



Kopuzdan “Telli Kur’an”a
Türklerde Sazın Kültürel Serüveni ve Kutsallığı
The Cultural Journey of Sacredness of the Saz
Among Turks from Kopuz to “Telli Kur’an” (Stringed Qur’an)

Bülent AKIN*

Özet

Türklerin milli çalgısı olan kopuz, gerek İslamiyet öncesi gerekse de İslamiyet’in kabulünden sonraki dönemde manzum halk edebiyatı verimlerinin teşekkülünde oldukça önemli işlevlere sahip olmuştur. Kopuz, Türk kültürel belleğinde yer alan birikiminin muhafazası, aktarımı ve güncellenmesinde, ait olduğu tarihî dönemlere göre şaman, kam, ozan ya da âşık gibi adlar verilen icracılarıyla birlikte, birinci dereceden görev üstlenmiştir. Kopuz ve devamı olan sazın Türk kültür ve edebiyatındaki bu önem ve işlevi, tarihin ilk dönemlerinden itibaren geleneğe verilen değer çerçevesinde bu sazın da kutsanmasına vesile olmuştur. Kopuz ve icracısına addedilen kutsiyet, sadece İslamiyet öncesi Türklere mahsus olmayıp İslamiyet’in kabulü sonrasında da başta Alevi-Bektaşî inancına mensup Türk toplulukları olmak üzere, çeşitli tasavvufî zümreler tarafından da İslam çatısı altında güncellenerek devam ettirilmiştir. Bu bilgi çerçevesinde makalemizde, öncelikle Türklerin İslamiyet’i kabulü ve Anadolu’ya gelişlerinin ardından kopuzun icra durumu hakkında birtakım tespit ve görüşlere yer verilmiştir. Ardından kopuzun İslamiyet çatısı altında icracısıyla birlikte kutsiyetini hangi mecralarda sürdürdüğü hususunda tespit ve değerlendirmeler yapılmıştır. Bu noktada Türk tasavvufu ve Alevi-Bektaşî inancı çerçevesinde âşıklık/zâkirlik geleneği içerisinde kopuz ve ondan türeyen telli saz (bağlama) ile âşıklara/zâkirlere verilen kutsallık geleneğinin güncellenmesi bağlamında ele alınarak günümüze kadar gelen süreçte bu kutsiyetin kültürel belleği korumadaki ve aktarmadaki rolü halk bilimi bakış açısıyla irdelenmiştir.

Anahtar kelimeler: *Kopuz, Telli Kur’an, Alevi, Bağlama, Zâkir, Âşık.*

* Dr. Öğr. Üyesi, İzmir Katip Çelebi Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalı, bulentakinedb@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-7668-8644.

Abstract

The Kopuz, the national musical instrument of the Turks, has had quite important functions in the formation of the folk poetry outputs before and after the acceptance of Islam. Kopuz has undertaken the first-order task in the conservation, transfer and updating of its accumulation in the Turkish cultural memory, together with its performers called shaman, "kam", "ozan" or "ashik (minstrel)" according to historical periods to which they belong. This importance and function of kopuz and "saz", derived from it, in Turkish culture and literature has led to the sanctification of this instrument within the framework of the value given to tradition since the early periods of history. The sanctification of kopuz and its performer was not only unique to the pre-Islamic Turks, but was also continued and updated under the roof of Islam by various Sufi groups, especially by Turkish Alavi-Bektashi communities, after the acceptance of Islam. In this context, firstly, this paper gives some determinations and views on the performance of kopuz after the acceptance of Islam by Turks and their arrival to Anatolia. Subsequently, the paper determines and evaluates in which course kopuz, together with its performer, maintained its sanctification under the roof of Islam. At this point, within the scope of Turkish Sufism and Alavi-Bektashi beliefs and in the context of the updating of tradition, the paper discusses the sacredness given to "ashiks" and, the kopuz and the stringed "saz", derived from it, in the "ashik" tradition. In discussing this issue, the paper explores the role of this sanctification in preserving and transferring cultural memory in the process to date from the perspective of folklore.

Keywords: *Kopuz, Telli Kur'an (Stringed Qur'an), Alavi, Baglama, Zakir, Ashik (Minstrel).*

Türklerin millî çalgısı olan kopuz, tarihin bilinen dönemlerinden itibaren şaman, kam, baksı, ozan vb. gibi adlar alan ilk icracılarının ayrılmaz bir parçası olarak Türk kültür ve edebiyatının teşekkülünde oldukça önemli bir görev üstlenmiştir. Türk edebiyatının başlangıcından günümüze, özellikle de manzum formlara sahip olan edebî yaratmaların oluşumunda, icracının yegâne çalgısı olarak yaratım ve aktarım sürecinde sürekli onun yanında yer almıştır. Kopuzun bu özelliği ona bir müzik aleti olmanın ötesinde, temsil ettiği ulusun kültürünün koruyucusu ve aktarıcısı olan icracısının özelliklerini de taşıma misyonunu yüklemiştir. Bu yönüyle kopuz icracısı ile birlikte, bir anlamda ait olduğu ulusun kültürel belleğindeki birikimini muhafaza etme, aktarma ve güncelleme vasıflarını üstlenmiştir.

Eski Türklerde dinî temsilcilik, sihirbazlık (büyücülük), müzisyenlik, hekimlik, şairlik, danışmanlık, münecimlik vb. gibi özellikleri bir arada kendisinde toplayan şaman ya da kamların, sonraki yüzyıllarda da ozanların, bu vasıflarını bilhassa İslamiyet'in kabulünden sonraki süreçte farklı farklı müesseselerde bulunan şahsiyetlere devrettikleri bilinmektedir. Ancak bu şahsiyetler Türk

edebiyatının önde gelen yaratıcı ve aktarıcıları olmaya devam etmiştir.¹ Nitekim Köprülü kopuz, ozan ve baksının Türk edebiyatının teşekkülünde üstlendiği işlevlerin öneminden hareketle “Kopuz”, “Ozan” ve “Bahşı” konularına müstakil makalelerinde geniş yer ayırmıştır (Köprülü, 1915, s. 2-78; 1932, s. 138-140; 1934, s. 273-292; 1979a, s. 233-238; 1999, s. 102-109, 131-144). Bunun yanında, Dede Korkut Kitabı ve XIII. ile XV. yüzyıl civarında kaleme alınan birtakım eserler ile o dönemin şairlerine ait şiirlerin yer aldığı kaynaklar aracılığıyla, ozan ve kopuz ikilisinin yukarıda sıraladığımız özelliklerin bir kısmını, bu yüzyıllarda da yeni dinin çatısı altında güncelleyerek sürdürdüğünü öğrenmekteyiz.² Dede Korkut Kitabı’nda, ozanlar ve ozanların piri olan Dede Korkut ile kopuzu kutsayan satırlar bunun en belirgin örnekleridir.³

Türklerin milattan önceki dönemlerden M.S. XIII. yüzyıla kadar müziği dinî ve askerî olarak iki alanda kullandıkları görülür (Uğurlu, 2017, s. 1061). Bu iki mecrada icra edilen çalgılar ise davul ve kopuzdur. Kopuzun millî bir saz olması şüphesiz gerek beşerî mecralarda gerekse de dinî ayinlerde bu çalgının ve icracısının kültürel ve dinî anlamda farklı bir yere konumlandırılmasını sağlamıştır. Türklerin İslamiyet’i kabulünün sonrasında da sürdürülen ozan ve kopuz ikilisini kutsal kabul etme geleneği, bir taraftan “Baba”, “Ata”, “Dede” ve “Abdal” unvanlı Türk mutasavvıflarının ortaya çıkması, diğer taraftan da ilerleyen yüzyıllarda ozanlığın yerini dolduracak olan âşıklık geleneğinin teşekkülü vesilesiyle farklı bir mecraya kaymıştır. Bilhassa İslamiyet’in güçlü bir biçimde yerleştiği merkezlerde âlimler, mutasavvıflar, şairler, müneccimler, efsuncular ve musikişinaslar birbirlerinden tamamıyla ayrılmışlardır. Bu dönemde ata, baba ve dede gibi unvanlara sahip mutasavvıf şairler de üstlendikleri dinî vasıfları aracılığıyla şaman ve kamların kutsiyet atfedilen yönlerini devralarak devam ettirmişlerdir.⁴ Bu noktada, kopuza dönecek olursak bu müzik aleti, âşıkların elinde tarihî seyri içerisinde saz, telli saz, iki telli, çöğür, tambura, cura, bağlama, divan sazı, meydan sazı, dede sazı vb. gibi isimler alarak günümüze kadar taşınmıştır. Ancak Türklerin İslamiyet’i kabulünün ardından, hem kopuzun hem de icracısının kutsallığı her geçen gün azalmış ve

¹ Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Köprülü, 1999, s. 57-58, 65.

² Dede Korkut Kitabı’nın yanı sıra, Yunus Emre Divanı, Gülşehrî’nin Mantıku’t-Tayr tercümesi, Kaygusuz Abdal ve dönemin tekke ve tasavvuf şairlerine ait şiirlerin yer aldığı yazmalar ile bu yazmalar hakkındaki çalışmalar, konuyla ilgili başlıca kaynaklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu kaynaklar için bk. Ergin, 1997, s. 231; Gazimihal, 1975, s. 123; Tatçı, 2012, s. 245; Köprülü, 1999, s. 107.

³ Çalışmanın ilerleyen kısımlarında bu konuyla ilgili metin örneklerine ayrıntılı olarak yer verilecektir.

⁴ Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Köprülü, 1999, s. 63-72.

âşıklar tarafından beşerî duyguların dile getirildiği manzumelerin aktarılmasında kullanılan bir çalgı olma serüveni başlamıştır. Bilhassa âşıklık geleneğinin yaygınlaşmasının ardından “telli saz” ya da “bağlama” adıyla Türk toplumunda belli bir statüde ve belli bir oranda kutsiyetini sürdürse de daha önceki ibadetlerin doğrudan yegâne aracı olma vasfından soyutlanmıştır. Âşıkların sazlarını icra ettiği ortam ve mekân dinî ayinler ve ibadetler yerine farklı mecralar olmuş, böylece telli saz veya bağlama yeni bir icra ortamında yaşamaya devam etmiştir. Bu anlamda, kopuzun ve onun devamı olan sazın dinî mahiyetteki ibadet merkezli önceki konumu çerçevesinde, İslamiyet çatısı altında güncellenirken kutsal olma ya da kutsala aracı olma vasfını tamamen yitirip yitirmediği, kutsiyetini belli Türk toplulukları arasında güncelleyerek yeni bir bağlamda yaşatıp yaşatmadığı, eğer böyle bir güncelleme olduysa da bu değişim ve dönüşümün yeni icracısı, icra ortamı ve müzik aletinin adlandırmalarının ve özelliklerinin neler olduğu, günümüzdeki durumu vb. gibi birçok sorunun cevabı yanıt beklemektedir.

Bu sorulardan hareketle hazırladığımız bu makalede, “saz”, “kopuz”, “çöğür”, “dede sazı” vb. gibi adlarla Alevi inanç sistemi içerisinde “dede”, “zâkir”, “âşık”, “sazandar”, “guyende”, “kamber” ve “kelâmhan” gibi adlar verilen icracıların ritüellerdeki icralarında “Telli Kur’an”⁵ adıyla kutsal saz olarak yaşayan kopuzun, kutsiyetini yitirmeksizin bağlama adı altında güncellenerek günümüze kadar gelişinin serüveni irdelenecektir. Bu çerçevede, literatürdeki genel kabulün aksine kopuzun Alevi inancına mensup topluluklar arasında kutsal bir ibadet sazı olarak nasıl kabul gördüğü ve bu kutsiyetin nasıl güncellendiği, tarihî süreç içerisinde gerek yapısal gerekse de işlevsel olarak ne gibi değişikliklere uğradığı, icracısının ve icra ortamının özellikleri ile günümüzdeki durumu hakkındaki tespit, inceleme ve değerlendirmelere yer verilecektir. Söz konusu değerlendirme ve incelemeler, mevcut literatürün yanı

⁵ “Telli Kur’an” terimi, Alevi-Bektaşî inancında nefes, nutuk, düvaz imam, miraçlama, tevhid, devriye vb. gibi tasavvufî içerikli manzum türlerin bağlama eşliğinde icra edilmesinden kaynaklı sazın kutsanmasına yönelik gelenek içerisinde yaygın olarak kullanılan bir terimdir. Bağlama, telli saz ya da kopuz sıradan bir müzik aleti olmayıp gelenek içerisinde, tıpkı Mevlevilikteki ney ya da diğer tasavvufî tarikatların zikir törenlerinde kullanılan def gibi irfanî bir çalgı olarak kutsanmaktadır. Âşığın/zâkirin cem ritüelinde, yani ibadet içerisinde icra ettiği manzum metinler, birçok Alevi ocağında “ayet” olarak adlandırılmakta, bağlama ise “Telli Kur’an” olarak nitelendirilmektedir. Bu bağlamda, geleneğin devamlılığını ve uygulamadaki güncel durumunu vurgulamak, aynı zamanda da geleneksel adlandırmaya bağlı kalmak adına gerek makale başlığında gerekse de içerikte gerekli görülen kısımlarda bu terimin kullanılması tercih edilmiştir. “Telli Kur’an” terimi ve Alevi-Bektaşî inancı içerisindeki yeri ve yaygın kullanımı hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Birdoğan, 1994, s. 431; Öztürk, 2003, s. 61; Çıblak Coşkun, 2016, s. 41; Ersal, 2019, s. 34-35; 2016, s. 205, 389; Akın, 2016a, s. 22; 2016b, s. 104; Dedekargınoğlu, 2010, s. 340.

sıra, İran, Türkiye ve Balkanların çeşitli bölgelerinde yerleşik bulunan Alevi ocaklarına mensup topluluklar arasında gerçekleştirdiğimiz saha çalışmaları bağlamında yapılacaktır.

1. Şamandan Ozana Kopuzun Kutsallığı

Tüm toplumlarda şiirin ilk şeklinin müzik ve raks eşliğinde, dinî konulu ve ayin merkezli olduğu ve uzunca bir müddet kutsallığını koruduğu hususunda araştırmacılar hemfikirdir. Bu ayinlerin bir diğer olmazsa olmazı ise icraların bir “mûsikî aletinin refakatinde” gerçekleştirilmesi olmuştur (Köprülü, 1999, s. 52). Tarih araştırmaları Sümerler, Asurlular, Babililer ve Mısırlılar gibi en eski uygarlıkların dinî ve kutsal ritüellerinde mutlak suretle bir müzik aleti ve icracısı olduğunu ve bu icracıların aynı zamanda rahip, büyücü, şifacı (hekim) vb. gibi özelliklere sahip olduklarını göstermektedir (Sönmez, 2008, s. 11-19). Sümerlerde dinî ritüellerde icra edilen dua ve ilahilere eşlik eden kamış kavallara “Sem” denildiği için, dinî içerikli ilahilere de “Ersamma” adı verildiği ve kutsal Sümer mitlerinde, geçen şarkılarda tanrının evi tasvir edilirken orada icra edilen müzik aletlerinin isimlerinin tek tek zikredildiği görülür (Say, 2006, s. 35; Kramer, 2000, s. 151-15). Yine Sümerlerde, müzisyenlerin müzik aletleriyle birlikte gömüldükleri tespit edilmiştir (Bottero, 2005, s. 58-60). Tıpkı Sümerler gibi Babililer ve Asurlularda da kutsal ile bağ kurabilen müzisyenler ve onların kullandıkları kutsal müzik aletleri ile karşılaşırız. Mısır ve Hellen medeniyetlerinde de benzer olarak hastaların tapınaklarda müzisyen rahiplerce tedavi edildiği tarih kayıtlarında mevcuttur (Sönmez, 2008, s. 13-18).

Medeniyet tarihinin ilk dönemlerinden bu yana devam eden müzik, müzik aleti ve icracısına atfedilen bu kutsallık, eski Türklerde de şaman, kam, baksı vb. gibi adlarla anılan sanatkârlar ve onların icra ettikleri çalgılar için de geçerli olmuştur. İlk dönem dinî ritüellerinde, şamanın elindeki davulu aracılığıyla transa geçerek gökyüzüne çıkıp kutsalla iletişime geçtiğini görmekteyiz. Bu ritüellerde davul, şamanın kutsal atı olarak karşımıza çıkar. Şaman, transı sağlayan bu kutsal at (müzik aleti) aracılığıyla ruhları çağırır, göğün katlarını dolaşır ve Tanrı ile temas kurar (Eliade, 2006, s. 206). Tarihî süreç içerisinde, şamanın davulunun üstlendiği bu işlevi, ozanların elindeki kopuzun devraldığı görülür (Köprülü, 1999, s.78, 98). Ozanlar, doğrudan din adamı rolünü üstlenmeseler de gerek temsil ettikleri müesseseler gerekse de icra ettikleri kopuz, uzun bir müddet kutsal kabul edilmiştir. Yukarıda belirttiğimiz gibi, benzer durumu çeşitli dünya toplumlarında da gözlemlememiz mümkündür. Bilhassa dinî ritüellerde müziğin ve müzik aletinin kutsanmasının birçok nedeni ve işlevi olduğu görülür. Bu nedenler arasında, müziğin insanlar üzerinde

bıraktığı psikolojik ve fizyolojik etki, dansa aracı olarak icraya görsellik kazandırma, metinleri belirli bir forma sokarak ezberlenmesini ve hafızada kalmasını kolaylaştırma ve kuşaklar arası aktarımı sağlama en belirgin olanlarıdır. Bu sebeplerin tamamı ya da daha fazlası göz önünde bulundurularak bir değerlendirme yapıldığında, müziğin ve müzik aletinin kutsanmasının büyük oranda geleneği koruma ve aktarma noktasında bir işleve sahip olduğu görülmektedir. Kutsanan müzik aleti aracılığıyla icra edilen dans, şiir ve bunların içerisinde yer alan kültürel birikim de kutsanmış ve muhafaza altına alınmış olmakta ve gelenek de dolaylı olarak korunmaktadır. Bu anlamda ozan ve kopuz ikilisi, Türkler için bir müzik icracısı ve müzik aleti olmanın ötesinde, kültürel belleğin ve dolayısıyla geleneğin korunmasını ve aktarımını sağlayan yegâne taşıyıcılar olma vasfına sahip olmuştur.⁶

Türklerin İslamiyet öncesi gerekse de İslamiyet'i kabulünden sonraki dönemde karşımıza ozan adıyla çıkan gelenek ve kültürel bellek aktarıcısı bu icracı ile onun kullandığı müzik aleti olan kopuzun kutsallığı hakkında, başta Dede Korkut Kitabı olmak üzere çeşitli kaynaklarda mevcut olan bilgilere kısaca değinmekte fayda vardır. Ozanların piri olarak kabul gören Dede Korkut'un gaipten haber vermesi, Oğuz topluluklarının bilgesi olması, Hak Teâlâ'nın olacakları onun gönlüne ilham etmesi, her dediğinin gerçekleşmesi, kopuzu eşliğinde boy boylayıp soy soylaması, dua vermesi, velayet sahibi olması, keramet göstermesi (Ergin, 1997, s. 73,126) vb. gibi özellikleri, ozanın ve dolayısıyla kopuzun kutsiyetine işaret eden başlıca hususlardır. Bu anlamda, Dede Korkut Kitabı'nda *Uşun Koca Oğlı Segrek* boyu, kopuza yüklenen kutsiyetin en belirgin aktarıldığı boydur. Söz konusu boyda, Uşun Koca'nın Egrek ve Segrek adlı iki oğlu, Tekfür'ün tuzağıyla birbirleriyle vuruşmaya yeltenmiş ve Egrek, uyuyan kardeşinin belinde kopuzu görünce kopuzu alarak çalıp söylemeye başlamış, bu sırada Segrek uyanmış ve kılıcına yeltenmiştir. Ancak henüz tanımadığı kardeşinin elindeki kopuzu görünce, "*Mere Kâfir Dedem Korkut kopuzu hörmetine çalmadum didi, eğer elünde kopuz olmasay idi ağam başı-y-içün seni iki para kıluridüm didi. Çekdi kopuzı elinden aldı*" demiştir (Ergin, 1997, s. 231). Dede Korkut Kitabı'nda geçen bu satırlar, kopuzun kutsallığını açıkça ifade etmektedir.

Dede Korkut Kitabı'nın yanı sıra, XIII. yüzyıldan itibaren şairlerin manzumelerinde kopuzun kutsallığına ilişkin bilgiler bulmak mümkündür. Bu şairlerin başında Yunus Emre gelir. Yunus Emre'nin kopuzun kutsiyetini

⁶ Kültürel bellek ile müzik ilişkisi ve geleneğin aktarımında müziğin, müzik aletinin ve icracının işlevleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Akın, 2018, s. 101-117; Arslan, 2015, s. 1-6. Ayrıca kültürel bellek hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Assmann, 2015.

doğrudan ele aldığı ve kopuzun ariflerin çalgısı olduğunu vurguladığı manzumesi en belirgin örneklerdendir:

*“İy kopuzıla çeşte aslun nedür ne işde
Sana su’âl soraram eydivir bana üşde
Eydür ki aslum ağaç koyın kirişi bir kaç
Gel ‘işretüm dinle geç ‘aklı koma beleşde
Eydürler bana harâm ben ugruluk degülem
Çünkü aslum mismildür ne varımış kirişde
Bana kiriş didiler ‘ışka giriş didiler
Benüm adum ‘ışk virdi ben durmazam kolmaşda
Şâdılgıla geldüm iş bu ‘âleme toldum
Mürvetlere düzüldüm kodılar iş bu düşde
Ağaç deri dirildi kirişile bir oldı
‘İşk denizine taldı bahâne yok bu işde
Mevlânâ sohbetinde sâzıla işret oldı
‘Ârif ma’nîye taldı çün biledür ferişde
...
Hem meyhâneye varır hem büthâneye girer
Bunlar saklarlar seni sen gâfilsin bu işte
Yûnus imdi Sübhân’ı vasf eylegil gönülde
Ayrı degül ‘ârifden bu kopuzıla çeşde” (Tatçı, 2012, s. 245).*

Yunus Emre’nin bu şiirinde kopuzun, Mevlana’ya irfanî sohbet, ariflere ise mana (bâtın) kapısını açtığını açıkça vurguladığı görülür. Yunus, beyitlerinde o devirde birtakım çevrelerce kopuzun haram kabul edildiğini, oysa bu sazın ilahi aşkın çalgısı olduğunu kopuzun dilinden anlatır. Yine bir başka şiirinde yer verdiği, “*Ben oruç-namâz için süçi içdüm esridüm / Tesbîh-seccâde için dinlerem şeşte-kopuz*” (Güzel vd., 1990, s. 183) beytinde de kopuzun dinî-tasavvufî ayinlerde çalınan kutsal bir müzik aleti olduğuna açık biçimde işaret eder.

Diğer taraftan, 1317-1318 tarihlerinde Gülşehrî tarafından yazılan *Mantiku’t-Tayr* tercümesinde, kopuzun kutsiyeti Süleyman peygamberin kuşların dilini konuşması benzetmesiyle vurgulanır:

*“Ey Süleyman ş’ol kopuzun telini
Bur ki söyleşem kuşların dilini” (Köprülü, 1999, s. 107).*

XIV. yüzyılın ikinci yarısı ile XV. yüzyılın ilk yarısında yaşamış önemli mutasavvıf şairlerden Kaygusuz Abdal'ın "*Otuz kopuz kırk çeşte elli ikliğ rebab / Hob çalinsun odalarda iki-telli saz ile*" (Gazimihal, 1975, s. 123) dizeleri de sufi şairler tarafından kopuzun benimsendiğini gösteren şiirlerdendir. XIII. ve XV. yüzyıllar arasında, az sayıda da olsa bazı şairlerin, yukarıda verdiğimiz örneklere benzer olarak şiirlerinde kopuza yer verdiklerini görmemiz mümkündür.

Bu tespitler bize kopuzun en azından XV. yüzyıla kadar, bilhassa heterodoks yapıdaki tasavvufi akımlara mensup Türk toplulukları arasında halen kutsal kabul edildiğini ve dinî ritüellerde icra edildiğini göstermektedir. Kaldı ki bu yüzyıllarda Türkmen (Oğuz) topluluklarının azımsanamayacak bir kısmının heterodoks bir İslam anlayışına sahip oldukları göz önünde bulundurulduğunda, musikin ve kopuzun ya da ondan türeyen saz ve bağlamanın dinî ritüellerde İslam çatısı altında icrasına devam edilmesi gayet tabiidir. Bunun yanı sıra, Yunus Emre'nin de yukarıda yer verdiğimiz beytinde bizi haberdar ettiği gibi, bazı mutaassıp çevrelerce kopuzun dinî olarak haram olduğuna yönelik söylemlerin mevcudiyeti, Alevi ve Bektaşî çevrelerce bu müzik aletinin, ibadetin zorunlu bir parçası olarak korunması sürecine belli oranda katkı sunmuştur. Ezoterik bir yapıda olan Alevi ve Bektaşî zümrelerin XVI. yüzyıl Osmanlı-Safevi mücadelelerinin de etkisiyle ritüel merkezli ibadetlerini giderek daha da gözden uzak ve gizli icra etmeleri söz konusu olmuş, bunun neticesi olarak da kopuz ve onun devamı olan sazların Alevi ve Bektaşî inancına mensup çevrelerce ritüellerdeki icra tarzı hakkında inanç dışı kesimlerin bilgi sahibi olması mümkün olmamıştır.⁷ Bu durum araştırmacıların, Türklerin en eski milli çalgısı olan kopuzun ve onun devamı olan saz ve bağlamanın kutsallığının, âşıklık geleneği yanı sıra, farklı ortamlarda etkin bir biçimde sürdürüldüğünü görmesine engel teşkil etmiş ve Alevi inancı içerisinde teşekkül eden zâkirlik geleneğinin geçtiğimiz yüzyıl sonları, hatta konuyla ilgili müstakil yayınlar bağlamında bu yüzyılın başına kadar, bilim çevrelerince görülmesine mani olmuştur.

⁷ Heterodoks terimi, Sünni ya da Şii İslam şeriatı dışında kalan ve araştırmacılar tarafından "Halk İslam'ı" olarak adlandırılan İslam'ın Türk sufizm anlayışı çerçevesindeki yorumunu karşılamak için kullanılmıştır. Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Ocak, 1999; Karamustafa, 2015; Akın, 2017, s. 13-79. XIV. yüzyıldan sonra başta bugünkü Güneydoğu Anadolu ve Doğu Anadolu Bölgesi olmak üzere Anadolu'nun birçok yöresinde Türkmen topluluklarının heterodoks bir İslam anlayışına sahip olduğu, hatta o dönemki Türk beylik ve devletlerinin resmi inancı ne olursa olsun, yönetimleri altındaki tebaanın büyük çoğunluğunun Kızılbaş Türkmenlerden müteşekkil oldukları hususunda bilgi aktaran tapu tahrir defteri kayıtları, şecerenâme, icazetnâme ve diğer tarihî belgeler kaynaklı güncel çalışmalar için bk. Akın, 2017, s. 117-145.

2. Kopuzdan Telli Saz ve Bağlamaya Geçiş

XVI. yüzyıldan itibaren kopuz teriminin giderek kullanımdan düştüğünü ve Türkler arasında farklı adlandırmalarla anıldığını görmekteyiz. Kopuzun kutsallığını güncellemek suretiyle yaşatıldığı yeni icra ortamında edindiği özellikler hakkındaki malumatlara geçmeden önce, “saz” ya da daha sonraki yıllarda “bağlama” adı verilen Türk halk çalgısının, kopuzun devamı olan bir müzik aleti olup olmadığına ve kopuzun, Türkler arasında müzik aleti/enstrüman sözcüğünü karşılayan bir terim olarak kullanımına dair bazı tespit ve değerlendirmelere yer vermekte fayda vardır.

Türklerin Anadolu’ya gelmelerinden yaklaşık bin yıl önce Mezopotamya ve Anadolu’da iki telli, perdeli ve sapının ucu püsküllü bir sazın varlığıyla ilgili kayıtların mevcut olduğu görülür. Söz konusu sazın Anadolu kökenli olduğu yönünde görüşler olduğu gibi, Mezopotamya’da da izlerine rastlandığı tespit edilmiştir (Birdoğan, 1988, s. 77; Dinçol, 2003, s. 28-32; Yılmaz, 2011, s. 6-10). Son yıllarda yapılan bazı çalışmalarda, bugünkü bağlamanın atasının bu saz olduğu yönünde görüşlere yer verilmiş, Anadolu’nun kırsal kesimlerindeki ozanların kopuz çaldıklarına dair tarih kaynaklarında herhangi bir kayıt bulunmadığı iddiasından hareketle kopuzun bağlamanın atası olamayacağı tezi ileri sürülmüştür (Erdener, 2015, s. 27-33). Bunun yanında, Türklerin Orta Asya’dan Anadolu’ya getirdikleri kopuz ile Hitit Uygarlığı ve Mezopotamya’da kullanılan ve Karkamış Kabartmalarında görülen saza çok benzeyen telli müzik aletinin etkileşimi bugünkü sazın ve bağlamanın oluşumuna vesile olduğu yönünde görüşler de mevcuttur (Birdoğan, 1988, s. 77).

Anadolu ve Mezopotamya’da varlığından haberdar olduğumuz söz konusu saza benzer telli müzik aletlerinin kökeninin M.Ö. 3000’li yıllara kadar gittiği yönünde kayıtlar mevcuttur (Sachs, 1940, s. 78; Klengel, 2001, s. 264-265). Hitit, Sümer, Asur, Babil, Hellen ve Mısır gibi ilk medeniyetlerin çoğunda bu ve benzeri telli sazların kullanıldığı bilinmektedir.⁸ Ancak bu sazların kopuz ile ilişkisine dair herhangi bir somut tespit bulunmamakla birlikte, Maragalı Abdulkadir’in telli sazların gelişim hakkındaki tarifleri üzerinden yapılan birtakım değerlendirme ve yorumlar mevcuttur.⁹ Bunun yanında, mevcut literatürdeki genel kabul ise sazın ve bağlamanın atasının kopuz olduğu yönündedir. Konuyla ilgili olarak Gazimihal, söz konusu medeniyetler

⁸ Söz konusu telli sazlar hakkında bk. Yılmaz, 2011, s. 5-10; Sönmez, 2008, s. 13-18, 51-72, 102-112; 137-148.

⁹ Bu görüşü destekleyen tespit ve değerlendirmeler ile kopuzun tarihî süreç içerisinde telli saza ve bağlamaya dönüşümündeki seyrini tespit etmemizde önemli ipuçları sunan XVI. yüzyıl müzikologlarından Maragalı Abdulkadir’in telli sazlar hakkındaki tariflerine yönelik değerlendirmeler için bk. Yılmaz, s. 2011, 16-18.

tarafından kullanılan bu telli ve mızraplı çalgıların Türkler Anadolu'ya geldiğinde çoktan kullanımdan kalktığını vurgular (1961, s. 2437). Ayrıca Türklerin Anadolu'da kopuzu birdenbire bırakıp bu sazı kullanmaya ne zaman ve nasıl geçtiklerine dair tarih kayıtlarında herhangi bir ipucu mevcut değildir. Söz konusu sazın Türklerin Anadolu'ya gelmesinden önceki adının "saz" olup olmadığı, adlandırmasının etimolojik gelişimi ve saz ya da bağlamaya nasıl dönüştüğü hususunda da elimizde bilgi bulunmamaktadır.¹⁰ Yine Türklerin Anadolu'ya geldikleri ilk yıllardan itibaren kendilerinden önce burada var olan bu müzik aletiyle nasıl tanıştıkları, benimsedikleri, dinî, tarihî ve kültürel birikimlerini bu müzik aleti eşliğinde ne zaman icra etmeye başladıklarına dair de herhangi bir tarihî kayıtların bulunmaması, literatürdeki telli sazın ve bağlamanın kopuzdan türediği yönündeki genel kabulü doğrulamaktadır. Öte yandan Türkler Anadolu'ya yerleştikten sonra, kopuzun burada bulunan telli sazlar ile bir etkileşimi olduğu varsayılsa dahi, XIII. ve XV. yüzyıllara ait, kopuz ve İslamiyet çatısı altında kopuzun kutsallığının Anadolu'da tekke çevrelerinde güncellenerek sürdürüldüğünü öğrendiğimiz Dede Korkut Kitabı, Yunus Emre Divanı, Gülşehrî'nin Mantıku't-Tayr tercümesi, Kaygusuz Abdal gibi dönemin tekke ve tasavvuf şairlerine ait şiirleri içeren yazma kaynaklar, bağlamanın atasının kopuz olduğuna açık biçimde işaret etmektedir. Ayrıca bu kaynaklarda, Anadolu'da kopuzun varlığı ve icracısının ozan olduğu da açıkça belirtilir.¹¹ Dolayısıyla Türklerin Anadolu'ya geldikten sonra kopuzu bırakıp burada karşılaştıkları yeni bir müzik aletini kullanmaya başladıkları yönündeki tespit ve değerlendirmelerin bilimsel anlamda tutarlılık arz etmediği görülmektedir.

Kopuzun XV. yüzyıl ve öncesinde Anadolu'da bir Türk çalgısı olarak ozanların elinde yaşatıldığı ve kutsal kabul edildiğine dair bilgilerin yer aldığı Yunus Emre ve Kaygusuz Abdal'a ait çalışmamızda da yer verdiğimiz şiirler ve Dede Korkut Kitabı (Anadolu coğrafyasını içerisine alır) başlıca kaynaklardır. Yine Romenlerin meşhur müzik aleti "kobza"nın da Orta Asya kaynaklı olduğu, kökeninin Türk çalgısı olan kopuza dayandığı ve Romanya'ya XIV. yüzyılda girdiği kayıtlar arasındadır (Judetz, 1975'ten akt. Yılmaz, 2011, s. 3). Kopuzun Oğuzlar tarafından Anadolu'ya taşındığı ve XVI. yüzyıla kadar da bu coğrafyada icrasının etkin olarak sürdürüldüğü mevcut kaynaklardan takip edilebilmektedir.¹² Diğer taraftan telli çalgıların kökeninin M.Ö. 3000 yıllarına dayandığı ve tarihi en geç

¹⁰ Kopuzun yapısal özellikleri ve kopuz sözcüğünün etimolojisi hakkında bilgi için bk. Esin, 2018, s. 537-539.

¹¹ Adı geçen kaynaklar için bk. Ergin, 1997, s. 231; Gazimihal, 1975, s. 123; Tatçı, 2012, s. 245; Köprülü, 1999, s. 107.

¹² Kopuzun Anadolu'da Türkler tarafından uzun bir dönem icra edildiğine dair ayrıntılı bilgi için bk. Köprülü, 1999, s. 102-144.

M.S. VII. yüzyıla kadar götürülen yaylı çalgıların ise telli çalgı ailesine mensup ve daha yeni bir çalgı olduğu bilinmektedir (Sachs, 1940, s. 78, 216; Deligöz, 2020, s. 1). Dolayısıyla mevcut literatürdeki tespitler üzerinden kopuzun ilk şeklinin yaylı olduğunu söylemek pek mümkün görünmemektedir.¹³ Nitekim Çin kaynaklarından edindiğimiz bilgiler de M.Ö. III. yüzyıldan itibaren Hunların telli ve vurmali sazlar (davul) kullandıklarını göstermektedir (Vural, 2016, s. 68-90’dan akt. Uğurlu, 2017, s. 1060). Kopuzun telli, yaylı ve ağız kopuzu adı verilen türlerine rastlanması, aslında “kopuz” adlandırmasının saz/enstrüman karşılığında kullanılan bir terim olduğuna işaret etmektedir. Nitekim saz terimi de vurmali sazlar, üflemeli sazlar, telli sazlar ve yaylı sazlar örneklerinde olduğu gibi tarihî süreç içerisinde kopuz ile aynı şekilde müzik aleti/enstrüman sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Arapça kökenli “tanbur” ya da “tambur” adlı müzik aleti de aynı şekilde Anadolu’nun birçok yöresinde bağlamayı karşılamak üzere kullanıldığı gibi, yaylı ve telli olarak bilinen türleri de mevcut olan bir üst adlandırma olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu adlandırmaların özel bir enstrüman ismi olarak algılanmasının temel sebebinin ise tarihî süreçte her toplumun, kendi dilinde, “müzik aleti/enstrüman” sözcüğünü karşılamak üzere kullandığı sözcük ya da terim aracılığıyla geleneksel sazını adlandırmasından ya da “müzik aleti/enstrüman” terimini geleneksel sazının ismiyle adlandırmasından kaynaklandığını söyleyebiliriz.¹⁴

Bu konudaki diğer önemli bir tespit ise kopuzun Alevi inancına mensup topluluklar arasındaki konumuyla ilgilidir. Kopuzun isim değiştirmeden Alevi inancına mensup bazı topluluklar arasında yaşatıldığı ve cem ritüelinin kutsal çalgısı olarak icra edildiği görülmektedir. Mevcut literatürde, İran’daki Ehl-i Hak (Yaresan) adı verilen Alevi inancına mensup toplulukların cem ritüellerindeki kutsal müzik aletine “Tanbur” adı verildiği görülür (Akın, 2016: 100-111). Ancak İran’da gerçekleştirdiğimiz saha çalışmalarında bazı Ehl-i Hak ocaklarına (hanedanlarına) mensup toplulukların günümüzde dahi kendi içlerinde “kopuz” adlandırmasını kullandıkları tespit edilmiştir. Ehl-i Hakların en büyük ocaklarından biri olan Ateşbegiler arasında günümüzde halen cemlerde kullanılan saz, “kopuz” olarak adlandırılmaktadır. Yine Tebriz ve İlhıçı şehirlerinde yerleşik Ehl-i Hak topluluklarından Kırklar Ocağı mensupları

¹³ Kopuzun köken olarak “telli-mızraplı” ya da “telli-yaylı” bir çalgı olduğu hususunda farklı görüşler beyan edilse de Wambéry’nin de altını çizdiği “yaylı kopuzun yaysız kopuzdan daha sonraki bir merhale olabileceği görüşü” telli ve yaylı çalgıların tarihî süreçteki gelişim aşamalarıyla da uyumluluk göstermektedir (Gazimihal, 1975, s. 14-17).

¹⁴ Kopuz teriminin müstakil bir müzik aletinden ziyade, tıpkı günümüzde “saz” teriminin kullanımında olduğu gibi, müzik aletlerinin geneline verilen bir adlandırma olduğu hususunda ayrıntılı bilgi ve görüşler için bk. Ögel, 1991, s. 62; Yılmaz, 2011, s. 11-12.

arasında da yakın bir geçmişe kadar cemlerde kullanılan tanburun yerinde kopuzun olduğu yörede bize aktarılan bilgiler arasındadır. Yine Kırklar Ocağı mensupları kopuzun dışında, “çogur/çöğür” adlandırmasını da kullanmaktadırlar. Aynı zamanda Güney Azerbaycan ve İran’ın farklı yörelerindeki âşıklar arasında da yaygın olarak icra edilen ve kopuz olarak adlandırılan bu saz, Ehl-i Hak cemlerinde kopuzun yanı sıra, “âşık sazi” olarak da adlandırılmıştır (K.K. 6, 8, 9).

Saz ya da bağlamaya geçiş sırasında kullanılan bir başka terim de “tanbura” olmuştur. Nitekim halen Anadolu’nun bazı yörelerinde bağlamanın bu isimle adlandırıldığını görmekteyiz. XVI. yüzyıla ait kayıtlarda bu çalgı aletinin perdeli ve telli bir saz olduğunu görürüz. Muhtemelen kopuzdan saza geçişte kullanılan bir isim de tanbura olmuştur. Nicholas de Nicholay, 1568 yılında yayımlanan eserinde İstanbul’da dinlediği tanburadan söz etmiş ve bu müzik aletinin bir resmine yer vermiştir. Bu resimde, tanburanın tıpkı saz şeklinde perdeli olduğu görülmektedir. Yine XVI. yüzyıl ozanlarından Pir Sultan Abdal bir “sarı tanburam” redifli şiirinde “koluma taktılar perde” dizesiyle bize tanburanın perdeli olduğu bilgisini verdiği gibi, aynı zamanda da Alevi cemlerinde icra edilen bağlama olduğunun da haberini vermektedir (Yılmaz, 2011, s. 18). Nitekim halen Anadolu’nun bazı yörelerinde bağlamanın “tanbura”, “tambura” ya da “dandıra” gibi isimlerle adlandırıldığı ve Orta Asya’da da “dombra” adlı bir yaylı Türk çalgısının mevcut olduğu görülmektedir.

3. Telli Sazdan Telli Kur’an’a Geleneğin Güncellenmesi

XVI. yüzyıla gelindiğinde ozanın yerini “âşık”, kopuzun yerini de “tanbura”, “saz” ya da “telli saz” almıştır. Elinde kopuzu olan ozan ise tekke ve tasavvuf çevrelerinde âşık ve dervişe; medrese çevrelerinde ise kalem şairlerine dönüşmüştür.¹⁵ Bir asır sonra ise artık kopuz yerine, “bağlama” teriminin kullanılmaya başladığını tarih kayıtlarından öğreniyoruz.¹⁶ Kopuzun değişen icra ortamı, ilk bakışta kutsala aracı olma işlevini yitirdiğinin düşünülmesine yol açmıştır. Oysa daha önce de belirttiğimiz gibi bu durum, Türk topluluklarının tamamı için geçerli olmamıştır. Bilhassa araştırmacılar tarafından XV. yüzyıl

¹⁵ Dursun Yıldırım’ın ayrıntılı olarak üzerinde durduğu bu geçiş ve dönüşüm sürecinde; bilge, alp ve gezginci ozanın tekke ve tasavvuf çevrelerinde şeyh, abdal, emre, dede, âşık ve kul; medrese muhitinde ise âlim, şair, kadı, tabip, hekim ve asker gibi yeni statülerde ve bağlamalarda yeni işlevlerle güncellendiğini ve devamlılığını sağladığını görürüz. Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Yıldırım, 1999, s. 565-570.

¹⁶ “Bağlama” terimine rastladığımız ilk resmi kayıt Fransız yazar De Laborde’un 1780 yılında Paris’te yayımladığı *Essai sur lamusique* adlı eseridir (Kurt, 2015, s. 48).

öncesinde “heterodoks İslam” ya da “Halk İslam’ı”¹⁷ olarak adlandırılan ve çoğunluğu Kızılbaş/Alevi inancına mensup olan Türkler arasında kopuz ve icracısını kutsal kabul etme geleneği, İslam tasavvufu çatısı altında güncellenerek başarıyla sürdürülmüştür. Âşıklık geleneği içerisinde kahvehaneler, asker ocakları, düğünler, köy meclisleri, âşık meclisleri, sohbet toplantıları, çeşitli şölen ve eğlenceler gibi icra ortamlarında çalınan bu Türk milli sazı, Alevi inanç sisteminde cem ritüellerinde ibadet amaçlı kullanılan bir müzik aleti olarak farklı bir bağlamda icra ortamı bulmuştur. Bu çerçevede, geleneksel icra bağlamını bir anlamda yeni dinin çatısı altında güncellemiştir.

Alevi ve Bektaşî inanç sistemi içerisinde kopuzun ve onun devamı olan bağlamanın kutsal müzik aleti olarak İslam dini çatısı altında bu işlevini sürdürmesinin temeli, aslında Türk kültüründeki kopuza ve bağlamaya bakış açısında gizlidir. Gelenekte kopuz ve bağlamanın yakın bir zamana kadar birçok yörede, çeşitli Türk toplulukları arasında özel bir manevi değer gördüğü söylenebilir. İran ve Azerbaycan’dan Anadolu ve Balkanlara kadar uzanan coğrafyada, Türkler arasında bağlamanın evin başköşesine asılması bunun en önemli göstergelerindedir. Yine kopuzun yere koyulmasının günah sayılması, ozanların kopuzu öpüp başlarına koymaları ve Anadolu’nun birçok yöresinde âşıkların sazlarını çalmadan önce üç defa öpüp başlarına götürmeleri kopuz ve bağlamaya verilen kutsal değeri gösteren uygulamalardır (Gazimihal, 1958, s. 1653-1654; Yılmaz, 2011, s. 15). Sazın bazı yörelerde, adeta canlı bir varlık gibi, burgularının kulak, sapının kol, kapağının ise göğüs ya da döş şeklinde insan bedenine özgü isimlerle adlandırılması da Türk toplumu içerisindeki manevi değerine işaret eden özelliklerdir (Hendrich, 2005, s. 293). Bahaeddin Ögel, kopuz hakkında tespitlerini aktarırken kopuzun velilik ve ululuk sembolü, uluların haberleşme, yardım ve medet isteme sesi olduğunu ifade eder. Yine Dede Korkut’un velilik sembolünün ve nişanının kopuz olduğunu belirterek Türklerde ilahi gücün kopuzla bulunduğu altını çizer (1991, s. 5, 8-9).

Diğer taraftan, XIII. yüzyılda Yunus Emre’nin “*Eydürler bana harâm ben ugruluk degülem / Çünkü aslum mismildür ne varımış kirişde*” beyiti vesilesiyle haberdar olduğumuz bazı çevrelerce kopuzun dinî olarak haram ve yasak kabul edilmesi durumu ve Türk tasavvuf anlayışının buna karşı durma tavrını, XVII. yüzyıl sonrası halk şairlerinden Bektaşî ve Mevlevî tarikatlarına mensubiyeti olan Âşık Dertli, Nakşibendî tarikatına mensup olan Erzurumlu Emrah ve Alevi olan Cevrî başta olmak üzere, Alevi ya da Sünni inancına mensubiyeti fark etmeksizin birçok âşık ve halk şairinin şiirinde görmemiz mümkündür. Telli sazın

¹⁷ “Halk İslam’ı” ve “Halk Sufileri” kavramları için bk. Köprülü, 1922, s. 296-297; Köprülü, 1979b, s. 165 166.

(bağlamanın) Türk tasavvuf anlayışında irfanî bir müzik aleti olduğunu ve kutsiyetini vurgulayan söz konusu âşıklara ait manzumelerin bazı dörtlükleri şöyledir:

Türkî-i Âşık Ömer

*“Tanbûranın iki teli var
Bre hey sofi Tanrı Kulu
Bülbülümdür bana yâr
Tanbûram sana n'eyledi*

*Bu bir ağaç pâresidir
Her ne dersen çâresidir
Dertlülerin yâresidir
Tanbûram sana n'eyledi*

...

*Sana ab-dest alma dimez
Hem sencüleyin zarâr itmez
Sana namaz kılma dimez
Tanbûram sana n'eyledi”* (Hasan, 1987, s. 485).

Âşık Dertli Deyiş

*“Telli sazdır bunun adı
Ne ayet dinler ne kadı
Bunu çalan anlar kendi
Şeytan bunun neresinde*

*Abdest alsan aldın demez
Namaz kılsan kıldın demez
Kadı gibi haram yemez
Şeytan bunun neresinde*

...

*Dertli gibi sarıksızdır
Ayağı da çarıksızdır
Boynuzu yok, kuyruksuzdur
Şeytan bunun neresinde”* (Özmen, 1998, s. 359).

Erzurumlu Emrah Deyiş

*“Halep’ten gelmiştir dalı
Öter bülbül gibi dili
Yemen’den alınır teli
Şeytan bunun neresinde*

*Aşkın nârına dalmışım
Mürşid-i kâmil görmüşüm
Dersimi pîrden almışım
Şeytan bunun neresinde*

...

*Müftî gibi yalan demez
Söyler dili dolan bilmez
Hâkim gibi haram yemez
Şeytan bunun neresinde*

*Tarikat yolu bend oldu
Söyleyen Emrahî oldu
Derde sırrım yürek oldu
Şeytan bunun neresinde” (Çevik, 2015, s. 367).*

Kul Cevrî Deyiş

*“Bana Hakk’ı soran oğul
Haber al âşık sazından
Göğsü peygamber ağacı
Kılıfı Ali bezinden*

*Elif Hakk’a nişan sapı
O gerçeğe açar kapı
Eşikten başlayan yapı
Sarı turna avazından*

...

*Cevrî bunda dilli Kur’an
Hem erkânlı yolu Kur’an*

Elimizde Telli Kur'an

Yürürüz Hakk'ın izinden (Birdoğan, 1994, s. 433).

İslamiyet'in kabulünden sonra kutsal olma ve kutsala aracılık etme işlevini yitirmeye başlayan kopuzun, Alevi inanç sistemi içerisinde bu özelliklerini güncelleyerek sürdürmesinin temel sebebi aslında Aleviliğin dışa kapalı ezoterik yapısıyla ilgilidir. XVI. yüzyıldan itibaren gerek Sünni gerekse de Şii inancı benimsemiş yönetimlere uzak kalan Aleviler, inanç merkezli ritüellerini gizli olarak yapmış, bu durum da birçok kültürel ve itikadî özelliklerinin ve uygulamalarının dış çevrelerce bilinmesini engellemiştir. Dolayısıyla araştırmacılar, Alevilik hakkında geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısına kadar oldukça sınırlı bilgi edinmişlerdir. Bilhassa cem ritüeli dâhilindeki inanç merkezli uygulamaların tespiti, Alevi inancına mensup toplulukların bilinmesini istedikleri kadarıyla dış çevrelere aktarılmıştır. Bununla birlikte zâkirlik ve kutsal kabul edilen bağlamanın da Alevi inanç sistemi içerisindeki yeri, önemi, icra biçimi ve icra ortamına yönelik hususiyetlerin bilim çevrelerce tespiti de gecikmiştir. Bu da haliyle kopuzun ve icracısı ozanın gelenekteki kutsiyetinin, İslamiyet çatısı altında, Alevi inanç sistemi içerisinde Türklere özgü tasavvufî bir anlayışla güncellenerek sürdürüldüğünün uzunca bir süre gözlerden kaçmasına yol açmıştır.

Kopuz ve bağlamanın icracılarına ve icra ortamına baktığımızda, ozanlık ve âşıklık geleneğinin yanı sıra, Alevi zâkirlik geleneği ile karşılaşmaktayız. Türk halk şiiri bağlamında yapılan araştırma ve yayınlar incelendiğinde, Alevi ve Bektaşî inancına mensup şairlerin büyük çoğunlukla tekke ve tarikat şairleri başlığı altında tasnif edildiği görülmektedir. Bu şairlerin yetişme tarzları, icra biçimleri, icra ortamları ve ürettikleri metinler göz önünde bulundurulduğunda, kalem şairi dışında kalanlarının birer âşık özelliği gösterdiği görülecektir. Alevi inancına mensup bu âşıklar; şaman ve kamlardan ozanlara intikal eden kutsal icracı ve kutsal saz geleneğini inanç merkezli cem ritüellerinde ya da irfanî muhabbet meclislerinde zâkirlik adı verilen kurum adı altında sürdürmüşlerdir (Akın, 2016, s. 9-10). Ancak icra ortamlarının ve icra ettikleri metinlerin işlevlerinin diğer âşıklardan farklı olması, onların araştırmacılar tarafından tekke ve tarikat şairi olarak sınıflandırılmasına yol açmıştır. Cemevleri ve tekkelerde icralarını gerçekleştiren bu icracıların tekke şairi olarak sınıflandırılması elbette isabetli bir değerlendirmedir. Ancak bu şairlerin, âşıklık geleneğinin bir kolu olarak sınıflandırabileceğimiz, Alevi inanç sistemine özgü oluşan zâkirlik geleneği

başlığı altında değerlendirilmesinin daha yerinde olacağı kanaatindeyiz.¹⁸ Nitekim usta-çırak ilişkisi, doğaçlama şiir söyleme, kopuz ve bağlama ile icra, yöresel usta malı şiirleri icra etme, Alevilik ile ilgili konular dışında âşıkların şiirlerinde ele aldıkları hemen her konuda ve aynı tür-şekil özelliklerine sahip şiirler üretme gibi birçok hususun âşık tarzı şiir geleneği ile ortak olduğu görülür.

Bu ortak özelliklerin yanında, âşıklık ile zâkirlik geleneğinin temel farklılığının ise icra ortamı olduğu muhakkaktır. İcra ortamının, yani bağlamın değişmesi, ortaya çıkan ürünlerin işlevlerinin de birbirinden farklı olmasına sebebiyet vermiştir. Zâkirler, Aleviliğin temel ibadeti olan cem ritüelinde, ritüel için yaratan ve aktaran kutsal icracılardır. Zâkirlik kurumuna yüklenen bu kutsiyetin temel sebebi, zâkirlerin tıpkı eski Türk şaman ve kamları gibi ritüelde kullandıkları sazları/bağlamaları ve söyledikleri manzumeler aracılığıyla kutsal ile iletişimi ve topluluğun transa geçmesini sağlama görevini üstlenmeleridir. Ritüelde icra ettikleri eserlerin, gelenek içerisinde “ayet”, “kelâm” veya “nefes” şeklinde adlandırıldığı ve Hak kelâmı olarak kabul edildiği görülür. Zâkirlik hizmetinin piri ise Cebrail olarak kabul edilir. Dolayısıyla geleneğe bu kelâmın icra edildiği saz da kati suretle kutsal sayılır ve âşık tarzı şiir geleneğinde “Telli Saz” olarak nitelendirilen bağlama, Alevi inancında “Telli Kuran” olarak karşımıza çıkar.

Alevilikte, *“âyin-i cem ibadetinin Kur’an’ı, saz veya bağlamadır. Telli Kur’an’ın eşliğinde söze dökülen nefesler de kutsal addedilir; çünkü nefesler ilham ürünüdür veya vahiyden mülhemdir. Dolayısıyla her nefes, tıpkı birer ayet ve suredir. Hulasa Alevilikte Kur’an telli, ilmihâl mızraplıdır ”* (Öztürk, 2003, s. 61). Bu noktada, bağlamanın icracısı zâkirin ritüel odaklı yaratım ve icrası konusunda birkaç temel hususun altını çizmek de fayda vardır. Zâkir, cem sırasında düvaz imam, tevhid, miraçlama, semah vb. gibi manzumeleri belirli bir sistem içerisinde icra eder. Geleneğe ritüelin yapısını oluşturan bu sisteme “Oniki Hizmet” adı verilir. Zâkirin bütün icraları bu hizmet adı verilen inanç uygulamalarıyla karşılıklı iletişim içerisinde gerçekleşir. Cemdeki hizmet sahiplerinin görevlerini yerlerine getirmelerinin ardından, zâkir “Hizmet Hakkı”¹⁹ adı da verilen düvaz imam ve nefesleri icra eder. Bu sayede cemin işleyişine de ritüelin her aşamasında doğrudan katkıda bulunur. Bu icralar sırasında, zâkirin sazı ve sözü sadece ritüel düzenini ve hizmetlerle iletişimi sağlamakla kalmaz, aynı zamanda ritüelde icra edilen her eylem ve uygulamanın

¹⁸ Zâkirlik geleneği hakkında yapılan güncel çalışmalardan bazıları için bk. Ersal, 2009, s. 188-205; Ersal, 2019; Çıblak Coşkun, 2014; Çıblak Coşkun, 2016, s. 19-59; Akın, 2016a; Şahin, 2018, s. 107-126; Şahin, 2019.

¹⁹ Alevi zâkirlik geleneğinde “Hizmet Hakkı” kavramı hakkında bilgi için bk. Ersal, 2019, s. 91-222; 2016, s. 243.

mitik kökenini ve tasavvufî anlamını müzik aleti eşliğinde açıklayarak topluluğun trans haline girmesinde en önemli rolü üstlenir. Dolayısıyla ritüel katılımcılarının mitik kökene dönerek kozmosu tecrübe etmelerinde ve ruhsal olarak arınmalarında zâkir ve elindeki sazının birincil aracı oldukları görülür. Bu açıklamalardan da anlaşılacağı üzere zâkirin cem ritüelindeki üstlendiği bu görev, onun elindeki sazının ve icrasının sahip olduğu işlevi âşık tarzı şiir geleneğindeki çok farklı bir yere taşır. Zâkir, metinlerini Alevi ibadeti olan cem ritüeli için üretir ve aktarır. Bu metinlerin icra yeri cemler, yani inanç mensuplarının ibadet mekânları ve ortamlarıdır. Bu ibadetin gerçekleşmesinde birincil öge ise şüphesiz zâkirin icrasını gerçekleştirdiği ve geleneğin “Telli Kur’an” olarak adlandırdığı kutsal sazıdır.

Geleneksel yapısını muhafaza eden Alevi ocaklarına mensup topluluklar arasında, bağlama eşliğinde icra edilen ve “ayet” ya da “kelâm” olarak adlandırılan nefes, nutuk, düvaz imam, semah, miraçlama, tevhid vb. gibi tasavvufî içerikli manzumeler kati suretle inanç mensubu olmayan kimselerin yanında icra edilmez. Dolayısıyla zâkir sazını cem içerisinde cem kurallarına uygun olarak icra eder. Gerek ritüellerde gerekse irfanî muhabbet meclislerinde, âşık/zâkir bağlamayı çalmaya başlamadan önce saza niyaz eder. Yani sazına eğilerek öpüp başına koyar. Yine bağlama mecliste bir başka âşığa verildiğinde bağlamayı alan birey mutlak suretle bağlamaya niyazda bulunur. Bağlama, evlerde başköşelere ve yüksekçe yerlere asılır. Duvardan alınırken ve tekrar asılırken de öpülüp başa konarak bağlamaya niyaz edilir. Üç telli oluşu ve üç eşığının (alt, orta ve üst eşik) olması Allah-Muhammed-Ali inancını, geleneksel dede sazının yedi ya da on iki perdeli²⁰ olması ve yedi burguya sahip olması, “Yediler veya nefsin yedi merhalesi” ile “Oniki İmam” inancını temsil ettiği söylenir. Yine sazın nidası hakkında birçok benzetme ve anlatma mevcuttur. Manzum metinlerdeki telli turna, çoğu zaman sazı temsil eder. Gelenekte, Hz. Ali’nin avazı turnada, turnanın avazı ise bağlamada vücut bulur. Doğu ve Güneydoğu’da yerleşik Alevi topluluklar arasında “gökten yüz dört kitap indi. Dördü peygamberlere, yüzü âşıklara”²¹ söyleminin oldukça yaygın olduğu görülür.

²⁰ Batı Trakya’da, Yunanistan sınırları içerisinde bulunan Ruşenler köyündeki Kızıldeli/Seyyid Ali Sultan Dergâhı’nda bulunan yaklaşık üç yüz yıllık kopuz benzeri cem sazlarının yedi perde olduğu görülmüştür. Söz konusu saz ile İran Ehl-i Haklarına ait cem sazlarının fotoğrafları makalenin ekler kısmında yer almaktadır.

²¹ 2012 ile 2017 yılları arasında Diyarbakır, Şanlıurfa, Adıyaman, Elazığ ve Malatya illerine bağlı çeşitli yerleşim birimlerinde gerçekleştirdiğimiz saha çalışmalarında Beyazıt Bostan Ocağı dedesi Hasan Baykut, İmam Zeynel Abidin Ocağı dedesi Mehdi Kaygusuz, Abbas Önen, Kureyşan Ocağı dedesi Garip Bozkurt, Ağuichen Ocağı dedesi Hidayet Ulugerçek ve Teslim Abdal Ocağı dedesi

Alevi inancında sazın teknesi, sır/gizli ilimlere (ilm-i ledün) sahip bir hazineye benzetilir. Teknenin üzerini kapatan göğüs kısmı bu ilimlerin sesini dışarı düzenli aktaran kapıdır. Eşik ise tasavvuftaki kutsal anlam dünyasıyla Alevi inancında da yaşar ve bağlamada da bunu sembolize eder. Sazın sapı “Elif” biçimindedir ve Allah’ın birliğini sembolize eder. “La” notasında son bulan karar perdesi ise “Şah Perde” olarak adlandırılır. Ara nâmeleri bulmayı sağlayan “Fa# -Sol-La” sesleriyle oluşturulan ezgi ise anımsatma ve arayışa işaret ettiği için “Niyaz Perdeleri” adını alır (Birdoğan, 1994, s. 431). Ayrıca konuyla ilgili olarak Süleyman Şenel, “bilhassa Bektaşî âşıkları ve bazı meydan şairlerinin kullandıkları sazların daha büyük olduğunu; bunlarda saza takılan tel sırası, çalgının göğsüne ve teknesine açılan delikler, bu deliklerin sayısı, sap dibinin gövdeye bittiği kısımlarda görülen şekiller ve sazın bazı parçaları özel remizler olarak birtakım Bektaşî inançlarını simgelediğini” ifade eder. Bu çerçevede, tellerin üç sıra bağlanması ile sazın göğsüne ve teknenin üst kısmına açılan üç deliğin Allah, Muhammed ve Ali üçlüsünü temsil ettiğini, bazı sazlarda on iki telin bulunmasının Oniki İmam’ı simgelediğini ve sazın sapı ile gövdesinin birleştiği kısma üçgen şekillerin yapılandırılmasının da dâhil olmak üzere aynı inanç doğrultusunda kullanılan Bektaşî remizleri olduğunu belirtir (Şenel, 1991’den akt. Özarslan, 2001:168).

Sazın kutsallığına dair çeşitli anlatmaların gerek sözlü gelenekte ve gerekse de Buyruk ve erkân defteri benzeri yazmalarda yaşamaya devam ettiği tespit edilmiştir. Buyruk nüshalarında zâkirin kutsiyeti ve önemi hakkında ayrıntılı malumatlar bulmak mümkündür. Buyruklarda, zâkirlik kavramının geniş bir biçimde izah edildiğini görürüz. Bu yazmalarda, “zâkir” kavramının ebced hesabıyla izahı, Cebrail’in görevini üstlenen hizmet olduğu ve mitik anlatıya göre Tanrı tarafından Hz. Muhammed’e verilen doksan bin kelamın yeryüzündeki taşıyıcısı olarak görevlendirildiği vb. gibi inanç merkezli açıklamalara yer verilir (Aytekin, 1958, s. 77-78, 83; Bozkurt, 2013, s. 48-49). Sözlü gelenekte yaşayan anlatmalar içerisinde bilhassa İran’da yaşayan Alevi topluluklarından Ehl-i Haklar arasında yaygın olarak mitik ve tasavvufî metinlerde tanburun kutsal sesinin insana üflenen ilk ruhun, havadaki titreşimlerle oluşturduğu “âsâr” adı verilen nişandan geldiği ve onun vasıtasıyla insana aktarıldığı inancına gönderme yapılır. Tanrı’nın tecellilerinden olduğu kabul edilen Şah Hoşin’in vefat etmeden önce etrafındaki topluluğa, “size tanburumu bırakıyorum. Bilin ki, eğer bir yerde bu sazdan güzel sesler (âsâr)

Mustafa Tosun başta olmak üzere birçok dede, zâkir ve inanç mensupları bu söylemi her fırsatta ifade etmişlerdir (K.K. 1, 2, 3, 4, 5, 7). Ayrıca “gökten inen yüz dört kitap” inancının âşıklar tarafından şiirlerde de dilendirildiği görülür. Konu hakkında örnek teşkil eden Âşık Ruhsatî’ye ait bir şiir için bk. Sarı, 2016, s. 100-101.

geliyorsa, sizin yâriniz (Tanrı'nız) oradadır. Başka yerde aramayın." dediği anlatma da bunlardan birisidir (Hoosmandrad, 2004, s. 51'den akt. Özdemir, 2009, s. 38,). Yine İran'daki Ehl-i Hak ocaklarından Kırklar Ocağı mensupları arasında gerçekleştirilen cemlerde, zikir sırasında tanburun telinin kopması ya da zarar görmesi durumunda tıpkı bir insan gibi kefenlenerek geleneksel bir ritüel eşliğinde defnedildiği saha çalışmalarımız sırasındaki tespitlerimiz arasında yer almaktadır (K.K. 6, 8, 9). Benzer biçimde Anadolu'nun çeşitli yörelerinde yaşayan Alevi inancı mensupları arasında da zâkir ve sazının kutsiyetine dair çeşitli anlatma ve uygulamaların yaşatıldığı görülür.

Geleneksel yapının korunduğu Alevi ocaklarına mensup topluluklar arasında bağlamanın cem ritüeli ve belli irfanî muhabbet meclisleri dışında kalan icrasının oldukça farklı olduğu görülür. Gelenek içerisinde nefes, düvaz imam, tevhid, miraçlama, mersiye, semah vb. gibi tasavvufî ve dinî içerikli metinlerin icrasının bu ritüeller dışında yapılmasının kesinlikle hoş karşılanmadığı, hatta bazı ocaklarda ikrarı olmayan birisinin yanında bu manzum metinleri sazıyla icra eden zâkirin düşkün kabul edildiği görülür. Örneğin Diyarbakır yöresi Alevi ocakları mensupları arasında, yakın bir döneme kadar Alevi olmayan birisinin yanında düvaz imam icra edilmesinin kesinlikle yasak olduğu ve icra edenin düşkün kabul edildiği inancının yaygın olduğu görülür. Yine saha çalışmalarımızda, İran'da bulunan Ehl-i Haklar arasında cemde icra edilen şiirlerin saz eşliğinde okunduğu makamlara "Hakikî Makamlar", ritüel dışında ve inanç mensubu olmayanların yanında icra edilenlere ise "Mecazî Makamlar" adı verildiği tespit edilmiştir. Hakikî makamlar kesinlikle Alevi olmayan kimselerin yanında icra edilmezler.²²

Alevi inancı içerisinde bağlamanın günümüzdeki durumuna bakıldığında ise geleneksel yapıdaki icracısı ve icra ortamından oldukça farklı bir mecrayla karşılaşmaktayız. Günümüzde, Alevi sivil toplum kuruluşları çatısı altında kurulan cemevlerinde artık bağlamanın ıkrarlı olsun ya da olmasın her kesimden insanın huzurunda icra edildiği görülmektedir. Yine icracı zâkirlerin usta-çırak eğitimi görmedikleri ya da bağlamayı kurslarda öğrenerek Alevi inanç sistemine özgü ritüellerde yetişmedikleri ve belli inisiyasyon (ikrar/yola giriş cemi) ritüellerine dâhil ve tabii olmadıkları, hatta içlerinde çok sayıda ıkrar sahibi olmayanların mevcut olduğu görülmektedir. Yine geleneksel ocaklara bağlı repertuarların yitirildiği ve hangi yöreden ya da hangi ocaktan olursa olsun bu yeni icracıların zaman zaman cemevlerinde sazları eşliğinde yaygın ve popüler nefes, düvaz imam ve semah metinlerinden oluşan bir repertuarla cem

²² İran'da yerleşik Alevi topluluklardan Ehl-i Hakların cemlerinde icra ettikleri makamlar hakkında bilgi için bk. Akın, 2016b, s. 104-105.

ibadetinde zâkirlik yaptıkları da tespitlerimiz arasında mevcuttur. Dolayısıyla zâkirin değişen yetiştirme tarzı, icrası ve icra ortamı metinlerin ve icra sırasında kullandığı müzik aletinin de sahip olduğu anlam ve özellikleri her geçen gün yitirmesine yol açmıştır.

Bağlamanın “Telli Kur’an”, bağlama eşliğinde icra edilen manzum metinlerin “ayet” kabul edildiği bu geleneksel yapının dejenerasyona uğradığı bir başka alan da icracının, icra enstrümanının ve icra edilen metinlerin cem ritüeli dışına taşınmasıyla ortaya çıkmıştır. Cem ritüeli içerisinde bir ibadet aracı olan bağlama ve onun eşliğinde icra edilen dinî metinlerin yeni icra ortamı, 1950’li yıllardan itibaren taş plaklar, kasetler ve konserler olmuş, ardından bunu TV programları, festivaller, CD kayıtları, Türkü Kafe ve Barlar takip etmiştir. Bu durum, inanç mensubu olan bireylerin geleneksel bağlamdan uzaklaşmalarına ya da direnç gösteren kesimin yıpranmasına neden olduğu gibi, inanç mensubu olmayan kimseler tarafından da Alevilikteki birçok kavramın olduğu gibi “Telli Kur’an” anlayışının da doğru anlaşılmasına yol açmıştır. Dolayısıyla Türk kültüründe, asırlardan beri geleneğin taşıyıcısı olarak kutsanan kopuz ve onun devamı olan bağlamanın Alevi inanç sistemi içerisinde güncellenerek beş yüzü yılı aşan ve günümüze kadar gelen kutsal serüveni, geçtiğimiz yüzyıldan itibaren değişen icracısı ve icra ortamı nedeniyle farklı bir yöne evrilmiştir. Bir tarafta Alevi inancına mensup virtüöz düzeyinde bağlama icracılarının ve güçlü ses sanatçılarının yetiştiği, diğer tarafta ise yeni yetişen zâkir adaylarının bu sanatçıların tesirinde kalarak geleneksel icralarından koptuğu ya da icralarını müzikal kalite bakımından daha üst seviyeye yükseltmek için çaba sarf ettikleri, bazı inanç mensubu icracıların ise bu durumun tamamen dışında hemen her ortamda geleneksel inanç metinlerini gündelik beşeri vesilelerle icra ettikleri bu sürecin, bir değişimin habercisi olduğu kesin olmakla birlikte, bir güncelleme olarak başarılı olup olamayacağı sorusu ise henüz yanıt beklemektedir.

Sonuç

XVI. yüzyıldan itibaren âşıklık geleneğinin güçlenmesi ve yaygınlaşmasını takip eden süreçte Türk toplumu içerisinde kutsal olma, kutsal ile bağ kurma, toplumun danışılan kişisi olma vb. gibi kutsala dair vasıflarını yitiren şaman, kam ve ozanların kutsiyetini, Alevi ve Bektaşî inancı içerisinde yeni bir icracı ve icra ortamında güncelleyerek sürdürdüğü görülür. Âşıkların elinde yeni adı “telli saz” olarak adlandırılan bu milli müzik aleti; köy kahvehanelerinde, asker ocaklarında, düğünlerde, şölenlerde ya da âşık meclislerinde, kısacası yeni icra ortamlarında kutsal dışı bir müzik aleti olarak icra edilmeye devam ederken, diğer tarafta Alevi inanç sistemi içerisinde, bir ibadet aracı olmak suretiyle

kutsallığını İslam dininin çatısı altında Türk tasavvufuna özgü bir anlayışla güncelleyerek ve güçlendirerek devam ettirmiştir. Bağlama aracılığıyla cem adı verilen ibadet ritüellerinde kutsal manzum metinlerin icra edildiği, cem dışında ise çeşitli ortamlarda Türk kültürüne ait birikimin yaşatılıp aktarıldığı muhakkaktır. Bu nedenle Alevi geleneği, hem bağlamayı hem de icracısı olan âşıkları/zâkirleri kutsallaştırmak suretiyle koruma altına almıştır. Gelenek içerisinde âşıklar/zâkirler “Cebrail”, icra ettikleri dinî metinler “ayet”, icra ettikleri sazları ise “Telli Kur’an” olarak nitelendirilmiş ve bu sayede İslam dini çatısı altında güncellenen kopuzun ve icracısının kutsallığı, bu geleneğin Alevi inanç sistemi içerisinde asırlarca yaşamasını ve günümüze intikal etmesini sağlamıştır. Ancak son yıllarda kent hayatı, yeni teknolojik yaşam tarzı ve çağın getirdiği politik anlayış Alevi inanç sisteminin dışı açılmasını kaçınılmaz kılmış, bu durum da haliyle kutsal sazın icracısının ve icra ortamının değişmesine ve bağlamından kopmasına sebebiyet vermiştir. Asırlarca geleneği güncelleyerek günümüze aktarmayı başaran bu geleneksel yapının, geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısından itibaren içerisine girdiği süreç, geleneksel Türk milli sazının kutsiyeti çerçevesinde oluşan kültürel serüvenini farklı bir mecraya taşımaya başlamıştır.

KAYNAKÇA

- 📖 Akın, B. (2016a). Zâkirlik Geleneğinin Değişen Yaratım ve İcra Ortamı: Zâkirlikten Âşıklığa Âşık Niyazi. Ankara: Barış.
- 📖 Akın, B. (2016b). Ehl-i Haklarda Kelâmhânlık Geleneği ve Kelâmhân Defterlerinin Geleneğin Korunması ve Aktarımındaki Rolü. Millî Folklor, 28, 100-115.
- 📖 Akın, B. (2017). Diyarbakır Yöresi Alevi Ocakları: Tarih, İnanç ve Gelenek. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- 📖 Akın, B. (2018). Kültürel Bellek ve Müzik. Eurasian Journal of Music and Dance, 13, 101-117.
- 📖 Arslan, M. (2015). Kültürel Belleğin Uzman Taşıyıcıları Olarak Âşıklar. Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, 15 (1), 1-6.
- 📖 Assmann, J. (2015). Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı Hatırlama ve Politik Kimlik. İstanbul: Ayrıntı.
- 📖 Aytekin, S. (der.) (1958). Buyruk. Ankara: Emek Basım.
- 📖 Birdoğan, N. (1994). Anadolu'nun Gizli Kültürü Alevilik. İstanbul: Berfin.
- 📖 Bottero, J. (2005). Eski Yakındoğu: Sümer'den Kutsal Kitap'a. Adnan Kahiloğulları, Pınar Güzelyürek, Lale Arslan Özcan (Çev.). Ankara: Dost.
- 📖 Bozkurt, F. (haz.) (2013). Buyruk İmam Cafer-i Sadık Buyruğu. İstanbul: Kapı.
- 📖 Çevik, M. (2015). Ali Ufkî ve Mecmûa-i Sâz ü Söz'ünden Bugüne Bir Taşlamanın İzinde. Nazım Hikmet Anısına Doğu Edebiyatında Batı Batı Edebiyatında Doğu: Sempozyum Bildirileri, 25-30 Haziran Krakow, Polonya, Haz. Mehmet Çevik, Ankara: Sage.
- 📖 Çıblak Coşkun, N. (2014). Alevi Cemlerinde Nefesler Nefeslerin Performans Teorisi Bağlamında İncelenmesi: Alevi Kültür Dernekleri Mersin Şubesi (Cemevi) Örneği. İstanbul: Otorite.
- 📖 Çıblak Coşkun, N. (2016). Alevi-Bektaşî Geleneğinde Âşık-Zakir İlişkisi: Sivaslı Âşık Ummanî Örneği. Alevilik-Bektaşîlik Araştırmaları Dergisi, 14, 19-59.
- 📖 Dedekargınoğlu, H. (2010). Dünkü ve Bugünkü Alevilik. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırmaları Dergisi, 17 (56), 327-348.
- 📖 Deligöz, A. (2020). Hakasya, Tuva, Altay, Kazakistan ve Türkiye'de 18. Yüzyıldan Günümüze Tırnak Yaylı Çalgılar. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

- 📖 Dinçol, B. (2003). Eski Önasya ve Mısır'da Müzik. İstanbul: Ege.
- 📖 Eliade, M. (2006). Şamanizm. İsmet Birkan. (Çev.) Ankara: İmge.
- 📖 Erdener, Y. (2015). Saz Kopuz'dan Türemiş Olamaz. Folklor/Edebiyat, 21 (81), 27-33.
- 📖 Ergin, M. (1999). Dede Korkut Kitabı-I. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- 📖 Ersal, M. (2009b). Alevi Cem Zâkirliği: Battal Dalkılıç Örneği. Alevilik-Bektaşılık Araştırmaları Dergisi, 1, 188-205.
- 📖 Ersal, M. (2016). Alevilik: Kavramlar ve Ocak Sistemi -Çubuk Havzası Örneği- Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi.
- 📖 Ersal, M. (2019). Alevi Cem Zâkirliği. Ankara: Barış.
- 📖 Esin, F. (2018). Tarihsel Süreçte Kopuzun Serüveni. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 11 (59), 536-546.
- 📖 Gazimihal, M. R. (1958). Baş Ozan Korkut Ata ve Onun Yelteme Kopuzu. Türk Folklor Araştırmaları. V (104) Mart, 1958, s.1653-1654.
- 📖 Gazimihal, M. R. (1961). Kopuzdan Son Hatıralar. Türk Folklor Araştırmaları, VI (144) Temmuz, 2437-2438.
- 📖 Gazimihal, M. R. (1975). Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- 📖 Güzel, A. & Tatçı, M. (1990). Yunus Emre Hayatı, Eserleri ve Şiirlerinden Seçmeler. Ankara: Semih.
- 📖 Hasan, H. (1987). Saray Bosna Kütüphanelerindeki Türkçe Yazmalarda Türküler. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- 📖 Hendrich, B. (2005). Alevilikte Sazın Belleksel ve İletişimsel Boyutları-Türkiye Kültürleri. Gönül Putlar- Tahire Erman. (Der.). İstanbul: Tetragon.
- 📖 Judetz, E. P. (1975). Romen Kopuzu. Mupipii Mecmuası Aylık Müzikoloji Dergisi, İstanbul: Yörük, 261-262.
- 📖 Karamustafa, A. T. (2005). Tanrının Kuraltanımlar Kulları İslâm Dünyasında Derviş Toplulukları (1200-1550). Ruşen Sezer. (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- 📖 Köprülü, F. (1915). Türk Edebiyatının Menşei. Millî Tettebbular Mecmuası, II, 4.3.133, 2-78.
- 📖 Köprülü, F. (1922). Anadolu'da İslamiyet: Türk İstîlâsından Sonra Anadolu Tarih-i Dînîsine Bir Nazar ve Tarihinin Menba'ları. Dârülfünûn Edebiyat Fakültesi Mecmuası, IV, 281-311.

- 📖 Köprülü, F. (1932). Ozan. Azerbaycan Yurt Bilgisi, III, 138-140.
- 📖 Köprülü, F. (1934). Türk Dili ve Edebiyatı Hakkında Araştırmalar. İstanbul: Kanaat.
- 📖 Köprülü, F. (1979a). Bahşı. İslam Ansiklopedisi, C. 2, İstanbul: Milli Eğitim, 233-238.
- 📖 Köprülü, F. (1979b). Baba. İslam Ansiklopedisi, C. 2, İstanbul: Milli Eğitim, 165-166.
- 📖 Köprülü, M. F. (1999). Edebiyat Araştırmaları. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- 📖 Kramer, S. N. (2000). Sümerlerin Kurnaz Tanrısı Enki. Hamide Koyukan. (Çev.). İstanbul: Kabalıcı.
- 📖 Kurt, N. (2015). Alevi-Bektaşî Cemlerinde “Deste Bağlama” Geleneği ve “Bağlama” Adının Kaynağı. EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi, 7, 43-62.
- 📖 Ocak, A. Y. (1999). Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal Sûflilik: Kalenderîler (XIV-XVII. Yüzyıllar). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- 📖 Ögel, B. (1991). Türk Kültür Tarihine Giriş C.9 Türk Halk Musikisi Aletleri (Uygur Devleti'nden Osmanlılara). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- 📖 Özarslan, M. (2001). Erzurum Âşıklık Geleneği. Ankara: Akçağ.
- 📖 Özdemir, U. (2009). Bir Halk Çalgısının Sosyal ve Kültürel Kimlik Bağlamında İncelenmesi: Ehl-i Hak'ın Kutsal Sazı Tanbur. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- 📖 Özmen, İ. (1998). Alevi-Bektaşî Şiirleri Antolojisi. C.III, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- 📖 Öztürk, M. (2003). Alevilerin Kur’an Tasavvuru Üzerine. İslamiyat, VI (3), 55-70.
- 📖 Sachs, C. (1940). The history of musical instruments. New York: W.W. Northen& Company.
- 📖 Sarı, E. (2016). Âşık Ruhsati. Antalya: Nokta E-Kitap.
- 📖 Say, A. (2006). Müzik Tarihi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- 📖 Sönmez, D. (2008). Antik Dönemde Anadolu’da Müzik ve Müzik Aletleri. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

- 📖 Şahin, H. İ. (2018). Cem Törenlerinde Kamberlik/Zâkirlik Geleneği: Balıkesir Çepnileri Örneği. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 21 (40), 107-126.
- 📖 Şahin, H. İ. (2019). Âşıklık Yolunda Bir Kamber Matemî. Ankara: Gazi.
- 📖 Şenel, S. (1991). "Âşık Musıkîsi.", Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C. 3, İstanbul: Güzel Sanatlar.
- 📖 Tatçı, M. (2012). Yûnus Emre Dîvanı-ı İlâhîyât. İstanbul: Kapı.
- 📖 Uğurlu, S. (2017). Türk Müzik Folklorunda Şiir, Mûsikî ve Raks Birlikteliği. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, 6 (2), 1058-1079.
- 📖 Vural, F. G. (2016). İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik (Hun, Kök Türk ve Uygur Devletleri). Ankara: Ötüken.
- 📖 Yıldırım, D. (1999). Dede Korkut'tan Ozan Barış'a Dönüşüm. Türk Dili, Türk Dili, 570, 505-530.
- 📖 Yılmaz, A. (2011). Günümüzde Profesyonel Bağlama İcrasında Değişimler. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kaynak Kişi Dizini

1. Abbas Önen (1950), Bismil Diyarbakır, Üniversite, Dede.
2. Garip Bozkurt (1966), Kındırali Köyü Adıyaman, Üniversite Terk, Dede.
3. Hasan Baykut (1961), Türkmenhacı Köyü Bismil Diyarbakır, Dede.
4. Hidayet Ulugerçek (1947), Şerabi Köyü Diyarbakır, Üniversite, Dede.
5. Mehdi Kaygusuz (1961), Ulutürk (Darlı) Köyü Bismil Diyarbakır, Lise, Dede.
6. Mohammed Ali Soltani (1957), Kermeşah - İran, Doktora, Talip.
7. Mustafa Tosun (1936), Şihhasan Köyü Baskil Elazığ, İlkokul, Dede.
8. Shahram Sadeghinia (1981), Tebriz – İran, Yüksek Lisans, Zâkir.
9. Yashar Behnoud (1976), Tebriz – İran, Yüksek Lisans, Zâkir.
10. Hasan Ali Uzun (1976), Arslanbeyli Seyitgazi Eskişehir, Üniversite, Zâkir.
11. Mehmet Demirtaş (1958), Arslanbeyli Seyitgazi Eskişehir, Yüksekokul, Dede.
12. Ahmet Karahüseyin (1962), Ruşenler Köyü Dimetoka Yunanistan, Seyyid Ali Sultan Dergâhı Vakfı Koruma Heyeti Başkanı.
13. Kevser Gençalp Koçerdin (1965), Tekirdağ Çorlu, Üniversite, Dede Kızı.
14. Mustafa Ali (1956), Mestanlı Kırçali Bulgaristan, Ortaokul, Talip.
15. Müslüm Çolak (1955), Ruşenler Dimetoka Yunanistan, İlkokul, Türbedar.

Ekler



Ek-1: Balkanlarda Üç Yüz Yıllık Yedi Perdeli Cem Sazı (Seyyid Ali/Kızıldeli Sultan Dergâhı, Ruşenler Köyü-Yunanistan)



Ek-2: Ehl-i Hakların İcra Ettikleri Cem Sazı/Tanbur (Tebriz-İran)