

BİR İBADET RİTÜELİ OLARAK "SEMAH" ve TAHTACI TURNALAR SEMAHININ HALK BİLİMİ ve MÜZİK BİLİMİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Sedat Tamay*

ÖZET

Semah, bir ibadet ritüelidir. Günümüzde, söz konusu ibadet ritüelinin geleneksel yapısını tehdit eder nitelikte yaklaşımlara ve uygulamalara rastlanmakta; kutsî yönü ve özü göz ardı edilerek, Semah olgusu üzerinde hem nazariyatta hem de uygulamada tahrifatlar yapıldığı gözlenmektedir. Buradan hareketle, biz bu makalede, öncelikle, Semah'ın, bir oyun değil, bir ibadet ritüeli olarak ele alınması gerektiği ve bunun sosyal ve inançsal nedenleri üzerinde durduk. Ayrıca, Semahın kelime ve terim olarak anlamlarını inceledik. Bununla beraber, örnek olarak İzmir Narlıdere'den derlediğimiz "Turnalar Semahu"nu, müzik bilimi ve halk bilimi açısından inceleyerek, hem genel olarak Tahtacı Semahlarının "yaratım", "şekil-yapı", "içerik" ve "işlev" özelliklerini hem de örnek Semah'tan hareketle Tahtacı Semahlarının müzikal ve figüratif yapısının tip özelliklerini ortaya koymaya çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Semah, Semâ, Tahtacı, Alevî.

Anadolu'da, çoğunlukla Ege ve Akdeniz bölgelerinin kıyı illerinde yerleşmiş olarak

* Dr., sedattamay@hotmail.com

yaşayan ve nüfusları tam olarak bilinmeyen Tahtacılar, etnik olarak Türk/Türkmen olup inanç olarak da Alevî bir topluluktur. Semah ise, her şeyden önce bir dans ya da oyun türü değil, hem söz konusu Tahtacıların hem de diğer Anadolu Alevîlerinin dinî erkânlarının içerisinde yer alan, kökleri ise Türklerin kadim kültür ve dinî tarihlerinin derinliklerine kadar uzanan bir *ibadet* uygulamasıdır.

Günümüzde, söz konusu ibadet ritüelinin *geleneksel* yapısını tehdit eder nitelikte yaklaşımlara ve uygulamalara rastlanmakta; kutsî yönü ve özü göz ardı edilerek, Semah olgusu üzerinde hem nazariyatta hem de uygulamada tahrifatlar yapıldığı gözlenmektedir. Boyutları itibarıyla, yapılan bu tahrifatların sonuçlarını "bozulma" ve "yozlaşma" terimleri ile ifade etmek gerekmektedir.

Bu makalede, öncelikle, bir ibadet ritüeli olarak ele alınması gereken Semahın, kelime ve terim olarak anlamları, inançsal kökeni incelenecek; bununla beraber, halk bilgisi ürünleri içinde yer aldığını düşündüğümüz söz konusu Semahlar, halk bilimi açısından değerlendirilerek, Tahtacı Semahlarının "yaratım", "şekil-yapı", "içerik" ve "işlev" özellikleri ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Dinî bir fenomeni, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel çevreden ayrı olarak ele alıp değerlendirmek doğru sonuçlar vermez. Çünkü sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel yaşamda meydana gelen değişiklikler, dinî yaşam ve dinî anlayış üzerinde çeşitli etkiler yapar. Hayat şartlarının değişmesi, mesela göçebelikten yerleşik hayata geçiş, sanayileşme, eğitim-öğretimin gelişmesi ve yaygınlaşması, teknolojik gelişmeler vb. gibi hemen her değişim, insanların yalnızca maddî yaşamlarını etkilemekle kalmayıp, onların manevî dünyalarını da etkiler, bazı değişikliklere yol açar. Başka bir deyişle, "Din ile toplum arasında karşılıklı bir enteraksiyon (karşılıklı etkileşim) mevcuttur ve böyle olunca da dinin toplum üzerindeki etkilerinin yanı sıra toplumsal olay ve değişimlerin de din

üzerinde etkileri bulunmaktadır" (Günay-Güngör, 2003: 29).

Ancak, bu etkileşimin sonuçlarını değerlendiren insan unsurunu göz ardı etmek bizi yanlış değerlendirmelere doğru götürebilecektir. Eğer aynı olay, aynı topluluklar tarafından ve aynı tarihsel süreçte, farklı biçimlerde yaşama geçiriliyorsa, burada bir "yanlıklık" olduğu tespit edilmeli ve yapılan bu yanlılıkta insan unsurunun ciddî bir rolü olduğu göz ardı edilmemelidir.

Şu hâlde, "dinî olayı, tarihi ve sosyo-kültürel kadrosu ve orada meydana gelen değişimler açısından ele almak ve anlamaya çalışmak çok önemli olmakla birlikte, bu süreç içerisindeki karşılıklı etkileşimleri doğru bir biçimde kavramak ve yorumlamak da önemli olmakta; her halükârda tek başına sosyo-kültürel çevre şartları dinî fenomeni açıklamakta yeterli görünmemektedir" (Günay-Güngör, 2003: 29).

İbadet süreçleri, kutsal olan uygulamalar ve ritüelleri içeren süreçlerdir. Söz konusu etkileşimler nedeniyle bu süreçlerin biçimsel ve işlevsel yapılarındaki değişmelerin, uygulama ve ritüelin kutsiyetlerini tehdit eder duruma gelmesi ise, başlıca bir sorun olarak ele alınmalıdır. İnanç yapısındaki zayıflamalar, dedelik kurumunun işlevini yitirmesi, kültürel yapıdaki değişmeler ve en önemlisi insan unsurunun olumsuz etkileriyle açıklanabilecek bu durumun en açık örneklerinden birisi, günümüzde, Semahın dinsel bir uygulama olmaktan çıkartılmaya ve kutsî yönü düşünülmezsizin, "folklorik bir uygulama"ya, dahası bir "eğlence uygulaması"na dönüştürülmeye çalışılmasıdır. Eğlenceye yönelik toplantılarda, düğün ve benzeri uygulamalar içerisinde Semah dönülmesi, dahası, bazı Tahtacı yazarların, "Bu olayın adı Semah oynamadır. Dönme, bir ortada, bir de sonda kısa iki hareketle yapıldığı; semahta dönme değil oynama esas alındığı için her türlü semahın şekli oynamadır" (Asan, 1998: 50-51) şeklindeki görüşleri de bu tespitlerimizi doğrulayan örneklerden bazılarıdır.

Buradaki, "dönmek" ile "oynamak" fiillerine özellikle dikkat etmek gerektiği unutulmamalıdır. Nasıl ki, dinî/inançsal bir uygulama olarak "Namaz", "oynanmaz" "kılınır" ise; ister bireysel bir uygulama olarak ister birlikte yapılan bir uygulama olarak icra edilsin, "Semah" da "oynanmaz", "dönülür". Bazı yazarlar da yazılarında, "Semah yapmak" (Er, 1998: 75-81) ya da "Semah etmek" (Yaman, 2004: 306) terimlerini kullanmışlardır. Bu terimler, "ibadet yapmak" veya "ibadet etmek" kavramlarıyla birlikte düşünüldüğünde kabul edilebilir görünmektedir. Bununla beraber, Alevî inanç ve öğretisini yüzyıllardır sözlü gelenek içinde aktaran, hem Tahtacılar hem de diğer Anadolu Alevîleri tarafından sözlü aktarımın en önemli temsilcileri kabul edilen "yedi uluların"¹ ve yüzlerce başka Alevî âşığıın, Semah'ı, "dönmek" fiiliyle bütünleştirerek şairlerine konu ettikleri unutulmamalıdır.

"Evrende her şeyin dönmesi olgusu" içinde sızlanmış Semah'ın bu yönünü, ünlü Alevî dedesi Seyyid Nizamoğlu şöyle ifade etmiştir:

"Bu sırra münkirler eremez
Dost yüzünü körler göremez
Çark-ı felek döner durmaz

Ya ben nice dönme yeyim" (Çınar, 2004: 119).

"Semah" sözü, Arapça "Semâ" kelimesinden gelmez. "Semâ" kelimesi, "sm" kökünden "sam", "sem", "sim" gibi mastar olup; "işitmek, güzel ve iyi şöhreti, anlayışı duymak; dinleme, kulak verme, gök, gökyüzü, anlamlarına gelir (Bozkurt, 1995: 19; Gölpınarlı, 1969: 114; Devellioğlu, 2000: 934). Ayrıca, "sem" kökünden gelen "semî", Allah'ın adlarından olup, işiten, işitme kuvveti olan anlamındadır (Devellioğlu, 2000: 935).

¹ "Yedi Ulular" olarak adlandırılan şairler, Pir Sultan Abdal, Şah Hataî, Kul Himmet, Nesimî, Fuzûlî, Viranî ve Yeminî'dir. Bunlara, "Yedi Kutup", "Yedi Büyük" gibi adlar da verilmektedir.

Abdulkaki Gölpınarlı'ya göre, Semah, "semâ" ya da "simâ"dan gelme olup, "işitmek", "güzel ve iyi şöhreti, anılmayı duymak" anlamlarına gelir (Gölpınarlı, 1969: 114).

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisinde ise, "semâ" sözcüğünden gelen, tasavvufî ve folklorik bir terim olarak yer alan Semah; "Alevîlerin ve Bektaşîlerin bezm-i cemde çalgılar eşliğinde uyguladıkları dinsel tören" olarak tarif edilmiştir (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986: 10124).

"Semah" sözcüğü, terim olarak da, müzik ezgilerini dinlemek, dinlerken vecde gelip devinmek, kendinden geçip dönmek anlamındadır (Bozkurt, 1995: 19; Erseven, 1996: 114).

Ayrıca, Süleyman Uludağ'ın, "İslam Açısından Musıkî ve Sema" adlı eserinde kaydettiği üzere, "sufilelere göre, Tanrı ses içinde tecelli eder. Sema, sema dönenlerin içlerinde duydukları Tanrısal seslere verilen addır. Ötesi ise, sema'nın sonucunda ortaya çıkan bir vecd halidir ve ölçülü uyumlu hareketlerdir. Vecd haline ulaşan insan da ilim ve irfan sahibi olur, sezgi gücü kuvvetlenir ve gönül gözü açılır" (Uludağ, 1976: 221-226).

Sözcüğün, Mevlevî tarikatarında kökenine bağlı kaldığına ve Mevlevîliğin devlet eliyle desteklenmesine, buna karşın Alevî Semahlarının belli ölçülerde hep gizli yapılmasına vurgu yaparak, sorunun kökeninde yasal ve yasal olmayan "oyun" kavramlarının yattığını belirten Fuat Bozkurt'a göre, halk, sözcüğün asıl söylenişini değiştirmiş ve "Semah" yapmıştır (Bozkurt, 1995: 19).

Günümüzde, sözcüğün, yaygın olarak, "sema" ve "semah" olarak iki ayrı söyleniş biçimi bulunmaktadır. Semâ'nın, Mevlevîlerin ve diğer Sünnî tarikatarların; Semah'ın ise, Alevî-Bektaşîlerin dinî/inançsal ritüellerinden birisine verilen ad olarak kabul gördüğü anlaşılmaktadır.

Semahın hangi tarihsel dönemde ve hangi toplum ya da toplumlarda başladığı ve ilk biçimlerinin ne olduğu konusu kesin olarak bilinmemekle beraber, bununla ilgili çeşitli

görüşler ileri sürülmektedir. Fuat Bozkurt, bu görüşleri iki ana başlık altında toplamıştır. Birinci grup, Fuat Bozkurt'un, "İç Asya kaynağı varsayımı" olarak adlandırdığı ve Semahın köklerini, Semahlarla başta Türk toplulukları olmak üzere çeşitli Asya toplumlarında görülen dinsel nitelikli âyinlerin/dansların uygulama biçimleri arasındaki benzeşmelerde arayan görüşlerdir.² İkincisi ise, Bozkurt'un, "İslâm kaynağı varsayımı" başlığı altında topladığı ve tümüyle inanışlara bağlı söylencelerdir.³

Semahların İç Asya töre ve inançlarından kaynaklandığını savunan görüşlerin dayandığı temel nokta, Semahların, Şaman inancında çalgı ve dua eşliğinde icra edilen törenlerde yapılan danslarla olan benzerliğidir (Onatça, 2007: 59). Bu danslar çok eskiden beri Türkler tarafından bilinmekte ve oynanmaktaydı (And, 2007: 180) dediği ve "sözde dinsel danslar" (=Quasi-religious dances) adını verdiği Semahlar, Metin And'a göre, yasaklara karşı dinsel bir kılıklama ile eskiden beri yaşatılan, halkın özbeöz kendi danslarıdır ve kadınlı erkekli oynama gereksinmesinden çıkmıştır (And, 2007: 176).

Nilgün Çıblak, Çin kaynaklarının Türkler hakkında verdiği bilgilere dayanarak, "bu tarz oyunlar" şeklinde ifade ettiği Semahların kökenini, İslamiyetten önceki dönemlere, Şamanist Türk topluluklarının törenlerine kadar uzandığını savunmaktadır (Çıblak, 2005: 82).

Buna göre, Orta Asya'dan Anadolu'ya göç eden ve İslâm'ı benimseyen Türk toplulukları,

² Bu görüşler hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Fuat BOZKURT, *Semahlar*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1995, ss. 35-37; Neşe Ayışıt ONATÇA, *Alevî Bektaşî Kültüründe Kırklar Semahı-Müzikal Analiz Çalışması*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2007, ss. 59-61; İ. Cem ERSEVEN, *Alevîlerde Semah*, İstanbul: Ant Yayınları, 1996, ss. 86-99.

³ Söz konusu söylenceler için bk. Fuat BOZKURT, age. ss. 38-42; Ayrıca bk. Vahit Lütfi SALCI, *Gizli Türk Dinî Oyunları*, İstanbul: Numune Matbaası, 1941, ss. 17-19; İ. Cem ERSEVEN, age. ss. 127-130.

atalarından kalma *eski inançlarına dayalı dinsel uygulamalardan* bütünüyle kopmamış ve bu uygulamaları bir çeşit *kılıklamayla*, yani, benimsedikleri yeni inanç sistemi içerisinde uygulamaya elverişli biçimlere sokarak sürdürmeye devam etmişlerdir.⁴ Nilgün Çıblak'a göre, bu kılıklama konusunda, Horasan'dan gelmiş olan ve İslamiyet'i Türklerin eski âdetlerine uygun olarak gösteren ermişlerin büyük katkısı olmuştur (Çıblak, 2005: 83).

Semah'ın İslam kaynaklı olduğu varsayımı ise, dört yaygın *söylenceye* dayandırılmaktadır.

Bu söylencelerden birincisi *Tanrı ile Cebrail* arasında geçen bir olaya; ikincisi, *Hz. Muhammed ve Muaviye* arasında geçen bir diyaloga; üçüncü söylence, *Hacı Bektaş Velî ile Abdalları* arasında geçen ve *Hırka Dağ'ta* yaşandığına inanılan bir olaya; dördüncü söylence olan *"Kırkların Cemi söylencesi"* ise, *Hz. Muhammed'in Mirac'ını* ve Miraçtan dönerken uğradığı *Kırklar Meclisi'*nde başından geçenleri anlatan olaya dayandırılır.⁵ Bunların içinde, hem Tahtacılar hem de diğer Anadolu Alevîleri arasında Semahın kökeni konusunda en yaygın olarak anlatılan Miraç hadisesi, cemlerde, cemin "miraçlama"⁶ adı verilen kısmında okunan eserlere ve pek çok Alevî ozanın şiirlerine de konu olmuştur. Alevîlerin "yedi ulular"dan biri olarak kabul ettikleri Şah Hataî'nin miraçlaması en yaygın olanlardan birisidir. Miraç hadisesini de özetlemesi bakımından önemli gördüğümüz bu miraçlamanın sözleri şöyledir:

⁴ Söz konusu uygulamalar hakkında geniş bilgi için bk. İ. Cem ERSEVEN, age. ss. 56-93; Metin AND, *Oyun ve Bügü- Türk Kültüründe Oyun Kavramı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, ss. 362-366; Nilgün ÇIBLAK, *Mersin Tahtacıları-Halk Bilimi Araştırmaları*, Ankara: Ürün Yayınları, 2005, ss. 82-83.

⁵ Bk. Fuat BOZKURT, age. ss. 35-43; İ. Cem ERSEVEN, age. ss. 127-130; Neşe Ayışıt ONATÇA, age. ss. 59-67.

⁶ Miraçlama: Mirac, Tevhit ve Düvaz'lerden oluşan bir yapı.

«Geldi Cebrail buyurdu, ya Muhammed Mustafa!
Hakk seni Mi'rac'a okudu, davete kâdir Hûdâ

Evel emanet budur ki; Pir-i rahber tutasın
Kadim erkâna yatasın, Tarîk-i Mustakîme

Muhammed şûle vardı: "yoktur senden bir aziz
Şimdi senden el tutayım", Hakk buyurdu "ve'd duhâ"

Cebrail'den etek tuttu, Muhammed belin bağladı
İki gönül bir ettiler, yürüdüler dergâha

Vardı dergâh kapısına, gördü ki aslan yatar
Aslan anda hamle kıldı, başa koptu bir figan

Yine Hakk'tan nidâ geldi, "korkma Habibim" dedi
Hatem'in ağzına ver ki, senden ister nişâne

Hatemi ağzına verdi, aslan anda oldu sakın
Yol verildi Muhammed'e, aslan gitti nihâne

Vardı Hakk'ı tavaf etti, evvel bunu söyledi
Ne yavuz şir'in varmış, hayli cevri etti bana

Gördü biçare dervîşi, hemen yutmak diledi
Emmim oğlu Ali olaydı, dayanırdı ol şir'e

Ey benim sırrı devletim, sana tabidir Habib'in!
Eğildi secde etti, eşiği Kiblegâh'a

Doksan bin sırr-ı kelâmı, söyleştiler dostâne
Tevhid'in armağan aldı, yeryüzünde insana

Secdeye koydu yüzün, Hakk'a kıldı niyâzım
Hakk verdi bir salkım üzüm, "al git Hasan, Hüseyin'e!"

Selman anda hazır idi, "Şey'enillâh"ın diledi
Muhammed bir üzüm koydu, Selman-ı keşkülâha

Kudretten üç hon geldi, Südü elma baldan aldı
Muhammed'e destini sundu, Nûş etti azametullâha

Kalktı ayak üzerine, ümmetini diledi
"Mü'min kulun yarlığadım", dedi anda Kibriya

Eğildi secde eyledi, "Hoş kal Sultanım" dedi
Koyup evine giderken, yol uğrattı Kırklar'a

Vardı Kırklar kapusuna, sakın oldu oturdu
Cümlesi secde kıldı, Hazreti Emrullah'a

Muhammed hub lisana geldi, "size kimler derler" dedi

Kırklardan bir nida geldi, "Bize Kırklar derler" dendi

"Otuz dokuz var'ımız, neden eksik biriniz?"

"Selman şey'en lillah'a gitti, Ondan eksik birimiz

*Birimize neşter vursan, kırkından akar kanımız
Birimiz kırk, kırkımız bir, yok değildir varımız"*

*Ol demde Selman geldi, Hû dedi içeri girdi
Keşkülün meydana koydu, bir üzüm tanesiyle*

*Kudretten bir el uzandı, ezdi engür eyledi
Muhammed hatemin gördü, uğradı müşkül hale*

*İçinden biri nuş etti, cümlesi oldu hayran
Mü'min Müslim üryan büryan, hep kalktılar
Semah'a*

***Muhammed bile kalktı, Kırklar ile Semah'a
Elleri çarpana çalar, dilleri Hû Allah Allah'***

*Muhabbetler kadim oldu, yol erkân yerin buldu
Gönderdiler Muhammed'i, hatırları safa oldu*

*Ali, Hakkı tavaf kıldı, hatemin uğruna koydu
"Sen bir sırr-ı sırrullahsın, İmam Ali'el Mürteza*

*Evvelisin ahirisin, zahirisin batınisin
Men dahi sana bağliyam", dedi: "Sadaksın ya Ali!"*

***Şah Hataî'm vakıf oldu, bu sırları söyledi
Hak söze Hak dediremedi, özü çürük ervaha»*** (Hizmet Düvazıamları, 2000: 67-70).⁸

Söz konusu söylencelerin ortak yanı, Sema ya da Semahın köklerini 1400 yıllık İslam tarihi ve kültürüne bağlı göstermeleridir. Oysa,

⁷ Bu dize, Tahtacı Semahlarının değerlendirilmesi bakımından önem arz etmektedir. Semahın "Yeldirme" bölümünde Tahtacılar Semah dönenlere "Alkışla tempo tutarak" eşlik ederken bir yandan da "Allah Allah!, Hû!" gibi sözler söylerler.

⁸ Şiirin bir başka varyantı için bk. Fuat BOZKURT, age. ss. 82-83. Tüm Alevî çevrelerinde sözlü gelenekte varlığını sürdürmekte olan bu söylencenin hikâyesi için bk. Fuat BOZKURT, age. ss. 38-42; Vahit Lütfi SALCI, age. ss. 17-19; İ. Cem ERSEVEN, age. ss. 128-130.

İslam'ın, Müslüman toplulukların İslam öncesi kültürle ilişkilerini kesmek için "müzik eşliğinde icra edilen danslar" olarak gördüğü bu tür inançsal uygulamaları, hadis ve fıkıh yoluyla yasaklama yoluna gittiği göz önüne alındığında, Semahların İslam'dan kaynaklandığını savunmak mümkün görünmemektedir. *Semahları*, "Anadolu'da Alevîlerin cem ya da muhabbet dedikleri ve kendi aralarında düzenledikleri toplantılarda gizli olarak icra ettikleri 'dinsel nitelikli danslar'" (Erseven, 1996: 98) olarak tanımlayan İ. Cem Erseven, İslam'ın bu olumsuz yaklaşımını şöyle özetler:

"İslamlık, resim ve yazı sanatı karşısında gösterdiği olumsuz tavrını dans için de göstermiştir. Müzik dinlemek gibi milha (yasak eğlencelerden sayılma) kabul edilen dans, hadisler ve fıkıhlar yoluyla yasak ve haram kılınmış, övgüye değer bir yanı olmadığı savıyla mekruh görülmüştür" (Erseven, 1996: 93).

Şu hâlde, söz konusu söylencelerin varlık nedenleri tartışma konusu olarak karşımızda durmaktadır. Bununla beraber, dinsel/inançsal bir ritüelin bir parçası olarak varlığını sürdürmekte olan Semahların başlangıç tarihini 1400 yıl öncesine ya da "Hırka Dağı Söylencesi"nde olduğu gibi daha yakın bir döneme bağlama düşüncesi, dönemin şartlarına bağlı olarak ortaya çıkan bir "gizlenme ihtiyacı", bir "yasallaştırma" (meşrulaştırma) veya bir tür 'kılıklama' olsa gerektir.

Fuat Bozkurt, Semahların kökenini söylencelerde aramanın bilimsel açıdan mümkün olmadığına vurgu yaparak, onların kökenini İç Asya Türk topluluklarının dinî/inansal ritüellerine bağlar (Bozkurt, 1995: 43).

Bize göre, Tanrı-insan ilişkileri, Semah'ın Tanrı'yı işitme, onu bilme, onunla hem-hâl olma düşüncesine dayalı bir insan davranışı olduğu göz önüne alındığında, Semahın kaynağını kadim insanlık tarihinde aramak, başka bir deyişle, daha eskilere uzanmak lazım gelir. Bunun için, öncelikle, Semahın özelliklerinin çeşitli bilim disiplinleri açısından tespit edil-

mesi ve ortak bir bilimsel tanımının yapılması gerekmektedir.

Halk bilgisi ürünleri, türü ne olursa olsun, belli özelliklere sahiptir. Gerek genel olarak Semahlar ve gerekse de özel olarak konumuz olan Tahtacı Semahları, uygulamanın hem bütünü hem de tek tek parçaları (ibadet, müzik, ortam, sözel yapı vb.) itibarıyla çeşitli özelliklere sahiptir.⁹ Bu özellikler ise, ürünün yaratıcısı ve uygulayıcısı topluluğun dinsel/inançsal, kültürel ve sosyal özellikleri ile sıkı sıkıya bağlantılıdır.

Bir halk bilgisi ürünü, esas itibarıyla; “yaratım”, “şekil ve yapı”, “içerik” ve “işlev” özelliklerine sahiptir. Bu nedenle, biz de Semahları bu özellikleriyle inceleyeceğiz.

“Halk bilgisi ürünleri belli bir geleneksel bağlam içinde yaratılırlar ve içinde doğdukları geleneğe bağlıdırlar. Geleneği ortaya çıkaran sebepler var oldukça, yani yaratıcı, dinleyici ve yaratma ve nakletme ortamı bulunduğu sürece, bu ürünler yaratılacak ve geleneğe mensup halk gurubunun üyeleri tarafından tekrarlanacaktır” (Ekici, 2004: 13). Tahtacı Semahları da, Alevî inanç sistemini benimsemiş Tahtacı topluluklar tarafından yaratılıp asırlardır sürdürülen dinsel/inançsal uygulamalardır.

Şekil ve yapısal özellikleri bakımından değerlendirmek içinse, Semah olgusunun parçalarını, yani, müzik, sözel yapı ve figüratif yapıyı ayrı ayrı ele almak lazım gelir. Bununla birlikte, Semah olgusunun diğer halk bilgisi ürünleriyle ortak olan bazı temel şekil ve yapısal özelliklerini şöyle özetlemek mümkündür:

Semahlar, sözlü gelenek içinde yaratılıp uygulanan olgulardır. Semahların sözel metinlerinin ve notalarının yazıya geçirilmesi son

⁹ Bu konuda ayrıntılı bir çalışma da, “Doktora Tezi” olarak tarafımızdan yapılmıştır. Bk. Sedat TAMAY, *Tahtacı Semahları ve Mengi (İnceleme ve Metinler)*, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Anabilim Dalları, Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı, 2009, Basılmamış Doktora Tezi.

çeyrek asır içinde gerçekleştirilmiştir. Ancak, Semahların tümünün kayda geçirildiğini söylemek mümkün değildir.

Semahlar da diğer halk yaratmaları gibi belli bir geleneksel bağlam içinde yaratılırlar ve içinde doğdukları geleneğe bağlıdırlar.

Semahlar, aynı zamanda “görsel olma özelliği” gösterir. Çünkü Semahlar, cem ortamlarında uygulanan ve sözel ve ezgisel yapıya paralel figüratif özellikleri bulunan uygulamalardır.

Semahların bir başka özelliği ise, “eş metinler(varyant) ve benzer metinler (versiyon)” ve aynı zamanda, “eş figüratif yapılar ve benzer figüratif yapılar” hâlinde bulunmalarıdır.

Tahtacı Semahlarının en belirgin yapısal özelliklerinin başında “dile bağımlılık” gelmektedir. Semahların sözel metinleri incelendiğinde sözlerin, örneğin, çoğunlukla Farsça ve Arapça sözel metin yapısına sahip Mevlvî Semahlarından farklı olarak, Türkçe okunduğu görülecektir. Dile bağımlılık, Tahtacılar için o kadar belirgin bir özelliktir ki, günlük hayatlarından ibadetlerine kadar hemen her alanda Tahtacıların Türkçeden ödün vermedikleri söylenebilir.

Müzikal yapıyı ise, hemen tüm yönleriyle, Geleneksel Türk Müziği'nin alt türleri olan *Geleneksel Türk Halk Müziği* ve *Tasavvufi Türk Halk Müziği*'nin şekil ve yapısını belirleyen öğelerden ayrı düşünmek olanaklı değildir. Tahtacı Semahları göz önüne alındığında bu öğeleri şöyle sıralamak mümkündür:

Dizgesel öğeler: On yedili perde dizgesi kullanılır.

Çalgısal öğeler: Genel olarak, üç telli, cura, tanbura, bağlama, divan, çöğür ve yaygın olmasa da keman, kemane ve ud kullanılır.

Ezgisel öğeler: Ezgiler bezekli olup; “küme”, “motif” ve “ezgi sekilemeleri” yoğun olarak kullanılmıştır. Ezgilerin “ses genliği” (ses genişliği, ses alanı) genel olarak bir oktav dolayındadır.

Ritimsel öğeler: Genellikle, 9/8'lik "aksak" usulü kullanılmıştır.

Biçimsel öğeler: Genel olarak, üç bölümlü sırasal biçimler kullanılmıştır.

Sözel öğeler: Dinî/inançsal konuları işleyen ve çoğunlukla hece ölçülü şiirler kullanılmıştır.

İcrasal öğeler:

Ağız: Geleneksel seslendirmelerde, yöresel farklılıklar görülmesine karşın, neredeyse kalıplaşmış bir söyleyiş mevcuttur. Özellikle, serbest ritimli eserlerin seslendirilmesinde karşılaşılan "*Tahtacı ağız*" da diyebileceğimiz bu "söyleyiş" türün belirgin özelliklerindedir.

Tavır: Özgün bir çalgısal tavır kullanılmamıştır. Bu nedenle türü belirleyen bir öğe değildir.

Düzen: Genellikle, yaygın olarak "bozuk düzen" olarak da adlandırılan "ana düzen" kullanılır.¹⁰

İçerik özelliklerini değerlendirirken ise, Semahın öncelikle bir ibadet olduğu göz ardı edilmemelidir. Bu açıdan bakıldığında içeriğinde bulunan unsurların bu ibadeti açıklayıcı, destekleyici ve tamamlayıcı unsurlar olduğu söylenebilir. Bu bakımdan, Tahtacı Semahlarının sözel metinleri, Tahtacı (Alevî) inanç sistemini ve tasavvufî dünya görüşünü yansıtır. Sözel metinler, Alevîlerin "*yedi ulular*", "*yedi büyük*" veya "*yedi kutup*" diye benimsedikleri "*Şah Hataî, Pir Sultan Abdal, Kul Himmet, Nesimî, Fuzîlî, Viranî ve Yeminî*" gibi şairlerin, konuları Alevî inancı ve geleneksel Türk inanç sistemleri tarafından belirlenmiş şiirlerinden seçilmiştir. 1997 yılında, Narlıdere Tahtacılarından *Ali Rıza Erdem* (Dede)'den derlediğimiz ve aşağıda verdiğimiz "Turnalar Se-

ma"nın sözel metni bunun en güzel örneklerinden birisidir.¹¹ Turna'nın "*gökyüzünde çaresiz dolanışı*" ve "*yâri arayışı*" motifleriyle, 'Tanrı'yla vuslat arzusunun ve ona duyulan "ilahî aşk"ın dile getirildiği Pir Sultan Abdal mahlaslı şiir, âşık edebiyatı nazım şekillerinden 6+5 durak ölçüsü ile yazılmış "*asıl koşma*" türüne de bir örnek olması bakımından da önemlidir.

*Nerelerden sökün edip gelirsin
Yenile mi geldin ay telli turnam
Derdimin üstüne dertleri katma
Dertlerim yeğindir ay telli turnam*

*Çark vurup havalarda dönersin
Çayırılı çimenli yurtlara konarsın
Yârini mi aldırдың darda dönersin
Yârini yanına al ay telli turnam*

*Çark vurup havalardan aşınca
Ciğer kebab oldu odda pişince
Kişi sevdiğinden ayrı düşünce
Karalar mı giyer ay telli turnam*

*Cömert ol dedem işleri bitir
Sil süpür kalbinin karasını götür
Git de dost elinden bir haber getir
Tez gel kerem eyle ay telli turnam*

*Pir Sultan Abdal'ım da dinim imanım
Koydum dost yoluna olanca canım
Yarın Kerbela'da akınca kanım
Şah'a malum olsun ay telli turnam¹²*

İbadet uygulamasının figüratif yapısı incelendiğinde, Tahtacıların inanç sistemlerinin ve o inanç sistemi içerisinde yer alan simgesel davranışların söz konusu figüratif yapı içinde sergilendiği görülecektir. Tahtacı, kutsal olanı

¹⁰ Ana Düzen ve Bağlama'da Düzenler konusunda ayrıntılı bilgi için bk. Sedat TAMAY, "Ana Düzen Kavramı ve Bağlama Düzenlerinin Sınıflandırılmasına İlişkin Öneriler", *Motif -Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı Dergisi*, İstanbul, 2004, S. 39, ss. 8-11.

¹¹ Bu Semah'ı, 1997 yılında Narlıdere'de, Ali Rıza Erdem'den derledik. Semah'ın Talip Özkan ve Ahmet Günday tarafından derlenmiş bir varyantı, 3864 repertuar numarası ile TRT arşivinde bulunmaktadır.

¹² Metnin TRT arşivinde yer alan varyantında "mahlas kıtası" yer almamaktadır. Bunun yanında, müzikal yapıda da farklılıklar bulunmaktadır. Söz konusu Semah "üç bölümlü" olmasına rağmen, TRT arşivinde yer alan metin "iki bölümlü"dür.

Semahın figüratif yapısı içinde simgesel olarak ifade eder. Sözel yapıda sıklıkla *turnadan* söz edilirken, figüratif yapı içinde de *turnanın* uçuşu ve göklerde süzülüşü el-kol hareketleriyle simgesel olarak ifade edilir. Evrende her şeyin döndüğü inancı da “*dönme*” hareketiyle ifade edilir. Turnalar Semah’ı incelendiğinde bu husus açıklıkla görülecektir.

Tahtacılar da, Semah dönmek isteyen kadın, eşini kendisi seçer. Bulunduğu yerden kalkarak önce dedeye niyaz eder, sonra da birlikte Semah dönmek istediği eşin önüne gider. Erkek yerinden kalkar. Her ikisi de karşılıklı olarak birbirlerinin omuzlarından sağ elleriyle tutarlar ve alınlarının önce sol, sonra sağ ve tekrar sol tarafları birbirine değecek şekilde üç kez “*Ya Allah, ya Muhammed, ya Ali*” diye bağırarak niyazlaşıp, Semah dönecekleri alana (meydan) gelirler. Bu hareketleri (varsa) diğer Semah dönecek eşler de tekrarlayıp alanda yerlerini alırlar. Bu sırada kadınlar dedenin sağında, erkekler ise solunda, dedeye yan gelecek şekilde ve yüzleri birbirlerine dönük, iki sıra halinde dizilmiş olmalıdır.

Semaha başlamadan önce, birlikte dâra durulur ve beklenir. Buradaki bekleyiş, sağ ayak başparmağını sol ayak başparmağı üzerine koymak şeklinde olup (=ayak mühürleme), ayakların bu durumu, ağırlama bölümü bitinceye kadar sürecektir.

Narlıdere Turnalar Semahında, kadın ve erkek karşı karşıya ve ilk kadın dedenin sağına gelecek şekilde, iki sıra halinde yan yana dizilirler.¹³ Kesinlikle dedeye sırtlarını dönmeyiz. Dede, kadının sol tarafında oturmaktadır. Semah içindeki tüm figürlere dedenin bulunduğu taraftan başlanır.

¹³ Çalışmamızda kullandığımız Narlıdere Turnalar Semahı’nı, şimdi kapanmış bulunan “*Narlıdere Kültürünü Tanıtma ve Yaşatma Derneği Semah Gurubu*”nda görevli kadınlar döndüğü için resimlerde iki sıra halinde kadınlar yer almaktadır.

Turnalar Semahında figürler dört türdür. Bunlar, “*Ağırlama*”, “*Yeldirme*”, “*Gel gel*” ve “*Dön dön*” şeklinde adlandırılmıştır:



Ayak Mühürleme ve Semah’a Başlamadan Dâr’da Bekleme



Niyazlaşma

Sazenderin müziğe başlaması ile Semah başlar. Güvenderin (Sazender ve Güvender aynı kişi de olabilir)¹⁴ sözlere girmesiyle de Semah dönenler dede yönünden başlamak koşuluyla, kollarını yana doğru (her iki kol da aynı yönde) birlikte hareket ettirirler.



Ağırlama figürü dede yönünde başlar.

Bu arada eller açık ve avuç içleri Semah dönen kişinin kendisine dönüktür.



Ağırlama'da Avuç İçi-1



Ağırlama'da Avuç İçi-2.

Kollar sağa ya da sola iyice yanaştığında, eller bir bilek hareketiyle iki kez alttan dışa doğru savrulur. Dirsekler, kırk beş derecelik açı oluşturacak tarzda kırkıdır.

¹⁴ Tahtacılar, diğer Anadolu Alevilerinin genellikle, "Zakir" olarak adlandırdıkları hizmetliye "Sazender"; Sazender'in yanında yer alan ve Cem'de okunan eserlere sesiyle iştirak eden hizmetliye ise "Güvender" adını vermişlerdir.



Ağırlamada Eller Sağa



Ağırlama Eller Ortaya



Ağırlamada Eller Sola

Başlar dik ve karşıya bakmaktadır. Kolların bu hareketi, ağırlama süresince bir sağa bir sola böylece devam eder.

Ağırlama bittiğinde, Semah dönenler tekrar niyazlaşırlar ve dârda bekleyerek Dededen ağırlama hayırlısı alırlar. Yeldirme müziğini beklemeye başlarlar.



Ağırlama sonu hayırlısı alırken dâr'da bekleme

Yeldirme müziği ve sözleri başladığı anda, yine harekete dede yönünden başlamak koşuluyla, kadın sağ ayağını, erkek ise sol ayağını diğer ayağının önünden geçirerek ilk adımlarını alırlar.



Yeldirme'den 1

Bu sırada kollar; sağ ayakta sağ kol, sol ayakta sol kol olmak üzere, aynı yönlere yarım daire çizerek göğüs hizasına kadar kaldırılır. İkinci adımda ise, kadında sol ayak sol kol,

erkek de sağ ayak sağ kol eşlemesiyle ayaklar diğer ayağın önünden geçirilerek çapraza basılır.

İki adımdan oluşan bu figür, dedeye sırt dönmek koşuluyla bir sağa bir sola tekrar edilir.



Yeldirme'den 2



Yeldirme'den 5



Yeldirme'den 3



Yeldirme'den 6



Yeldirme'den 4



Yeldirme'den 7



Yeldirme'den 8



Yeldirme'den 9



Yeldirme'den 10

Bu figür, yeldirme sonunu ve "dön dön"e başlanacağını hatırlatan bir çeşit hazırlık niteliği de taşır. Güvender, "Geliver de fidan boy-lum..." dediği anda, kadın sağ ayağını öne basar ve kolunu öne doğru ve ayakla paralel hareket edecek şekilde kaldırır. Erkek ise, sol ayağını geriye basar ve sol kolunu eşiyile dirsek temasa gelecek şekilde öne doğru kaldırır.



Gelgel'den 1



Gelgel'den 2

Her ikisi de diğer ayaklarını, bir omuz genişliğinde yanlarına basarlar ve ikinci figürü de tamamlarlar.



Gelgel'den 3



Gelgel'den 4

Bu sırada kollar, yana basan ayaklarla aynı konumda, göğüs hizasına kadar kaldırılır. Bu hareketler de bir ileri bir geri birkaç kez tekrarlanır. Dedenin sürekli yan tarafta kalmasına özen gösterilir.



Gelgel'den 5



Gelgel'den 6



Gelgel'den 7



Gelgel'den 8

Güvender'in "Dönüver de fidan boylum..." sözleriyle beraber eşler, yine dedeye sırtlarını dönmeden birbirleri etrafında dönmeye başlarlar. Bu, *üç kez* yapılır. Figür yine dedenin bulunduğu yönden başlar. Kadın sol ayakla dede yönünde çapraza bir adım alır. Erkek ise, sağ ayağı ile diğer ayağının önünden çapraza bir adım alır.



Döndön'den 2

İkinci adımda her ikisi de diğer ayaklarını çapraza bastıkları ayağın bir omuz genişliğinde yanına basarlar. Bu hareketle eşler yer değiştirmiş olurlar.



Döndön'den 3



Döndön'den 1



Döndön'den 4

Figüre, yine yer değiştirerek ve diğer ayakla devam ederler.



Döndön'den 5



Döndön'den 6

Bu sırada, figüre hangi ayakla başlanıyorsa o taraftaki kol 1. adımda ayağa paralel olarak öne doğru kaldırılır. 2. adım da, göğüs hizasına getirilir. 3. adımda ise, yay çizerek eski konumuna getirilir. Aynı işlem diğer kol ve ayaklarda tekrarlanır.



Döndön'den 7



Döndön'den 8

Müziğin bitimiyle Semah da sona erer. Eşler aynı başlangıçtaki gibi niyazlaşıp selamlaştıktan sonra dedenin önüne gelip yan yana dizilerek dârda beklerler. Dedenen yeldirme hayırlısını alırlar.



Yeldirme hayırlısı alırken (Narlidere)

Sonra dedenin önünde aynı sıra ile diz çökerler.



Dedenin karşısında diz çökmüş canlar (Alamut)

Diz çökmüş kadın, Saki'den dolusunu alır, onunla niyazlaşır ve fincanı dudağına değdirdikten sonra doluyu Semahtaki eşine uzatır.



Sakiden dolu alırken (Alamut)



Kadın doluyu Semahtaki eşine sunarken (Alamut)

Doludan bir yudum alan erkek, niyazlaşarak doluyu yanındaki diğer çiftin kadınına uzatır. Aşağıda resimlerle gösterilen bu işlem, çiftler bitene kadar devam eder. Daha sonra eşler hep birlikte dedeye niyaz ederler.



Semah sonu dedeye niyaz

Dede, "*Niyazınız Hakk'a*" der ve Semah dönenler dedeye arkalarını dönmeden, geri geri yürüyerek yerlerine geçerler.

Semahların başlıca işlevlerinin birincisi, dinsel/inançsal bir uygulama olarak, öncelikle, ait oldukları toplumun dinî/inançsal değerlerine destek vermek ve bu yolla söz konusu değerlerin ve inanışların toplum içinde yaşamasını ve varlığını sürdürmesini sağlayarak toplumsal bütünlüğü korumaktır. İkinci önemli işlevi ise, kültürü ve inanışları bu uygulamalar yoluyla genç kuşaklara aktarmaktır. Bir başka deyişle, Semahların bir de eğitim işlevleri bulunmaktadır. Mesela, dışarı cemlerinde icra edilen Semahlar, bilginin genç kuşaklara aktarılması görevini yerine getirmektedir.

Semahın hem kişisel boyutunun hem de toplumsal bir boyutunun olması, icrada toplumdan topluma farklılık göstermesi, biçimsel, yapısal ve işlevsel farklılıklarının olması tek ve kapsayıcı bir tanımının yapılmasını güçleştirmektedir. Buna birlikte, Semahlarla ilgili bugüne kadar yapılan çalışmalarda elde edilen sonuçlara dayanarak ve kişisel bir ibadet uy-

gulaması olması özelliğinden hareketle, Semahı şöyle tanımlamak mümkündür:

Semah, Tanrı'nın kutsal evrenini benliğinde taşıyan insanın¹⁵, Tanrı aşkı ile ve evrenin bütünlüğü ve sürekli akışı ile uyum halinde "d ö n e r e k" ulaştığı vecd hâlinde, Tanrısal sesi duyması, Tanrı ile hem-hâl olup gayrıya uzak kalmasıdır.

Yunus Emre'nin, Semahın kişisel boyutuna vurgu yaptığını düşündüğümüz bir dördünlüğü şöylece:

*"Ka'be vü büt-îmân benem
Çarh uruban¹⁶ dönen benem
Bulut olup göğe ağan
Yağmur olup yağan benem"* (Tatçı, 1998: 200).

Mevlana'nın, aşağıdaki dizeleri de yukarıdaki tanımı destekler niteliktedir:

*"Semâ nedir bilir misin?
Kendinden geçip Tanrı'ya varmak
Ve de "Belâ"¹⁷ sesini duymak
Gömlükten Yusuf'a ulaşmak
Onun kokusunu almak
Yakub'un derdine ilaç olmak
Semâ nedir bilir misin?
Benim Tanrı'ya öyle bir zamanım var ki!
O süreçte ne en büyük bir melek
Ne de bir peygamber ulaşabilecek!"* (Uludağ, 1976: 358).

Yunus Emre'nin aşağıdaki şiiri de, "Tanrı aşkı ile Semah dönmeyi" açık bir dille ifade etmektedir:

¹⁵ Bu konuda Alevîler tarafından Hz. Ali'nin söylediğine inanılan ve çerçevesizce cem evlerinin duvarlarına asılan şu söz dikkat çekicidir: "Sen kendini küçük bir cisim zannedersin, lâkin, büyük âlem (kainat, yer ve gök) sende gizlidir."

¹⁶ Çarh Urmak: Semâ etmek, Semah dönmek.

¹⁷ Belâ: Ârî, Belî, Evet, Hayhay, Peki, Hür; Kalû belâ: Evet dediler.

*"Cemâlün şem'ine pervâne gibi
Yakaram per ü bâli¹⁸ nâra karşı*

*Anun 'aşkı şarâbın nûş idelden
İrişür yüreğüme yâre karşı*

*Bugün Mansûr benem 'aşkun yolında
Yürüyüp çarh uram şol dâre karşı"* (Tatçı, 1998: 264-265).

Müzik türü olarak da Semahlar, sözlü gelenek içinde tekke-tasavvuf şairleri tarafından üretilmiş ve Alevî-Bektaşî inanç ve düşünce sistemine uygun konuları işleyen koşma tarzı şiirlerin, âşıklar tarafından iki, dört ve çoğunlukla da dokuz zamanlı usûllerle ve çeşitli makamlar ya da makam çeşnileri kullanılarak ezgilendirilmesiyle oluşturulmuş yaratmalardır. Semahlar, iki-dört bölmeli ve genellikle iki veya üç bölümlü sırasal biçim özelliği gösterirler.


Tahtacı Semahlarının ayrıntı özelliğini ise, onun yukarıda ayrıntılarıyla fotoğraf destekli olarak izah ettiğimiz figürleriyle, diğer Anadolu Alevîlerinin Semahlarının figürlerindeki farklılıklarda ve müzikal yapısının özgünlüğünde aramak gerekir. Bununla beraber, kendi bütünlüğü içerisinde sözel yapıda kullanılan "şiirlerin içeriği konusu" da önemle dikkate alınmalıdır. Aşağıda, Narlıdere Turnalar Semahı'nın müzikal analiz tablosu verilmiştir (bkz. sayfa 180).

Tahtacı Semahlarının incelenmesinden çıkan sonuçları şöyle özetlemek mümkündür:

Tahtacı Semahlarının müzik yapısı genel olarak "iki bölmeli ve üç bölümlü sırasal biçim" özelliği gösterir. Bölümler arasında genellikle ezgisel karaktere uygun köprü ezgiler kullanılmıştır.

Tahtacı müziklerinin hemen hepsinde, genel olarak dokuz zamanlı usûller özellikle de "aksak usûlü" kullanılmıştır. Bir diğer özellik ise, ezgilerin usûle bağımlı olmasıdır.

¹⁸ Per ü bâl: Kanat ve kol.

TÜR	Semah (<i>Tahtacı Semahı</i>)
BIÇİM	Eser, "ağırlama" ve "yeldirme" hızlarını içerdiğinden "iki bölmeli" olup, makam değişiklikleri nedeniyle de "Üç bölümlü sırasal biçim" özelliği gösterdiğinden, biçimsel yapı şöyle kodlanacaktır: ABC
USUL	Her üç bölümde de 9/8'lik "aksak" usulü kullanılmıştır.
RİTMİK YAPI	Ölçü kalıbı 2+2+2+3 ya da 4+5 şeklinde düşünülecek aksak usulünün Türk aksağı kısmı 1.şekil Türk aksağı (2+3) olarak kullanılmıştır.  Batı tarzı elle vuruluşu ise şöyledir:
SEYİR ve MAKAM	Birinci bölümde kürdi makamı dizisi kullanılmakla beraber çıkıcı ezgilerde seğâh perdesi kullanımıyla yerinde uşşak çeşnisi kullanılmış; ikinci bölümde yerinde saba çeşnisi kullanılmış ve çargâh perdesi güçlendirilmiştir. Üçüncü bölümde ise, tiz bölgelerdeki kısa bir muhayyerde uşşak çeşnili girişten sonra nevada saba çeşnisi kullanılmakla birlikte, pest nim hisar perdesi sıklıkla gösterilmiştir.

Söze girişlerde, karakteristik bir özellik olarak, çoğunlukla, dokuz zamanlı usulün aksatan üçüz vuruşu seçilmiştir. Buna bağlı olarak sözler çoğunlukla ölçü başında değil, sonunda başlatılmıştır.

Tahtacı Semahlarının belirleyici ve tipik özelliklerinden birisi de, seyir özellikleri incelendiğinde görüleceği üzere, "üç durak" uygulamasıdır. Ezgi anlayışında karakteristik bir özellik olarak düğâh, çargâh ve nevâ perdelelerinin eser içinde sıklıkla güçlendirilmesi göze çapmaktadır. Bu özelliğe bağlı olarak, yerinden (ilgili makamın durak perdesi üzerinden) icra edildiğinde, ezgisel yapıda "düğâh", "çargâh" ve "neva" olmak üzere üç tane durak perdesi kullanılır. Böylece, "makamsal geçki" nedeniyle "üç bölüm" oluşmaktadır. Başka bir deyişle, Tahtacı Semahlarında, usul geçkilerinden daha çok makamsal değişimler bölüm oluşumunda etken rol oynamaktadır. Bununla beraber, ezgilerde, makamların bütün özellikleriyle gösterilmesi yerine, makamı anımsatıcı çeşnilerin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Tahtacı Semahlarında "vurmalı çalgılar" kullanılmamaktadır. Ancak, diğer yöre Semahlarından farklı olarak, Semah sırasında, ortamda bulunanlar, Semahın yeldirme kısmında "alkış" ile tempo tutarak müziğe eşlik etmektedirler.

Tahtacı Semahlarında, belirleyici ve tipik bir özellik olarak, ağırlama bölmesinden yeldirme bölmesine geçişte bir dörtlüğün iki dizesi ağırlama sonunda, diğer iki dizesi yeldirme başında ezgilendirilerek

söylenir. Bu özelliğe bağlı olarak, sadece Tahtacı Semahlarında söz konusu geçiş arasında "ağırlama hayırlısı" adı verilen bir "gülbenk" okunur.

Tahtacı Semahlarının figüratif yapısı "ağırlama", "yeldirme", "gel gel" ve "dön dön" olmak üzere dört ana figür üzerine kurulmuştur (Tamay, 2009: 339-340).

Ali Rıza Erdem'den derlemiş olduğumuz ve "Turnalar Semahı" başlığı ile verdiğimiz Semah, kaynak kişinin ifadesine göre, bizim derlediğimiz ve notaya aldığımız şekliyle *en az yüz elli yıllık* bir geçmişe sahip bir "Tahtacı Semahı" örneğidir (Ek. 1).

Söz, müzik ve figüratif yapısıyla bir bütün olarak dinsel/inançsal bir nitelik taşıyan Semahta, "ortam" da oldukça önemlidir. Bir oyun değil, bir ibadet olduğuna göre, *her ortamda Semah dönülmemesi gerekir*. Bu nedenle Semah, geçmişten günümüze, Alevî-Bektaşî cem törenlerinin aslî unsurlarından birisi olarak varlığını sürdürmektedir.

Semah'ın Alevî-Bektaşî cem törenlerinde on iki hizmetten biri olarak uygulanan bir

ibadet olduğu, Hacı Bektaş Velî'nin, Semahın benzetme ya da taklit yoluyla başka bir manada kullanılan söz ya da eylem olmadığına vurgu yaptığı şu sözlerinde açıkça ifade edilmektedir:

“Semah, ariflerin aleti, muhiplerin ibadeti, taliplerin maksududur. Hakikati bizim Semahımız oyuncak değil, ilahî bir sırdır. Mecazî değildir” (Çınar, 2004: 120).

“O kimse ki Semahı bir oyun sayar, O, cife-dir.¹⁹ Namazı kılınır kimse değildir” (Çıblak, 2005: 81).

Bu noktada, Yalçın Tura'nın, büyük Türk bilgini Farâbî'nin müzik ilmi üzerine yazdığı bir eserinden naklettiği sözleri hatırlatmakta yarar görmekteyiz. Şöyle diyor Farâbî:

“Nazariyatçıların ileri sürdükleri şeyler eğer, icracıların ameliyatıyla, uygulamalarıyla çatışıyor-sa, hakstız olan yanılan nazariyatçılardır, icracılar değil” (Tura, 1998: 74).

Sonuç olarak, her geleneksel olguda olduğu gibi Semah olgusunda da “değişim” kavramının olabilirliği tartışılmamakla birlikte, söz konusu “değişim”in niteliği ve değişimi yaratan unsurlar bir tartışma konusudur. Yaratıcı ve uygulayıcıları tarafından “ibadet” olarak kabul edilen bir uygulama, nazariyatçıları tarafından “oyun”, “müzikli dans” vb. gibi nitelendirilemeyeceği gibi, çeşitli vesilelerle “olgu”nun kendi geleneksel değişim ve gelişim sürecini olumsuz etkileyecek nazarî etkilerin de, onun geleneksel yapısında bozunmalara ve yozlaşmalara yol açabileceği göz ardı edilmemelidir. Bir ibadet olarak ele alındığından, cem törenlerindeki sıkı düzen Semahlar için de geçerlidir. Dolayısıyla, kostümlerinden müziğine, Semaha kalkıştan oturuşa kadar yapılacak olanlar kurallarla belirlenmiştir. Tahtacılar arasında bu kurallar yörelere göre ufak tefek farklılıklar gösterse de belirli kurallar yerine getirilmeden Semah dönülmemektedir. Ayrıca, yapısında müzik ve düzenli

ritmik hareketler bulunmasına karşın, *esas uygulayıcıları tarafından müziği bir çeşit “oyun havası” “ritmik hareketleri” de “dans” olarak görülmeyen Semah, bilim çevreleri tarafından da söz konusu müziği ve figüratif yapısı ile bir bütün olarak, tıpkı “Namaz kılmak” gibi bir ibadet ritüeli olarak düşünülmemelidir, “halk oyunu” ya da “dans” olarak değil.*

¹⁹ Cife: Leş, iğrenç.

EK1: Turnalar Semahı (Tamay, 2009: 263)

TURNALAR SEMAHI

Yöresi : İzmir-Narlıdere
Kaynak Kişi : Ali Rıza Erdem
Derleyen ve Nota : Sedat Tamay
Derleme Tarihi : 1997

Ne re ler den sö kü n...

E di.....p ge lir sin

Ye ni le mi geldi.....n ay tel li dur na.....m ay tel li dur na.....m

Der di mi-in üs tü ne

Dertle ri- i gat ma

Dertle ri me ğindir ay tel li dur na.....m ay tel li dur nam.....

Çarkvu ru-up ha va-

-lar da.....n dö ner sin

Ça yır lı..... çi men li..... yurt lara go nar sı.....n yurt lara go nar sın

Ya ri ni mi al dır dın



Dar da..... dö ner sin



Ya ri ni ya nı na al..... ay tel li dur na.....m ay tel li dur nam.....



Çarkvu ru-up ha va-....



-larr da.....n a şın ca..



Ci ğer ke bap ol du..... od da pi şin ce..... od da... pi şin ce..



od da pi şin ce..... [Allah Allah -Allah Allah -Allah Allah (...Ağarlama Sonu Hayırlısı (Gülbenk) Okunur.....)]



Kişi sevdi ğinde.....n ay rı da düşünce ga ra-....



-lar mı ge ye.....r ay tel li dur na.....m ah ya.....r yar yar do.....



.....st dö nü ver fıdan boy lu...m



Cö mert ol de de.....m iş le ri

bi tir Sil sü pür gal bi ni n ga ra..... sı nı gö tür git te

dos te lin den bir ha ber ge tir Tez ge.....l ke rem ey le..... ay tel li

dur na.....m Ah ya...r yar yar do.....st Şa hA lim

Şah Şah Şa.....h

Pir Sul Ta nAb da lım da..... yar ya.....r di ni mi ma nı.....m Goy du...m

dost yo lu na... o lan ca ca nı.....m Ya rı...n Ker be la da..... a kın ca

ga nı.....m Şa ha..... ma lum ol su...un ay tel li dur na.....m Şa ha...

ma lum ol su...un ay tel li dur na.....m Hün ka rım be yim be yi- im sul ta nım

Şa hı.....m Dö nü ver fıdan boy lu-um ge li ver mey da na... Hünkarım beyim be yi-im sul ta nım

Şa hı.....m Dö nü ver fıdan boy lu-um ge li ver mey da na..... (Yeldirme Sonu Hayırlısı Okunur)

KAYNAKLAR

- AND, Metin (2007): *Oyun ve Bügü- Türk Kültüründe Oyun Kavramı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- ASAN, Veli (1998): "Tahtacılar da Eğlence Semahı", *Cem Dergisi*, C.30, S.77, İstanbul.
- BOZKURT, Fuat (1995): *Semahlar*, İstanbul, Cem Yayınevi.
- BÜYÜK LAROUSSE SÖZLÜK ve ANSİKLOPEDİSİ (1986): İstanbul, c.19.
- ÇIBLAK, Nilgün (2005): *Mersin Tahtacıları-Halk Bilimi Araştırmaları*, Ankara, Ürün Yayınları.
- ÇINAR, Erdoğan (2004): *Alevîliğin Gizli Tarihi*, İstanbul, Chiviyazıları Yayınevi.
- DEVELLİOĞLU, Ferit (2000): *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara, Aydın Yayınevi.
- EKİCİ, Metin (2004): *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*, Ankara, Geleneksel Yayınları.
- ER, Piri (1998): *Geleneksel Anadolu Alevîliği*, Ankara, Evrak Yayınları.
- ERSEVEN, İ. Cem (1996): *Alevîlerde Semah*, İstanbul, Ant Yayınları.
- GÖLPINARLI, Abdalbaki (1969): *100 Soruda Tasavvuf*, İstanbul Gerçek Yayınevi.
- GÜNAY, Ünver - Harun Güngör (2003): *Başlangıçlarından Günümüze Türklerin Dinî Tarihi*, İstanbul, Rağbet Yayınları.
- HİZMET DÜVAZİMAMLARI (2000): Ankara, Aydos Vakfı Yayını.
- ONATÇA, Neşe Ayışıt (2007): *Alevî Bektaşî Kültüründe Kırklar Semahı Müzikal Analiz Çalışması*, İstanbul, Bağlam Yayıncılık.
- SALCI, Vâhit Lütfi (1941): *Gizli Türk Dinî Oyunları*, İstanbul, Numune Matbaası.
- TAMAY, Sedat (2009): *Tahtacı Semahları ve Mengi (İnceleme ve Metinler)*, İzmir, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

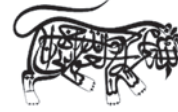
Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Anabilim Dalları, Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi.

TURA, Yalçın (1998): *Türk Musikisi'nin Mes'eleleri*, İstanbul, Pan Yayıncılık.

TATCI, Mustafa (1998): *Yunus Emre Divanı*, Ankara, Akçağ Yayınları.

ULUDAĞ, Süleyman (1976): *İslam Açısından Musîkî ve Sema*, İstanbul, İrfan Yayınları.

YAMAN, Ali (2004): *Alevîlikte Dedelik ve Ocaklar*, İstanbul, Karacaahmet Sultan Derneği Yayınları.



DER "SEMAH" ALS EIN RITUAL DES GEBETES UND DIE FORSCHUNG DES TAHTACI TURNA SEMAH HINSICHTLICH DER VOLKS- UND MUSIKWISSENSCHAFT

Sedat Tamay

Zusammenfassung

Semah, ist ein ritueller Tanz. Heutzutage sind auch Handlungsweisen und Ausübungen zu sehen, die die traditionelle Form dieses rituellen Tanzes gefährden; es ist nicht zu übersehen, dass ohne auf die heilige Seite und die Kernbedeutung dieser Anbetung zu achten, dem Semah der Theorie her und bei der Durchführung die eigentliche Struktur verändert und damit Schaden zugefügt wird. Deshalb wird in diesem Artikel vorrangig darauf konzentriert, dass der Semah nicht als ein