırmaktadır. Semâ töreni “Mukabele” dışında eğitim amaçlı meşk olarak da uygulanabildiği gibi bazı özel istek ve gerekliliklere istinaden Ayn-i Cem olarak adlandırılan bir şekilde de gerçekleşebilir. (Gölpınarlı, 2006: 116).

Mevlevî tarikatına bağlı çok önemli besteciler yetişmiştir. 15-16. Yüzyıla ait 'Beste-i Kadim' adıyla tanınan ve bestekârları bilinmeyen Pençgâh, Hüseyîni ve Dügâh Ayin-i şeriflerden Pençgâh makamındaki ayin Mevlevî bestekârlara tam bir numune olmuştur ve bir bestekârlık abidesidir. Daha sonra bestelenmiş ve bestekârı bilinen ilk ayin olan Köçek Dervîş Mustafa Dede'nin Bayatı Ayin-i Şerif'i ise kendinden öncekileri gölgede bırakacak kadar üstün bir sanat eseridir. Buhûrizade Mustafa Efendi (İtrî) tarafından bestelenen Segâh Ayin-i Şerif' de Türk Musikisi' nin şaheserlerindendir. 15. yy. bestekârı Köçek Dervîş Mustafa Dede'nin Bayatı makamındaki ayini bilinen en eski Mevlevî ayini olup Ayin-i Kadim olarak da anılmaktadır. Bestekârı bilinen bu ilk ayinlerden sonra günümüze kadar tespit edebildiğimiz kadarıyla 161 ayin daha bestelenmiştir ki üç “Beste-i Kadim” ile birlikte toplamı 166'ya varır. Bestecilik tekniği açısından bütün Ayin-i Şeriflerin ustaca işlendiğini söyleyebiliriz. Makam geçkileri çok görülmekle birlikte makamsal işleniş tüm bestekârlarca ustaca yapılmıştır. Semahlar da ise en sık kullanılan Hüseyîni, Uşşak, Kürdi, Hicaz veya Neva makamlarını Buselik, Çargâh, Segâh geçkileri takip etmektedir. Makamlar yörelere göre farklılık göstermemekle birlikte, eser içinde makam geçkileri çok görülmektedir. Makamsal işleniş, belirlenmiş ses alanı içinde (bu ister bir küçük üçlü, isterse bir on ikili aralığı olsun), ezginin başlangıcından karar perdesine ulaşmaya dek izlediği yoldur. Bu işleniş tarzı, cinslerin seslere yüklediği geleneksel anlam veya işlevlere göre gelişir. Makamsal işlenişte ezginin bitişi, hemen hep karar perdesi üzerinde yapılır. İnceltme-kalınlaştırma yoluyla geçki yapılacak sesler ve geçici olarak üzerinde kalınabilecek yardımcı kararlar da seyir içinde bellidir. Bütün sorun, bu geleneksel görevler arasındaki organizasyonun sağlanmasıdır. İşte bu organizasyon, seyirle, yani “makamsal işlenişle” sağlanır (Say, 1985: 280).

Sema Ayininde saz grubu asıl olarak neylerden oluşur. Bulunduğu takdirde bu heyete rebap, kanun, tambur gibi diğer sazlar da ilâve edilir. Neyzenlerin başında bir neyzenbaşı, âyinhanların başında da kudümzenbaşı vardır. Bütün mukabeleyi kudümzenbaşı yönetir. Âyinhanlar iki veya üç kudümle usûl vurarak eseri okurlar. Ayrıca Ayinhanlardan biri halîle (zil) ile bir diğeri de zilsiz def (bendir) ile usûle iştirak eder.

Mevlevi Ayini dört selamdan oluşur. Ayinin bölümlerini, aynı makamda farklı usullerde vurulan dört ayrı eserin icrasından oluşan bölümler olarak da düşünmek mümkündür. Peşrevlerde genellikle Devr-i Kebir (28/4) usulü tercih edilmiştir. Dört selam ise sırası ile şöyledir;

1.Selam: Ağır Düyek (8/4), Devr-i Revan (14/8), Devr-i Hindi(7/4), Düyek (8/8) gibi usullerde gerçekleşir.

2. Selam: Daha ağır bir ritimdedir. Selamda selamlaşma olmaz; müziğin başlamasıyla birlikte sema başlar. Ağır Evfer (9/4) usulünde gerçekleşir.

3.Selam: Devr-i Kebir (28/4) (Bu selamın sonlarına doğru Ağır Düyek (8/4), Ağır Frenkçin (12/4), Çifte Düyek (16/8), Aksak Semai (10/8) gibi usullere geçki yapılabilir). Ayinin en uzun bölümü olan üçüncü selamda ise eseri monotonluktan kurtarmak düşüncesiyle değişik usuller kullanılmıştır. Bu selamın ilk dörtlüğünde Devr-i Kebir (28/4), nadiren Frenkçin(12/8), saz terennümlerinde ise Aksak Semai usulleri kullanılmıştır. Bunun ardından hemen bütün ayinlerde tekrarlanan Türkçe “Ey ki hezar aferin, bu nice sultan olur” mısrası ile başlayan Ahmet Eflaki Dede’ nin Sultan Veled hakkındaki kıtasından sonra Farsça olarak devam eden diğer dörtlüklerde gittikçe hızlanan yürük semai usulü yer almaktadır. Üçüncü selam hızlı aksak semai ile başlayarak kademe kademe yükselir, doruk noktasına varır (Tanrıkorur, 1991: 250).

4. Selam kısadır. Ağır Evfer (9/4), yani ikinci selam gibidir; ikinci selamın bestesi ile okunur. Son peşrev Ağır Düyek (8/4) veya Sofyan (4/4), Son Yürük Semai (6/8) ise oldukça hızlı Yürük Semai usulüyle bestelenmiştir. Sükûnet ve dinginlik içerir. Son peşrev ve son yürük semai ile ayin müziği sona erer, ancak semazenler dönmeye devam ederken son bir ney taksimi yapılır. Kuran, Fatiha suresi ve arkasından Gülbang (Gül sesi) dualar okunarak ayin tamamlanır (Tanrıkorur, 1991: 251).

Her birine selam adı verilen dört kısımda terkip edilen Ayinlerin güfteleri Mevlana Celaleddin Rumi’ nin Mesnevi, Divan-ı Kebir be Ruba’iyyat adlı eserlerinden, oğlu Sultan Veled’ in şiirlerinden, bazı Mevlevi şairlerinin manzum parçalarından ve Yunus Emre’nin şiirlerinden seçilmiştir. Güftelerde mısra sonları şiirin veznine uygun “Hey Hünkar-ı Men, Sultan-ı Men, Ra’na-yı Men, Ziba-yı Men, Makbul-i Men, Matlub-i Men” gibi terennüm denilen kelimelerle süslenerek zenginleştirilir. Aynı Ayinlerde aynı güftenin yer aldığı da gözlenmektedir. Fakat tüm Ayinlerde Eflâkî Dede’ nin;

Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur,

Kulu olan kişiler, hüsrev ü hâkân olur

Her ki bugün Veled'e inanûben yüz süre

Yoksul ise bây olur, bay ise sultân olur (Özalp, 1992: 49).

Dörtlüğü mutlaka üçüncü selâmda Yürük Semaî usûlünde bestelenmiştir. Ayrıca yine tüm Ayinlerin IV. Selâm'ında (ki çoğunlukla II. Selâm ile aynıdır) Hz. Mevlânâ'nın meşhur,

Sultân-ı menî, sultân-ı menî

Ender dil ü cân îmân-ı menî

Der men bidemî men zinde şevem

Yek cân çi şevêd, sad cân-ı menî (Özalp, 1992: 50).

Sultânımsın, sultânımsın

Gönlümdesin, cânımdasın, îmânımsın

İçimdeysen ancak ben dirilirim

Bir cân ne demek, sen benim yüz cânımsın (Özalp, 1992: 50) dörtlüğü Ağır Evfer usûlünde bestelenerek kullanılmıştır.

III.Selâm'da bu ilk kısımdan sonra, Aksak semai usûlünden bestelenmiş bir saz terennümü ile Eflâkî Dede'nin:

Ey ki hezâr âferîn bu nice sultân olur (Özalp, 1992: 50) .

Mısrası ile başlayan Türkçe dörtlük yürük semai usûlü ile bestelenir. Bunu aynı usûlden bestelenmiş saz terennümleriyle birbirine bağlanan güfteler izler, yürük semai hızlanarak devam eder, coşukça coşar (Gölpınarlı, 2009: 375).

Bektaşî Ayini (Semah) incelenmesi

Semah: Arapça bir kelime olan ve Büyük Türkçe Sözlük'te "Çalgı eşliğinde oynanan, tören niteliği taşıyan oyun" ve "Alevî çevrelerinde halk musikisi eşliğinde oynanan dinî menşeli oyun" olarak tanımlanan semah (Arslanoğlu, 1999: 16), Turabî Ocağı Dedelerinden aktardığına göre, Hz. Muhammed'in kıklara gelip bir üzüm tanesini Sırr-ı İlâhî ile ezerek bunu kıklardan birinin içmesi ve Hz. Muhammed ile kıkların Ya Allah deyip semah dönmesi ile başlamıştır. O tarihten beri, Alevilikte ibadetin bir bölümü olan semah, bağlamayla eşliğinde dönülür. Kısaca semah, Alevî-Bektaşî inancında Cem sırasında on iki hizmetten biri olan, saz ve söz eşliğinde kadın ve erkeklerin birlikte yaptığı gökyüzünde uçmak, evrenin dönüşü gibi dönmek, turnalar gibi kanat çırpıp uçmak, haktan alıp halka vermek, paylaşmak gibi farklı anlamlar taşıyan kutsal hareketler bütünüdür. Farklı Alevî-Bektaşî yörelerinde, 100'e yakın farklı semah tipleri ve değişik adları bulunduğu görülmüş olup bu semahlardan en bilinenleri Kıklık Semahı, Turnalar Semahı, Gönüller Semahı, Kırık Semahı, Hubyar Semahı olarak anılır. Bazı semahların Muhammed Ali Semahı, Kıklık Semahı, Abdallar Semahı, Ali Yar Semahı, Hacı Bektaş Semahı gibi inanç önderlerinin, bazılarının ise, Şiran Semahı, Hubyar Semahı, Urfa-Kısas gibi yer ve topluluk isimleriyle anıldığı görülür (DABF, 2008: 60-62).

Anlamı bir halk oyununun ötesinde, dinsel bir devinim/hareket olan semahın uygulanması sırasında seslendirilen bazı eserlere semah denilmişse de, semah sırasında seslendirilen ezgilere semah deyişî denilmesi daha doğrudur. Semah deyişleri, dönülen semahın devinimine bağlı olarak bir bölümlü olabildiği gibi, ağırlama ve yeldirme olmak üzere iki, ağırlama, karşılama ve yeldirme olmak üzere üç bölümlü de olabilmektedir. Üç bölümlülerde, ağırlama ile yeldirme arasındaki karşılama bölümünün bir geçiş olduğu görülür. Yörelere göre değişiklikler göstermesine rağmen, semah deyişlerinde ağır ve yavaş olan bölümlerin ardından daha hızlı bir bölümün gelmesi, genellikle değişmez bir yapıdır. Bu bölümler ardı ardına gelebildiği gibi, bazen ağırlamadan sonra bir duvaz seslendirilerek, diğer bölümlere geçilebilir (Elçi, 1999: 7). Zâkir, deyişleri semahın bölümlerine uygun tempolarda seslendirirken semahçılar da aynı tempoya uygun olarak hareket ederler. Müziksel bağlamda incelendiğinde içerisinde burada anılan çeşitli formların bir arada bulunduğu ve çeşitli hareketleri içeren bir hareketler bütünü olan semahın, kendisi aslında bir müziksel form olmayıp müzik eşliğinde yapılan dinsel ve tinsel bir devinim olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla semah esnasında seslendirilen ve aslında deyiş olan eserler de, semah türlerinin adı ile ifade edildiği için, semahın kendisi bir müzik formu gibi anlaşılmaktadır. Yani Kıklık Semahı ile anılan eserler, aslında semah deyişidir. Nota 10'da görülen ve Hatayî'nin üç kıt'alık şiiri üzerine, Uşşak

makam çekirdeği ve Sofyan usulü ile bestelenmiş olan eser, Pir Geldi Semahı esnasında seslendirilen ezgi, aslında bir bölümlü bir deyiştir. Şiirin ilk kıtası üzerinde gösterilen ezgi, diğer iki kıtanın prozodisine uygun olarak tekrar edilir. Bununla birlikte, usul geçkisi yapılan veya yapılmayan iki ve üç bölümlü olabilen semah deyişleri vardır. Örneğin, Tunceli Turnalar Semahı olarak anılan Kalksın Semaha Kalksın adlı ezgi, 9/8, 15/8, 22/8, 8/8, 14/8 ve 5/8'lik altı farklı usulün birleşimiyle oluşur ve temelde iki bölümlü olarak görülür. Kaldırın Kolları Canana Doğru adlı Turnalar Semahı ise, 5/8'lik, 4/4'lük ve 2/4'lük üç usulle oluşan üç bölümlü bir eserdir (Yöre, 2011: 221).

Alevilikteki asıl ibadetin, ikrar, görgü, musahiplik, düşkünlük, muharrem erkânı gibi çeşitli türleri bulunan Cemlerde uygulandığı ve Cem ibadetindeki Kur'an'ın, kitap olarak değil, mızrapla çalınan bir çalgı, yani bağlama olduğu görülür. Nitekim Alevi evlerinde ve Cemevlerinde başköşede bulundurulanan bağlama, göğsünden üç kez öpülüp başa götürüldükten sonra çalınmaya başlanır. Bağlama ve ortaya çıkan ezgilerin kutsal olduğuna inanıldığından, bağlamaya Telli Kur'an denilir (Öztürk, 2009: 13).

Arapça zikreden, söyleyen, sesli olarak anan anlamlarına gelen ve kimi bölgelerde âşık, güvende veya sazandar da denilen zâkir, Cem töreninde saz çalıp, deyiş, nefes, düvaz, mersiye ve mî'raclama gibi formları seslendirerek, dedeye yardımcı olan kişi(ler) olarak tanımlanır (Demir, 2009: 25). Zâkirlik geleneğinin seylan, sığır ve yuğ gibi eski Türk törenlerinde kopuzları ile törenin içeriğine göre dinsel, övgüsel ve ağıtsal sözlü müzikler seslendiren ozanlardan geldiği, İstanbul'daki Sünni tarikatlardan kent Bektaşilerine ve buradan da Anadolu Alevi-Bektaşî topluluklarına geçtiği görülür (Keleş, 2008: 129).

On iki hizmetten oluşan cemde en başta dede/pîr/baba bulunur. İkinci sırada ise zâkir(ler) bulunur. Hem dede hem de zâkir Alevi-Bektaşî edebiyatının yaratıcısı, aktarıcısıdır. Böylece dede ve zâkir, bu edebiyatın ve müziğin yaşamını/sürekliliğini/canlılığını ve korunmasını sağlarlar. Cemlerde ayeti/nefesi ya dede ya zâkir ya da her ikisi seslendirirler. Bir çalgıyla seslendirilen nefesler, cemin etkili ya da coşkulu olmasının en önemli unsurudur (Clarke, 1998: 259, Taşgün, 2002: 31). Bir başka deyişle, “Dede, Cem içinde Alevilikteki on iki hizmetten en önemlisi olan pîrlik (Alevi ruhani önderliği), zâkir ise, yine Cem içinde on iki hizmetten biri olan ‘zâkirlik’ (Cem müzisyenliği) görevini üstlenir. Cem içinde dede, muhabbet denilen bilgi ve kültür aktarımını gerçekleştirerek gülbang (Türkçe dua) okuyarak ve Aleviliğe ait kalıpsal törenleri uygulayarak; zâkir ise müziksel performans göstererek Alevi sözlü kültürünü bellekte tutar” (Dönmez, 2010: 35).

Alevi-Bektaşî kültürünün dinsel ve kültürel anlamda müziksel olarak temsil edildiği iki kapalı mekân kod olarak ortaya çıkar ki, bunlardan birincisi özellikle Bektaşî nefeslerinin müziksel olarak yaratılıp seslendirildiği Bektaşî tekkeleridir ve ikincisi ise, saz (bağlama) eşliğinde müziksel olarak deyiş söyleyip semah dönülerek Cem törenlerinin yapıldığı Cemevleridir. Cumhuriyetin kuruluşundan sonra Tekke ve Zaviyelerin Kapatılması Kânunu (13 Aralık 1925) ile Bektaşî tekkelerinin kapatılması sonucu, Alevi-Bektaşî kültürünü temsil eden en temel dinsel mekân olarak Cemevlerinin varlığını sürdürdüğü görülür (Yöre, 2011: 221).

“Alevi-Bektaşî kültürünü temsil eden müziksel eserler ise, günümüzde Cemevleri dışında, çeşitli tören ve toplantıların yapıldığı iç ve dış mekânlarda da yaratılır ve seslendirilir. Osmanlı’da toplu eğlencelerin yapıldığı ve çoğunlukla açık alan olan meydan kavramı, özellikle Bektaşîliğe özgü kutsal bir kapalı mekân olan meydan odası adıyla kodlanır. Cem evlerinde olduğu gibi, tekkelerin meydan odasında da, semah ve Cem törenleri yapılmıştır. Ancak, tekkelerin kapatılmasından sonra, meydan odasının da işlevini yitirdiği görülür.

Alevi-Bektaşî kültürünün müziksel eserleri, günümüzde konser salonu gibi birçok mekânda, geleneksel otantisitesi dışında popüler bağlamda bir gösteri olarak da sunulur. Yani, aslında inançlarını kendi içinde yaşamaları bağlamında daha kapalı olan Alevi-Bektaşî geleneğinin müziksel görünümü, inanç uygulamasının dışında, popüler bir temsiliyet olarak da ortaya çıkar (Yöre, 2011: 221)”.

Cem törenini unsurlarının uygulanma sırası değişik yöre ve ocaklara göre değişiklikler göstermektedir. Genel anlamıyla ise Cem’e gülbank ismi verilen bir dua dipi okunarak başlanmakta, daha sonra Alevilik ve yakın kültürlerin kabul ettiği silsileye göre sıralanan 12 İmam’ın övüldüğü Duvaz-İmam ismi verilen eserler icra edilmektedir. Bazı durumlarda, Cem törenini simgesel olarak oluşturan 12 hizmetten önce bazı durumlarda ise bu hizmetlerin sonrasında zâkirler yolun kurallarını ve öğütleri içeren, genellikle Bâtınî içeriğe sahip deyişler okurlar. Şimşek’in Karacahmet Cemevi’nden aktardığı örneğe göre tören dede’nin söylediği on iki hizmet ile ilgili bir deyiş ile başlamaktadır (Şimşek, 2010: 23). Kendi göreceği hizmetin ismini duyan kişi öne çıkmaktadır. Dede’nin okuduğu bir duayı (gülbank) takiben, Allah, Hz. Muhammed ve Hz. Ali’yi temsil eden üç adet mum yakılmakta ve ardından Duvaz-ı (dûvaz) icra edilmektedir. Bu icradan sonra herkes saygıyla eğilir ve süpürgeci hizmeti başlar. Üç kadın, dedenin önündeki halıyı üç defa “Ya Muhammed ya Ali” diyerek süpürürerek günahlardan arınma işlemini simgesel olarak yansıtmış olurlar. Süpürgecilik görevinden sonra, dede Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hacı Bektaş Veli ve on iki imam’ı öven eserler olarak adlandırılabilencek methiye’lerden bir örnek okur. Methiye Hz. Ali ile ilgiliyse, dede daha sonra Hz. Ali’ye dair cemaat ile sohbet eder. Sohbet, konu ile ilgili deyişlerle desteklenir.

Daha sonra Allah'ın birliğini yansıtan ve "Tevhîd" adı verilen bir deyiş icra edilir. Cemaat deyişe "Lâ ilâhe illallah" kısımlarında eşlik eder. "Yüz süreydim Muhammed'in tacına" kısmında cemaat bir ellerini yere sürüp, aynı eli diğer ellerine götürürler. Rehberin okuduğu gülbank ve duvaz-ı imam'dan sonra, dede bir adet daha tevhid okur. Bunun arkasından Peygamber'in mirâcını yansıtan Mirâçlama ve Semah kısımları gelmektedir. Bakır'ın Ankara Mamak'ta şahit olduğu bir Cem Âyini'nin kural yapısına göre ise henüz Mirâcname okunurken Semah icracıları semah'a başlamak için Dede'den izin almaktadır. Bu bölümün arkasından ise Duvazi İmam ezgileri eşliğinde semah dönülmektedir (Bakır, 2003: 151).

Cem'deki 12 hizmetten biri olarak adlandırılan Semah'taki figür yapısı ve kurgunun simgeledikleri unsurlar ise yöresel kültür ile yoğun bağlantısından dolayı yöreden yöreye önemli değişiklikler gösterebilmektedir. Bozkurt'a göre bu durum kırsal yaşamda etkisi daha fazla hissedilen göçebe toplum yaşamının devingenliğinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla semah'taki kural yapısı yaşam biçimine ve yöresel şartlara göre biçim değiştirebilmektedir (Bozkurt, 2008: 3). Ancak bazı temel unsurlar yörelere bağlı değildir.

Onatça, bu temel unsurların bazılarını aşağıdaki gibi açıklamıştır;

"Semaha başlama zamanı, törenin yöneticisi konumundaki dede tarafından belirlenmekte ve ilk semaha Mirâçlama'nın hemen ardından kalkılmaktadır. Semah hizmetine sıra geldiğinde, gözcünün belirlediği ve asâsıyla işaret ettiği kimseler semaha kalkmakta ve genellikle, semahçılar dedeye ya da meydana niyâz ederek semaha başlanmaktadır. Semahta daveti kadın erkeğe yapmakta ve semaha davet ettiği kişinin kocası olmaması koşulu aranmaktadır. Kocasız mecliste olmayan kadınlar ise semaha kalkmamaktadır. Semah dönülmesi sırasında yorulan semahçılar, deyişin sonunda dedeye niyaz ederek izin alırlar. Dedenin izin alan her semahçı, başka bir erkeğin ya da kadının dizine niyaz ederek semaha davet eder ve yer değiştirirler. Alevi-Bektâşi inanç ve töresince, birisine niyaz ederek semaha kaldırmak, o kişiye büyük bir saygı göstermek anlamındadır ve niyaz edilen kişi geçerli bir mazereti olmadığı sürecebu daveti kabul etmek zorundadır. " Bozkurt "niyâz" olgusunun değişik bölgelerde değişik biçimlerde gerçekleştiğini ifade etmektedir. Denizli'de er bacının önünde niyaz ederken, bacı ise sağ elinin parmaklarını sol elinin parmakları arasında olacak şekilde ere hafifçe dokunarak niyaza cevap verir. Erzincan-Maraş yöresinde ise bazen er semaha başlamadan bacı'nın elinin içini öperse de, bacı'nın erin sağ omzuna dokunması daha yaygın olarak görülmektedir. Bozkurt İç Anadolu'da, Sivas'tan Toroslara değin bu uygulamanın yaygın olduğunu ifade eder. Dede'nin postu Hz. Ali'yi simgelediğinden oraya sırt dönülmemektedir. Bu post Hz. Muhammed'i simgelemektedir. Hz. Muhammed'in göğre yükselişini ve Hz. Ali ile karşılaşmasını

işaret eden ezgilere Mirâçlama denilmektedir. Zelyut, Mirâç esnasında bir erkek ve bir bacı'nın semah döndüğünü ifade eder. Şimşek'in Karacahmet Sultan Cemevi'ndeki teşhisine göre dede, cemaati ezgi üzerinde yaptığı bazı doğaçlama değişiklikler ile Mi'râçlama'dan sonraki ritüellere hazırlamaktadır. Semahlar ise genel olarak ağırlama, yürütme ve yeldirme (pervaz) olmak üzere hızları gittikçe artan üç adet bölümden oluşmakta ve genellikle kadın-erkek beraber döndülmektedir. Bu üç bölüm miracın aşamalarını temsil etmektedir. Semahların cem töreninde uygulanıp, "içeri" olarak da adlandırılan ve ağırlıklı olarak yaşlıların döndüğü bir biçimi olduğu gibi bu tören dışında uygulama bulan ve "dışarı" olarak ifade edilen başka bir tipi de mevcuttur. İçeri semahları yukarıda bahsedilen üç ana bölümün uygulanması sonrasında bitirme duası ile sonlanmaktadır. Bitirme duasının yerinin geldiği zâkirin "eğlen dur", "sallan dur komutları ile anlaşılmaktadır (Onatça, 2007: 46).

Bozkurt, Bektâşi semahlarını aktaran kaynakların bu semahların genellikle 2-4-6-8-10-12 kişilik topluluklarca döndüğünü belirttiğini aktarırken, Alevi semahları için bu sayıyı 3-5-7-9-12 olarak vermekte ve Alevi'lerin bu sayıları kutsal olarak algıladığını da ifade etmektedir (Bozkurt, 2008: 16)

Semah türlerinden biri olan "Yatır Semahı (Çoban-Koyun Baba)" din ulularının türbelerinde özel günlerde dönülen, yürüyüş temelli bir semahtır. Mirâçlama semahı ise uçma ve yürüme figürlerine dayanır. On iki hizmetin yerine getirildiği cem'lerde dönülen Çark veya Pervaz semahını ise kırk yaşın üstündeki kadınları dönmektedir. İzmir-Narlıdere, Fethiye ve Mersin Tahtacıları da simgesel olarak birbirlerini andıran üç bölümlü semahlar dönerler (Erseven, 2006: 119-135)

Kırklar meclisindeki ezeli cem'i temsil eden "Kırklar Semahı" Anadolu'daki en yaygın semahlardandır. Bu semahı 40 yaşın üstünde en az 4 en fazla 12 kişi dönebilmektedir. Birdoğan bu semahı orta yaşlılardan oluşan bir grubun ikili, dörtlü, altılı olarak icra ettiği bir semah olarak tanımlar (Birdoğan, 1994: 453). Niyazlaşma ile başlayan Kırklar Semahı'nın ağırlama bölümünde Hz. Muhammed'in Kırklar Meclisi'ne dek süren yolculuğu anlatırken, yürütme kısmı oradaki "muhabbeti", yeldirme ise " Kırklar Meclisindeki" ilk semahı canlandırmaktadır. Antalya-Elmalı'daki Kırklar semahında Dede'nin semaha sonradan iştirâki, Selmân-ı Farisi'nin "Kırkların" semahına son anda yetişmesini anlatır (Erseven, 2006: 130).

Bir bölümden diğerine bağlantı zâkirin komutu ile ve çoğunlukla konuya uygun deyiş icraları ile olmaktadır. Bu semahta ayak figürleri ve el-kol hareketleri gittikçe hızlanmakta yeldirme kısmı ile gelecek olan "yerle gök arasında gidip gelme" coşkusuna hazırlık yapılmaktadır. Semahlarda kişi sayısı yöreye göre değişkenlik gösterebilmektedir, sadece kadın ve erkeklerin döndüğü semahlar

olduğu gibi birlikte dönülen semahlar da vardır. Dede Baba'ya göre ‘‘Sofyan S reği ve Kızılbaş Meydanı’’ için semah geleneği bir kadın ve erkeğin ‘‘ ift’’ olarak döndüğü ‘‘birler semahı’’,    kadının döndüğü ‘‘  ler semahı’’ ve cem’e katılan herkesin iştirak edebileceği ‘‘kırklar semahı’ndan’’ oluşmaktadır. Eskişehir Seyitgazi’de icra edilen ‘‘Dem Geldi’’ semahında e  yoktur, herkes semah esnasında, ahengi kaybetmeden karşısına gelenle e  olur. Sivas bölgesinin ‘‘İrf n Semahı’’ da Kırklar Semahı’na benzer.  anakkale Ayvacık’ın Güzelköy adlı tahtacı Alevi köyünde yapılan arazi araştırmamızda, Cem’in orta kısımlarında ‘‘evli bir kadın ve erkeğin’’ Erkân Semahı’’ olarak adlandırılan ‘‘ arksız’’ bir semah dönülmektedir (Erseven, 2006: 137),

Cem töreninin sonlarında dönülen Kırklar Semahına herkesin katılabilmesi mümkündür, bu semahı takiben ise ‘‘Yatan Oturan’’ semahı olarak adlandırılan ve toprağa saygıdan dolayı toplu olarak ‘‘secde’’ edilmesiyle sonuçlanan bir semah icra edilmektedir. Secde kavramı  ubuk Alevileri’nde de göze çarpmaktadır, bu topluluklar cem’in son kısmında ‘‘oturan duran’’ dedikleri bir dua yapmaktadırlar. Susuz köyünde, ‘‘Kırklar Semahı’nı’’ sadece 5 olgun, ‘‘saf’’ kadın (bacı) dönebilmektedir (Onatça, 2007: 74)

Anadolu’da sıklıkla icra edilen başka bir semah da Turnalar Semahı’dır. Bu semahtaki figüratif yapı, Orta Asya’dan itibaren Türklerin inanç sisteminde yer etmiş Turna kuşunu temsil etmekte, hareketler bu kuşun uçuşunu taklit etmektedir. Saatin ters yönüne yapılan d n  ler, pek çok yörede tespit edilebilmektedir. Turna’nın Hz. Ali’nin uçmaya hazırlanan r hunu temsil ettiği söylenebilmektedir. Bu yapı ile simgesel paralellikler taşıyan başka bir semah ise Kırat Semahı’dır. Buradaki Kırat hem Hz.Ali’nin atı olan D ld l’  hem Hz. Muhammed’i Mir  ta üzerinde taşıdığına inanılan Burak’ı hem de Köroğlu’nun atını temsil etmektedir. Kırat yiğitliği, D ld l uzağı yakın etmeyi, Burak ise evreni boydan boya dola mayı simgelemektedir. Semah ıların hem kendilerinin hem de grubun eksenini etrafındaki dönüşleri ay ve güneş’in hareketlerini taklit etmektedir. Tokat yöresinde dönülen ‘‘Kırat semahı’’ ise erkek ve kadınların karşılıklı sıralanması ile icra edilir. Gönüller semahında da görülen kendi eksenini etrafında dönüş hareketi semâ’yı da anımsatmaktadır (Onatça, 2007: 75-76)

Bu semahların hemen hepsinde benzer el-kol hareketleri ile ilk bölümde ayağın yerden kesilmemesi olgusuna rastlanmaktadır.   saray köyünde yerleşik olanların dışındaki Hamza Şeyh ocağına bağlı Aleviler’de, bir kadın ve bir erkeğin birlikte semah döndüğü görülür. Aynı ocağa bağlı diğer köylerde ise yalnızca kadınların, yalnızca erkeklerin ve hem kadın hem erkeklerin dönebildiği    türlü semah mevcuttur. Tokat yöresinde semah icrasında bağlamanın yanında Ege’nin bazı bölgelerindeki gibi keman da kullanılabilir, buradaki en yaygın semahlardan

biri üç bekâr kadın ve bir erkek tarafından dönülen “Hubyar Semahı’dır”. Ankara Kalecik’teki Ballıkpınar köyünde üç kadın semah dönerken, Karacahmet Sultan dergâhında ise bir geç erkek ve altı kadın semah dönmektedir. Fethiye Tahtacıları ise Kadir Geceleri 40 kişi ile semah dönerler. Hamza Şeyh Ocağı’ndaki semah figürleri de turna kuşunun uçuşunu temsil etmektedir. İki kişilik semahta semah dönecek kişiler âşık (zâkir) tarafından davet edilir. Bu kişiler genellikle musahip kardeşlerdir. Bu kardeşler, çıplak ayakla karşılıklı yere dizüstü otururlar. Daha sonra kadın musahip, musahip kardeşinin beline başörtüsünü üç düğüm ile bağlar ve her düğümde sırasıyla “Ya Allah”, “Ya Muhammed”, “Ya Ali” der. Semah bir nefes veya bir duvaz-ı imam eserinin icrası ile başlar. Aksoy semahın geri kalan kısmını aşağıdaki gibi anlatmıştır (Kılıç, 2007: 6).

Semahın ilk kısmı olan ağırlamadan sonra çark kısmı başlar ve sağdan sola ağır adımlarla dönülür. Sonraki adımlar bir daire üzerinde atılırken eller bir kere çarpılıp “şah” nidaisıyla hareketlere devam edilir. Devamında tekrar sağdan sola ağır adımlarla semah sürer. Ordu’nun Ünye ilçesinde “Nalcılar” denilen Aleviler’de kadının “fırıl fırıl” döndüğü, erkeğin de onu kolladığı yörede “çarh” olarak adlandırılan Alaçam Semahı çok yaygındır. Yalnızca altı erkeğin döndüğü “Altıya Girmek” ve yine sadece erkeklerin döndüğü “Yeldirme”, bir kadın ve bir erkeğin “sarma” biçiminde döndüğü “Tekeleme” ve tek kızın döndüğü Pervaz, değişik yörelerde karşılaşılan semah türleridir. Ağır bir yapı içeren Erkân Semahı ise Erzincan Semahı’nın aynısıdır. Semahçıların hem kendi eksenleri hem de genel bir eksen etrafında dönmesini içerdiğinden Mevlevî semâ’ına da benzeyen “Gönüller” genç kızlar tarafından, “Gençler” semahı ise evlenmemiş genç kız ve erkekler tarafından dönülür. “Şiran Semahı” 5 bacı, 4 erkek tarafından dönülür. Ya Hızır semahı ise arka arkaya sıra olunarak dönülür. “Nevruz Semahı” Ege Bölgesi tahtacıları tarafından Nevruz bayramlarında, “Muhammed Ali Semahı” ise Tahtacıların dinsel törenlerinin açılışlarında icra edilir. Muhammed Ali Semahının bir başka türü Afyon Emirdağ’da da icra edilir. Hacı Bektaş Veli’yi kutsayan “Hacı Bektaş Veli Semahı”, Afyon Emirdağ’da rastlanılan “Sikke” ve aynı bölgede genelde kadınlar tarafından dönülen “İllâllah Semahları”, Samsun’un “Ladik”, Sivas’ın “Cebrâil Semahı” da değişik bölgelerde rastlanan semah türleri arasındadır. Çubuk’un “Zeynel Abidin Semahı” kadınların imâm Zeynel Âbidin’i Kerbelâ’da Yezid ordusunun oklarından korumasını canlandırır. Susuz Köyü’nde 5 bacının döndüğü benzer bir semaha Kerbelâ ismi verilmektedir. “Tevhid” ve “Kerbelâ” semahları ise sadece “ahlâki temizlenme” temelli “Görgü Cemlerinde” dönülür. Çubuk’un köylerinde cem töreninin ve semah’ın aşamalarının ayet ve hadis bilgileriyle desteklendiği sıklıkla görülmektedir. Örneğin “görgü” ya da Abdal Musa Cemi’nin aslı Hz. Muhammed’in vefâtı öncesi ümmeti ile “helalleşmesine” dayandırılmaktadır. Dikkat edilirse ortak bir anlamsal zeminden gelen semah

yapıları icra edildiği ortam, yansıttığı kutsal simge, bu simgeyi yansıtm  biçimi, d n lme amaçları ve yöresel kültürel özellikleri ile birbirlerinden ciddi farklılıklar içermektedir. Orta Toroslardan başlayıp, Balıkesir, Bilecik, Kütahya Türkmenlerine kadar ulaşan, evli olmayan kadın ve erkeklerin beraber döndüğü ve yer yer dinî bağlamı dışında da icra edilen bir semah türüne de “mengi” ya da “bengi” denmektedir. Semah bittikten sonra semah dönenler ”dara” durur, yani dara çekilerek ölen ululardan birini duruşları ile simgelerler. Bu dar geleneğinin en önemlilerinden biri Hallac-ı Mansur’a gönderme yapan Mansur darı’dır. Cem töreni Hz. Hüseyin’in Kerbelâ’da öldürülmesi ile ilişki kuran bir tür ağıt yapısını temsil eden Mersiye ile devam eder. Her kıtadan sonra cemaat bir ellerini  p p, kalplerine g t r rl r. Mersiye’nin arkasından saka iki şişe su ve bir metal bardağı dede’nin önüne getirir. Bu sular sembolik olarak Kerbela şehitlerine ikram edilmektedir. Sakalık görevini yapanlar dede’nin karşısında “dar” duruşu benzeri, sağ ayaklarının sol ayaklarının üzerinde olduğu bir durumda beklerler. Dede suyu içer, sakalar kalan suyu cemaatin üzerine serper. Mersiye icrası esnasında cemaatin döktüğü her damla yaşın ahrette onlara su olarak döneceği düşünülür. Cem töreninin tüm önemli anlarında “Ya Muhammed”, “Ya Ali” ve “H ” nidaları duyulur. Daha sonra sofracı (kurbancı) meydanın orta yerinde dar’a durarak yemek (lokma) hizmetini başlatır. Dede yemek öncesinde ve sonrasında dua eder, en sondaki dua’ya sofr  duası da denir. Yemekten sonra süpürgeci meydana üç kez süpürge çalar ve dar’a durur. Bunun ardından zâkirler    nefes ve bir duvaz-ı imam (d vaz imam) söylerler. Dede tarafından söylenen “cem birleme” gülbank’ı ile cem töreni sona erer. Cem’in her noktasında icra edilen eserlerin sözleri de simgesel olarak benzerlik içerse de yöreye veya ozanın tercihine göre değişiklik gösterebilmektedir (Birdoğan, 1994: 455)

Tüm cem töreninin gelişimi, hem de semahın figür yapısı Mir  ’taki Kırklar Meclisi’nde yaşanan olaylar başta olmak üzere Alevi-Bektâşi tarihindeki kutsal olayları taklit etmeye çalışmaktadır. Bu olaylar, somut dünyadan soyut dünyaya ve Tanrı’ya yapılan bir yolculuğu ifade ettiği gibi; kutsalı simgeleyen kişi ve olaylarla da bağlantı kurma anlamını taşımaktadır etmektedir. Perv ne kavramının ve görevinin tartışılması da Hz. Ali’nin semah törenindeki konumu ile ilgili daha detaylı bilgiler sağlayabilecektir. Müzik ve Zikir Açılarından Benzerlikler Semah son yüzyılları özellikle Alevilik etkisi altında geçirdiğinden dolayı bu inanç sisteminin yaygın olarak görüldüğü kırsal kesimde daha yaygındır. Dolayısıyla hem sözlü kültürden hem de yöresel dans ve müzikten semâ’ın etkilendiğinden çok daha fazla bir oranda etkilenmiştir. Aynı zamanda Alevilik içindeki simgelerin etkisi de bu zikir uygulamasında sıklıkla görülmektedir. Örneğin Alevilik açısından önem arzeden turna kuşunun uçuşunu taklit eden figürleri semahta görmek olasıdır. Diğer yandan semâ yoğunlukla kent kültürü içinde geliştiğinden, rit elik yapısı semah’a göre daha az değişkendir. Semâ ibadeti semaha oranla daha soyut göndermeler taşır, örneğin tabiatın bir figüre gönderme yapmaktansa, gezegenlerin dönüşünün

soyutlanmış hallerini içermektedir. Ancak, yöresine göre iki ibadet karakterinin ciddi benzerlikler taşıdığı görülmektedir ki bu durum kent kültürünün kırsal kültür bir etkisi olarak da değerlendirilebilir. Özellikle semah ve semâ geleneklerinin iki tarafı ile iletişimde gözükten Bektâşi Dinî Müziği yapıları incelendiği zaman bu durum çok daha rahat sezilebilecektir. Özellikle Tanrı algısı açısından Vahdet-i Mevcud geleneğine yakın duran Bektâşi geleneği, dinî müzik açısından kentli gelenek içinde evrilmiş Mevlevîlik, Rûfâîlik gibi dinî yapıları daha yakın durmaktadır. Bu durumun doğal bir yansıması olarak böylesi kentli yapılarda kullanılan tüm usûl ve makamlar Bektâşi geleneksel müziğinde gözlemlenebilmektedir. Ancak bu yapının üzerinde icra edilen zikir figürleri daha ziyade semah geleneğine yakın durmaktadır. Bu yüzden müzik ve zikir karakterlerinin yoğunlukla yöresel geleneklerden, kırsal-kentli kültürlerden etkilendiği ve bu yüzden özellikle ezgisel ve ritmik simgelerin semâ' ve semâh kavramlarının ritüelî yapısı açısından ayırt edilmesini sağlayacak açık bilgileri sağlaması mümkün gözükmemektedir (Pekşen, 2010: 407-419).

Millî Bayram müzikleri (Bando) incelenmesi

İlk kez batıda kutlanmaya başlayan millî bayramlar Türk toplumunda Osmanlı Devleti'nde, II. Meşrutiyetten itibaren görülmeye başlanmıştır. Ancak millî bayram olgusu gerçek anlamını millî bir kimlikle 29 Ekim 1923'te kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde bulmuştur. 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı, 30 Ağustos Zafer Bayramı, 19 Mayıs Atatürk'ü Anma Gençlik ve Spor Bayramı olarak millî bayramlarımız kutlanmaktadır.

Fransız Devrimi ile Batı Avrupa'da farklı etnik bölgelere ait kimlikler dinsel cemaatlerden ve imparatorluk fikirlerinden arınmaya başlamış, ortak yazgıyı paylaşmaya gönüllü olmakla mümkün olabilecek milliyetçilik etrafında toplanmaya başlamıştır. Kilisenin toplum üzerindeki baskısını azaltabilmek için takvimde, ay, mevsim ve yer isimlerinde değişiklikler yapılmıştır. Cadde ve meydan isimleri artık rasyonel, bilgi verici ve yeni düzene uygun hale getirilmiş ve bu doğrultuda aziz, kral, asilzade isimleri kaldırılmıştır. Bu yeni yapılanma içerisinde bayrak, millî marş, millî kahramanlar gibi yeni semboller üretilerek, laik bir yapı ile yeni törenler oluşmaya başlamıştır. Dini ziyafetlerin yerini Cumhuriyet şölenleri almıştır (Pillorget, 1789: 387-389). Böylece geçmişteki geleneksellikle ilgili başlar önemi ni kaybederken, artık yeni bir mazi oluşturma çabası başlamıştır.

Millî törenlerde ise bu döngü her ülkenin içinde bulunduğu şartlara, tarihi olaylarına ve benimsediği rejime göre millî günlerini belirlemeye başlaması ile şekil almıştır. Milliyetçilik temeli üzerine oturan yeni düzende önemli günler; gurur veren, zafer kazanılan günler veya devlet kurucularını anma ve kutlama üzerine

kurulmuş ve bu bağlamda yapılan törenler tüm yeni rejimler tarafından sistemin korunması ve güçlendirilmesi için en önemli unsurlar olmuştur. Bayrak, marş, milli günler vb. hususlar ile milli devletlerin temeli oluşturulmuştur. Yapılan törenler de bu sisteme uyarlanarak değiştirilmiştir (Özbudun, 1995: 3)

Ulusal bayramlar, ulusal kutlama günleri ve şehirlerdeki devlet erkânını karşılama ve uğurlama törenleri bando takımı katılımı ile gerçekleşmektedir. Bayramlarda törenlere eşlik eden Bando törenlere resmîyetin yanı sıra ciddiyet de katmaktadır. Ulusal bayramlar için bestelenen Marşlar ile coşkunun zirveye taşınması törenlerin şehvetini arttırmaktadır. Bazı şehirlerin belediyelerinin tercihlerine göre törenlerde Mehter takımı da kullanılmaktadır.

Sonuç

Sonuç olarak bayramlar ve dini merasimler, bir milletin tüm fertleri tarafından benimsenen ve zamanı gelince ortaklaşa kutlanan adetlerdir. Ülkemizde yapılan dini ve milli törenler, toplumun örf ve adetlerinin bir yansıması olarak şekil almaktadır. Törenlerin, geçmişte yaşanan dini ve milli olgularla bütünleşmesi, coşku içinde geçmesine ve bu coşku da Türk toplumunun birbirine kenetlenmesine ve Milli birlik ve beraberlik duygusunun artmasına sebep olmaktadır.

Dini törenler ülkemizde geleneklere uygun şekilde yapılmaktadır. Mevlevi geleneğine göre Sema törenleri her yıl Hazreti Mevlana'nın Vuslat yıldönümünde, her millett n binlerce kişinin katılımı ile büyük bir titizlikte yapılmakta, Alevi-Bektaşî geleneğine göre ise semah törenleri genellikle her yörenin, şehrin veya topluluğun il veya ilçesinde bulunan Cemevlerinde geleneklerine uygun şekilde yapılmaktadır. 16-17-18 Ağustos'ta da bu törenler Hacı Bektaş-ı Veli türbesinde halka açık şenlik havasında yapılmaktadır.

Semah; coşku, müzik ve raks aracılığı ile kişinin manevi bir âlemde geziye çıkmasıdır. Semazenler ise Mevlana'nın Mesnevîsinin ilk beyitinde "Dinle!" dediği gibi dinleyen, iştendir. Ve o dinleyişle ruhen yükselip ötelere kanat çırpandır. Bunun karşılığı "Kulum bana o kadar yaklaşı ki ben artık onun gören gözü, işt n kulağı, yürüyen ayağı, konuşan dili olurum" mealindeki hadise dayanır. Sema yapan kişi de semah dönen kişi de kalbinin bulunduğu istikamete doğru döner. Çünkü kalp Allah'ın evidir. Sağ el Tanrı'dan gelecek ihsanları kabul etmek için yukarı açılır, sol el de vermek ve paylaşmak için aşağıya çevrilir. Her iki ayın de Tanrı'ya duyulan aşkı simgeler ve bu aşk diğer insanları da sevmeyi ve sevginin gerçek manasının öğrenilmesini sağlar. Müzik ise Allah'a yakınlaşmanın bu boyuttaki en önemli aracıdır.

Kaynakça

- Arısan, Kazım Duygu Güney. Abdülaziz Bey, Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri, Yay, İstanbul 2002.
- Aslanoğlu, İbrahim. “Türabi Ocağı Dedeleri İle Söyleşi”, Hacı Bektaş Veli Dergisi, (11), 1-26. http://www.hbektasveli.gazi.edu.tr/dergi_dosyalar/11-93-108.pdf. 20.07.2010.
- Aşkar, Mustafa. Tasavvuf Tarihi Literatürü, İz Yayıncılık, İstanbul, 2006.
- Bakır, Mahmut Riyat. Tasavvufi Bir Kavram Olarak Cem ve Bektaşilik'teki Yorumu, Alternatif Yayınları, Ankara, 2003.
- Birdoğan, Nejat. Anadolu'nun Gizli Kültürü Alevilik, Berfin Yayınları, İstanbul, 1994.
- Bolat, Mahmut. Genel Hatları ile Atatürk Dönemi Türkiye'nin İkili İlişkileri, KEFAD, C.7, Sayı 1, Haziran, 2006.
- Bozkurt, Fuat, Semahlar- Alevi Dinsel Oyunları, Kapı Yayınları, İstanbul, 2008.
- Bozkurt, Fuat. Semahlar, Cem Yayınları, İstanbul, 1990.
- Can, Halil. Tasavvuf Musikisi, Tasavvuf Kitabı, Haz. Cemil Çiftçi, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2008.
- Connerton, Paul. Toplumlar Nasıl Anımsar, Çev. Alâeddin Şenel, İstanbul, 1999, s. 113 114.
- DABF. Alevi-Bektaşî İnancının Esasları, Danimarka, Danimarka Alevi Birlikleri Federasyonu 2008.
- Demir, Sevgi. İstanbul Cem Evlerinde Cem Erkânı, Ritüeller ve Müzikal Formasyonlar Üzerine Analitik Karşılaştırma, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İ. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.
- Elçi, Armağan. “Semah Geleneğinin Uygulanması”, Hacı Bektaş Veli Dergisi, (12), 1-23. http://www.hbektasveli.gazi.edu.tr/dergi_dosyalar/12-171-184.pdf. 20.07.2010
- Erseven, İlhan Cem. Aleviler' de Semah, Ürün Yayınları, Ankara, 2006.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. Mevlevi Adab ve Erkânı, İnkılap Yayınları, İstanbul, 2006.
- Keleş, Ali. Ortak Kimlik ve Müzik 1980 Sonrası Alevi-Bektaşî Uyanışı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2008.
- Kılıç, Filiz. Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaşî Veli Araştırma Merkezi, 2007.
- Mustan Dönmez, Banu (2010). “Törenselleşen (Cem) ve Dünyasallaşan Türk Halk Müziği Performansı İçinde Âşıklık Geleneğinin Konumu”, C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, 34 (1), 33-37.
- Ocak, Ahmet Yaşar. Türk Tarih Kurumu, İstanbul 2005, s.489.
- Oğuz, Burhan. Türkiye Halkının Kültür Kökenleri, Tarım, Hayvancılık, Meteoroloji, İstanbul, 1980.
- Onatça, Neşe, Ayışıt. Alevi- Bektaşî Kültüründe Kırklar Semahı, Bağlam Yayınları, Müzik Bilimleri Dizisi, 2007.
- Özalp, M. Nazmi. Türk Musikisi Beste Formları, TRT Yayıncılık, Ankara, 1992.
- Öztürk, Mustafa. “Aleviliğin/Alevilerin Kur'an Tasavvuru”, Dem Dergi, 6, 10-15, Mart-Ağustos 2009.
- Özbudun, Sibel. Ayinden Törene Siyasal İktidarların Kurulma ve Kurumsallaşma Sürecinde Törenlerin İşlevleri, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1995.

Pekşen, Gani. Alevi Cemlerinde Nefes ve Deyiş, Uluslararası Hacı Bektaş-ı Veli Sempozyumu Bildirileri, Ankara, 2010.

Say, Ahmet. Müzik Ansiklopedisi, 3.cilt, Başkent Yayınları, 1985.

Şimşek, Erdem. "Music and culture of Alevi-Bektashis in urban cem rituals: case STUDY of İstanbul Karacahmet Sultan Cemevi", ITU-MIAM, İstanbul, 2010.

Tanrıkorur, Cinuçen. TDV İslam Ansiklopedisi Cilt 4, TDV Yayınevi, İstanbul 1991.

Taşğın, Ahmet. "Ayet'ten Nefese: Alevi-Bektaşî Edebiyatında Dönüşüm", Yol Dergisi, 18, 28-43, Temmuz-Ağustos 2002.

Uçan, Ali. İnsan ve Müzik, İnsan ve Sanat Eğitimi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005.

Veyis, Sedat. İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 2000.

Yöre, Seyit. Alevi Bektaşî Kültürünün Müziksel Kodları, Türk Kültürü ve Hacı Bektaşî Veli Araştırma Dergisi, 2011, Sayı 60.

(<http://www.tdv.gov.tr>)