

Törensel (Cem) ve Dünyasal Türk Halk Müziği Performansı İçinde Âşıklık Geleneğinin Konumu

Banu Mustan Dönmez
İnönü Üniversitesi

Bu çalışmada, âşıklık olgusunun Anadolu kültürü içindeki yeri incelendi. Âşığın çalışmada bahsi geçen anlamı, 'saz şairi' dir. 'Âşık' sözcüğünün, Arapça'da âşık ve Türkçe'deki ışık sözcüğüyle ortak bir kökene sahip olduğu saptandı. Anadolu âşıklarının, kültürü söz yoluyla devindirme stratejisinin bir gereği olarak, birçok konuyu şiirin ve eşlik eden müziğin de kullanıldığı bu söz söyleme ve müzik yapma geleneği ile dile getirdiği sonucuna ulaşıldı. Âşıklık geleneğinin, sözlü kültürün bir ürünü olduğu için kalıpsal kuralları olan bir edebiyatla üretildiği; ayrıca geleneğin, Alevi kültürü içinde daha etkin bir kullanıma sahip olduğu, dolayısıyla yalnızca dünyasal müzik türleri içinde değil, cem törenine adapte edilerek dinsel müzik türleri içinde de kullanıldığı saptandı. Âşıklık geleneğinin cem törenine adaptasyonunun, müzik ve performans terimlerinin değiştirilmesi, eş deyişle müziğin ontolojik varlığının dinsel pratikler içinde yadsınması (gölgeleme) ile gerçekleştiği sonucuna ulaşıldı.

Anahtar Kelimeler: âşık, Türk halk müziği, sözlü kültür, Alevilik, zakir.

The Position Of Anatolian Minstrelsy Radition in The Ritual (*Cem*) and Non-Ritual Turkish Folk Music Performance

In this study, the position of minstrelsy (*âşık*) phenomenon has been analyzed in the Anatolian culture. The meaning of *âşık* in this context is minstrel. It has been confirmed that the word *âşık* in the Arabic language and the word *ışık* in the Turkish language have the same origin. It has been stated that Anatolia minstrelsy tradition is a speaking and performing skill which is used for every subject and it is resulted from the quotation strategy of oral tradition. It has also been stated that the minstrelsy tradition is produced through the medium of literature which has formal rules because it is a product of oral tradition. Furthermore, it has been confirmed that minstrelsy tradition has more active application in the Alevi culture, accordingly minstrelsy tradition is not only applied for non-religious music but also for religious music which is adapted to *cem* ceremony. Finally, it has been concluded that minstrelsy tradition is adapted to *cem* ceremony through the medium of substituting the music terms and performance terms; in other words minstrelsy tradition is adapted through the medium of adumbrating the ontology of music in the religious music practices.

Keywords: minstrel (âşık), Turkish folk music, oral tradition, Alevism, zakir (alevi religious minstrel).

Bu çalışmanın amacı, âşıklık (saz şairliği) olgusunun törensel (*cem*) ve dünyasal Türk halk müziği performansı içindeki konumunu saptamaktır.

Bir sözcüğün etimolojisi, o sözcüğün anlamına ilişkin önemli ipuçlarını içinde barındırır ve sözcüğün anlamı ile sıkı bir ilinti içindedir. Dolayısıyla bu çözümleme yapılırken, öncelikle âşık sözcüğünün anlamı ve etimolojisi üzerinde odaklanılmıştır. 'Aşk' ve 'ışık' sözcüklerinin eş anlamlı olması ve fonetik yapı bakımından 'âşık' ve 'ışık' sözcüklerine benzemesi, bu dört sözcüğün kökensel bir birlikteliğe sahip olduğunu bize düşündürdü.

Âşıklık geleneği, sözlü kültürün önemli akılda tutma gereçlerinden biri olan müzikle sıkı bir ilişki içinde olduğu için, çalışmada kültürel çözümleme yapılabilmek amacıyla, geleneğin sözlü kültürle olan ilişkisi üzerinde ayrıca durulmuştur. Çünkü bu sözlü gelenek, tıpkı atasözleri, deyimler, masallar vb. gibi Anadolu'ya özgü somut olmayan kültür ürünlerini akılda tutma stratejilerinden biridir.

Çalışmada üzerinde durulan noktalardan biri de, âşıklık geleneğinin Alevi kültürü ile ilişkisidir. Sözlü

kültürün bir devamı olan Alevi inancı, bugüne kadar söz ile gelmiş olabildiğini, dedelik kurumu (Alevi ruhani önderliği) dışında, büyük ölçüde âşıklık geleneğine borçludur. Çünkü sözlü kültürlerdeki önemli akılda tutma gereçlerinden biri olan müzik, genel olarak tüm Anadolu'da, özel olarak da Alevi inancı içinde âşıklık geleneğiyle kendini göstermektedir. Dolayısıyla dünyasal müzik pratikleri cem müzik pratiklerine benzemesine karşın; âşıklık geleneğinin dinsel bir alan olan ceme farklı kavramlarla adapte edildiği sonucuna ulaşıldı. Bu adaptasyon üzerinde durulurken, 'müziğin ontolojik varlığının gölgenmesi' (*adumbration*) kavramı, analitik bir cihaz olarak kullanıldı.

Âşık Sözcüğünün Anlamı ve Etimolojisi Üzerine

Âşık Sözcüğünün Anlamı: Âşık sözcüğünün ilk anlamı bir şeye veya kimseye karşı aşırı tutkun olma durumudur. Burada kullanacağımız diğer anlamı ise, 'saz şairi' ya da 'halk ozanı'dır. Anadolu'da 'âşık' denen şairler, bağlama eşliğinde kendilerine ya da diğer âşıklara ait olan şiirleri seslendirirler. Bu şiirler aşk ya da yiğitlik gibi dünyasal

konuları içerebileceği gibi, toplumsal, siyasi ya da ilahi konuları da içerebilir. Saz şairi anlamındaki âşıklara, İslamiyet öncesi dönemde kam, baksı, oyun, şaman ve ozan da denmekte idi. Bunlardan Anadolu'da bugün de kullanılan yalnızca 'ozan' sözcüğüdür ve 'âşık'la eş anlamlıdır.

Âşık Sözcüğünün Etimolojisi: Sözcüğün etimolojik kökeni, yazarlar arasında tartışma konusudur. "Âşık kelimesinin Türkçe olan ışık kelimesinden türediğini öne süren yazarlar olduğu gibi, âşık deyiminin İslamiyet'in kabulünden sonra Arap dilinden alındığını kabul edenler de vardır" (Halıcı, 1992, s. 6). Sözcüğün kökeninin Arapça mı Türkçe mi olduğu ayrı bir tartışma konusu olmakla birlikte, biz Arapçadaki aşk/âşık ve Türkçedeki ışık sözcüklerinin ortak bir kökene sahip olduğu iddiasındayız. Bu iddianın nedenlerini maddeler halinde sıralamak gerekirse:

1. Öncelikle Türkçe (Çağbayır, 2007, s. 335, 2063) ve ya Osmanlıca-Türkçe (Develioğlu, 2006, s. 47, 1398) sözlükler içinde aşk sözcüğü, ışık sözcüğü ile eş anlamlı olarak tanımlanmaktadır. 'İşk' sözcüğü, fonetik yapı bakımından 'ışık' sözcüğüne yakındır Dolayısıyla 'aşk şarabı' 'ışık şarabı', 'aşk acısı' da 'ışık acısı' biçiminde düşünülebilir, zaten tasavvufta ışık, nur, aşkla özdeş olarak algılanır. Âşık sözcüğünün, Osmanlı Dönemindeki 'Işık Tayfası'na (bugünkü Aleviler) ilişkin kovuşturmalar yüzünden tabu olarak kabul edilmeye başlanan 'ışık' sözcüğünü maskeleyerek amacıyla ortaya atılmış olma olasılığı da yüksektir.

2. Anadolu'da bir yaşam biçimi ve müzik pratiği olarak âşıklık geleneğinin, İslamiyet öncesi döneme dayanması nedeniyle, bu geleneği anlatmak için kullanılan 'âşık' sözcüğünün, İslamiyet'in kabulünden sonra kullanılmaya başlayan Arapça bir kökenden çok, Türkçe'deki ışık sözcüğünün farklı bir versiyonu olabileceğini düşünüyoruz. Nitekim âşıklık geleneğinin, 15. yy. a kadar kendilerini 'ışık tayfası' olarak adlandıran Aleviler arasında daha etkin olarak yaşatılması da, bu savımızı destekler niteliktedir.

3. Birçok deyiş ve nefeste, aşk ve ateşin bir arada (aşk ateşi, nâr-ı aşk gibi) ya da birbirinin yerine kullanılması, 'aşk-ateş-ışık' arasındaki ilişkiden kaynaklanır. Kaynağını ilahi aşktan aldığı düşünülen ışık (kıvılcım), enerjiyi, devinimi, yaşamı, soyu ve aydınlanmayı ifade etmekte kullanılan çoğul bir metaforudur. Alevi cemleri, bu nedenle adına 'çerağ uyarmak' denilen bir ışık kaynağı oluşturarak başlar. "İlk kıvılcım olmaksızın nasıl odun yanmazsa, ilk devindiricinin, ilk hareket ettiricinin 'aşk'ı, kıvılcımı olmaksızın ateş de çıkamaz. Tasavvufta aşk, ateşi oluşturan ilk kıvılcımı yakan ve evrende oluşun, bozuluşun ve devininin sürekliliğini sağlayan bir öğedir" (Mustan Dönmez, 2006, s. 332).

4. Âşık sözcüğünün etimolojisinden yola çıkarak şunu da eklemeliyiz: Âşık sözcüğünün, aydınlanma metaforu olarak da kullanılagelmiş olan ışık sözcüğünden devşirilmiş olma olasılığı yüksektir. İletişimlerini söz yoluyla gerçekleştiren Anadolu toplulukları içinde, âşıklık geleneği ile halkı aydınlatma misyonerlerinin, aydınlanma metaforu olan 'ışık' la aynı köke sahip olan âşık sözcüğüyle ifade edilmesi tesadüf değildir. "Yolumuza

ışık olan âşıklarımız (ozanlarımız)" biçiminde ifade edilen yaygın söylem de, bu iddiaya uygundur.

Türk Halk Müziğinde Sözlü Kültür-Âşıklık Geleneği İlişkisi

Demir ve Acar (2002, s. 209)'a göre iletişimi sağlayan mesaj, görsel veya işitsel kanallarla alıcıya gönderilebilir ki, sözlü ve yazılı kültür, mesaj biçimlerine ilişkin bu farklılıktan doğar. Bir toplulukta sözlü ya da yazılı kültüre daha çok gereksinim duyulması durumu, o topluluğun sosyo-ekonomik durumuyla ilişkilidir. Birçok tarım toplumunda olduğu gibi, Anadolu'da da sözlü kültür, hayatın vazgeçilmez bir parçası olagelmıştır. Bu nedenle de kültürü sözlü olarak devindirme geleneği, modernleşmenin ve yazının yaşamımızda etkin olarak yer almaya başladığı bugün dahi, belirli dönüşümlerden geçmek koşuluyla popülerliğini koruyacak gibi görünmektedir.

Sözlü kültürün işlevlerini ele aldığı çalışmada Bascom (2007, s. 19, 20, 21), bu kültürün pedagojik bir işleve sahip olduğunu; törenlerde sağlamış olduğu kurumsal yapılanmanın toplumu düzene soktuğunu; dolayısıyla bu düzenin toplumsal baskı ve denetimi sağladığını ifade eder. Sözlü kültürün bu ve benzeri işlevlerinin Anadolu'da müziksel boyuttaki varlığı, âşıklık geleneği ile oluşturulmaktadır. Sözlü bir intikal biçimi olan usta-çırak ilişkisiyle sürdürülen bu gelenek, gerek din dışı zeminde performans sırasında sarf edilen anlamlı sözlerle oluşturduğu pedagojik işlevi, gerekse törensel (cem) zeminde sağlamış olduğu kurumsal ve denetimsel işleve katkısı nedeniyle, sözlü kültürün Anadolu'da bugüne kadar yaşatılmış önemli bir parçasıdır.

Âşıklık, Anadolu insanının derdini, düşüncesini, aşkını, felsefesini, inancını estetize ederek anlattığı sözlü kültüre ait bir kurumdur. Âşıkların sahip olduğu kültürel miras ve gelenek, hem usta-çırak ilişkisine dayalı sözlü aktarım modeliyle gelecek kuşaklara taşınmakta, hem de sözsel derinlik ve müziksel yaratıcılık gerektiren bireysel bir yetenekle devindirilmektedir.

Kültürlerini söz aracılığıyla devindiren tüm topluluklarda, sözün kalıpsal bir yapıyla söylenmesi gelenektir. Kültürel hazinenin, belirli kurallarla estetize edilmek suretiyle kolektif bellekte kalarak gelecek kuşaklara aktarılması daha kolaydır: "...birincil sözlü kültürlerde özenle incelenmiş bir düşünceyi koruyup anımsama sorununa geçerli çözüm, belleğe yardımcı olan, ağızdan çıkmaya hazır düşünce biçimleri kullanmaktır. Düşüncenin ritmik, dengeli tekrarları ya da antitezleriyle, kelimelerdeki ünlü ve ünsüz seslerin uyumuyla, sıfatlar ve başka kalıpsal ifadelerle akması, herkesin sık duyup kolaylıkla hatırladığı, kolay hatırlanacak şekilde biçimlenmiş atasözlerinden oluşması ve belli izleklere yerleştirilmesi gerekir" (Ong, 2003, s. 49-50).

Müzik de, kültürün söz yoluyla aktarımını ve akılda kalmasını kolaylaştıran bir gereçtir. "Folk müziğin sözlü aktarımı, belleğe ve belleği güçlendiren cihazlara sahiptir....Kıtasa (dize-dize) besteler gibi yinelemeli formlar, tekrarsal ritmik ve vezinsel kalıplarla, metinsel bütünlüğün akılda tutulmasına dayanır, genellikle uyak

gibi diğer şiirsel gereçlerle birleştirilir” (Bohlmann, 1988, s. 15-16).

Tıpkı Bohlman’ın ifadesindeki gibi, Türk halk edebiyatının da dörtlüksel, hecesel ve uyaksal kalıpları bulunmakta ve bu kalıplar, edebi eserlerin ezgiyle sunulmasını kolaylaştırmaktadır. Türk halk edebiyatının ve eşlik ettiği Türk halk müziğinin, sözlü kültürden kaynaklanan biçimsel ortak özellikleri şöyledir:

1. Dörtlük ya da bentlerden oluşur
2. Hece ölçüsüyle söylenir
3. Uyak sistemi kullanılır
4. Bağlamayla seslendirilir

5. Halk âşıklarının elinden çıkan yaratıların son kıtasında mahlas yer alır, anonim olanlarda mahlas bulunmaz.

Yukarıdaki son maddede de ele alındığı gibi, yaratıcısının bilinmemesi ya da bilinmesi açısından, Türk halk müziği yaratım biçimleri ikiye ayrılır;

1. Yaratıcısının kimliği bilinmediği için halka mal edilen anonim türküler,

2. Yaratıcısının (âşığın), eserin son dörtlüğünde yer alan ‘mahlas’la (yaratıcıya ait lakap) anıldığı/ bildirildiği âşıkların türküleri.

İkinci madde, Türk halk müziğinde yer alan âşıklık geleneğine ait bir koşuldur. Mahlas, bir türkü ya da deyişin yaratıcısının, o yaratının altına attığı sözlü bir imzadır. Âşıklık geleneğinin doğal bir parçası olan mahlas, Aleviler tarafından gerek törensel (cem), gerek dünyasal yaratılarda daha etkin olarak kullanılır.

Âşıklık geleneğinin sözlü kültürle olan sıkı ilişkisinin en önemli göstergelerinden biri de, anlam yüklü sözlerle dolu dinsel yaratıların ‘nefes’ olarak adlandırılmasıdır. Bu adlandırma, şu mantıktan ileri gelir; “Ozanın (Hakk/ Kur’an-ı Natık) Hakkın kelamını söylemesi için bir nefes harcaması gerekir→ O nefes, içinde Hakkın kelamını barındırdığı için kutsaldır→ Bu nedenle kutsal Alevi yaratılarına ‘nefes’ denir” (Mustan Dönmez, 2008, s. 62). Dikkat edilirse, kutsal yaratıların sözlerine ‘müzik metni’ değil ‘nefes’ denmektedir. Çünkü ‘metin’, yazılı kültüre gönderme yapan bir sözcük iken; biyolojik bir olgu olmakla birlikte ağzından ‘sözcük’lerin çıkmasını sağlayan ‘nefes’, sözlü kültüre gönderme yapmaktadır.

Âşıklık Geleneği ve Alevilik

Alevilikte ‘Sözlü Kültür-Âşıklık Geleneği’ İlişkisi: Anadolu’da Türk halk müziğinin en önemli performanslarından olan Aleviler, güvenlik sorunları nedeniyle kültürlerini bugüne kadar yazısız, yani söz yolu ile taşımışlardır. Dolayısıyla Alevilerin Türk halk müziğine ait sözlü bir gelenek olan âşıklığa da büyük katkıları olmuştur. Alevi müziği, ayırt edici nitelikleri bakımından Alevi felsefesi ve inancı ile beslenmekte olduğu için, bu alt başlık altında öncelikle âşıklıkla aralarındaki sıkı ilişkiden dolayı Aleviliğin söz yoluyla bugüne kadar taşınmasını sağlayan dedelik (Alevi inanç önderliği) kurumu ve ardından Alevi tören içi-tören dışı müzik pratiklerinin âşıklık geleneği ile olan ilişkisi ele alınacaktır.

Alevilikte “... ‘bilgi ve inanç’ kuşaktan kuşağa dedeler ve âşık adı verilen halk ozanları tarafından

aktarılıp öğretilmiş” (Savaşçı, 2004, s. 31). Başka bir deyişle Alevi öğretisine özgünlüğünü veren sözlü kaynaklar, özellikle dedelerin belleğindeki inançsal pratikler ve âşıkların seslendirdiği nefeslerdir. Dede, cem içinde Alevilikteki on iki hizmetten en önemlisi olan ‘pir’lik (Alevi ruhani önderliği), zakir ise yine cem içinde on iki hizmetten biri olan ‘zakirlik’ (cem müzisyenliği) görevini üstlenir. Cem içinde ‘dede’, ‘muhabbet’ denen bilgi ve kültür aktarımını gerçekleştirerek, ‘gülbank’ (Türkçe dua) okuyarak ve Aleviliğe ait kalıpsal törenleri uygulayarak; ‘zakir’ ise müziksel performans göstererek (dövaz, semah, deyiş gibi Alevi müzikleri) Alevi sözlü kültürünü bellekte tutar.

Alevilikte bugüne kadar hâkim, nikâh memuru, hekim ve siyasi önder işlevlerine sahip olan dedelik kurumu soydan gelirken, zakirlik ve âşıklık soydan gelmez, tamamıyla bireysel yeteneklere bağlıdır. Zakirle âşık arasındaki en büyük fark ise şudur: Ancak kendisine ait şiirleri olan ve dolayısıyla son kıtada kendi mahlasını kullanan kişi âşık olabilir, eş deyişle ‘âşık yaratıcıdır’; Kul Himmet gibi. Âşık, cem içi ve cem dışı Alevi müziklerinin sözlerini yaratarak Alevi sözlü kültürünü ‘devindirir’. Fakat sözlü bir kültürü yaratan değil, cem içinde performans gösteren kişiye zakir denir. Cemlerde zakirler ve cem dışında da müzisyenler, sözlü yaratıcılığın sağlayıcısı ve Alevi kültürünün devindiricisi olan âşıkların dizelerini kullanarak performans gösterirler. Yaratının son kıtasında da âşığın mahlasını (adını/lakabını) zikrederler. Son kıtada yaratıcının mahlasının geçmesi geleneği, Alevi kültürünün bugüne kadar sözlü olarak devindiğinin kanıtıdır.

Ancak bir kişi hem zakir, hem de âşık olabilir ve âşıkların önemli bir kısmı, Âşık Mahzuni Şerif gibi cem içinde zakirlik yaparak yetişmiştir. Birden fazla kurumun yürütücüsü olma durumuna Âşık Mahzuni Şerif dışında bir örnek daha vermek gerekirse, o da Erzincanlı Davut Sulari’dir. Sulari hem dede, hem zakir, hem de âşıktı.

Alevi Tören İçi/Tören Dışı Müzik Pratiklerinde Âşıklık Geleneği: Dünya üzerindeki birçok kültürde, özellikle dinsel müzikleri dünyasal müziklerden ayırmak için, dinsel ibadetler içinde yer alan müziğin varlığı yadsınır/ gölgelenir. Bu durum, etnomüzikolojide gölgeleme (*adumbration*) olarak kavramsallaştırılır. Öz olarak gölgeleme, bir kültürel pratik içinde yer alan müziğin varlığının inkâr edilmesi anlamına geçer ve daha çok tören içi (dinsel) müzik pratiklerinin tören dışı (dünyasal) müzik pratiklerinden ayrılması amacıyla gerçekleştirilir. “Müziğin zaman ve mekân, tarih ve kültür içine gömülü olma durumu, gölgeleme şartlarını oluşturur...” (Bohlmann, 1999, s. 34). Aynı biçimde, müziğin dini törenler içine gömülü olması da gölgelemeyi sağlamaktadır.

Alevi dinsel müzik pratiklerinde var olan gölgeleme (*adumbration*) durumu üzerinde de kısaca durmak gerekir. Cem müziği dinsel olduğu için, cemde yapılan eylemin müzik olması arka planda, ibadet olması ön plandadır. Bu nedenle gölgelemeye tabi olan Alevi dinsel müzik pratiği olan ‘cem müziği’ içinde müzisyene, ‘müzik yapan’ anlamına gelen ‘müzisyen’ değil, ‘zikir eden, anan’ anlamına gelen ‘zakir’ denmektedir. Zakir, cem içinde

Allah'ı ve diğer inanç ulularını 'zikir ederek' ibadet ettiği için bu adı almıştır.

Tablo 1

Alevi Töreni Olan 'Cem' İçindeki 'Gölgelemeden (Adumbration)' Kaynaklanan Müziksel Terminoloji Farklılıkları

<i>Cem dışı müzik terimleri</i>	<i>Cem içi müzik terimleri</i>
Müzik	Semah-deyiş
Müziyen [âşık]	Zakir [cem âşığı]
Dans	Semah

Tablo 2

Alevi Töreni Olan 'Cem' İçindeki 'Gölgelemeden (Adumbration)' Kaynaklanan Müzik Pratiklerine İlişkin Terminoloji Farklılıkları

<i>Cem dışı müzik pratikleri</i>	<i>Cem içi müzik pratikleri</i>
Müzik: çalınır-söylenir-yapılır	Semah-deyiş-miraçlama: okunur
Müziyen: çalar-söyler	Zakir: okur
Dans: edilir-oyunur	Semah: dönülür-yürünür

(Mustan Dönmez, 2008, tablo 1 ve 2, s. 59–60)

Yukarıdaki iki tabloda da görüldüğü gibi cem müziklerine ilişkin bu gölgeleme, bazı müziksel terim ve pratiklerin cem töreni içinde farklı adlarla anılması biçiminde kendini göstermiştir. Bu durumun bizi ilgilendiren kısmı, âşıklık geleneğinin de cem içinde farklı adlarla adlandırılması, dolayısıyla geleneğin cem içi-cem dışı müzik pratiklerine farklı adlarla adapte edilmiştir: Âşıklar cem dışında 'âşık / halk âşığı', tasavvufi/dinsel içerikte şiirler yazdıkları zaman 'hak âşığı', eğer 'cem' içinde müziyenlik yapıyorlarsa 'zakir', sazandar ya da 'cem âşığı' olarak adlandırılırlar.

Tablo 3

Âşığın Cem İçinde ve Cem Dışında Aldığı İsimler

<i>Cem dışı müzik pratiklerinde</i>	<i>Cem içi müzik pratiklerinde</i>
âşık/ha(l)k âşığı	zakir/ cem âşığı/ sazandar

Yukarıdaki saptamalardan sonra, âşıklık-Alevilik arasında nasıl bir ilişki olduğunu ve âşıklık geleneğinin cem içine ne şekilde adapte edildiğini ele alalım:

1. Âşıklık geleneği ile üretilmiş olan cem dışı ve cem içi yaratılar, içeriksel açıdan farklılıklar göstermektedir. Ancak hece ölçüsü, uyak ve mahlas geleneği gibi biçimsel yönleriyle birbirine benzemektedir.

2. Cem müziyenini, yalnızca 'zakir' değil, 'cem âşığı' olarak da anılmaktadır ki, bu durum da yine âşıklık geleneği ile Alevi kültürü arasındaki bağı göstermektedir.

Bu durumu ayrıntılandırabilmek için şöyle bir örnek verebiliriz; bir kısım halk müziği performansçıları, birçok yaratısı olmasına karşın Âşık Mahzuni Şerif'i, deyiş, düvaz ve semah yazan 'cem âşığı'ndan ayırmakta, yaratıları genelde cem pratiğine ilişkin olmadığı için O'nu 'âşık' olarak konumlandırmaktadır. Buradan da, âşıklık geleneğinin Alevi inanç pratiğine de (cem) aynı adla (cem âşığı) adapte edildiği sonucuna ulaşılır.

3. Âşıklığın Alevi inancı ile ilişkisinin biçimsel bağlamdaki en büyük kanıtı, âşıklara ait törensel ve dünyasal (cem içi-cem dışı) tüm yaratılarda, mahlasın kullanılmasıdır. İçinde aynı âşığın (Pir Sultan Abdal) mahlasının geçtiği bir dünyasal, bir de dinsel yaratının son kıtasını aşağı alarak demek istediğimizi örnekleyebiliriz. Pir Sultan Abdal mahlaslı dünyasal ilk yaratının son dörtlüğü, 'Gönül Niçin Ahvalimi Bilmezsin' adlı bir türküye aittir:

"Pir Sultan Abdal'im ben de böyleyim
Emir Hak'dan geldi kime n'eyleyim
Derdim çoktur hangi birin söyleyim
Yürekte yaralar türlüdür türlü"
(Korkmaz, 1994, s. 38).

Mahlas geleneğini dinsel bir yaratının son dörtlüğünde de görebiliriz. Aşağıya alınan "Bizden Selam Olsun Sofu Canlara" adlı yaratı, aynı zamanda bir semah sözüdür.

"Pir Sultan'im eydür özümdü didarda
Saklayalım Hak katında nazarda
Çıkmadık can kazılmadık mezarda
O canın namazın kılanlar gelsin"
(Korkmaz, 1994, s. 79).

Zakirler, cem içindeki performansları sırasında mahlası zikretmeyi hem geleneksel bir kural, hem de ahlaki bir değer olarak görmekte, aynı şekilde ceme katılan cemaat ise, âşığın mahlası geçtiğinde ellerine niyaz ederek (işaret parmaklarını öpüp başlarına koyarak ve avuç içlerini kalplerine götürerek), saygıyı törenselleştirmiş olmaktadır.

1. Ayrıca âşıklık geleneğinde yaratıcılık ve performans, şiirle bağlamanın bir arada kullanılmasıyla gerçekleşir. Bu uygulama, cem içine de aynen bu şekilde taşınmaktadır. Tüm sözlü kültürlerde olduğu gibi Alevilikte de müzik, kültürün unutulmaması ve aktarılması için bir gereç olarak kullanılmaktadır. Cem töreni içinde müziğin sözü taşıma ve estetize etme işlevi gördüğünü şuradan da anlamaktayız ki, cem müzikleri yörelere göre farklılıklar gösterebilse ve sözgelimi Tahtacılar zeybek biçiminde, Orta Anadolu Alevileri bozlak biçiminde ya da farklı ezgilerle bağlama çalsa da, sözler hep aynı kalmakta, korunmaktadır. Âşıklık geleneği içindeki mahlas kuralı da, sözlerin ve yaratıcıların korunabilmesi işlevine yardımcı olmaktadır. Bu durum da yine âşıklık geleneği-Alevilik kültürü arasındaki bağlantı ile ilgilidir.

2. Davut Sulari ya da Âşık Mahzuni Şerif gibi âşıkların cem törenleri içinde zakirik yaparak yetişmiş olması da, âşıklık geleneği ve Alevi kültürü arasındaki sıkı ilişkiye yönelik varsayımı doğrular.

3. Alevi ve Sünni âşıkların kültürel farklılığı, âşıkların yaratım biçimine yansımaktadır: Kendisiyle yaptığımız görüşmelerde İzmir İli Limontepe Cem Evi Zakiri Ahmet Zemci Bozdemir; *Sünni âşıkların türküleri bize yavan*

geliyor, sanki bir çorba yapmışsın da tuzunu biberini koymamışsın gibi, ya bir kadına methiye düzerler, ya da taşlama yazarlar ifadesini kullanmıştır. Bu ifade, Alevi âşıkların, inançları gereği tasavvufi-mistik konuları kendilerine özgü metaforlarla yoğurmalarını sağlayan kültürel tahayyüllerinden ve bu tahayyülü cem törenine adapte etmelerinden ileri gelmektedir.

4. Alevi inancı içinde yaşatılan yedi ulu ozan (âşık) vardır. Bunlar Fuzûlî, Şah İsmail Hatayı, Kul Himmet, Virani, Yemini, Seyyid Nesimi ve Pir Sultan Abdal'dır. Bu ozanların yaratıları cem içinde de seslendirilmektedir. Bu ozanlardan biri olan Pir Sultan Abdal'ın bağlamasını havaya kaldıran 'lider-ozan' biçiminde algılanması ve resmedilmesi, başka bir deyişle halkın kolektif belleğinde bağlamanın direniş metaforu olarak algılanması, âşıklık-Alevilik arasındaki sıkı ilişkinin farklı bir yönüdür.

Sonuç

Bu çalışmada, âşıklık geleneğinin törensel (cem) ve dünyasal Türk Halk Müziği performansı içindeki konumu üzerinde duruldu. Saz şairi anlamındaki 'âşık' sözcüğünün, Arapça'da âşık ve Türkçe'deki ışık sözcüğüyle ortak bir kökene sahip olduğu vurgulandı.

Günümüzden beş milenyum önce icat edilse de yazı, uzun bir dönem aktif olarak kullanılmamış; özellikle somut olmayan kültür ürünlerinin unutulmadan bugüne gelmesi adına insanlık, sözlü kültüre dayalı belirli akılda tutma stratejileri geliştirmiştir. Kültürün sözlü olarak devindirilmesini sağlayan farklı stratejiler, her toplumun masal, destan, atasözü, şarkı vb. gibi farklı kültürel ürünler üretmesini sağlamıştır.

Sözlü kültürün bir parçası olan âşıklık geleneği, Anadolu'ya özgü somut olmayan kültür ürünlerini akılda tutma stratejilerinden biridir. Âşıkların ezgilerle estetize ederek nefeslerinden çıkardığı sözler, içlerinde inançsal, felsefi ya da dünyevi birçok düşünceyi barındırmaktadır. Dolayısıyla çalışmada âşıklık geleneğinin; sözlü kültürün

zorunluluklarından biri olan kalıpsal şiir ve bu şiire eşlik eden müziğin kullanıldığı ve âşıkların, her konuyu bu söz söyleme ve müzik yapma geleneği ile dile getirdiği sonucuna ulaşıldı.

Ayrıca, âşıklık geleneğinin dünyasal müzik pratiklerinin (siyasi, aşk, taşlama vb.) yanı sıra, törensel müzik pratiklerine de (cem içi müzikler) aynı kalıpsal yapıyla girmesi nedeniyle Alevilerde daha etkin olarak kullanıldığı ve âşıklığın, ceme ve dinsel müzik pratiklerine zakirlik/cem âşıklığı adıyla adapte edildiği sonucuna ulaşıldı. Bu adaptasyonun ne şekilde gerçekleştiğini çözümleyebilmek için, dinsel müziklerin ontolojik varlığının yadsınması işlevine sahip gölgeleme (adumbration) olgusu üzerinde duruldu.

Kaynakça

- Bascom, W. R. (2007). Sözlü geleneğin (folklorun) dört işlevi. (A. Tansel Çev.) *Folklor/Edebiyat*, 52, 7-28.
- Bohlman, P. V. (1999). Ontologies of music. N. Cook ve M. Everist (Ed.), *Rethinking music*, (sl.17-34). Oxford: Oxford University Press.
- Bohlman, P. V. (1988). *The study of folk music in the modern world*. Indiana: Indiana University Press.
- Bozdemir, A. Z. İzmir İli Limontepe Cem Evi zakiri ile yapılan görüşme.
- Çağbayır, Y. (Ed.). (1997). *Ötüken Türkçe sözlük*. İstanbul: Ötüken.
- Develioğlu, F. (2006). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Halcı F. (1992). *Âşıklık geleneği ve günümüzde halk şairleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Korkmaz, E. (1994). *Pir Sultan Abdal divanı*. İstanbul: Ant.
- Mustan Dönmez, B. (2008). *Alevi müzik uyanışı bağlamında İzmir Limontepe Alevi göçmenlerinin müzik pratikleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Mustan Dönmez, B. (2006). Müziğin Anadolu tasavvufundaki aşk ateş ve yanma metaforları bağlamındaki algılanışı ve performansı. *Folklor/Edebiyat*, 48, 329-339.
- Ong, W. J. (2003). *Sözlü ve yazılı kültür: sözün teknolojileşmesi*. (S. Postacıoğlu Banon, Çev.), İstanbul: Metis.
- Ömer, D. ve Mustafa, A. (2002). *Sosyal bilimler sözlüğü*, Ankara: Vadi.
- Savaşçı, Ö. (2004). Alevi-Bektaşî inancının temel kavramları. İ. Engin ve H. Engin (Ed.), *Alevilik* (sl. 23-42). İstanbul: Kitap.

Kabul Tarihi: 02.04.2010